

**Els arquetips femenins
dins del cinema de Pedro Almodóvar**

Treball de Fi de Grau
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història

Alumna: Judit Baduell Tauste
Tutora: Dra. Magda Polo Pujadas
Curs 2022-2023

[illegible]

**Els arquetips femenins
dins del cinema de Pedro Almodóvar**

Treball de Fi de Grau
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història

Alumna: Judit Baduell Tauste
Tutora: Dra. Magda Polo Pujadas
Curs 2022-2023



**Els arquetips femenins
dins del cinema de Pedro Almodóvar**

Treball de Fi de Grau
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història

Alumna: Judit Baduell Tauste
Tutora: Dra. Magda Polo Pujadas
Curs 2022-2023



**Els arquetips femenins
dins del cinema de Pedro Almodóvar**

Treball de Fi de Grau
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història

Alumna: Judit Baduell Tauste
Tutora: Dra. Magda Polo Pujadas
Curs 2022-2023

[illegible]

**Els arquetips femenins
dins del cinema de Pedro Almodóvar**

Treball de Fi de Grau
Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història

Alumna: Judit Baduell Tauste
Tutora: Dra. Magda Polo Pujadas
Curs 2022-2023

Agraeixo als meus pares per sempre donar-me suport en el meu aprenentatge, i a la meva tutora Magda per la confiança i consells que m'ha proporcionat per poder dur a terme la realització d'aquest treball. I dedico aquest treball a totes les dones de la meua vida, les que encara hi són, i les que no.

Índex

1. Introducció	2
2. Els inicis de Pedro Almodóvar	5
3. L'Espanya on situem al director. De la Transició a la "Movida Madrileña"	9
4. El cinema d'Almodóvar	11
A) El cinema de l'Espanya d'Almodóvar. Anys 80.	11
B) "La constatació d'una personalitat cinematogràfica"	14
5. La figura de la dona dins del cinema d'Almodóvar	16
A) Tipologies de dona en el cinema espanyol com a precedent.....	16
B) Separació de les tipologies de dona dins dels films de Pedro Almodóvar	18
<i>La dona enamorada</i>	18
<i>La mare</i>	25
<i>L'amiga</i>	32
<i>La dona ingènua</i>	35
<i>La dona abandonada</i>	36
<i>La prostituta</i>	41
<i>La dona transsexual</i>	43
<i>El cas de la Patty Diphusa (1991)</i>	45
<i>Altres: la monja, la portera, i l'advocada</i>	49
<i>La monja</i>	49
<i>La portera</i>	51
<i>L'advocada</i>	52
6. Conclusions.....	53
Bibliografia.....	58
Annex	61

-1-

introducció



-1-
Introducció

Pedro Almodóvar, un cineasta espanyol conegut mundialment ens ha brindat, i ens continua brindant, una filmografia que no ha deixat mai indiferent a ningú. Influenciat per la Movida Madrileña i l'Espanya conservadora i patriarcal de la qual prové, ens dona com a resultat un mix d'elements que ens són d'interès, des d'obscenitats que ens poden semblar d'escàndol, fins a trames amb embolics sempre portats a la pantalla de manera singular i amb una sèrie d'elements que intervenen entre la intertextualitat i les influències del *pop* i el *kitsch*, entre altres.

D'aquests elements és inevitable fer menció a la contínua presència de la dona. La figura de la dona ocupa un gran percentatge dins dels films d'Almodóvar, i, en afegiment, aquesta figura femenina sempre és representada a través d'uns arquetips que són constants en les seves narracions. Aquestes dones són singulars i molt reals, ens porten històries que ens són properes perquè Almodóvar les porta a la pantalla de manera molt verdadera. Des de monges que són addictes a l'heroïna, fins a mares que es veuen evocades a situacions difícils que han de subvertir, totes són molt diferents entre elles, però, les situacions complicades per les quals han de passar, sempre les acaben unint.

Tanmateix, abans d'aprofundir en la divisió d'arquetips de dones, és fonamental fer vista a la vida d'Almodóvar, ja que podrem veure com aquesta és condicionant dins la seva filmografia, seguit també pel context espanyol cinematogràfic que també ha marcat la seva manera autodidàctica de fer els films. A banda d'aquests elements, també farem esment del que ha estat la figura de la dona dins del cinema espanyol precedent a l'Almodóvar, sent aquest, i juntament amb el cinema nord-americà, una de les influències importants dins dels seus films. Amb aquests precedents, podrem entrar de ple dins del qual seria l'anàlisi dels arquetips femenins en el cinema del director manxec.

Hipòtesi

Gairebé tots els films d'Almodóvar són representats per personatges femenins, i aquest percentatge queda estipulat en una sèrie de diversos d'arquetips en els quals podem encasellar cada una de les dones que apareixen en els seus films. Partim de les figures tradicionals com la dona enamorada, la mare, la prostituta, la dona transsexual i la dona ingènua, com a principals arquetips que ens ressonen en pensar amb el cinema de Pedro Almodóvar. Cada un d'aquests arquetips ens aporta una sèrie d'exemples de personatges que podem trobar en més d'un dels seus films, és per aquest motiu que, analitzarem aquestes dones partint dels diferents films i de les influències cinematogràfiques nord-americanes i espanyoles.

Objectius i metodologia

Els objectius d'aquesta recerca és analitzar els diferents personatges femenins que apareixen dins la filmografia del director Pedro Almodóvar, un conjunt de personatges que s'emmarquen dins d'una sèrie d'arquetips que responen a formes ja existents dins del panorama del cinema espanyol previ al director.

La metodologia seguida per a la realització d'aquest treball ha estat el visionament sencer de tota la filmografia de Pedro Almodóvar, d'aquesta manera, hem pogut establir una sèrie de models de dona que veiem que apareixen de manera més constant dins del seu cinema. Un cop hem escollit els films, hem pogut agrupar els films segons les tipologies de dones que hem detectat, facilitant un major acotament de la seva filmografia. Aquesta selecció de films ha estat feta segons els interessos personals a l'hora de voler aprofundir més en un arquetip o altre, i també, en funció de la importància del director a l'hora de transmetre aquests models de dona. En afegiment, aquesta anàlisi també ha estat recolzat pel suport de la lectura de múltiples llibres, articles, i entrevistes, que ens parlen sobre la vida del director, i que també ens han pogut proporcionar una visió més àmplia sobre els detalls de cada un dels films seleccionats.

Pel que fa a amb relació a l'elaboració de portades creatives, aquestes han estat fetes amb motiu d'inspiració dels cartells creatius que caracteritzen la filmografia del director manxec. Les diferents portades han estat fetes per mitjà d'una aplicació electrònica de disseny gràfic, fent servir les tècniques del *Photoshop*, el *collage* i el *còmic*, unes tècniques que ens introdueixen a l'univers "almodovarià". En aquesta línia més creativa, hem d'esmentar també a la inclusió d'imatges de les dones esmentades superposades dins del discurs, les quals han estat fetes també a través de l'eina del *photoshop*, partint d'imatges ja existents sobre els diferents films.

També el discurs ha sigut facilitat per la inclusió de fotogrames extrets del visionament dels films, els quals ens han pogut exemplificar i justificar els diferents casos que hem pogut exposar dins del discurs.

Estat de la qüestió

Per poder realitzar la investigació sobre els diferents arquetips de dona dins la filmografia d'Almodóvar hem partit d'importantes investigacions que s'han fet a partir de llibres i articles, entre altres, que han tractat el tema i ens han pogut aportar elements essencials per a poder elaborar el discurs.

Primerament, pel que fa als estudis que s'han fet sobre el que és la vida i cinema de Pedro Almodóvar, hem d'esmentar tres llibres que podríem catalogar de verdaderes guies "almodovarianes", que han estat fonamentals per a poder indagar sobre la vida del director i també sobre curiositats dels seus films. El primer llibre és el que ens arriba de la mà de l'autora Nuria Vidal, titulat *El cine de Pedro Almodóvar* (1988), un llibre del qual l'autora parteix d'una entrevista que li va realitzant durant un temps al director, partint de la seva infància, fins a l'elaboració de cada un dels seus primers films, començant per *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del*

montón (1980), fins a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), l'últim film que havia fet fins aleshores. A banda d'aquesta entrevista inicial, l'autora ens aprofundeix després en els elements més destacables de cada un dels films. El segon llibre, titulat *Pedro Almodóvar*, de l'autor Antonio Holguín (1994), ens constata una biografia del director que ens aproxima sobre les arrels d'on ve, els films que han marcat les seves referències a l'hora de fer cinema, i els elements temàtics que apareixen dins dels seus films, entre d'altres. A més a més, inclou una anàlisi d'alguns dels seus films més coneguts. El tercer llibre que esmentaríem en aquesta categoria seria el que ens arriba de l'escriptor Frédéric Strauss, *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*. (1995), el qual a partir d'unes conversacions que manté amb Pedro Almodóvar es configura aquest llibre. Seguidament, i juntament amb l'entrevistador, el director reflexiona sobre els seus films, des de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, fins a *La flor de mi secreto*, passant per tots els films de manera cronològica.

Amb relació al tema de la dona dins dels films del director, a banda dels llibres ja esmentats que també aborden el tema principal de la investigació, trobem més articles i tesis que en parlin del tema, que llibres. En aquest cas, hem d'esmentar la tesi feta per Ana M^a Manrubia Pereira, titulada *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor*, de l'any 2012, realitzada per la Universidad Complutense de Madrid. Aquesta tesi cal destacar-la per l'anàlisi que fa sobre les figures femenines a partir de la filmografia del director, arribant a l'any 2009 amb el film *Los abrazos rotos*. L'organització en fitxes d'anàlisis d'aquestes dones seleccionades, ha servit d'ajut per a tractar personatges de films que s'apropen més en l'actualitat, o personatges com la dona transsexual o la prostituta, entre altres.

A l'hora de tractar qüestions com la feminitat dins del cinema espanyol, podem destacar *Representaciones de género en el cine español (1939-1982)* d'Aintzane Rincón, de l'any 2014, el qual ens fa un recull de com el gènere s'ha portat a pantalla entre els anys de la postguerra, i entrant a l'època del "destape", consolidant arquetips de dones que marcaran un precedent en la cinematografia espanyola. En afegiment, també hem d'esmentar el llibre *El deseo femenino en el cine español (1939-1975)* de Núria Bou i Xavier Pérez (2022), juntament amb la participació d'altres autors, un llibre que ens proporciona un índex replet de diverses dones que podem trobar dins del cinema espanyol, i com el tema del desig d'aquestes és representat, ens és també d'interès per poder extreure'n referents cinematogràfics.

Per finalitzar, per poder abordar raons de context que ens emmarquen el context de l'Espanya postfranquista, la "movida", i el cinema d'aquell mateix moment, ha resultat fonamental el llibre *El cine español después de Franco (1973-1988)* de l'autor John Hopewell (1989), el qual ens proposa un resum de què ha estat el cinema espanyol des del moment en què Franco encara aplicava la censura, fins després de la seva mort arribant al cinema del "destape".



-2-

**Els inicis de
PEDRO ALMODÓVAR**



Els inicis de Pedro Almodóvar

Un fet fonamental que hem de tenir en compte a l'hora d'analitzar la filmografia de Pedro Almodóvar és la seva vida i els elements puntuals que l'han acompanyat durant la seva infantesa, joventut i maduresa. La seva biografia és quelcom molt present en els seus films, fins tal punt que s'han pogut catalogar els seus films sota el gènere de "cinema d'autor"¹, o que si més no, tenen punts de la seva vida personal transcrits en personatges, diàlegs o ambients, dins dels seus films, és per aquest motiu que, és convenient fer una aproximació al que ha estat la vida de Pedro Almodóvar.

Per comprendre de manera òptima la vida del director, l'explicació serà dividida en tres parts ordenades de manera cronològica corresponent a les etapes de la seva vida: infantesa i els seus primers contactes amb el cinema, la joventut a Madrid i les càmeres Super-8, i l'etapa de maduresa consolidada ja com a director i el desencadenament dels seus films més reconeguts.

Infantesa i els seus primers contactes amb el cinema

Pedro Almodóvar neix un 25 de setembre de l'any 1951 en un poble de Ciudad Real, concretament a Calzada de Calatrava, un poble molt petit amb una població representant de l'Espanya del moment, és a dir, de la postguerra. En aquest ambient de postguerra, s'alimenta d'ambients rurals, conservadors, i sobretot de dones que es trobaven dins d'una societat patriarcal.

Nascut dins d'una família d'origen humil, i en aquest context de postguerra dins l'Espanya conservadora, ens podem preguntar com és que Almodóvar entra en contacte amb el cinema, és ben curiós, però, sabem que arran d'aquesta situació de postguerra, era típic pels nens berenar pa amb xocolata, aquesta xocolata venia acompanyada d'una sèrie de cromos que eren imatges del *Star System* del Hollywood d'aleshores, eren imatges representades amb colors que cridaven profundament l'atenció del director encara infant², ell sentia que volia formar part d'allò que els seus ulls observaven, el que poc s'imaginava era que allò només era un primer contacte amb el món del cinema.

Els seus primers anys de vida transcorren en aquest ambient rural que el marcarà profundament, però, cap als vuit anys, es muda amb la seva família a Cáceres, Extremadura (Figura 1), passant a un ambient més gran pel que fa a amb els seus interessos, ja que és aquí on comença a anar al cinema de manera progressiva, i aquesta assistència al cinema ja li fa despertar de manera gairebé prematura un interès molt gran, i a l'hora, una contradicció amb l'educació religiosa que rebia a l'escola de manera simultània. Aquest contacte amb el cinema li proporcionava una relació amb allò que era considerat allunyat de la religió, fet que predominava en aquell context en tots els àmbits de l'educació i de la vida quotidiana, però ell, amb una edat

¹ Holguín, A. (1994). *Pedro Almodóvar*. (pàg. 15) Madrid: Cátedra.

² Almodóvar, P. (1996). Pedro Almodóvar. *Canal22. Tratos y retratos*. . (S. Lemus, Entrevistador) Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=MUY5XxqpgVg>

primerenca, va decidir que preferia el fet corromput, que no pas, el fet religiós que rebia cada dia (Almodóvar, 1996).

En el cinema d'aquell moment s'estrenaven comèdies americanes de l'època, entre les quals trobàvem comèdies de Frank Tashlin, Billy Wilder, Blake Edwards, entre d'altres. També s'impregnava de films representatius de la *nouvelle vague* francesa, com per exemple, *Los cuatrocientos golpes* de F. Truffaut (1959), o *Al final de la escapada* de J. L. Godard (1959), o també rebria inputs de grans films neorealistes italians de la mà de directors com Pasolini, Visconti o Antonioni³, amb les quals ell ja sentia una gran connexió i començaven a marcar-li unes directrius que acabaria seguint a l'hora de fer cinema. A banda del cinema, també comença a llegir amb nou anys, on descobreix els catàlegs i còmics del moment i això l'introdueixen en el que seria el primer pop d'aleshores, a banda de també començar a llegir els *best-sellers* d'inicis dels seixanta, fet que també li fa despertar una gran sensibilitat, d'alguna manera amb aquests primers contactes amb el món del cinema i la literatura, li fan establir una sèrie d'interessos que ell reconeix que se li rebel·len molt aviat, i això fa que molts nens de la seva edat el rebutgin per tenir aquests interessos⁴. És important destacar que és a partir d'aquí i d'aquest ambient conservador que ell comença a veure què és el que realment vol i què no, i sobretot veu que les arrels d'on ve, és quelcom que representa una sèrie d'elements que ell rebutja.

La joventut a Madrid i les càmeres Super-8

En el 68', quan ja el director assoleix la majoria d'edat i finalitza el batxillerat, viatja cap a la capital, juntament amb el seu germà, principalment en cerca de poder estudiar a la universitat, i formar-se en cinema, però, la mala situació d'Espanya sota la dictadura franquista, fa que Franco tanqui les escoles de cinema, i en afegiment, la poca solvència econòmica del director fan que no sigui possible poder realitzar uns estudis acadèmics. És per aquest motiu que, comença a treballar com a administratiu dins la companyia de Telefònica, i en el seu temps lliure el dedica a visitar les sales de cinema de la Filmoteca, on pot veure els grans clàssics del cinema del moment als quals no havia pogut accedir abans (Strauss, 1995), i també comença a participar dins de grups de teatre independent, els quals criticaven el sistema polític del moment i simpatitzaven també amb les seves ideologies.

Madrid el catapultava a un món completament al que no estava acostumat, i li permet endinsar-se en el món del cinema, sobretot quan es compra la seva primera càmera Super-8, amb la que li permet començar a fer petites gravacions *underground* de curta durada, però que ja són significatives per a la seva carrera. Amb aquestes primeres gravacions de curta durada, ja rep les primeres crítiques del moment, ja que ell presenta una intenció narrativa molt present que aleshores no existia perquè es portaven narracions que fossin conceptuals que anaven lligades al

³ Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*. (pàgs. 17-18) Madrid: Ediciones El País y Santillana.

⁴ Frédéric Strauss, *op. cit.*, pàgs. 18-19.

moviment artístic del Fluxus, entre d'altres⁵. Tot i això, ell des d'un primer moment es defineix com a narrador d'històries i la seva marca personal comença a néixer. És fonamental entendre la seva arribada a Madrid, principalment perquè descobreix que hi ha gent com ell, amb els mateixos interessos i preocupacions. Aprofundeix en el món del cinema, la literatura, l'amor, el sexe, tota una sèrie d'elements que li aporten llibertat i un major coneixement dins la cultura, que a la llarga es veurà reflectit en els seus films⁶.

Mentre el director continua treballant dins la companyia de Telefònica, com esmentàvem abans, quan tenia temps lliure acudia a grups de teatre independents, però, també va començar a tenir contactes amb la música a través de la formació del grup de música punk McNamara, fundats en vers l'any 1976, aquesta experimentació amb el fet més *underground* del moment, el món de la nit de Madrid, l'esperit de llibertat acompanyava cada lloc que Almodóvar trepitjava, la modernitat l'impregnava, i ja no hi hauria marxa enrere.

L'etapa de maduresa consolidada ja com a director i el desencadenament dels seus films més reconeguts

Entrant dins la seva etapa de maduresa que ens conduirà fins a l'actualitat, veiem com des del moment en què el director arriba a Madrid l'any 1968, es comença a moure en una sèrie d'ambients rupturistes, representants de les classes més baixes de la societat del moment, una sèrie d'espais que després acabarien desembocant en els anys vuitanta en el que coneixem com a la Movida Madrileña.

A mesura que van passant els anys, les seves preferències pel cinema va creixent també, rep influències directes del que com ell considera, "la Santísima Trinidad", que estaria formada per directors com: Buñuel, Billy Wilder i Hitchcock (Almodóvar, 1996), aquestes influències s'expandeixen també en la literatura, on s'inspira també d'autors com Anita Loos, Genet, o Cocteau⁷. Amb aquesta configuració de gustos que havia anat consolidant amb el pas dels anys, la formació autodidàctica com a director, i la mort del dictador Franco l'any 1975, dona com a resultat la creació del seu primer llargmetratge titulat *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), un film que causaria molta polèmica a l'hora de presentar les tres protagonistes com a essència d'aquella modernitat de la ciutat de Madrid del moment i també com a escàndol de tot allò que portava censurat durant una gran quantitat d'anys. En aquesta primera pel·lícula, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, va ser feta a partir de la seva amiga i actriu de teatre d'aleshores, la Carmen Maura, juntament amb un grup de voluntaris d'amics. El pressupost per a fer el llargmetratge era mínim, només podien rodar quan tenien solvència econòmica, i això també va implicar que Almodóvar hi participés com a narrador en múltiples parts, tot va ser en conjunt un gran aprenentatge pel director, ja que li va poder permetre experimentar amb total llibertat tot

⁵ Frédéric Strauss, *op. cit.*, pàg. 16.

⁶ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 32.

⁷ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 38.

el procés que va suposar aquest primer film, i precisament pels pocs recursos que van tenir, van ser el que va donar peu a aquesta llibertat i experimentació que aniria en augment (Strauss, 1995). Amb aquest primer llargmetratge podríem dir que ja aquí es consolida com a director, tot i que encara li quedi un gran recorregut.

Després del seu primer llargmetratge, faria *Entre tinieblas* (1983), i seguidament de *¿Qué he hecho YO para merecer esto?* (1984), i *Matador* (1986), a partir d'aquí, tal com esmenta el mateix director⁸, la relació que tenia amb els productors dels seus films mai era positiva, principalment perquè sempre feia una sèrie de propostes que moltes vegades no eren compatibles amb els productors, aquest sentiment de desentès i juntament amb la creació de la Llei Miró⁹ (1983), va impulsar que el director, juntament amb el seu germà Agustín, fundessin la seva pròpia productora anomenada El Deseo l'any 1986, sent *La ley del Deseo* (1986) el primer film produït per aquesta (Figura 2).

A partir d'aquí vindrien altres films com *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Kika* (1993), *Hable con ella* (2002), *La piel que habito* (2011), *Madres paralelas* (2021), entre moltes d'altres, i juntament també amb curtmetratges com *La voz humana* (2020) o *Extraña forma de vida* (2023), seran la constitució d'una filmografia àmplia i extraordinària que partirà d'aquells inicis rurals, fins a la vida moderna de Madrid que el portarà a la fama. Tot aquest esforç es veurà gratificat al guanyar un Òscar com a millor pel·lícula estrangera amb *Todo sobre mi madre* l'any 1999 (Figura 3).

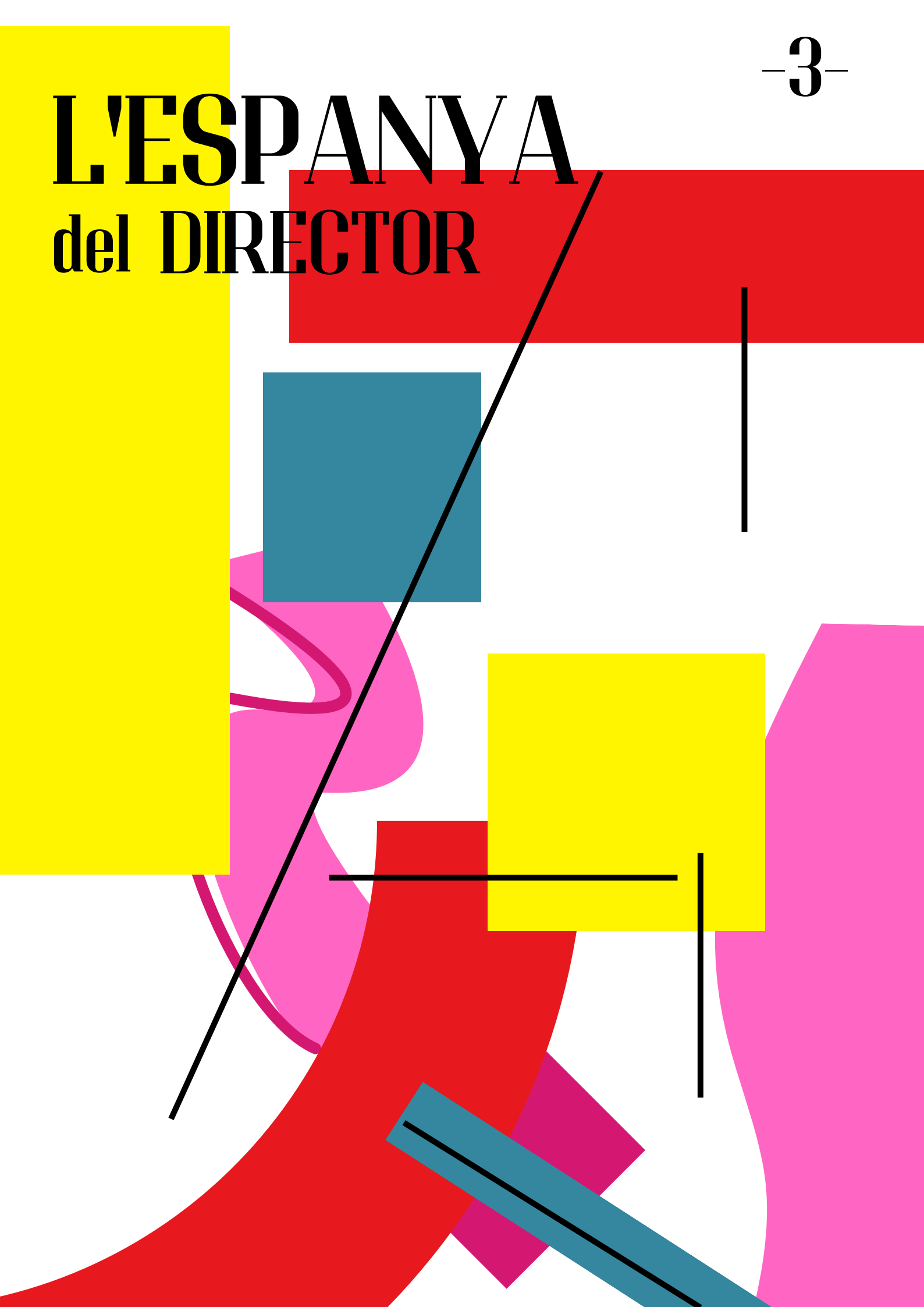
Exposada la biografia de Pedro Almodóvar, hem pogut veure un petit recorregut del qual van ser els seus inicis, precedents en el cinema clàssic, les seves vivències a partir del lloc on creix, i també, un fet primordial per a la seva carrera que serà el fet de traslladar-se a Madrid i iniciar la seva carrera com a director, marcat per l'experimentació i una autonomia didàctica que constatarà un estil únic com a director.

⁸ Frédéric Strauss, *op. cit.*, pàg. 77-78-79.

⁹ Davant la crisi que vivia el cine espanyol, l'any 1982 quan la Pilar Miró es va fer càrrec de la Direcció General de Cinematografia amb la intenció de promoure un canvi dins del cinema espanyol d'aleshores. Va promoure el "Decreto Miró" l'any 1983, oferint una sèrie de millores que van afavorir als directors, les condicions de treball, els salaris, els decorats, la duració dels rodatges, les produccions, entre altres. A Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco (1973-1988)*. (pàgs. 18-19) Madrid: Ediciones el arquero. Pàg. 394-401.

L'ESPANYA

del DIRECTOR



L'Espanya on situem al director De la Transició a la "Movida Madrileña"

Com a context previ, hem de tenir en consideració el context històric en el qual Almodóvar creix i es desenvolupa com a director, principalment perquè és un context que deixa marca en la seva filmografia.

Primerament, ens hem de remuntar en la fi de la Guerra Civil (1936-1939), un moment on Franco seguia el poder, i el franquisme no havia desaparegut, ja que el franquisme s'estendria trenta-sis anys més fins que morís el dictador. Aquests anys van estar marcats per una forta censura i un control de la població, on els dissidents eren castigats amb represàlies com afusellaments¹⁰, tot plegat era un clima que va establir una sèrie de conseqüències molt fortes per als espanyols que es veurien traduïdes en el cinema. Tot i això, Franco mor el 1975 i és quan iniciarà un període de transició que s'estendrà fins a inicis dels anys vuitanta. Durant aquest temps, la població cansada de la censura, anhelaven un futur democràtic, tot i que hi hagués partidaris encara de l'autoritarisme tradicional¹¹. Franco va ser substituït pel franquista Adolfo Suárez, el qual va imposar un sistema bicameral basat en el sufragi universal, i, en afegiment, va tornar a legalitzar el Partit Comunista, donant peu dos mesos més tard a les primeres eleccions generals celebrades a Espanya en quaranta anys (Hopewell, 1989). Veiem com de manera molt gradual, la democràcia es tornava a instaurar a Espanya, i aquesta democràcia va fer que també de manera progressiva, la gent comencés a alliberar-se i a experimentar amb tot el que portava durant molts anys sent considerat il·legal.

Aquest alliberament donaria peu a l'època del "destape", el qual donaria com a resultat al fenomen de la "Movida Madrileña"¹², lloc d'on Almodóvar extraurà les seves primeres arrels com a director cinematogràfic. La "Movida Madrileña" no té una data exacta de quan neix, ja que es començaria a gestar envers finals dels anys setanta, i inicis dels vuitanta, encara en un període de transició cap a la democràcia. Aquest fenomen serà considerat un moviment de

¹⁰ John Hopewell, *op. cit.*, pàg. 27.

¹¹ L'any 1972, ja el 37% de la població era partidari d'una evolució democràtica, mentre que només un 10% de la població continuaven donant suport a l'autoritarisme tradicional. A John Hopewell, *op. cit.*, pàgs. 135-136.

¹² A finals dels anys setanta se sabia que dins dels ambients més marginals de la ciutat de Madrid, hi havia la recurrent expressió de: "ir de movida", o "hacerse una movida", expressions que feien referència a l'acció d'anar a comprar droga, més tard, es va començar a fer servir l'expressió "hay movida" o "¡qué movida", per fer referència a un ambient determinat com eren bars, places, i determinats barris que eren considerats llocs on es podia accedir fàcilment a la droga, llocs on es donava una vida nocturna convulsa i que acollia a gent de determinada tipologia. A Escudero, J. (1998). Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (2), 147-162.

contracultura que naixeria amb la voluntat de fer de la situació una festa, més que una reivindicació social.¹³

Barris com Malasaña o el Rastro, agrupaven gent que buscava entreteniment, música, alcohol, drogues, i, que també, buscaven experimentar amb la seva sexualitat de manera lliure i sense cap compromís.¹⁴ Les personalitats que transitaven en aquests ambients buscaven alliberar-se durant les nits, viure el moment, i no pensar en aspectes com la política, el món laboral, o la religió, tots aquests elements passaven a un segon pla que no els preocupava. Amb les paraules de Fabio McNamara, una icona transvestit de la “movida”, i també amic d’Almodóvar, ens diu:

“Lo principal era la autodestrucción, el pasoterío, el trasnochar, la degeneración, el vicio, follar cuanto más mejor, meterse todas las drogas que se pudiera.” (Gallero, 1991, com es cita en Escudero, 1998)

Veiem aquí de manera explícita com es buscava això, evadir-se del que els rodejava de dia, i sentir-se lliures del que els oferia la nit. És en aquest ambient on Almodóvar començarà a treballar com a cineasta, s’inspirarà de les ingenuïtats del fenomen de la “movida”, i crearà les primeres peces en Super-8, com *Sexo va, sexo viene* (1977), o *Folle, folle, fólleme, Tim* (1978).¹⁵ D’alguna manera, la societat, artistes i cineastes del moment sentien la imperiosa necessitat de celebrar i crear realitats que no havien pogut experimentar durant una gran quantitat d’anys. Pedro Almodóvar recollirà de manera molt positiva la representació d’aquests personatges, amb el seu primer llargmetratge *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, l’any 1980, i més tard, amb *Laberinto de pasiones* l’any 1982, situant-nos en els veritables ambients de la “movida” i amb personalitats marcades per les obscenitats que aquest fenomen comportava.

¹³ Adame, J. A. (2016). *Movida Madrileña: Transgresión Visual*. (pàg. 11) Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca: Trabajo de Final de Grado.

¹⁴ Javier Escudero, *op. cit.*, pàg. 148.

¹⁵ John Hopewell, *op. cit.*, pàg. 444.

-4-

EL

CINEMA

D'ALMODÓVAR



El cinema d'Almodóvar

Pedro Almodóvar, com hem pogut veure, es veu motivat pel fenomen de la “movida” per començar a fer cinema, podríem considerar que les nits convulses a la capital són l'espurna que fan disparar el veritable enginy del director. La Movida Madrileña és quelcom que propulsa el seu estil, ja que serà una de les principals fonts d'inspiració dins del seu cinema, però, trobem altres elements importants que també conformen el seu cinema, elements també marcats pel context cinematogràfic previ que hi havia a Espanya i que li arriba a Almodóvar.

A) El cinema de l'Espanya d'Almodóvar. Anys 80.

Anys Vuitanta. El director estrena el seu primer llargmetratge titulat *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, un film representatiu de la vida social del moment, i també, un film configurat com a veritable escàndol per a la societat del moment, també. Conversacions explícites, situacions obscenes, i ambients no recomanats per a gent que venia de l'Espanya conservadora, són els que trobem dins d'aquest primer film. Almodóvar ja aquí configura una manera de fer concreta, i també una expressió determinada, però, hem de tenir present abans que, per poder arribar a aquesta tipologia de cinema, el cinema espanyol havia hagut de passar per diferents moments que toquen de prop al director.

Com podem veure, el primer llargmetratge d'Almodóvar s'estrena només cinc anys després la mort del dictador Franco, per tant, en un període encara de finals de la Transició espanyola i d'instauració de la democràcia, el director dona principi a la seva obra. Aquest període irregular d'instauració de la democràcia, traduït al cinema, veiem com fa que el cinema es trobi en un moment de busca d'una identitat¹⁶, després d'haver passat per una forta censura que va deixar el cinema totalment perjudicat, igual que la societat, ara el cinema també necessitava un moment d'experimentació amb noves formes que sobretot s'allunyessin de les formes instaurades per l'antic règim, així i tot, fins que no acabés la censura, els directors no podien actuar de manera plena.

Com esmentàvem, el fet de tenir la censura instaurada durant quaranta-cinc anys, feia que condicionés fortament la manera de fer cinema a Espanya, i no només la manera de fer, sinó que també econòmicament, perquè en aquell moment Espanya tenia el cinema americà i el cinema europeu com a principals competències, i la censura havia deixat al cinema espanyol completament indefens.¹⁷ Tot i això, l'any 1975 havia mort el dictador, i això a priori, va obrir una bretxa a favor del cinema, que cada vegada aniria a més. Antonio Holguín ens comenta:

¹⁶ Perales, F. (2008). Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico. *Universidad de Sevilla*, 13(24), 283.

¹⁷ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 34-35.

“Con la muerte del dictador se esperaba un resurgir del cine español. Sin embargo, la instauración de la democracia se convirtió en sinónimo de <<abajo los corsés>>, puesto que, no sin razón, se llamó a la democracia española <<democracia de tetas>>. El destape parcial fue el pastel que atrajo público a los cines, ávido de sexo, cuando apareció el desnudo integral, las salas de cine estaban abarrotadas de tal forma que ésta época se convirtió en la etapa dorada del cine español. (...) Supuso un paso adelante en la libertad temática y creadora del cine en España”.¹⁸

“Democracia de tetas”, tal com ens diu Holguín, així van definir l’inici de la democràcia. Aquest inici del destape, igual que veiem amb la “movida”, suposaria un alliberament complet sobre les maneres de portar a pantalla el que volien expressar. Els cineastes volien mostrar escenes de sexe de manera lliure¹⁹, i així ho van començar a representar aleshores. Entre els anys de destape, que anirien des de la mort de Franco, fins a inicis dels vuitanta, va ser clau per a donar-se una popularització d’un l’estil més liberal, marcat per una pluralització de pràctiques cinematogràfiques.²⁰

Tot i aquests plantejaments liberals que es començaven a donar, la censura no va acabar fins a l’any 1977, això ho exposa l’autor John Hopewell:

“Según el Real Decreto del 11 de noviembre de 1977, toda película española recibía automáticamente la licencia de exhibición dos meses después de la presentación de una copia acabada en la Dirección General de Cinematografía, a menos que la exhibición de la película pudiera constituir delito, en cuyo caso se sometía a la consideración del Tribunal Supremo. España no salía de su asombro. No obstante, aún había excepciones y restricciones vigentes.”²¹

Per tant, com podem veure aquí, la censura havia acabat, i només hi hauria fortes represàlies per aquells films que fossin considerats delictes. Tot i això, seguirien havent-hi lleis que continuaven restringint²² els films que s’estrenaven.

Amb comparació amb el cinema franquista, els canvis van ser evidents, a banda de començar a mostrar personatges, i sobretot dones, que tenien desitjos sexuals, també van començar a mostrar famílies no-convencionals a partir de parelles que podien estar casades o no, i també, l’homosexualitat va començar a ser representada de manera gradual.²³ La indústria

¹⁸ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 37.

¹⁹ Aquest alliberament sexual de voler mostrar els cossos i l’acte sense filtres va ser considerat tota una revolució sexual que sobretot es va donar entre els anys 1976-1978, amb motiu de l’aprovació de la sexualitat per a ambdós sexes dins o fora del matrimoni. A John Hopewell, *op. cit.*, pàg. 164.

²⁰ John Hopewell, *op. cit.*, pàg. 137.

²¹ John Hopewell, *op. cit.*, pàgs. 141-142.

²² Prohibicions anteriors que eren presents durant la censura encara tenien lloc. Després de 1977, Televisión Española continuava tallant i editant els films per fer-les més moderades, una tipologia de censura que encara se seguiria donant a finals dels vuitanta. A John Hopewell, *op. cit.*, pàgs. 144-145.

²³ John Hopewell, *op. cit.*, pàg. 167.

pornogràfica era l'opció cinematogràfica que més va començar a triomfar aleshores, juntament amb la nova comèdia espanyola, la qual era plasmada a través d'una espontaneïtat representada per una sèrie de personatges joves que eren marginals, però amb un caràcter familiar.²⁴ Efectivament, tot això es veuria recolzat per la creació de la Llei Miró l'any 1983, fet que va donar l'oportunitat a molts directors de poder-se convertir en productors propis dels seus films, com és el cas d'Almodóvar.

Va ser gràcies a la progressiva abolició de la censura que autors com Pedro Almodóvar, van començar a fer cinema, tot i que ell mai va fer referència a la censura ni a Franco, així ho exposa:

“Mis películas, ni siquiera reconozco la existencia de Franco. Están hechas como si Franco no hubiera existido. No es que no me interese, sino que actúo-ésta es un poco mi venganza- como si él no hubiera existido, y al no haber existido, no existe tampoco ni su recuerdo, ni su sombra.”²⁵

És un apunt interessant, ja que, com veurem ell sí que extraurà personatges arquetípics d'aquestes èpoques de censura, però, mai farà menció del dictador, cosa que altres directors²⁶ sí que van aprofitar per fer crítica o desafiar del context.

²⁴ John Hopewell, *op. cit.*, pàgs. 296-297.

²⁵ Frédéric Strauss, *op. cit.*, pàgs. 30-31.

²⁶ Trobem el cas del cineasta Carlos Saura, el qual realitza *El jardín de las delicias* (1970), entre altres, on configura un film amb elements com metàfores, símbols, al·legories, subjectivismes, entre altres, una sèrie d'elements que desafien la censura. A John Hopewell, *op. cit.*, pàg. 131.

B) “La constatació d’una personalitat cinematogràfica”

Entrant a veure la figura de Pedro Almodóvar com a cineasta ja consolidat, podem veure una sèrie de característiques generals que fan que Almodóvar constitueixi un estil únic dins la cinematografia espanyola.

Característiques generals dels films d’Almodóvar

Pedro Almodóvar començarà la seva carrera de manera completament autodidacta sense la imposició de cap norma academicista, fet que li permetrà experimentar molt més amb la seva obra (Holguín, 1994). A partir del visionament dels films, detectem elements com:

- Personatges femenins: reivindica el paper de les dones dins la societat a partir d’una inclusió majoritària dins dels seus films. L’interès vindria marcat pel context familiar i social en el qual ell es desenvolupa, un context marcat pel matriarcat i també el patriarcat imposat sobre aquest. La inclusió de revistes i còmics femenins seran la seva font de recerca principal.²⁷
- Temàtiques com l’amor, la prostitució, les drogues, la maternitat, l’abandonament, la religió, la família, entre altres: podem veure com la temàtica de l’amor és representat en diverses de les seves variants, i sobretot, com totes aquestes temàtiques es desenvolupen en un ambient urbà.²⁸
- Ús del travelling, primers plans i el pla picat²⁹: trenca amb les formes tradicionals i empra aquesta tipologia de plans que ajuden a donar un sentit a la narració, atribuint també una dimensió psicològica als personatges.
- Decorats i espais: sempre apareixen espais reals, mai fa ús d’estudis cinematogràfics, i això aporta un espai quotidià per als personatges.³⁰
- El món de la televisió i la publicitat: el mateix director remarca que el món de la publicitat a Espanya és dels millors gèneres que es fan, i sent un fort interès perquè és un gènere que representa la societat.³¹
- Colors i estètica³²: sempre hi ha la inclusió de colors vius que criden l’atenció i fan ressaltar l’acció dels personatges. L’estètica dels seus films ve marcada també per una inclusió de mobiliari que ell mateix escull o que el fa expressament per al film.

²⁷ Dins d’aquests personatges femenins predominants, hem de tenir en compte que molts seran també personatges marginals de la societat: prostitutes, lesbianes, addictes, monges poc convencionals, assassins, nens amb superpoders, ninfòmanes, etc. Són personatges que són un reflex de la societat on viuen. Això també implicarà una inclusió de diàlegs col·loquials. A Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 59 i 137.

²⁸ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 67.

²⁹ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 132.

³⁰ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 158.

³¹ Vidal, N. (1990). *El cine de Pedro Almodóvar* (Vol. 285). (pàg. 43) Barcelona: Destino.

³² Amb relació a la seva estètica i colors que fa servir, podríem afegir aquí també el fenomen del cartellisme, un component molt característic dels seus films, ja que cada film que estrena ve acompanyada d’un cartell estrambòtic, també passant per estètiques més de revistes de moda com seria el cartell que realitza Juan

- Intertextualitat: la inclusió d'obres d'art per aportar un major significat a la narració és constant en els films d'Almodóvar. Des de la inclusió d'obres pictòriques, arquitectòniques, fins a obres literàries i filmiques. Totes donen un simbolisme i una major significació a la història.³³
- Influències principals com *pop* i el *kitsch*, i l'avantguarda³⁴: Per una banda, el *pop* americà partint de la seva iconografia, artistes com Warhol i els objectes de consum van ser una inspiració directa pel director, aquí l'estil *kitsch* també va entrar en contacte amb ell. Per altra banda, l'avantguarda, la qual li arribaria arran de la Movida Madrileña, va ser una època on dins la capital es va donar un boom dins l'art que partien de reminiscències de l'impressionisme, l'expressionisme, el surrealisme, entre altres. Un ús representatiu d'aquest *pop* serà a partir de la inclusió de còmics dins dels seus films, partint de vinyetes i onomatopeies, fet que podem veure dins de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). A banda d'aquestes influències, també hem de tenir en consideració personalitats americanes com Hitchcock i Billy Wilder, i d'espanyoles com Buñuel (Almodóvar, 1996).

En resum, podem veure com Pedro Almodóvar busca allò que s'allunya de les formes tradicionals, partint de l'experimentació dels gustos personals que ell té, ja sigui rebent influències per part del món nord-americà, com influències que li arriben del seu nucli de la infància. Així dona com a resultat un estil únic que fa que puguem parlar de la terminologia “almodovariana” quan veiem un film que té trets molt similars als del director manxec. És per aquest motiu que podem parlar d'una “constatació d'una personalitat cinematogràfica”, perquè es configura una autèntica manera molt singular de fer cinema i que s'allunya del que podem veure d'altres cineastes coneguts. Els personatges femenins seran l'eix central dels seus films, i tota la resta d'elements giraran al voltant d'aquests contribuint a favor de crear una peça cinematogràfica excepcional i que acaba sent considerada com a obra d'art total, ja que tot el que apareix dins dels seus films és creat per ell, des dels diàlegs, fins a les músiques, decorats, o vestuari, i en afegiment, res és escollit a l'atzar, tot té un significat per a la història. (Holguín, 1994).

Gatti per a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), o més avantguardista com el que realitza Ceesepe per a *La ley del deseo* (1987) (Figures 4 i 5).

³³ Veiem l'exemple dins del film *Todo sobre mi madre* (1999) on quan el personatge de la Manuela (Cecilia Roth) arriba a Barcelona, veiem una imatge de la Sagrada Família, la qual es contraposa amb un primer pla de la protagonista, té sentit quan sabem que aquest monument celebra el naixement de Jesús, i un model de família que s'allunyarà molt del que experimenta la Manuela. A Cabrera, L. (2 de maig de 2020). *Todo sobre mi madre, la mujer y los nuevos modelos familiares a través de la metaficción y la intertextualidad. Artes y Letras.*, 122.

³⁴ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 142.

- 5 -
LA FIGURA
DE LA DONA
DINS DEL CINEMA
D'ALMODÓVAR



La figura de la dona dins del cinema d'Almodóvar

Establint de precedent els elements que més apareixen dins dels seus films, hem pogut determinar els personatges femenins com un d'aquests elements recurrents. Dins d'aquest apartat aprofundirem en les tipologies del cinema espanyol que li arriben al director com herència, i establirem la separació de dones que consten dins dels seus films.

A) Tipologies de dona en el cinema espanyol com a precedent

Sabem que Pedro Almodóvar beu profundament de la societat espanyola per a l'hora de configurar els seus personatges femenins, és per aquest motiu que hem de tenir presents els models de dona que ja existien dins del cinema espanyol precedent al de l'Almodóvar.

Situant-nos dins d'un fort context de franquisme, durant els anys quaranta, l'ideal de feminitat que ocupava aquell context era el d'una dona que s'havia de dedicar exclusivament a la maternitat i l'ambient domèstic, sent una dona correcta pel marit i una mare exemplar pels fills.³⁵ Això configuraria un model dins del cinema que es desencadenaria en la figura de "mare patriòtica", aquella principalment contrària a la figura femenina dels anys vint i trenta³⁶ que arribava des dels Estats Units. Aquesta mare patriòtica³⁷ havia de dedicar-se fonamentalment als seus fills per tal de contribuir a la pàtria, l'acte de parir era considerat un bé per Espanya, d'aquesta manera la dona quedava reduïda a l'acte de tenir fills i de cuidar al marit. A banda del model de la mare patriòtica, també van existir "las militantes", dones que van militar dins de la Secció Femenina de la Falange, on s'encarregaven d'adoctrinar i donar a conèixer els ideals de la dona falangista que eren representats per la reina Isabel la Catòlica o Santa Teresa d'Àvila (Aintzane, 2014). De manera simultània, en aquell moment també es va donar l'aparició de les conegudes "chicas topolino", una sèrie de dones que ja eren considerades modernes i que es començaven a allunyar del franquisme, aquestes tenien una sèrie d'interessos que ja no eren tan compatibles amb el fet de dedicar-se només a la casa i a ser mares. Aquest model de dones, que en els anys seixanta ja estaria consolidat com a "mujer moderna"³⁸, aquesta tipologia no seria ben vista per la part més conservadora de la societat Espanyola perquè seria associada a la figura de la *femme fatale* que

³⁵ Rincón, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. (pàgs. 29-30) Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Universidad de Santiago de Compostela.

³⁶ Una tipologia de dona que el franquisme associava amb la Segona República i que es caracteritzava per ser deslleial a la pàtria, tenir una falta de moral, i que es rebel·lava a la seva obligació natural que era ser mare. A Aintzane Rincón, *op. cit.*, pàg. 41-42.

³⁷ Podem veure l'exemple del film *Raza* (1942) de José Luís Sáenz de Heredia, on la mare és encarregada de donar a néixer al protagonista del film, veiem com la mare és completament evocada a dedicar-se a la casa i els fills. A Aintzane Rincón, *op. cit.*, pàg. 47.

³⁸ L'arribada del turisme dins dels anys seixanta, sobretot va fer que aquest model de <<dona moderna>> comencés a aparèixer de manera recurrent dins del cinema espanyol. Aquesta dona ja es definia com a emancipada, i es rebel·lava contra els que la rodejaven. A Bou, & Pérez, X. (2022). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices*. (pàg. 105) Madrid: Ediciones Cátedra.

arribava del cinema de Hollywood, on apareixien personatges femenins que es maquillaven, fumaven i es relacionaven amb els homes de manera oberta (Aintzane, 2014), a banda de tenir desitjos sexuals que es feien explícits. Actrius com Bette Davis o Lana Turner, van encarnar aquests models de *femme fatale*, on es plantejaven com a dones que vestien vestimentes espectaculars, que feien que l'home fos qui anés darrere d'elles.³⁹

Pedro Almodóvar representarà dones que s'allunaran dels ideals femenins del Franquisme, i se situarà en la línia de models que s'apropen al de la *femme fatale* americana, sobretot, recuperant l'exemple de la Bette Davis, en múltiples ocasions farà referències directes a films protagonitzats per aquesta actriu⁴⁰, o també, veurem fotografies d'aquesta, juntament amb altres grans actrius americanes com la Marilyn Monroe o l'Ava Gardner.

³⁹ Cabrera, G. et al. (1990). *Diablas y Diosas*. (pàg. 33) Barcelona: Editorial Laertes.

⁴⁰ És el cas del film de *Todo sobre mi madre* (1999), on en una de les primeres escenes, mentre la Manuela (Cecilia Roth) i el seu fill Esteban (Eloy Azorín), s'open mentre veuen de Fons el film d'*All about Eve (Eva al desnudo)* (1950).

B) Separació de les tipologies de dona dins dels films de Pedro Almodóvar

Hem pogut veure fins ara quins són els precedents femenins dins del cinema espanyol que ja marquen unes directrius dins del cinema de Pedro Almodóvar, seguint aquests precedents ja exposats i l'anàlisi dels films del director, podem constituir una sèrie de tipologies de dona que les dividirem en: la dona enamorada, la mare, l'amiga, la dona ingènua, la dona abandonada, la prostituta, la dona transsexual, la Patty Diphusa, i un grup de varis caracteritzats per personatges específics que són sempre representats per personalitats femenines com serien la monja, la portera i l'advocada.

La dona enamorada

Quan parlem de la dona enamorada dins dels films d'Almodóvar, no és dels arquetips que apareix amb més freqüència⁴¹, però, ens podem trobar amb una sèrie de dones que afronten l'amor de maneres diferents, podem distingir entre diversos plantejaments:

- Dones que evolucionen de manera personal per empoderar-se
- Dones que embogeixen o s'obsessionen per amor
- Dones que maten per amor

Amb aquesta primera distinció, podem veure que de primeres se'ns pot plantejar una diversificació de dones enamorades que tracten l'amor d'una manera allunyada del que seria la tradició clàssica on podem trobar històries d'amor on dues persones es coneixen, s'enamoren, passa quelcom, però, acaben junts, aquí el director ens planteja dones que s'enamoren i que passen per quelcom significatiu per aquella persona, sigui matant, o embogint, entre d'altres. D'alguna manera podem afirmar que les dones enamorades d'Almodóvar arriben a un límit, el qual és provocat sempre per l'home de la història, totes les tragèdies que pateixen aquestes dones són causades pel seu amant o per un personatge masculí⁴², i és quelcom que agrupa totes les situacions que es poden donar dins de l'arquetip general de la dona enamorada.

Generalment, totes les dones enamorades que apareixen dins dels films d'Almodóvar són dones amb una forta personalitat, igual que també totes desprenen una certa fortalesa que sempre s'acaba desenvolupant al llarg de la narració, sempre hi ha un procés d'evolució en totes les dones enamorades, i sempre aquest procés pel qual passen, va de menys a més, i sempre té un punt d'inflexió, i on finalment acaba en una alliberació de la dona, un assassinat, o una obsessió que ve marcada per les situacions que travessen.

⁴¹Arquetips com el de la mare, la dona abandonada, l'amiga, o la transsexual, tindrien una presència més dominant dins dels films d'Almodóvar, amb comparació al de la dona enamorada que no apareix amb tanta freqüència.

⁴² Antonio Holguín, *op cit.*, pàg. 81.

Si anem desglossant cada una de les dones que s'agrupen sota l'etiqueta de dona enamorada, hem de començar parlant sobre aquelles dones que evolucionen personalment, inicien sent dependents del seu amant, i acaben amb la seva alliberació personal i amb relació a l'home. D'aquesta primera catalogació ens trobem amb el clar exemple del personatge de la Pepa (Carmen Maura) dins de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), Pepa és la protagonista d'una història que agrupa a tot un seguit de dones que les uneixen diverses desgràcies provocades per homes, tenim la Candela (María Barranco), la qual fuig de la policia per haver estat sortint amb un terrorista xiïta-de el qual ella no en tenia ni idea-, la Lucía (Julieta Serrano), una dona que escapa del psiquiàtric per anar en cerca del seu exmarit, la Marisa (Rossy de Palma), qui la caracteritza un mal humor constant fins que perd la virginitat en un somni i no amb la seva parella, entre d'altres, totes passen per situacions que les porten al límit, i com el seu títol indica, les porten a un estat d'atac de nervis constant.

Principalment, aquí, ens centrarem en el personatge de la Pepa, protagonista de la història, i representant d'aquell model de dona enamorada que passa per un procés personal fins a alliberar-se. La història inicia situant-se en què Pepa ha sigut deixada pel seu estimat Iván (Fernando Guillén), un home representant del típic "Don Juan", que es dedica a anar de dona en dona fins que es cansa i té una de nova⁴³. La narració ens situa quan Iván li demana a la Pepa que li prepari una maleta amb les coses que tenen a casa dels dos perquè se'n va de viatge, Pepa inicia el film preparant-li la maleta, es passa tot el film contactant amb ell per telèfon, però, no coincideixen, i a més a més, Iván intenta fugir de la possible situació de trobar-se amb ella perquè sap que no ha fet les coses bé, i en afegiment, se'n va de viatge amb una nova dona, la Paulina Morales (Kiti Mánver). Pepa passa pel típic procés de ruptura amorosa, inicia el film desesperada per saber quelcom d'ell, pendent del telèfon, perseguint-lo pels carrers per a veure si se'l troba, passant nits sense dormir, entre altres coses que fa per estar amb ell. També passa pel sentiment de la ràbia, decidint posar tot de pastilles somníferes en un gaspatxo amb la intenció de donar-li a l'Iván, i també perseguint-se amb la seva exdona Lucía amb la que ambdues es busquen pensant que una d'elles són l'amant, però el que no saben és que l'Iván ja té una nova víctima i no és cap d'elles. En definitiva, Pepa inicia desvivint-se per ell, per sobre de la seva salut, i per sobre de l'amistat de la Candela, ja que quan aquesta la va a veure desesperada per la seva situació, la Pepa ho passa per alt i la deixa per anar a buscar l'Iván. Hem de tenir en compte que la tensió de la Pepa creix en assabentar-se que espera un fill de l'Iván i pretén explicar-li la notícia.

⁴³ Això es veu exemplificat en la primera escena de totes després dels crèdits inicials, on Iván es va trobant a tot un seguit de dones de diverses nacionalitats i professions, a les quals li regala a cada una d'elles una frase per lligar amb elles.

Sembla que hi ha un punt d'inflexió en la història de la Pepa quan la Candela, davant la desesperació personal que té, s'intenta suïcidar tirant-se pel balcó de l'àtic de la Pepa (Figura 6), és a partir d'aquí quan la Pepa li comença a prestar atenció i es preocupa per ajudar-la, i de manera simultània, ella també comença aquí a deslligar-se de la preocupació per l'Iván. Es pot dir que a partir d'aquest succés, la Pepa comença a mostrar-se cada vegada més enfadada pel que ha fet l'Iván, li fa i desfà la maleta múltiples vegades, afirmant que no pensa fer res més per ell, i és aquí on podem veure aquest inici d'alliberament respecte a la situació que pateix. És curiós destacar que els canvis d'estat d'ànim que pateix la Pepa durant tota la història van lligats als diferents *outfits* que porta de vestimenta, ja que és destacable esmentar que cada vegada que canvia de pensament o que passa per aquest procés, es canvia de roba, sempre amb una roba de colors cridaners, com el blau elèctric quan plora dins del taxi, el negre, i sobretot l'*outfit* final tot vermell, representant la seva força que aconsegueix de manera independent i l'amor que ja té cap a ella mateixa i ja no cap a l'Iván.

L'alliberació de la Pepa es veu clarament exemplificada quan a l'escena final on acut a l'aeroport a salvar a l'Iván, ja que la Lucía el vol assassinar, l'Iván li dona les gràcies, i li demana de quedar a la nit per parlar, però ja és tard (Figura 7 i 8).



Il·lustració 1: Pepa (Carmen Maura) dins de Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988).

Iván: Pepa estoy avergonzado. Me he portado muy mal contigo, no sabes cómo lo siento.

Pepa: Lo único que quería era hablar contigo. Llevo dos días y dos noches esperándote, buscándote por todo Madrid, dejándote recados por todas partes.

Iván: ¿Esta noche podemos hablar? Lo del viaje a Estocolmo puede esperar.

Pepa: No, ya es tarde.

Iván: No seas resentida, cambio los billetes, y tomamos algo en la cafetería.

Pepa: No. Ayer, esta mañana, mediodía, era posible, pero ahora ya es tarde. Hace ya dos horas que es tarde.

Iván: Entonces, ¿para qué has venido aquí sino para hablar conmigo?

Pepa: Me enteré de que Lucía venía a matarte, y yo la seguí hasta aquí para impedirlo.

Como ya no corres peligro, me voy. Adiós.⁴⁴

Aquesta escena final és realment significativa, ja que els papers s'intercanvien, qui abandona a qui ara és la Pepa, no ell, ella escull abandonar-lo i quedar-se sola abans que amb ell, i ara és ell qui la vol tornar a aconseguir, fins al punt de ser capaç d'abandonar a la Paulina Morales moments abans d'agafar el vol per marxar de viatge, fet que probablement hauria pogut fer Pepa a l'inici del film, tot per recuperar a l'Iván. Hem de tenir en compte, i en el diàleg exposat ho

⁴⁴ Dels diàlegs del film de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

podem veure quan la Pepa ens diu: “Hace ya dos horas que es tarde”, això fa referència a un possible segon punt d’inflexió que té el personatge de la Pepa respecte a l’Iván, ja que aquí ens fa referència a una de les escenes més famoses del film, el moment en què dins l’àtic de la Pepa arriben els dos policies, juntament amb un mecànic, i coincideixen amb la resta de personatges, el Carlos (Antonio Banderas) fill de l’Iván, la Lucía, la Candela, la Marisa, i la Pepa. És dins d’aquesta escena on la Pepa resol amb qui se’n va de viatge l’Iván, i veu que és amb la Paulina Morales, una “advocada feminista”, és a partir d’aquí que la Lucía decideix anar a l’aeroport a assassinar-lo, i tot i que la Pepa ja no vol res amb ell, decideix anar a salvar-lo.

Un fet destacable de la Pepa és que en tot moment és ella qui decideix per si mateixa què fa amb la situació del seu examant, ella decideix si li explica la notícia de l’embaràs o no, si canvia d’humor, si ajuda a la seva amiga Candela, i si finalment decideix abandonar l’Iván perquè veu que és una causa perduda i no li mereix. És un clar exemple d’una dona enamorada que passa per tot un cicle de dol cap aquell amor, passa des de la desesperació veient com es crema el seu llit en una de les primeres escenes, fins a la ràbia tirant la maleta de l’Iván a les escombraries, i també veiem com passa de sentir una desesperació buscant-lo de nit per tot Madrid, a una espècie de pau interna quan decideix rebutjar-lo a l’escena final dins l’aeroport. És, per tant, un exemple d’una

dona enamorada que aconsegueix alliberar-se d’aquell amor de manera independent i prenen independència per si mateixa sense dependre de cap home, ni de l’home del qual està enamorada.

Com esmentàvem a l’inici de l’anàlisi de l’arquetip de dona enamorada dins dels films de Pedro Almodóvar, una altra situació que rodeja aquesta tipologia de dona és també aquella que s’enamora de manera obsessiva o que embogeix per amor. En aquesta situació ens podem trobar amb l’exemple del personatge de la Lucía (Julieta Serrano) dins de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), probablement sent un dels personatges més còmics de la història per la situació que l’envolta, ja que ella és l’exdona de l’Iván, la qual es trobava internada dins d’un psiquiàtric, però, aconsegueix sortir d’aquest per anar a la recerca del seu exmarit, pel fet que sap que ja està amb una nova dona.

La Lucía afronta l’enamorament d’una manera bastant diferent de la Pepa, ja que seria l’exemple de dona embogida d’amor cap a l’Iván, tot i que ja no estigui amb ell, continua estant pendent d’ell i actua de manera embogida. Mentre que la Pepa arriba a un punt d’obsessió quan fa el gaspatxo ple de somnífers amb la intenció de donar-li a l’Iván per fer-li un “ensurt”, però no ho posa en pràctica, la Lucía decideix assassinar-lo i és capaç de dur-ho a terme si no hagués estat aturada per la Pepa.



Il·lustració 2: Lucía (Julieta Serrano) dins de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

Hem de tenir en compte que aquí intervé una qüestió mental, ja que la Lucía no està mentalment bé i és arran de la seva relació amb l'Iván⁴⁵. La vestimenta que caracteritza a la Lucía és estrambòtica i elegant al mateix temps, ja que combina vestits similars als famosos Courrèges⁴⁶ dels anys seixanta, juntament amb un maquillatge i uns pentinats -que són perruques- més cridaners. Aquesta combinació d'estils ja ens indica quelcom diferent de la seva personalitat (Figura 9).

Aquesta personalitat que ja es desprèn pels seus etilismes és sempre relacionada cap a l'Iván, fa les mateixes persecucions amb la Pepa en cerca d'aquesta nova amant, però, hem de tenir en compte que la Lucía ja és divorciada de l'Iván, tenen un fill en comú, en Carlos, però no ha passat pel mateix procés d'alliberació que la Pepa, tot i haver-ho deixat amb ell fa anys, el seu embogiment és expressat en aquesta cerca permanent del seu exmarit, del qual també hauria patit una sèrie d'infidelitats. Si relacionem el passat de la Lucía amb l'Iván i la seva vestimenta, veiem com aquest recurs d'agafar roba de finals dels seixanta es converteix en un element dramàtic dins la pel·lícula, perquè el personatge de la Lucía representa que embogeix vint anys abans, després d'estar amb l'Iván, i tots aquests anys per ella no han existit, és com si s'hagués quedat estancada en aquella època, una època on encara estava amb el seu enamorat.⁴⁷

El punt d'inflexió pel qual passa la Lucía dins del film, és en el moment que decideix disparar-lo a l'aeroport. L'embogiment per ell, i fins i tot, l'esgotament, o la histèria de veure que continua sent un "Don Juan" i que, en certa manera és causant que ella continuï patint per ell, fa que la porti al punt d'intentar-lo assassinar passi el que passi (Figura 10 i 11).

Podem veure, doncs, com amb la Lucía tenim un cas de dona enamorada, però expressat a partir d'un embogiment que és quelcom característic en ella i reconegut també pel seu exmarit⁴⁸. D'aquí podem treure la conclusió que podríem estar davant d'una dona que no supera al seu exmarit i la seva manera d'afrontar-lo és mitjançant accions marcades pel seu embogiment.

Un altre cas de dona enamorada embogida seria un cas molt particular del personatge principal de la Marina Osorio (Victoria Abril) dins de *¡Átame!* (1989), aquesta, és una actriu porno que és segrestada pel Ricky (Antonio Banderas), el qual surt d'un psiquiàtric on estava internat, i té l'objectiu de segrestar-la amb l'excusa de què fa un any ja havien tingut relacions i s'havia enamorat d'ella. Marina és un personatge que a simple vista ens pot resultar fràgil, sobretot sota la situació en què es troba, però, demostra tot el seu caràcter a l'hora d'intentar defensar-se o escapar-se del segrestant. Ricky la segresta i la té lligada al llit, no la deixa escapar

⁴⁵ Veiem aquí l'exemple de com els homes són l'origen de totes les desgràcies de les dones dins dels films d'Almodóvar, on com al personatge de la Lucía (Julieta Serrano) ha embogit per un home que s'etiqueta sota l'arquetip de Don Juan. A Antonio Holguín, *op cit.*, pàg. 81.

⁴⁶ Frédéric Strauss, *op cit.*, pàg. 101.

⁴⁷ Frédéric Strauss, *op cit.*, pàg. 101.

⁴⁸ Aspecte que podem a l'escena final, quan l'Iván la veu, i expressa sospirant un: <<Lucía...>> com si reconegués el seu comportament i es tornés a repetir el patró.

durant uns dies, ella ho intenta, però no ho aconsegueix. El motiu pel qual podem catalogar a la Marina com a dona enamorada embogida és perquè al llarg del film podem veure com de manera progressiva cada vegada té més simpatia amb el Ricky, fins al punt que s'acaba enamorant d'ell.

Marina: Será mejor que me ates. ¡Átame!⁴⁹

Amb aquesta frase sabem com a espectadors i el personatge masculí també que el seu objectiu s'ha complert, i la Marina s'ha acabat enamorant d'ell (Figura 12). El punt d'inflexió pel qual podríem definir que passa la protagonista és des del moment en què veu que el Ricky torna de buscar-li unes medicines, completament ferit, ja que l'apallissen pels carrers de camí a la farmàcia, en el moment en què ell arriba ferit, ella de seguida li cura les ferides (Figura 13), i després acaben mantenint relacions. Podríem relacionar l'enamorament del personatge interpretat per la Victoria Abril amb un clàssic cas de síndrome d'Estocolm, conegut també com un fenomen paradoxal en què la víctima d'abusos, concretament aquí amb un cas de segrest, la protagonista acaba desenvolupant un vincle positiu d'enamorament cap al seu segrestant interpretat per Antonio Banderas.

Aquesta representació de la síndrome d'Estocolm tindria un punt de connexió amb el moment personal que Almodóvar travessava, ja que aquest sentiment d'asfíxia representaria el que pel director va suposar recórrer el món promocionant el film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), i el compromís que va sentir també amb la societat del moment.⁵⁰ Tornant al film, podem afirmar que s'acaba enamorant, i sobretot en l'escena final podem veure com els dos se'n van per viure junts, i a ell ja no li cal cordar-la a cap lloc perquè sap que no fugirà. Podríem constatar que l'embogiment inicialment del Ricky, s'acaba traslladant al personatge de la Marina, ja que ambdós es veuen envoltats d'una situació que s'allunya de la normalitat. Tal com ens afirma Almodóvar, el personatge de l'Antonio Banderas vol ser una persona corrent, que s'enamora, es casa i té fills, ell intenta imitar el que faria una persona normal⁵¹, i tot i que la manera que ho fa sigui per la força, podem veure com el personatge de la Victoria Abril, també busca en el fons una normalitat i una futura estabilitat, i s'acaba contagiant de la bogeria del Ricky, i fa que com a desencadenament s'acabin enamorant.

Finalment, tal com definíem a l'inici, una altra situació que es pot donar dins de l'arquetip de dones enamorades és aquella dona enamorada que mata per amor. En aquesta categoria podem trobar al personatge de la Rebeca (Victoria Abril) dins del film *Tacones lejanos* (1991).



Il·lustració 3: Marina (Victoria Abril) dins de *¡Átame!* (1989).

⁴⁹ Dels diàlegs del film de *¡Átame!*.

⁵⁰ Antonio Holguín, *op cit.*, pàg. 240.

⁵¹ Frédéric Strauss, *op cit.*, pàgs. 30-31.

Rebeca és una dona que de primeres ens és molt prudent, dedicada al seu marit, el qual estima, i també és una dona que no té una relació gaire estable amb la seva mare Becky del Paramo (Marisa Paredes), ja que en ser una artista reconeguda del país, i amb motiu dels múltiples viatges que havia fet durant la infància de la Rebeca, fa que mare i filla no tinguin una relació constant, cosa que també repercuteix en el caràcter de la protagonista.



Il·lustració 4: Rebeca (Victoria Abril) dins de Tacones lejanos (1991).

Rebeca representaria l'arquetip de dona enamorada que mata, però, és un cas singular, ja que no mata per l'amor del seu marit, sinó que mata per l'amor cap a ella mateixa com a forma d'alliberament. Sabem que és casada amb el Manuel (Féodor Atkine), un home representant de l'Espanya més arcaica i, per tant, amb conductes masclistes que l'afecten amb ella. La història es complica quan ens assabentem que el Manuel havia estat un exàmarit de la mare de la Rebeca. La protagonista del film es veu sotmesa i envoltada en una bombolla que està vigilada pel seu marit, fins i tot, el canal de televisió privat pel qual treballa és propietat del seu marit, i també, pateix una violència habitual per part d'aquest. Ella és conscient de la seva situació, no és feliç, i a mesura que la narració va avançant, veiem com aquella primera imatge de dona prudent es va diluent, i aquesta dissolució la veiem efectuada finalment quan decideix assassinar al seu marit Manuel disparant-lo amb una pistola.⁵² Aquest assassinat és simbòlic d'un alliberament que busca la Rebeca com a acte d'amor cap a ella mateixa, cansada dels mals tractes, i també de la situació amb la seva mare, decideix posar fi a tot a cop de pistola. En afegiment, ella és conscient també del que ha fet, i ho assumeix de manera total a l'hora d'entregar-se com a culpable mentre presenta el telenotícies en el canal de televisió on treballa (Figura 14).

En definitiva, les dones enamorades d'Almodóvar busquen un alliberament que les fa allunyar del seu amant que estimen, això ho veiem en els casos de la Pepa i amb la Rebeca, on ambdues s'alliberen del seu amant buscant una independència, tot i que la Pepa ho fa passant per un procés personal, i la Rebeca ho fa per mitjà de l'assassinat. Els altres dos casos exposats lligats a la situació d'una dona enamorada que embogeix, ens plantegen situacions diferents, però que també tenen a veure amb els homes que apareixen, amb el cas de la Lucía és una situació que no acaba de superar mai, i la Marina on té un efecte contrari i s'acaba enamorant de l'home que la segresta, hi ha aquí un procés també, però contrari a les altres, ja que mentre les altres es desenamoren, ella s'enamora. Per afegir, totes passen per un punt d'inflexió que els hi fa actuar de determinada manera, i es consoliden com a dones independents sent conseqüents amb els actes que elles decideixen executar.

⁵² Tot i que el personatge de la Rebeca encarna un paper de dona prudent en un principi, no implica que no sigui capaç de prendre decisions per si sola, ja que tot i que tingui la presència del seu marit conservador, ella escull per si sola en quins ambients es mou, això ho podem veure quan ella decideix anar a veure l'espectacle que ofereix *Femme Letal* (Miguel Bosé), i en afegiment, acaba tenint relacions amb ell.

La mare

La mare és probablement una de les figures que gairebé en tots els films d'Almodóvar és present, o si més no, quan apareix, és d'una forma destacable. Hem de tenir en consideració la relació especial que el director sempre ha tingut amb la seva mare, la qual moltes vegades ha inspirat la creació dels seus personatges que feien de mares dins dels films. És per aquest motiu que, quan mirem els arquetips de dones d'Almodóvar, la mare ocupa una posició important en ells, i és essencial la seva menció. Generalment, i com veurem, les mares dins dels films d'Almodóvar són marcades per històries especials, i cada una d'elles passen per fets que marquen la seva vida, i això condiciona també la manera que tenen a l'hora de relacionar-se amb els seus fills i altres personatges. En afegiment, també podrem veure algunes mares que encarnen aquell model de mare no desitjada o que no té una relació gaire plena amb els seus fills.

A l'hora d'afrontar l'arquetip de la mare dins dels films d'Almodóvar hem d'esmentar primerament el film *Todo sobre mi madre* (1999), aquest és un film que acull a tot un seguit de dones que les uneixen diverses circumstàncies de la vida, i troben consol en la unió d'aquestes. Aquest seguit de dones agrupa també diverses formes de maternitat que són afrontades amb situacions diferents. La protagonista, Manuela (Cecilia Roth), és una infermera amb caràcter, i que estima profundament el seu fill Esteban (Eloy Azorín), el qual és fascinat per la seva pròpia mare i escriu sobre ella, ja que la seva passió és escriure. Per l'aniversari de l'Esteban, juntament amb la seva mare van al teatre a veure *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams (Figura 15), una obra que havia estat interpretada per la seva pròpia mare anys enrere actuant dins d'un teatre d'aficionats. Manuela i Esteban acudeixen a veure aquesta obra teatral, en sortir, Esteban insisteix a demanar-li un autògraf a una de les grans actrius que surt que és Huma Rojo (Marisa Paredes), aquesta se'n va amb un taxi, i l'Esteban surt corrents darrere ella, amb la mala sort que és atropellat per un cotxe i mor. Aquest fet tràgic marca profundament a la Manuela, en qüestió de segons, ha passat a ser una mare que acaba de perdre a un fill de divuit anys i està sola en el món. És per aquest motiu que, decideix marxar a Barcelona a buscar al qui era el pare d'Esteban per comunicar-li la notícia, i és allà on es retrobarà amb dones que l'ajudaran també a passar pel seu dol.

Agafant l'exemple de la Manuela dins de *Todo sobre mi madre* (1999), veiem com és una dona que utilitza la fugida com a solució als seus problemes, quan neix el seu fill Esteban marxa de Barcelona per anar a Madrid, i ara que el seu fill mor, torna a Barcelona amb l'excusa de trobar-se amb la seva exparella. És a Barcelona on es retroba amb una antiga amiga, l'Agrado (Antonia San Juan), una prostituta transsexual que es veu agredida per un dels seus clients i porta una vida en decadència, Manuela la rescata, la cura, li cuina, van a buscar feina juntes, i d'alguna manera la reconduïx, s'involucra en ella igual que s'involucra en altres dues dones del film, una d'elles és la Hermana Rosa (Penélope Cruz), la qual és una monja que ajuda dins d'un centre de

reinserció⁵³, que es queda embarassada casualment de l'ex de la Manuela, i a més a més és víctima de la transmissió de la SIDA. Davant d'una mare estricta que no veu que li vagi a donar suport, la Hermana Rosa troba suport en la Manuela, la qual l'acull a casa seva per cuidar-la i l'acompanya al metge quan ho necessita. L'altra dona que rep ajut de la Manuela, és Huma Rojo, una actriu reconeguda, la qual es veu sempre en desgràcia per la vida que porta la seva filla, també actriu, addicte a les drogues i sempre desafiant-la, Manuela l'ajuda a l'hora de convertir-se en la seva assistenta, sempre fa entrar en raó a la filla de Huma Rojo, i sempre està allà per donar-li la mà. És destacable l'apropament que Manuela té amb la Huma Rojo i la seva filla, ja que de primeres no saps si s'apropa a elles per rancor per la mort del seu fill, però, de seguida veus que la Manuela només té intencions pures amb elles, i un dels fets pels quals s'apropa amb elles és probablement per sentir-se prop del seu fill, ja que veure-les actuar, va ser l'última cosa que va poder gaudir amb el seu fill.

Aquestes tres dones que es veuen ajudades per la Manuela són l'exemple d'aquesta prestació que té la Manuela a l'hora d'afrontar el dol pel seu fill. Una interessant lectura que podem extreure és que, la Manuela deixa de ser mare d'Esteban, ja que aquest ha mort, però, d'alguna manera passa a convertir-se en mare d'aquestes tres dones que la necessiten i no sabien que la necessitaven. Manuela es presta en cuidar aquestes dones, preocupar-se per elles i estar amb elles sense jutjar-les, quelcom que és fonamental (Figura 16). És destacable com la Manuela es converteix en una espècie d'heroïna, però, al mateix temps porta el dol del seu fill en silenci, i quan confessa que havia estat mare, és quan expressa el dolor que segueix portant per dins. Aquest film és l'exemple de la solidaritat femenina, i com el fet d'ajudar-se entre elles en determinats moments de les seves vides, és quelcom que lis aporta un sentiment de retorn cap a la vida⁵⁴, principalment ho veiem amb el personatge de la Manuela, la qual s'endinsa en aquesta espècie de "bombolla" i ajudant a les dones que es troba, va canalitzant la mort del seu fill i li dona un sentit per viure al mateix temps, d'aquesta manera, podem veure com la mort del seu fill l'impulsa per fer quelcom significatiu pels altres. Aquest sentiment d'unió entre les dones, és un fet que Almodóvar beu des de que és petit perquè veient-se rodejat de dones, experimenta el que és la solidaritat entre dones, com aquestes ho porten tot i com aquestes tenen una capacitat d'actuació fonamental per a l'hora d'afrontar diverses situacions que viuen dins les seves vides⁵⁵, i és quelcom que veiem aquí amb la Manuela, ella és una veritable actriu com a mare, ja que és capaç de portar la seva pèrdua en total silenci (Figura 17), amb tal de prioritzar l'ajut que té cap a les

⁵³ La Hermana Rosa (Penélope Cruz) s'encarrega d'anar a buscar prostitutes dins de suburbis, o a drogaddictes, i els rehabilita per a fer tasques socials o a buscar feina. El personatge de l'Agrado i la Manuela acudirán a ella per buscar feina, sobretot l'Agrado que voldrà deixar de ser prostituta.

⁵⁴ Lando, A., & Scognamiglio, I. (2021). El principio femenino en Pedro Almodóvar. Un camino de educación para sentir. *Revista de Estudios Socioeducativos* (9), pàg. 82. DOI: http://doi.org/10.25267/Rev_estud_socioeducativos.2021.i9.06

⁵⁵ Almodóvar, P. (18 de diciembre de 2019). Pedro Almodóvar: mis mejores películas. (G. España, Entrevistador). Youtube. https://youtu.be/-Vl9nv_KBmE

dones que apareixen, igual que també és capaç d'ocultar segons quines coses amb tal de ser discreta i mantenir la tranquil·litat, fet que per exemple, la jove Hermana Rosa, no pot.

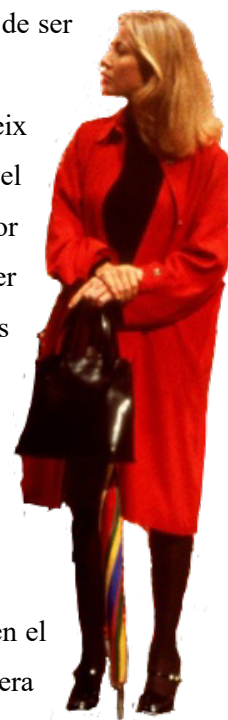
Hem de destacar que la Manuela és un personatge que gairebé sempre apareix vestida amb colors negres i vermells, sempre porta una combinació d'ambdós colors, el negre marcaria el constant dol que porta per dins de cara a la pèrdua del seu fill, i el color vermell que es veu més present quan està a Barcelona, seria símbol de l'amor, el poder que ella sent que té quan acut a Barcelona i té l'oportunitat de conviure amb les dones que es van apareixent dins del seu camí, i el poder també cap a ella mateixa com a dona que té la fortalesa que la fa tirar endavant, tot i que, sempre vagi combinada amb el color negre, el del dol. Aquesta combinació de colors ens pot recordar als del personatge que veiem de la Pepa (Carmen Maura) dins de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), tot i que ella el dol que passa és per una ruptura amorosa.

El model de mare que és la Manuela, s'allunya d'altres mares que apareixen en el mateix film. La Manuela com a mare és capaç de fer el que sigui pel seu fill, i en la primera escena de totes quan sopa amb el seu fill Esteban (Figura 18), ho podem veure:

Esteban: ¿Serías capaz de prostituirte por mí?

Manuela: Yo ya he sido capaz de hacer cualquier cosa por ti.⁵⁶

Amb això la mateixa Manuela ja ens deixa clar que com a mare, ja ha pogut passar per a determinades situacions per tal que el seu fill estigués bé. Això també ho podem veure quan l'Esteban li confessa que està escrivint sobre ella i que voldria veure-la actuar en un dels seminaris que fan a l'hospital on treballa, ella li determina que no li agrada gaire que escrigui sobre ella, però, tot i això, acaba acceptant que la vagi a veure i que escrigui sobre ella. En definitiva, la relació que tenen mare i fill és bastant propera, l'única distància que guarda la Manuela amb el seu fill és la història amb el pare, l'Esteban no sap res sobre el que havia estat el seu pare, també anomenant-se Esteban (Toni Cantó), com a regal d'aniversari, l'Esteban fill li demana a la seva mare que li expliqui sobre el seu pare, i finalment, la Manuela accedeix explicar-li, però, no és possible perquè aquella mateixa nit l'Esteban mor. D'alguna manera podem intuir que a la Manuela també li persegueix el fet de no haver arribat a explicar-li qui era el seu pare, i això veiem que no deixa que torni a passar quan el bebè acabat de néixer de l'Hermana Rosa, que també es dirà Esteban, el dona a conèixer a l'Esteban pare després de la mort de la Rosa. Per tant, Manuela aprèn a afrontar els successos que passen i això és quelcom que també li ensenya la Rosa abans de morir, ja que ella li demana que li expliqui tot al seu fill, i la Manuela li promet.



Il·lustració 5: Manuela (Cecilia Roth) dins de *Todo sobre mi madre* (1999).

⁵⁶ Dels diàlegs del film de *Todo sobre mi madre*.

La tipologia de mare activa que té Manuela, contrasta de manera plena amb qui poden tenir els personatges com la Huma Rojo amb la seva filla Nina (Candela Peña), o la mare de la Rosa (Rosa María Sardà) amb la Hermana Rosa, ambdues podrien ser equiparables en el sentit que són dues mares que mantenen una relació més distant o conflictiva amb les seves filles. Per una banda, el personatge de la Huma Rojo, intenta estar present en la vida de la seva filla Nina, però, la seva filla és rebel, és addicta a l'heroïna, i és un cas perdut, d'alguna manera la Huma Rojo s'intenta apropar, però, sempre acaba posant per davant el teatre i la seva feina com a actriu, abans que a la seva filla i, per tant, això repercuteix en la relació d'ambdues. El personatge de la Huma Rojo, el podem equiparar al de la Becky del Paramo (Marisa Paredes) dins de *Tacones lejanos* (1991), on ens trobem també amb una actriu marcada per una relació allunyada amb la seva filla on sempre escull la seva professió per davant la seva filla, i també veiem com estableixen una espècie de relació entre amor-odi⁵⁷.

Tornant a *Todo sobre mi madre*, i com esmentàvem, també tenim el paper de mare distant, o en aquest cas, castradora, de la mare de la Rosa, la qual ens planteja un model de mare que intenta tenir control sobre ella, però, la seva filla, la Hermana Rosa, s'allunya d'ella i pren decisions per si mateixa, cosa que l'acaba portant a una situació final tràgica⁵⁸. Manuela acaba fent de mare per a la Hermana Rosa, ja que aquesta, deixa de tenir relació amb la seva pròpia mare i li oculta l'embaràs⁵⁹, tot i que la Manuela, acaba avisant a la seva mare perquè estigui assabentada, i probablement vol que tinguin una bona relació de mare i filla, cosa que ara ja ella no pot tenir amb el seu fill.⁶⁰



Hem pogut veure doncs que *Todo sobre mi madre* (1999) estableix tot un seguit de dones que envolten el personatge principal de la Manuela, i també, com ens planteja diferents tipologies de mares que també sempre acaben sent ajudades per la Manuela, representativa de dona poderosa que és capaç de passar per quelcom traumàtic i reconvertir aquesta situació en ajudar als altres i mostrar-se com una mare de totes aquestes altres dones que van apareixent dins la seva vida, ja que totes reben ajut d'ella, una protecció que ens recorda a la que ens arriba d'una mare com a tal.

Il·lustració 6: Madre de Rosa (Rosa María Sardà) dins de Todo sobre mi madre (1999).

⁵⁷ Antonio Holguín, *op cit.*, pàg. 69.

⁵⁸ En aquesta línia de mare castradora també trobem l'exemple del personatge de la Berta (Julieta Serrano) dins de *Matador* (1986), on formant part de l'Opus Dei, sotmet al seu fill Angel (Antonio Banderas) a una ensenyança restrictiva basada en el control, la culpa i la religió. A Frédéric Strauss, *op cit.*, pàg. 70.

⁵⁹ Dins d'aquestes mares que no tenen una bona relació amb els seus fills, hem de destacar també la recurrent inclusió que té el director per afegir personatges secundaris que detesten a les seves filles i ho verbalitzen, és el cas de la mare que encarna l'actriu Mercedes Guillamón dins de *Laberinto de pasiones* (1982), la qual afirma que està "hasta el coño" de la seva filla, semblant al personatge de la Juani (Kiti Mánver), la qual tracta fatal a la seva filla Vanessa (Sonia Hohmann) dins de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), la qual té poders telequinètics.

⁶⁰ Tot i que el personatge de la Manuela ja no pugui tornar a exercir de mare del seu fill, sí que tornarà a reencarnar-se com a mare a l'hora de fer-se càrrec del bebè que té la Hermana Rosa en morir aquesta.

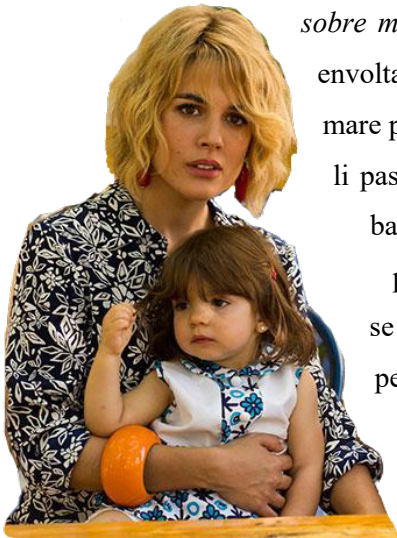
És en aquest arquetip de la mare on també podríem esmentar dos films més actuals del director i que presenten casos més particulars pel que fa a la figura de la mare, el primer seria *Julieta* (2016), i el segon seria *Madres Paralelas* (2021).

Iniciant per *Julieta* (2016), probablement és un dels films representatius d'aquelles relacions entre mare i filla on es veuen marcades per la falta de comunicació produïda a partir d'un fet tràgic. La Julieta (Adriana Ugarte/Emma Suárez) és una mare que té una filla, l'Antía (Priscilla Delgado/Blanca Parés), qui marcada per la poca relació que mantenen, decideix exposar la seva història des del moment en que coneix al pare de l'Antía, en Xoan (Daniel Grao), passant per la mort tràgica d'aquest, i arribant a l'actualitat. *Julieta* és un film on gairebé totes les dones que apareixen se senten culpables per la mort de Xoan, Julieta es culpabilitza per discutir amb ell moments abans de la seva mort, i l'Antía es culpabilitza per haver estat en un campament d'estiu mentre tenia lloc l'accident. Aquesta culpa marca principalment la relació de mare i filla, igual que la mort tràgica d'en Xoan. Quan el pare de l'Antía mor, aquesta, es passa anys cuidant de la seva mare Julieta perquè passa per una forta depressió, són una sèrie d'anys on mare i filla s'intercanvien els papers, la filla es converteix en mare traient força i cuidant d'ella, provocant que maduri de cop, i la mare es converteix en filla, quedant absolutament absent a les necessitats de la seva filla que en aquell moment era una adolescent (Figura 19). El fet de ser una mare absent marcada pel fet tràgic, fa que la comunicació entre ambdues sigui completament nul·la, no parlen del tema i això influeix en el comportament de l'Antía, fins al punt que, quant té divuit anys, decideix marxar a un retir espiritual, no serà fins al cap de dotze anys més tard que es torni a posar en contacte amb la seva mare Julieta.

La desaparició d'Antía, fa que la Julieta torni a caure en una depressió i decideixi començar a escriure la seva història (Figura 20). Antía fuig, ja que no se sent lliure perquè porta gairebé mitja vida tirant de la seva mare, i moguda també pel sentiment de culpa de la mort del seu pare, fa que gestioni el seu comiat així. No és fins dotze anys més tard que es posa en contacte amb la seva mare per dir-li que un dels seus tres fills ha mort ofegat al riu (Figura 21), quelcom que ens recorda també a la mort del seu pare, també ofegat al mar, és significatiu aquest contacte, ja que el que una mort de fa temps les va allunyar, ara les fa ajuntar de nou, i també, l'Antía és ara qui busca consol per a la mort del seu fill i té la necessitat d'acudir a la seva mare, això ens ve a dir que quan ens passa quelcom tràgic, necessitem el consol de la mare, i no hi ha retir espiritual que ens curi d'això. En afegiment, en Antía hi ha un canvi amb la mort del seu fill respecte a la seva mare, ja que deixa en constància en la carta que li envia que entén el que pot haver sentit la Julieta davant l'absència de la seva filla, això ho veiem reflectit a la carta així:

Antía: En estos momentos, los peores de toda mi vida, pienso en ti. Ahora entiendo lo que has debido de sufrir por mi desaparición. No podía imaginármelo.⁶¹

És també aquí on la Julieta, de camí a veure-la, li confessa a Lorenzo (Darío Grandinetti), l'actual parella d'ella (Figura 22), que no li pensa demanar explicacions, només vol acompanyar-la en el dol, probablement una frase que ens fa recuperar el sentiment de mare que té a l'inici dels primers anys d'infantesa de l'Antía, el sentiment d'una mare que ara sí que li toca amb ella fer el paper de fer de mare i ajudar-la tal com l'Antía ho va fer en el seu moment a l'hora d'ajudar-la a superar la mort del Xoan. Podem veure doncs, com la tipologia de mare que encarna la Julieta, és el d'una mare que es veu marcada per un fet tràgic on afronta el dol de la pèrdua de la seva parella de manera molt diferent d'altres personatges que hem pogut veure com la Manuela dins de *Todo sobre mi madre* (1999), principalment perquè el personatge de la Julieta queda



Il·lustració 7: Julieta (Adriana Ugarte) dins de *Julieta* (2016).

envoltat en una depressió que fa que es converteixi amb una mare que no fa de mare per a la seva filla durant uns anys. Julieta és una dona que oculta tot el que li passa, i que, al mateix temps és molt sensible, ja que podem veure com, a banda de culpar-se per la mort de la seva parella, també se segueix culpant per la mort d'un home que va conèixer en un tren i que es va suïcidar tirant-se a les vies, és un fet que ja des de l'inici del film la persegueix. La depressió per la qual passa Julieta la podem veure també reflectida en la seva manera de vestir, comença vestint amb colors molt elèctrics, vius, llampants, i a mesura que madura, vesteix colors més bàsics com marrons, vermells o negres, sempre amb aquesta línia de dol, i curiosament, quan al final del film ja va en cerca de la seva filla, torna a vestir un jersei de color rosa que ens crida l'atenció, és indicatiu que ha tornat a trobar-li el sentit a la vida, i torna també per oferir-li a la seva filla el paper de mare que no li ha pogut oferir abans.

Com esmentàvem abans, i per a concloure l'arquetip de la mare, tenim un últim film que seria *Madres Paralelas* (2021), un film que ens narra la curiosa història de dues dones, la Janis (Penélope Cruz) i l'Ana (Milena Smit), que es coneixen en una habitació d'hospital moments abans de parir (Figura 23). Ambdues presenten una contraposició de mare entre una que desitja ser-ho, la Janis, i una de molt jove que decideix ser-ho, però no ho desitja perquè ha estat violada, l'Ana. Aquesta contraposició fa que de primeres ja hi hagi diverses diferències entre les dues, però, hi ha quelcom que les unirà per sempre, per una banda, el fet de ser



Il·lustració 8: Janis i Ana (Penélope Cruz i Milena Smit) dins de *Madres Paralelas* (2021).

⁶¹ Dels diàlegs del film *Julieta*.

mares solteres farà que es facin costat una amb l'altra, i per altra, veurem com per accident de l'hospital els bebès de cada una seran intercanviats, d'aquesta manera cada una es queda amb el bebè de l'altra. Passen els mesos i la Janis a través d'una prova d'ADN veu que aquell no és el seu bebè biològic, tot i això, el segueix criant (Figura 24 i 25). Pel que fa amb l'Ana, el seu bebè mor per mort súbbita, és a dir que, biològicament, el fill de la Janis havia mort. Comencen a viure a casa la Janis, i cuiden el bebè de manera conjunta, a la llarga, la Janis comprova que és la filla de l'Ana i al comunicar-li la notícia, aquesta abandona a la Janis traient-li el bebè (Figura 26 i 27).

És interessant esmentar amb aquest exemple que, tenim inicialment dues mares on una ho desitja ser-ho amb moltes ganes, i una altra que no, però el encreuament de bebès que es dona entre ambdues és símbol de la idea que totes les mares tenen un sentiment universal cap als seus fills que les fa actuar de la mateixa manera, o si més no, podríem dir que l'instint de cuidar a un bebè és el mateix per totes.⁶² En afegiment, també és un film on podem veure molt present la idea de solidaritat com veiem dins de *Todo sobre mi madre* (1999), on ambdues mares que es troben soles en el món, es donen consol i s'ajuden per fer front a la situació en la qual es veuen envoltades. Per afegir, el caràcter de fortalesa i l'instint de mare protectora aquí es fa molt visible.

Per concloure, veiem que ens trobem amb dones que passen per experiències que les marquen profundament, però, sempre acaben tirant endavant i acaben sent representatives d'un caràcter fort i punyent. La mare en els films d'Almodóvar encarna aquest perfil de dona forta que és capaç de combatre les adversitats amb les quals es troba, i que també, és capaç de prestar-se i ajudar als altres quan ho necessiten. Són mares particulars amb històries particulars, i és el que les converteix en personatges molt especials dins dels films d'Almodóvar. En afegiment, hem de tenir en compte que totes les mares que apareixen afronten la maternitat de manera solitària, és a dir, la figura del pare sempre queda absent sigui d'una manera o altra, sigui morint o desapareixent, la figura de l'home com a pare mai apareix.⁶³

⁶² Excepte amb el cas de la mare de l'Ana, la Teresa (Aitana Sánchez-Gijón), la qual no té cap instint maternal i decideix optar per la seva carrera com a actriu en lloc de donar suport a la seva filla. A Almodóvar, P., & Cruz, P. (27 de octubre de 2021). Entrevista a Pedro Almodóvar y Penélope Cruz. La noche D. (Dani Rovira, Entrevistador). Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=JibEPnM5xic>

⁶³ Aquesta absència de la figura dels pares és quelcom que el director afirma que vindria marcada per la poca relació que ha tingut mai amb el seu pare. Dins de *Laberinto de pasiones* (1982) exposa el complex d'Èdip on hi ha aquesta plasmació del pare basada en el joc sexual on filles se n'acaben anant al llit amb els seus pares. A Nuria Vidal, *op. cit.*, pàg. 59.

L'amiga

Un dels altres personatges que sempre té una representació femenina és el de l'amiga, normalment aquella personalitat que dona suport i és consellera de la protagonista del film. Abans d'entrar en l'anàlisi d'aquesta tipologia femenina, hem de tenir present l'interès que desperta el concepte d'amistat dins del director, ja que és un dels elements constants que apareix dins del seu cinema. L'amistat dins dels films d'Almodóvar sempre és representada entre dones, gairebé l'amistat masculina no existeix.⁶⁴ El seu interès per representar l'amistat sempre entre dones la veiem en aquestes paraules que el mateix director li exposa a l'autora Nuria Vidal:

“A mí me gusta la amistad básicamente entre mujeres. (...) Para mí la amistad es masculina, pero prefiero hablar de ella entre chicas, me fascina mucho más ver a dos chicas cómplices. (...) El espectáculo de la amistad de dos chicas que se meten en un lavabo, a hablar de sus cosas, es una situación que adoro. La mujer ha podido dedicarse sin remilgos a la amistad por una cuestión cultural y porque ha estado condenada a vivir secretamente su intimidad y su intimidad sólo la ha manifestado con sus amigas. (...) A mí me interesa ver eso, el gozo con que una chica habla con otra. La complicidad física que hay entre las mujeres. Estoy seguro de que las chicas se han besado en la soledad y no ha pasado nada. (...) Creo que el hombre merece ser engañado por la mujer con mujeres. A mí me encanta la idea de una chica engañando al marido con una amiga.”⁶⁵

Aquesta excepcional declaració que ens fa el director ens ressalta com el seu interès en l'amistat femenina recau en la gran passió que sent quan veu a dues dones o més, compartir entre elles secrets i opinions referents al que sigui: fent confessions, explicant situacions, tafanejant, el que sigui, el moment íntim entre dues dones intercanviant confessions, és fonamental per a Almodóvar, i és el que ell plasma dins dels seus films a l'hora d'incloure sempre un confident que acompanya al protagonista principal. Com hem esmentat, aquest confident sempre té una representació femenina i fa costat a la protagonista, la qual normalment també és femenina.

Un dels seus films que tracta l'amistat com a pilar central de la narració seria un dels seus primers llargmetratges, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), un film on ens situa a tres dones, la Pepi (Carmen Maura), la Luci (Mercedes Guillamón) i la Bom (Alaska). L'amistat entre el trio de dones comença a partir de quan la Pepa és violada per un policia (Félix Rotaeta), marit de la Luci, ella busca venjança pel policia ideant un pla on es pugui apropar a la Luci per a poder dur a terme la venjança, amb aquest apropament, juntament amb l'ajut de la cantant *punk* de la Bom, s'acaben fent amigues amb la Luci i acaben introduint a la Luci, una dona de primeres

⁶⁴ Nuria Vidal, *op. cit.*, pàgs. 321-322.

⁶⁵ Nuria Vidal, *op. cit.*, pàgs. 33-35.

conservadora, a un món *underground*, marcat per l'obsenitat i l'escàndol, derivat pel fenomen de la Movida Madrileña⁶⁶. Les tres amigues s'ajuden entre elles, Bom i Luci contribueixen a l'hora d'ajudar a la Pepi amb la seva violació, fins al punt que la Luci acaba deixant al seu marit (Figura 29 i 30), tot i que descobreixi que a ella el que li agrada és que la tractin malament, “como una perra”⁶⁷, cosa que el seu marit acabarà de comprendre bé, i farà que al final tornin junts, decebent a la Pepi i la Bom, quedant-se les dues soles en l'amistat. Pepi i Bom són representatives d'aquest llaç que sembla irrompible, on ambdues es donen suport fins al final del film.

Una altra amistat entre dones que podem destacar és l'amistat entre el personatge de la Gloria (Carmen Maura) i la Cristal (Verónica Forqué) dins de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, on la Gloria és la mestressa de casa protagonista que carrega amb les tensions de tota la família, la situació precària que viu no la deixa tenir ni un moment de descans, i això contribueix que sigui addicte a estimulants per sobreportar la situació que viu. La Cristal és una prostituta de certa categoria que és veïna seva, aquesta, és feliç i agraïda, viu amb calma i això també li fa aportar una alenada d'aire fresc a la Gloria, li serveix de desconexió, sobretot quan la fa participar en l'escena amb l'exhibicionista.⁶⁸ Com amb totes les amistats que apareixen en els films d'Almodóvar, no es jutgen entre elles, de fet, podem veure com, tot i que, la Gloria, la qual es converteix en assassina al matar al seu marit, i la Cristal, una prostituta, ambdues són amigues per sobre de tot.⁶⁹ Aquesta confiança o normalitat que es donen entre elles en les situacions que viuen personalment ho podem veure en una de les primeres aparicions de la Cristal a casa de la Gloria (Figura 31):

Cristal: Oye, ¿no tendrás un látigo por ahí?

Gloria: ¿Un látigo? No

Cristal: Es que al cliente de esta noche se le ha antojado un látigo. Y ya sabes cómo son los hombres, si no le llevo un látigo, es capaz de irse.

Gloria: No querrá pegarte, ¿verdad?

Cristal: Hasta ahí podríamos llegar.

Gloria: Déjame que piense. Tengo algo que te puede servir.⁷⁰

Ambdues fan d'una situació que de primeres ens podria suposar anormal, una situació completament corrent i sense prejudicis, on la Gloria en lloc de jutjar-la, l'ajuda a buscar un

⁶⁶ *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) és un dels films de Pedro Almodóvar que millor captura el fenomen de la “movida”, juntament amb *Laberinto de pasiones* (1982), ambdues representant aquella part més *underground* de les nits madrilenyes dels anys vuitanta. Són films on tracten el fenomen de la “movida” sense fronteres. En el cas de *Pepi, Luci, Bom...* veiem com l'escena on es duen a terme las “Erecciones Generales” on els homes concursen segons la mida dels seus genitals, justifiquen la superació dels límits que es donaven durant el moment de la <<movida>> (Figura 28).

⁶⁷ Dels diàlegs del film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

⁶⁸ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 293.

⁶⁹ Nuria Vidal, *op. cit.*, pàgs. 321-322.

⁷⁰ Dels diàlegs del film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

complement com seria un fuet per fer-lo servir amb un client, cosa que si la Gloria no fos la seva amiga, la conversació no seria resolta d'aquesta manera. És en aquests diàlegs més intimistes entre dones on podem trobar els desitjos del director a l'hora de voler portar a la pantalla representacions que conformen converses íntimes que només es donaran entre elles, i això ho podem veure de manera clara en aquest fragment, ja que la Cristal, s'espera a demanar-li el fuet a la Gloria un cop el seu marit Antonio (Ángel de Andrés López) surt de casa, per tant, com a petits detalls, el director ja ens remarca que vol que siguin diàlegs plenament intercanviats entre dones sense cap home darrere.



Il·lustració 9: Gloria i Cristal (Carmen Maura i Verónica Forqué) dins del film ¿Qué he hecho yo para merecer esto? (1984).

Altre exemple, tot i que d'amistat diferent vista fins al moment, és la del cas de *La flor de mi secreto* (1995), una amistat entre la protagonista Leo (Marisa Paredes) i la seva amiga Betty (Carmen Elías). Una amistat on s'ajuden donant-se suport en les coses més insignificants i preocupant-se per les dues, sobretot la Betty, la qual es preocupa per l'estat d'ànim depressiu de la Leo causat per l'absència del seu marit Paco (Imanol Arias). El fet interessant aquí és que, Betty manté una relació amb el marit de la Leo, fet que la Leo no en sap res. És després de la ruptura que tenen la Leo i el Paco que Betty li confessa la relació que han tingut. Tot i això, Betty deixa a Paco al saber que un cop té la ruptura amb la Leo no es preocupa per ella, d'alguna manera ella posa per sobre l'amistat, tot i que ho fa de la manera errònia, ja que el mal a la seva amiga ja l'ha fet. Probablement és dels pocs casos que tenim dins l'amistat representada per Almodóvar on una amiga traeix l'altra a través de mantenir una relació amb el marit de la seva millor amiga. Cal destacar al mateix temps que, tot i que hi hagi aquesta traïció, el director no genera una bronca entre ambdues dones, concretament amb el cas de la Leo, expressa enfadament cap al seu exmarit, i decepció cap a la Betty, però en cap moment la culpa per res del que ha fet, hi ha una espècie de generositat entre ambdues que fa que en cap moment es converteixi en una guerra entre les dones per un home, en tot cas és l'home que sempre acaba sol.⁷¹

Amb els exemples exposats, podem veure com de manera general l'amistat que retrata Almodóvar, és una amistat basada en la confiança i en l'intercanvi de confessions. Una de les idees fonamentals és que mai s'enfaden entre elles o es jutgen quan les coses van malament. La idea que remarcàvem a l'inici, sobre captar els moments íntims de confessions entre dones, són representats en aquests exemples. En afegiment, aquesta confiança entre dones es pot donar gràcies al fet que no hi ha gairebé cap presència masculina que les rodegi, i quan els homes apareixen, és perquè són el motiu d'una possible traïció entre les dues amigues.

⁷¹ Podem esmentar també l'exemple d'una amistat traïda mitjançant un home, a partir de l'exemple dins de *Kika* (1993), on el personatge de l'Amparo (Anabel Alonso) traeix a la Kika (Verónica Forqué) enrotllant-se amb l'amant de la Kika sabent que aquesta continua enamorada d'ell. Dins d'aquest exemple trobaríem la mateixa solució on l'home acaba sense cap de les dues dones, i entre elles preval l'amistat.

La dona ingènua

Amb comparació als arquetips vistos fins ara, la dona ingènua apareix menys, però la seva menció és rellevant pel caràcter que aporten a les narracions. De manera general, la dona ingènua dins dels films d'Almodóvar, es presenta com a una dona que no oculta res, que té l'impuls de comentar tots els pensaments, preocupacions i opinions que li passen pel cap, per molt que aquestes situacions siguin escandaloses.

El primer exemple que trobem és el personatge de la Candela (María Barranco), dins del film ja esmentat amb anterioritat, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), on se'ns presenta de manera molt preocupada i nerviosa per a la situació en què es troba, ja que es veu implicada en un cas de terrorisme pel seu amant xiïta. Candela és un personatge que mostra una ingenuïtat partint de la negativitat, un sentiment que li ve donat davant de la situació en què es troba. Es presenta com a una dona físicament fràgil i que sembla que estigui a la vora del plor de manera constant (Figura 32). El caràcter ingenu el veiem reflectit a l'hora d'expressar tot el que li passa pel cap, i també a l'hora de no saber resoldre les situacions igual que ho fa el personatge de la Pepa (Carmen Maura), la qual sí que té la capacitat de mentir. La sinceritat i ingenuïtat de la Candela es veu expressada sobretot en l'escena on arriben els policies a l'àtic de la Pepa, on ella és incapaç de dissimular la seva preocupació. En aquest sentit, podem veure com exterioritza el seu patiment per la situació que viuen de manera més remarcable que altres personatges que

Il·lustració 10:
Candela (María Barranco) dins del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).



viuen la mateixa situació de tensió. L'altre exemple que podem veure de dona ingènua seria el personatge de la Kika (Verónica Forqué) dins de *Kika* (1993), la qual ens mostra una ingenuïtat diferent de la del personatge vist de la Candela, ja que la Kika es mostra bastant optimista davant de totes les desgràcies que li succeeixen. Té una ingenuïtat que es fa molt

present i una total incapacitat per a la intriga⁷², pel fet que de manera similar a la Candela, no té secrets, exposa tot el que viu de manera natural i no oculta res, la innocència que la caracteritza li fa tirar endavant de la situació que viu. Ambdós exemples exposats ens plantegen el mateix caràcter a l'hora d'afrontar situacions, com seria l'ús de la innocència, el poc filtre que tenen i la transparència que les caracteritza que els hi fan afrontar les situacions de manera més fàcil per elles, i també aportant-nos un component humorístic interessant que ens fa sentir també un cert punt de tendresa cap a elles. Com veiem, ambdós personatges tenen un caràcter ingenu, però afronten les situacions o bé de manera negativa, o d'una manera més positiva.⁷³

⁷² Frédéric Strauss, *op. cit.*, pàg. 144.

⁷³ Cal fer esment també de com en determinats films, tenim la inclusió de periodistes presentades com a noies joves, ingènues, fràgils, i que mostren un cert nerviosisme cap a la persona que entrevisten. És el cas de la periodista que apareix dins de *Matador* (1986) de la mà de la Verónica Forqué, i també la periodista que apareix dins de *¡Átame!* (1989). Aquesta representació negativa dels periodistes és resultat de la poca

La dona abandonada

Un element pel qual Almodóvar sempre ha sentit passió és per representar una dona que ha estat abandonada, principalment perquè per ell una dona sempre és més espectacular quan es troba en una situació així, ja que es mostra sense prejudicis, més atrevida, i tal com ens diu el director, és el moment on ens tornem boges (Almodóvar, 2019) i som més expressives, aquesta reacció natural de la dona, li és fascinant pel director, i és per aquest motiu que, dins dels seus films és recurrent trobar algun personatge femení que hagi estat abandonada. Molts dels seus films que representen aquestes dones abandonades, sorgeixen de la idea original de Jean Cocteau dins del seu text de *La voz humana* (*La voix humaine*) (1930), el qual ens planteja aquesta idea d'una dona que ha estat deixada pel seu amant i manté una trucada telefònica amb ell com a símbol de comiat, la recuperació d'aquest text de Cocteau el veurem en diversos dels seus films.

Davant d'aquesta recurrència habitual a la dona abandonada per part del director manxec, podem veure diversos exemples que encarnen aquesta tipologia de dona, la qual sempre ve representada per una dona que o bé ha estat abandonada pel seu amant i passa per un procés d'embogiment, desesperació o desolació, o bé també ens planteja una dona que és abandonada per un seguit de persones que la rodegen, fet que fa que aquella dona es converteixi en una dona totalment desgraciada, però que, tot i això, sempre és capaç de sortir de la situació de manera independent i amb un final feliç positiu per ella.

Comencem amb l'exemple del personatge de la Leo (Marisa Paredes) dins del film *La flor de mi secreto* (1995), una escriptora d'èxit que es mostra completament dependent del seu marit Paco (Imanol Arias), el qual es troba de servei militar. Quan Paco ve de servei a visitar-la, es presenta amb la sorpresa de voler divorciar-se i abandonar-la, això suposa per la Leo una mort en vida, primerament per la forta dependència que ella sent cap a ell, i després perquè el personatge de la Leo és una expressió dels sentiments constant, tot ho afronta de manera dramàtica com a bona escriptora que és, i és aquest un dels motius pels quals Paco i la seva amiga

Betty (Carme Elías), no s'atreveixen a dir-li que mantenen una aventura amorosa des de fa anys. Leo és una dona que depèn fins i tot de poder-se treure les sabates, no sap fer res sola, i en afegiment, es troba tan abatuda per l'abandonament del seu marit que no pot fingir, no pot ser partícip de cap ficció, i, per tant, és incapaç d'escriure, i la realitat que la rodeja la veu massa fosca per a poder-la canviar.⁷⁴ Afronta l'abandonament venint-se'n completament avall, provocant que s'intenti suïcidar amb pastilles. És gràcies al personatge del Ángel (Juan Echenove), que és com el seu nom indica, un veritable àngel de la guarda per ella, ja que apareix quan ho necessita i l'ajuda



Il·lustració 11: Leo (Marisa Paredes) dins del film *La flor de mi secreto* (1995).

estima que ha tingut Almodóvar cap aquests, tot i que els accepta com a un "mal necessari". A Nuria Vidal, *op. cit.*, pàg. 335.

⁷⁴ Frédéric Strauss, *op. cit.*, pàgs. 181-182.

a poder superar la situació amb el Paco, aportant-li un gran suport i donant-li l'espai que es mereix.⁷⁵

Si intentem trobar un punt d'inflexió en el personatge de la Leo, és complicat, ja que des que inicia el seu film, ja es mostra en un estat de patiment o de preocupació per la falta del seu marit, podríem dir que ja des de l'inici de la seva història és una dona abandonada, no és que esdevingui una, ja ho és des de l'inici, principalment perquè a ella li falta la presència del seu marit, i ja és com si no estigués. Ella lluita per intentar no sentir-se abandonada per ell, però és quelcom impossible perquè ell no vol continuar amb la relació que tenen.

Leo: Entre yo y tu trabajo, tu trabajo es lo primero.

Paco: Estoy intentando salvarle la vida a mucha gente.

Leo: ¿Por qué no salvas la mía?

Paco: Leo, estoy hablando de gente inocente. Gente que no tiene para comer, a la que matan mientras hace la cola del pan. Que no tienen ni luz, ni medicinas, ni esperanza.

Leo: Estás hablando de mí.

Paco: Eres el colmo del egoísmo.

És en aquest fragment on podem veure aquest dramatisme i depressió que caracteritzen a la Leo quan ella mateixa es relaciona o s'identifica amb el patiment que passa la gent que pateix les guerres, per ella és un mal equiparable, el patiment de la guerra amb el que ella sent quan sent que està sent abandonada pel seu marit.⁷⁶ La depressió per la qual pateix la Leo es veu transmesa en la seva vestimenta, ja que sempre porta elements que li puguin tapar el rostre, siguin ulleres de sol o gorres. En afegiment, tal com esmentàvem abans, Leo ja des de l'inici és una dona abandonada, però, a més a més, ella es creu que ho és quan té persones que la intenten ajudar sense obtenir res a canvi, com és el cas del personatge de l'Ángel, el qual l'ajuda sense pressionar-la a res, ja que ell està enamorat d'ella.

Un altre cas de dona abandonada seria el personatge de la Kika (Verónica Forqué) dins de *Kika* (1993), una història que ens explica la història d'aquesta dona, la qual es veu envoltada en una espècie de triangle amorós entre el Ramón (Àlex Casanovas), un *voyeur*, promès de la Kika, i el seu padrastre Nicholas (Peter Coyote), el qual és un assassí en sèrie que també manté relacions amb la Kika. Amb aquesta trama inicial, la protagonista es veu envoltada en una espècie d'ambient de constants desgràcies que semblen aparèixer un cop es fa promesa de Ramón. Kika és una dona que té la seva feina, és independent, forta, ingènua en determinats casos, que ajuda a

⁷⁵ Amb el personatge de l'Ángel, trobem un cas singular on se'ns presenta un home que per primera vegada no es converteix en motiu de desgràcia per a la protagonista. Seria una excepció dins la concepció que té Almodóvar sobre els personatges masculins dels seus films.

⁷⁶ En aquesta línia de ser una dona abandonada per un home, podem esmentar també la triada de personatges de la Pepa (Carmen Maura), la Lucía (Julieta Serrano) i la Candela (María Barranco) dins de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), les quals les tres podem agrupar també sota la categoria de dones que han estat abandonades, en aquest cas pels seus amants.

tots els que acudeixen a ella, però sembla que ningú li acaba de donar l'espai que mereix ni el reconeixement que se li hauria de donar. Kika és abandonada per tots els que la rodegen, podríem dir traïda per tots, en primer lloc, és traïda per la seva amiga i mestressa de casa, Juana (Rossy de Palma), la qual deixa entrar al seu germà a casa sabent que és fugitiu i un violador, fet que provoca que Kika sigui violada per ell, i la Juana no li confessa fins al final que era el seu germà, en segon



lloc, és traïda també per la seva parella Ramón, el qual és el *voyeur* que denuncia la violació de la protagonista perquè ho està observant des de l'edifici del davant, i la traeix venent la cinta de vídeo a la periodista famosa Andrea Caracortada (Victoria Abril), la qual ho exposa a la televisió sense reservar el dret d'intimitat a la Kika, en tercer lloc, és també traïda per la seva millor amiga Amparo (Anabel Alonso), la qual la traeix perquè comença a mantenir relacions amb el Nicholas, la qual cosa a la Kika li fa mal perquè té sentiments per ell, i, en quart lloc, és traïda pel Nicholas, ja que és un Don Juan que li crea expectatives i també està amb més dones a la vegada. Resumidament, tota persona que envolta a la Kika, l'acaba traint, i ella es troba sola, no veu que ningú li pugui oferir un consol perquè no pot confiar en ningú.

Com amb altres dones que hem pogut veure, Kika també passa per un punt

d'inflexió, arran de ser violada (Figura 33 i 34), ella perd els nervis per la situació, per la reacció del Ramón -el qual es preocupa més perquè gairebé roben les seves càmeres que per ella- indiferent a primera vista, i també és el moment on s'assabenta que el seu propi promès és qui ha venut les imatges d'ella sent violada a la televisió, tot li sobrepassa i veiem

una escena bastant dura on ella es desconsola sola plorant sobre el llit (Figura 35 i 36), és a partir d'aquí que decideix abandonar la casa. Tot i això, el final per la Kika és força esperançador, ja que per última vegada acut en cerca del Ramón i el Nicholas, quan arriba es troba amb l'escena grotesca de l'assassinat entre l'Andrea Caracortada i el Nicholas, i aconsegueix reviure al Ramón, és a dir, fins a l'últim moment encara continua sent perseguida per les desgràcies d'aquesta família, però, mentre el Ramon és portat en ambulància a un hospital, ella agafa el seu cotxe i es troba amb un noi al mig de la carretera (Manuel Bandera), el qual decideix fugir amb ell de manera impulsiva, però deixant enrere un camí que no li convé, és el moment on ella decideix per si mateixa abandonar tot allò i començar de nou. Veiem l'última frase que ens diu (Figura 37):

Kika: Aunque la verdad, no me iría mal un poco de evasión.

Noi carretera: ¿Ah sí? Pues ámate. Esta noche después de la boda nos vamos a poner hasta las trancas.

Kika: Pues me has convencido, chico. Saca el mapa de la guantera y dime cómo se llega a tu pueblo.

Noi carretera: No me hace falta mapa, tú sigue que yo te oriento

Kika: Eso es lo que yo necesito, un poquito de orientación.⁷⁷

Il·lustració 12:
Kika (Verónica Forqué) dins del film *Kika* (1993).

⁷⁷ Dels diàlegs del film *Kika* (1993).

És ben cert, la Kika necessita refer la seva vida, saber el que vol per si mateixa i començar de nou, i això ho comença a fer des d'aquest moment que decideix fugir amb un desconegut esperançador. Com esmentàvem abans, ella és una dona forta, perquè tot i sentir-se abandonada, ella surt de la situació per si mateixa, tot i que ho passa malament, decideix fugir, i malgrat tots els ensurts pels quals passa, es mostra sempre optimista davant de tot, sobretot per intentar calmar als altres, o a ella mateixa. En afegiment, aquest caràcter optimista que té es barreja també amb el caràcter irònic que utilitza, fet que fa donar-li un punt còmic a totes les desgràcies per les quals passa.⁷⁸

Per tancar amb la dona abandonada, hem de fer menció al curtmetratge que va realitzar el director, titulat *La voz humana* (2020), portant en escena el monòleg original escrit per Jean Cocteau l'any 1930, aquí donant-li vida a partir de l'actriu Tilda Swinton, la qual encarna el que seria la dona abandonada en la seva variant més exemplificadora, ja que només apareix ella sola, la presència de l'home que l'ha abandonat només apareix a través d'una trucada telefònica, tot i que tampoc sentim la seva veu, per tant, tenim una dona completament sola, acompanyada per un gos, que era del seu amant. La narració ens situa en un punt on sabem que l'amant ha acabat amb la relació amorosa que tenia amb la protagonista després de quatre anys, ara fa tres dies que no es veuen i la protagonista es troba a l'espera d'acomiar-se d'ell per donar-li les seves coses. La manera que té d'afrontar aquesta incertesa de cara a la seva parella, és entrant en una absoluta depressió, molt similar al personatge que esmentàvem a l'inici d'aquesta secció, la Leo dins de *La flor de mi secreto*, on la dona que veiem aquí, aposta per prendre pastilles quedant-se inconscient, actuar de manera impulsiva rentant-se el cabell amb la roba posada, comprant-se una destrat -amb la qual després admet que ha destrossat el llit-, en definitiva, no es mou de casa, es queda absolutament estancada en l'absència del seu amant (Figura 38 i 39).

Quan finalment rep la trucada del seu amant, ella li explica que ha estat fent coses, quedant amb amigues, anant a teràpia, tota una sèrie de coses que no ha fet, però que d'alguna manera li assegura al seu amant que tot està aparentment bé (Figura 40). Tot això, com totes les dones que anem veient, aquest personatge passa per un punt d'inflexió, aquest és quan, la seva parella de quatre anys, li comunica per telèfon que no vindrà a recollir les maletes i, per tant, l'acomiadament entre els dos serà via telefònica, fet que fa enfadar profundament a la protagonista, principalment perquè no troba just que ho faci per telèfon, i és també el moment on li reconeix com de malament ho ha passat aquests dies, aquí ho veiem:



Il·lustració 13:
Tilda Swinton
dins del curt *La
voz humana*
(2020).

⁷⁸ En aquest mateix recorregut de dona abandonada pels qui la rodegen, també hauríem d'esmentar el cas del personatge de la Tina (Carmen Maura) dins de *La ley del deseo* (1987), la qual també se'ns presenta com una dona que es troba sola, és abandonada, i així es presenta ella també. En afegiment, el director també barreja amb el seu personatge diàlegs del text original de Cocteau de *La voix humaine* (1930), i el personatge en si mateix també vol afirmar-se com a dona abandonada. A Nuria Vida, *op. cit.*, pàg. 235-236.

“¡Uno no se despide de la mujer que ha amado durante cuatro años con una llamada telefónica! Te he estado esperando durante tres días prácticamente atada sin irme a ningún sitio. ¿El teatro? ¡Cómo voy a ir al teatro en este estado! (...) ¿Qué si estoy bien? ¿De verdad me lo estás preguntando? ¡No estoy bien! En estos tres días he perdido el control más de una vez cuando no venías y no llamabas. Ataqué la cama con un hacha, y después me tomé unas pastillas, cuando llamaste estaba inconsciente, trece, las conté, trece es mi número de la suerte.”⁷⁹

Seguidament, admet com amb aquestes reaccions volia intentar que d’alguna manera la seva parella tornés amb ella, però res pot evitar el comiat entre els dos. Quan de sobte l’home penja el telèfon, ella decideix passar a l’acció, vol posar punt final igual que ell ho fa penjant la trucada. La protagonista decideix incendiar la casa on vivien els dos (Figura 41), mentre l’incendi es provoca, ella rep una última trucada de la seva parella, on ella aprofita per demanar-li que surti al balcó d’on estigui i que observi el seu àtic mentre es crema. Arriben els bombers i ella se’n va amb el gos que ara és d’ella (Figura 42). Un fet que hem de destacar és que veiem com quan surt de l’apartament, és com si sortís d’un gran estudi cinematogràfic de decorats, i és un ambient que veiem en diverses parts, del curt, aquesta sensació d’enclaustrament, tal com ens indica el mateix autor, és símbol d’aquesta soledat i foscor que pateix la protagonista, ja que fins i tot quan surt del seu propi apartament, es torna a topar amb una sèrie de parets que l’envolten, és com si no trobés sortida i visqués en un confinament permanent.⁸⁰ Deixant de banda el tema del decorat i l’ambientació que també aporten un valor a la narració, veiem com ens tornem a topar amb una dona en situació de crisi que la condueix a situacions límit.

Posada en anàlisi la dona abandonada, hem pogut veure com la dona abandonada és un tema molt constant en els films d’Almodóvar, que sovint parteix del monòleg original de Cocteau, però que el fa seu cada vegada que el porta a escena. Generalment, són abandonaments que es donen per part d’homes, els quals abandonen a la seva estimada de manera sobtada, sense donar moltes explicacions, amb l’ús del telèfon pel mig per evitar una situació física, els homes desapareixen i com a conseqüència les dones embogeixen, reaccionen contra aquest abandonament posant-se al límit, ja sigui cremant coses, cridant, plorant, buscant com boges als seus estimats, o entrant en absoluta depressió i quedant alienes al món que les rodeja. Només el cas del personatge de la Kika és el que és absolutament abandonat per tots. Són dones dolgudes, que expressen els sentiments que tenen i arriben a situacions límit, i és probablement el que les fa despertar una satisfacció al final on sempre hi ha una acceptació per part d’aquestes dones a l’hora de fer-se conscients sabent que aquell amant no tornarà, o que necessiten prendre un altre camí.

⁷⁹ Del monòleg del film *La voz humana*.

⁸⁰ Almodóvar, P. (20 de octubre de 2020). Entrevista a Pedro Almodóvar. (D. Noriega, & C. Morales, Entrevistadores). Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=27iLe-eaDHA>

La prostituta

La prostituta és un dels personatges més *undergrounds* i marginals que podem trobar com a representatives d'aquests baixos fons de les ciutats, és evident, per tant, que sigui una de les temàtiques de Pedro Almodóvar. Com a prostitutes, trobem alguns exemples destacables dins dels seus films, però, hem de remarcar que normalment són personatges que es troben en segon terme. Tot i això, hem de destacar dos personatges de dos films sota l'etiqueta de prostituta.

Ja esmentada amb anterioritat, el primer exemple seria la Cristal (Verónica Forqué) dins de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), una prostituta de luxe que rep als seus clients al seu propi pis on té tot un vestuari que van adequats a les fantasies dels clients que recorren a ella. El personatge de la Cristal no ens deixa indiferents, ja que és una prostituta que se surt de l'ambient marginal perquè, com hem esmentat anteriorment, ella rep als seus clients a casa, i posa esforç per a complaure a aquests clients, ja sigui cuidant la seva imatge, com posant en escena, fins i tot a la seva amiga Gloria (Carmen Maura) per a satisfer les fantasies d'un client, es pren seriosament la seva feina i normalitza aquesta professió, sobretot des d'una visió més acomodada amb relació a la imatge tradicional de prostituta que desenvoluparem en el pròxim exemple. Aquesta normalitat amb què el personatge de la Cristal es desenvolupa fa que el director pugui portar en escena una temàtica com és la prostitució, de manera normalitzada, la qual fa un temps podria haver estat un autèntic escàndol.⁸¹ De fet, a partir de la Cristal, i veient les múltiples vestimentes que té i el caràcter presumit que té, ens podria fer sobtar que fos prostituta, ja que de primeres s'allunya del prototip clàssic d'aquesta. Per afegir, hem de tenir present que la Cristal té altres aspiracions majors com és el fet de poder anar-se'n a Hollywood a ser actriu, és per aquest motiu que estudia anglès per algun dia complir el seu somni.⁸²

L'altre exemple de prostituta, molt contrari al primer exemple exposat, és el del personatge de l'Agrado (Antonia San Juan) dins de *Todo sobre mi madre* (1999). Afirmem que el personatge de l'Agrado és diferent del de la Cristal perquè l'Agrado sí encarna el prototip de prostituta tradicional que ve dels carrers o zones perifèriques per dur a terme la seva professió (Figura 43). Amb el personatge de l'Agrado hem de tenir en compte que per diverses situacions personals que passa i com a dona transsexual, es veu evocada a només tenir accés a aquesta tipologia de treball, i també es veu evocada a dependre d'aquesta, ja que sinó, no pot subsistir, això es veu representat a l'hora de quan ella es preocupa per les ferides que té fetes per un client, perquè això li suposa que li pot condicionar a l'hora de treballar a les nits, i també, veiem com expressa aquest cansament que sent per dins de portar gairebé mitja vida dedicada a això:

Agrado: ¡Ay, cómo me duele al masticar! No podré ni mamarla.

⁸¹ Pereira, A. M. (2013). *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor*. (pàg. 198) Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Tesis de Doctorado.

⁸² Ana M^a Manrubia Pereira, *op. cit.*, pàg. 202.

Manuela: Hoy no debes ir a trabajar.

Agrado: ¿Y qué hago? Lola me dejó sin un puto duro. Tengo que trabajar.⁸³

Agrado: Qué mayor estoy, Manuelita. Y no tengo edad.

Manuela: Eso es por la paliza.

Agrado: Por la paliza que me he metido en los últimos 40 años.⁸⁴

El personatge de l'Agrado experimenta el que és el món de la nit sent una prostituta que viu plenament d'això, fins al punt de patir intents de violacions o baralles amb alguns dels homes que van en cerca d'aquests serveis (Figura 44 i 45). Ella té aspiracions, és conscient del món del qual forma part, però, tot i això, sempre té una positivitat i afronta el que li ve amb actitud i sense dependre de ningú. Com esmentàvem, ella sap del món on treballa, i és per això que a la que té l'oportunitat, juntament amb la Manuela (Cecilia Roth), de poder sortir de la prostitució, i buscar feina, ho agafa amb els braços oberts. De prostituta passa a ser la secretaria de la famosa actriu Huma Rojo (Marisa Paredes), i això aconsegueix aportar-li una estabilitat i maduresa que veiem com al llarg del film es desenvolupa en gran manera, tot i que sempre continua tenint un sentiment de complaure els altres, fent-los la vida agradable, tal com ella es presenta: "Me llamo la Agrado, porque, toda mi vida, solo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás".

Veiem com les prostitutes d'Almodóvar, són personatges que acaben desprenent-se d'aquests ambients, busquen altres objectius i assoleixen sortir d'aquest món, o si més no, desitgen i aspiren a un futur lluny d'aquesta professió. Amb els dos exemples exposats, veiem

com, sempre són dones agraïdes, tot i que tinguin una situació penosa, afronten les situacions sent molt conscients a què es dediquen, i aquesta consciència plena del que es dediquen potencien aquest benestar que almenys aparenten que tenen de cara a tothom, sempre es mostren positives, probablement perquè ja en tenen prou amb la situació que viuen sent prostitutes, tot el que ve després els és insignificant, per això es mostren positives davant la vida. Aquesta pèrdua de la por davant de situacions, perquè ja han experimentat fets negatius, fa que res les escandalitzi, a banda de també emprar un llenguatge que ens resulta directe i que acull tot un seguit d'expressions concretes.⁸⁵



Il·lustració 14: Cristal (Verónica Forqué) dins del film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).

⁸³ Dels diàlegs del film *Todo sobre mi madre*.

⁸⁴ Dels diàlegs del film *Todo sobre mi madre*.

⁸⁵ Espinoza, A. (2017). Mundos femeninos en el cine de Pedro Almodóvar. *Ventana Indiscreta*, 34-39. DOI: <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2017.n017.1560>. Pàg.36.

La dona transsexual

En gairebé tots els films del director Pedro Almodóvar, es fa una representació de manera àmplia i sense filtres sobre el que són les relacions entre homosexuals, afegint també, la presència important de protagonistes transsexuals.⁸⁶ Agafant aquests protagonistes transsexuals, ens trobem amb un altre arquetip de dona, la dona transsexual, la qual explicarem a partir d'un únic exemple que serà amb el personatge que hem esmentat anteriorment, l'Agrado (Antonia San Juan), fins del film *Todo sobre mi madre* (1999).

Abans d'aprofundir dins del personatge de l'Agrado, hem de tenir en compte que a l'hora d'explicar una història d'un transsexual, homosexual, lesbiana, travesti, entre altres, sempre hi haurà una anteposició de la seva condició sexual als afectes socials que rodegin al personatge, tot i això, hem de tenir en consideració que, la representació d'aquests personatges dins dels seus films permet defensar que el director realitza una apologia a la sexualitat no convencional, i d'aquesta manera, ens aporta una proposta de diverses expressions sexuals diferents de la sexualitat normativa⁸⁷, però que també són vàlides, i Almodóvar aquí ho fa possible.

Després d'aquest incís, entrem a analitzar el personatge de l'Agrado. Com hem pogut veure anteriorment dins la seva vessant com a prostituta, ella és una dona de món, marcada per experiències que l'han acompanyat sempre, i igual que és conscient a l'hora de saber sobre la professió a què es dedica, també és molt conscient de la societat que l'envolta, i de tot el que ha hagut de passar per poder arribar fins al punt on està. Un moment clau en el film on podem entendre millor qui és l'Agrado, és quan fa un sensacional discurs explicant tot el que s'ha hagut de sotmetre per poder sentir-se a gust amb ella mateixa (Figura 46):

Agrado: Me llaman la Agrado, porque, toda mi vida, solo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de ser agradable, soy muy auténtica. ¡Miren qué cuerpo! Todo hecho a medida. Rasgado de ojos: 80.000. Nariz: 200, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo, no me la toco. Continuo. Tetas: dos, porque no soy ningún monstruo. 70 cada una. Pero estas las tengo ya superamortizadas. Silicona en labios, frente, pómulos, caderas y culo. El litro cuesta unos 100.000. Así que echad las cuentas, porque yo ya las perdí. Limadura de mandíbula: 75.000. Depilación definitiva al láser, porque la mujer también viene del mono, tanto o más que el hombre, 60.000 por sesión. Depende de lo barbuda que uno sea. Lo normal es de 2 a 4 sesiones, pero si eres folclórica, necesitas más, claro. Bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica,

⁸⁶ Balán, M. & Gruber, M. (2009). La construcción de la imagen femenina en los films de Pedro Almodóvar. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche*. (págs. 1-16). San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue. Pàg. 6.

⁸⁷ Ana Mª Manrubia Pereira, *op. cit.*, pàgs. 321-322.

señora, y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que soñó de sí misma.⁸⁸

Podem veure com de manera clara exposa totes les operacions estètiques a les quals s'ha hagut de sotmetre per poder-se sentir "autèntica", és a dir, per sentir-se a gust amb el seu propi cos, fet que ella posa per damunt de tot, ja que fa explícita la manera en què quan es tracta de fer quelcom per ser autèntiques, no ens hem de quedar curtes, hem d'intentar fer el possible per arribar a aconseguir el que desitgem, sobretot quan té a veure amb el nostre cos i la nostra identitat. Hem de tenir en consideració que aquest discurs ella el realitza dins del moment on els personatges de la Huma Rojo i la Nina, no poden actuar al teatre, i l'Agrado, que és la secretaria de la Huma, decideix sortir a l'escenari de manera original per a comunicar que la funció s'ha suspès, és important mencionar això perquè només sortir i iniciar el discurs, que ja deixa en intuïció que no deixarà indiferent a ningú, podem veure com diferents parts del públic, representades per gent gran, abandonen la sala, aquest abandonament és representatiu de la part més conservadora que ja no té interès per escoltar qualsevol cosa que vingui d'una persona que de primeres se surt de la societat corrent. En aquest discurs, l'Agrado ens fa sentir, tot i que faci servir un to humorístic o carismàtic, com és de difícil tot aquest procés pel qual implica poder arribar a sentir-se còmode amb si mateixa, per tal de sentir-se la dona que és. Això és quelcom que avui dia es troba en debat, el fet d'haver d'arribar fins al final per tal de considerar-te plenament d'un gènere o altre, i és un tema del qual Almodóvar ha parlat obertament:

"Yo comprendo también que haya esas tensiones entre la mujer biológica y la mujer transexual, pero yo no estoy de acuerdo en que haya esa diferencia. (...) Creo que esto ahora está más claro ahora en gran parte de la sociedad de que la genitalidad no define los géneros ni la identidad, la identidad la hace uno mismo. (...) No tiene comparación con los años 70-80 donde solo les quedaba la calle y una esquina para prostituirse."
(Almodóvar, 20 d'octubre de 2020)

Almodóvar ho diu ben clar, no considera que avui dia s'hagi d'arribar al final per a poder sentir-se, en aquest cas, dona. Segurament, tal com ens diu, durant els anys 70-80, això seria una situació completament diferent, on segurament estaríem en la línia del que l'Agrado ens manifesta, i segurament hi hauria un predomini de tota aquella gent gran que abandonava la sala en veure el discurs de l'Agrado. Com podem veure, les dones transsexuals⁸⁹ dins dels films d'Almodóvar, són dones que sempre ressalten la seva condició com a dones, i també que expressen i es mostren agraïdes per ser com són.

*Il·lustració 15: Agrado (Antonia San Juan) dins del film *Todo sobre mi madre* (1999).*



⁸⁸ Dels diàlegs del film *Todo sobre mi madre*.

⁸⁹ Aquí també podríem esmentar el cas del personatge de la Vera Cruz (Elena Anya) dins de *La piel que habito* (2011), la qual originalment era Vicente (Jan Cornet), però, després d'abusar sexualment de la Norma (Blanca Suárez), el pare d'aquesta, el Doctor Robert (Antonio Banderas), li imposa una transsexualitat convertint-la en Vera.

El cas de la Patty Diphusa (1991)

Deixant a un costat el fet filmic, i dins de l'àmbit literari, trobem el cas del prototip de la Patty Diphusa que Pedro Almodóvar escriu l'any 1991 sota el títol de *Patty Diphusa y otros textos*. Aquest és un llibre que el director ens exposa el personatge de la Patty Diphusa com a narradora en primera persona de les seves aventures que viu dins del món de la nit a la ciutat de Madrid en els anys vuitanta, i en afegiment el director també ens realitza un resum d'altres textos autobiogràfics.

Primerament, hem d'ubicar al personatge de la Patty dins l'escena madrilenya del moment de la “movida”, un moment on tal com Almodóvar ens exposa que passaven coses contínuament, aquests successos li servien al director per a distorsionar aquestes històries, i també practicava una de les seves passions que era l'escriptura. Patty Diphusa encarna el reflex dels sentiments del director, i tal com ell esmenta, va aparèixer i desaparèixer com el fenomen de la “movida”⁹⁰, això ho veurem a l'hora que el director escriurà a través de la Patty durant una quantitat de temps fins a desaparèixer de cop, serà durant l'estiu de l'any 1993 que tornarà, però de manera més apàtica i desencantada amb la societat del moment⁹¹.

Entrant amb qui seria el personatge de la Patty, és una estrella internacional de fotonovel·les porno a qui li demanen escriure per una revista, ella decideix escriure sobre sí mateixa, les seves vivències i pensaments, i també sobre la vida que la rodeja. Marcada per la seva naturalitat a l'hora de parlar sense tabús, encarna la imatge d'una dona independent, i que al mateix temps lluita per evitar la soledat, sempre amb un humor i amb un sentit comú que la caracteritza⁹². Tal com ens adverteix l'autor a l'inici, el personatge de la Patty Diphusa és l'exemple d'aquella dècada dels vuitanta, i dins d'aquest ambient de modernitat, la qual agrupava un conjunt de joves que no es preocupaven per aspectes com la política, o altres preocupacions, es limitaven a viure i afrontar la vida tal com els venia. Patty Diphusa es presenta així:

“Me llamo PATTY DIPHUSA y pertenezco a ese tipo de mujeres que protagonizan la época en la que viven. ¿Mi profesión? Sex-symbol internacional, o estrella internacional del porno, como quieran llamarlo. (...) Mis interpretaciones eróticas, según los críticos especializados, están provistas de algo inclasificable, algo que me convierte en única, y que no suele aparecer en ese tipo de subproductos. Hay una cosa muy bonita que me dijo Alfonso Sánchez: Cuando YO hago una fellatio, el espectador sólo presta atención a la expresión de mis ojos, y de mi boca. Y es que YO, ante todo, y haga lo que haga, soy una actriz. ¿Por qué habría de ocultarlo?”⁹³

⁹⁰ Almodóvar, P. (1991). *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Editorial Anagrama. pàgs. 9-10.

⁹¹ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàgs. 278-279.

⁹² Pedro Almodóvar, *op. cit.*, pàgs. 10-11

⁹³ Pedro Almodóvar, *op. cit.*, pàg. 15.

“Soy la actualidad. Quiero decir que me convencí inmediatamente de que lo mejor y más interesante era YO MISMA. Y me encantó que se me ocurriera, porque lo considero un tema no sólo actual sino también bastante original, pues hasta ahora a nadie se le había ocurrido hablar sobre MI. Pero también escribiré sobre el MUNDO, o la VIDA, como prefieran.”⁹⁴

La presentació que ens realitza Patty ja ens avança quina és la seva personalitat. Es presenta en majúscula, com a una personalitat important, i es defineix com a actualitat, quelcom fonamental tenint en compte que és un personatge que sorgeix del fenomen de la “movida”. Dins del segon fragment, veiem com ella exposa que decideix escriure sobre ella mateixa perquè considera que no hi ha res més interessant que parlar sobre ella, i és un fet que ella destaca perquè fins ara ningú havia pogut escriure sobre ella, per tant, amb això, ens remarca que és un personatge que es dona la importància que mereix. A aquesta forta personalitat que ja veiem des de l’inici li hem d’afegir una capacitat per exposar tot el que li passa sense cap filtre, és el cas de quan exposa que ha sigut violada entre dos homes:

“Mientras uno me FOLLABA, el otro me pellizcaba los PECHOS como para cerciorarse de que eran auténticos. A pesar de las circunstancias hice acopio de todo mi *charm* y les dije que haríamos todo lo que quisieran, que no se preocuparan. Pero mi buena educación les sacó todavía más de quicio. Como no soy morbosa, y además no era la primera vez que me violaban, no pienso contar todo con pelos y señales.”⁹⁵

Ens descriu l’escena de com la violen, però tampoc entra en detalls, ella decideix fins on vol explicar, i és aquí on veiem que tot i tenir una forta personalitat sense filtres, té sentiments i escull què explica i què no, i més en el cas de la violació, un fet que ja ens exposa que no ha passat una única vegada. Tot i això, continua tenint una forta convicció optimista davant les coses que li succeeixen, semblant a altres arquetips femenins que hem pogut veure, Patty és una dona que mai perd l’esperança ni l’optimisme, i això es veu reflectit quan després d’haver patit la violació, destaca que “almenys no plouia”⁹⁶ mentre ha tingut lloc el succés, un pensament optimista molt simple, però que ens diu tot, ja que ens amaga el que ha pogut haver arribat a patir en determinats moments de la seva vida, perquè com veiem, que l’hagin violat no és la primera vegada, i ella ho expressa com si fos el seu dia a dia.

Deixant de banda el seu optimisme, Patty no té cap mena de vergonya a l’hora d’expressar que l’emociona una cosa tan simple, per exemple, com un quilo de llagostins, i amb això, aprofita per a exposar el moment en què viuen, un moment on sembla que no hi hagi espai per a la

⁹⁴ Pedro Almodóvar, *op. cit.*, pàg. 17.

⁹⁵ Pedro Almodóvar, *op. cit.*, pàg. 23.

⁹⁶ Pedro Almodóvar, *op. cit.*, pàg. 28

sensibilitat, i és un fet que ella detesta profundament afirmant que això no està bé.⁹⁷ Si això ho relacionem amb el context, hem de tenir en compte que en aquell moment de la “movida” la gent necessitava desfogar-se i expressar tot el que portaven callant durant els anys de franquisme i de la transició democràtica, on encara la censura era molt present, en aquesta censura no hi havia lloc per a l’expressió d’aquests sentiments, i Patty exposa que és necessari poder expressar el que sentim, i mostrar-nos sensibles tampoc és res negatiu.

Com esmentàvem anteriorment, arriba un determinat punt de la història on el personatge de la Patty Diphusa decideix marxar i deixar d’escriure, ha assolit la fama internacional com escriptora i ho detesta, quan ella veu que es posa de moda, és quan decideix desaparèixer. Decideix retornar mesos més tard, exposant perquè va desaparèixer, i posant de manifest aquest esgotament que sent a l’hora d’haver-se convertit en moda, i també ens explica aquest malestar que sent cap a la societat que l’envolta, la qual ja no la diverteix:

“ADIOS. Ya nada me divierte y mucho menos cuando la DIVERSION es MODA. La GLORIA es aquello que te obliga a repetirte capítulo tras capítulo. Si eres una chica graciosa esperan que lo seas siempre. Si te confiesas excitable se supone que debes estar HUMEDA todo el tiempo. Si eres espontánea, la gente espera que seas una maleducada. Si has tenido la GRAN IDEA de ESCRIBIR TUS MEMORIAS, sin otra pretensión que demostrar que también tienes máquina de escribir, y esas memorias son alegres, desvergonzadas, frívolas, ingeniosas, etc., y ponen de moda la alegría, la desvergüenza, la frivolidad y el ingenio, una no tiene la culpa de eso. Odio a toda la pandilla de ineptos de lectores que se atreven a identificarse conmigo y que celebran todo lo que hago y digo. Cuando hago algo lo hago para ser UNICA.”⁹⁸

Amb aquest fragment Patty Diphusa s’acomia dels seus fans. Veiem com és representativa d’una societat que l’acaba ofegant. Ella és una dona independent, feta a partir de les experiències que ha pogut viure, de forta autoestima i decidida, i és crítica amb allò que l’envolta, i això la fa ser única. Ella és conscient del poder que té davant dels homes, del carisma que té a l’hora d’exposar els seus pensaments, i sap que això no deixa indiferent, i li encanta. Igualment, ella vol ser única, i ho és, però en el moment en què veu que s’ha posat de moda i s’ha convertit en influència de la societat on viu, de manera dràstica deixa de voler escriure per al públic i decideix abandonar-ho, ja no li diverteix escriure sobre aquests aspectes, i això també fa que continuï sent única. En afegiment, veiem també com Patty Diphusa és una dona molt intel·ligent que alguns autors equiparen al personatge de la Lorelei de la mà de l’autora de l’Anita Loos⁹⁹, ambdues són personatges femenins que denoten que no tenen una cultura llegida, però

⁹⁷ Pedro Almodóvar, *op. cit.*, pàg. 43.

⁹⁸ Pedro Almodóvar, *op. cit.*, pàgs. 87-88

⁹⁹ Anita Loos (1888-1981), escriptora americana, va començar a escriure textos per a diaris de Nova York, fins a arribar a escriure per al *New York Morning Telegraph*. El seu caràcter carismàtic i també el

que si més no, tenen la perfecta capacitat d'expressar els pensaments que envolten la seva vida.¹⁰⁰ En definitiva, el paper de la Patty Diphusa és rellevant perquè ens planteja un perfil de dona que va molt lligada al seu context i que és un canal de transmissió de sentiments, vivències i anècdotes que el director fa servir per canalitzar el que li passa pel cap referent al context convuls que viu, i sobretot, vol crear una diferència, un escàndol, i aquesta intenció l'expressa utilitzant el recurs de representant totes les obscenitats en majúscula, d'aquesta manera emfatitza més les obscenitats que el personatge de la Patty explica sense cap filtre. També hem de tenir present que aquests textos del director, van ser publicats en el seu moment dins de *El Mundo*, concretament dins la secció setmanal *Cinelandia*¹⁰¹, el fet que aquests textos estiguessin a l'abast del públic, és quelcom rellevant, ja que tothom podia ser partícip de l'escàndol que suposava el personatge de la Patty Diphusa.

plantejament de dones de l'època en les seves narracions, ens aporten un plantejament sobre les dones de la societat del s. XX interessant. El personatge de la Lorelei dins de *Gentlemen Prefer Blondes* (1995), on la protagonista es presenta com a una dona que estima els homes pels diners que tenen, i també on expressa com se sent igual o millor que altres dones. A Kristine Somerville, S. M. (2014). Anita Loos: The Soubrette of Satire. *The Missouri Review*, 37(4), 87-109. DOI: <https://doi.org/10.1353/mis.2014.0086>

¹⁰⁰ Nuria Vidal *op. cit.*, pàg. 53.

¹⁰¹ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàgs. 278-279.

Altres: la monja, la portera, i l'advocada

Entrant dins del qual serien els últims exemples d'arquetips de dones que trobem dins dels films d'Almodóvar, trobem una agrupació de quatre personatges: la monja, la portera i l'advocada, les quals no són constants dins de les històries que encarnen els seus films, però, quan apareixen, tenen una representació femenina, sempre són portats a la vida mitjançant personatges femenins.

La monja

La figura de la monja el trobem exposat d'una manera molt particular dins del film de *Entre tinieblas* (1983), l'únic film dins la filmografia de Pedro Almodóvar que ens planteja a un grup de monges, no convencionals, dins d'un convent al centre de Madrid.

Les monges protagonistes d'aquest film serien: la Madre Superiora (Julieta Serrano), Sor Perdida (Carmen Maura), Sor Estiércol (Marisa Paredes), Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave), i la Sor Víbora (Lina Canalejas), aquestes, viuen una vida retirada al monestir quan un dia arriba la Yolanda (Cristina Sánchez Pascual) en cerca d'un sostre, ja que la seva parella ha mort per una sobredosi. Yolanda acut a les monges i de seguida veu com aquestes no porten una vida corrent, la Madre Superiora és addicta a l'heroïna i lesbiana, Sor Perdida té un tigre com a mascota i és una mestressa de casa del convent, Sor Rata de Callejón llegeix llibres eròtics d'amagats, entre altres. Com podem veure, no són monges corrents, però, igual que Crist salva els homes dels pecats, elles també intenten portar per bon camí a noies que són addictes, prostitutes, les quals necessiten ajut, tot i que a la fi, elles també s'acaben convertint en aquestes noies.¹⁰² Almodóvar s'ha definit moltes vegades com a persona atea, i això condiciona la manera en què ell transporta aquestes monges a la pantalla, principalment perquè ens estableix un plantejament diferent de la que seria la pràctica cristiana corrent, això ho podem veure quan el director ens exposa el següent:

“Cuando en una de las escenas de *Entre tinieblas*, las monjas van a comulgar, esta práctica viene a ser, para la madre superiora, una manera de expresar su amor por Yolanda, la mujer a quien quiere y que interpreta Cristina Sánchez Pascual. Lo que hago es robar la motivación de la ceremonia religiosa, sustituirla, y donde está Dios, una Virgen o Cristo, poner una persona querida. (...) El lenguaje religioso lo convierto en un lenguaje amoroso pero absolutamente humano.”¹⁰³ (Figura 47)

Podem veure com ell parteix de la pràctica cristiana, com seria el fet que unes monges van a combregar, però, combreguen cap a un sentiment d'amor cap a un conegut que estimem, el qual substituiria la imatge de Crist o la Verge, segueixen una religió que elles mateixes es van constituint, ja que cada una acaba fent la tasca que més li agrada, ja sigui llegir, cosir, consumir, cantar, o netejar el convent, entre altres, cada una es dedica a si mateixa, i això és un fet que fa

¹⁰² Frédéric Strauss, *op. cit.*, pàg. 46.

¹⁰³ Frédéric Strauss, *op. cit.*, pàg. 49-50.

que s'allunyin de la mateixa naturalesa de ser monges.¹⁰⁴ Això ho podrem veure al final del film, on cada una abandonarà el convent per dedicar-se a altres plaers que els interessin més.

Si ens centrem concretament en el personatge de la Madre Superiora, probablement és el que ens crida més l'atenció, sobretot l'altar que té dins la seva habitació, repleta d'imatges de l'Ava Gardner, Brigitte Bardot o Amanda Lear, unes actrius que en aquell moment eren símbol de pecat, principalment perquè eren unes dones que s'havien divorciat dels seus marits moltes vegades, i que, incitaven a la masturbació masculina, però, aquestes pecadores per a la Madre Superiora equivalen a imatges de Crist o la Verge, són les autèntiques representadores de la religió que el personatge de la Julieta Serrano segueix.¹⁰⁵ De fet, per expressar el seu amor cap a la Yolanda, podem veure l'exemple d'una escena on la Madre Superiora s'equipara a Santa Verónica, un personatge de la Bíblia que surt dins de l'episodi del Viacrucis de Crist, on amb un vel li eixuga la suor del rostre, quedant el vel impregnat amb el rostre de Crist, això és el que veiem amb la Madre Superiora quan visita a la Yolanda després d'haver fet el recital de música, on la Yolanda va a desmaquillar-se, i abans, la Madre Superiora li posa una espècie de tela al rostre, en el qual queda impregnada el rostre de la Yolanda, la mateixa Madre Superiora fa referència a la Santa Verónica (Figura 48 i 49):

Yolanda: ¿Qué hace?

Madre Superiora: Que Dios me perdone si me siento la nueva Verónica.

Yolanda: Me parece que está un poco pasada de drogas.¹⁰⁶

És en aquesta escena on veiem molt ben expressat la idea que ens vol plasmar el director a l'hora de fer-nos veure que la Madre Superior aplica la pràctica religiosa, però, centrada en una persona que estima. Aquesta equiparació de la Madre Superiora amb Santa Verónica, fa que equipari també a la Yolanda a Jesucrist, per tant, podem veure com el personatge de la Julieta Serrano segueix la religió cristiana tenint a un ésser estimat com a imatge de culte, i no Déu.



Il·lustració 16: Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave), Sor Perdida (Carmen Maura) i Sor Estiércol (Marisa Paredes) dins del film *Entre tinieblas* (1983).

¹⁰⁴ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 69-70.

¹⁰⁵ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 70-71.

¹⁰⁶ Dels diàlegs del film *Entre tinieblas*.

La portera

La portera és una figura que ens arriba a tots de prop, ja que és un personatge molt representatiu de la vida quotidiana i que presenta una sèrie de característiques concretes. Quan pensem en la imatge d'una portera clàssica, ens ve al cap una dona carismàtica, assabentada de totes les notícies que passen en l'edifici i també sempre presentada com a protectora de l'edifici.

Aquestes característiques les podem veure reflectides en el personatge de la portera Testigo de Jehová (Chus Lampreave) dins del film de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), una dona que té aquest caràcter de tafanera on sap tot el que succeeix, pregunta i es justifica dient que no pot mentir perquè és Testigo de Jehová, amb tal de justificar-se a l'hora de què explicarà qui entra-i-surt per l'escala de veïns, això ho podem veure quan el personatge de l'Iván va a veure a la Pepa i li demana al personatge de la Chus que no li digui a la Pepa que ha vingut, ella li diu que no li pot prometre perquè no pot mentir, ho podem veure aquí (Figura 50):

Iván: Ahora no puedo subir, me esperan en el coche.

Portera Testigo de Jehová: Hace rato que subió, seguro que ya está más tranquila. Claro que no se lo puedo asegurar.

Iván: Volveré mañana. Y no le diga que he venido ahora, ¿vale?

Portera Testigo de Jehová: Lo siento señorito, pero yo soy testiga de Jehová y mi religión me prohíbe mentir. Yo solo puedo decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad.

Iván: Bueno si no le pregunta no diga nada.

Portera Testigo de Jehová: Pero si me pregunta se lo tendré que contar todo con pelos y señales.

Iván: Venga, adiós.

Portera Testigo de Jehová: ¡Ya me gustaría a mi mentir, pero eso es lo malo de las testigas que no podemos! Si no, aquí iba a estar yo.¹⁰⁷

La part còmica del diàleg es centra en la idea que amb l'excusa que és Testiga de Jehová, li està dient entre línies que ho explicarà tot, concretament a la Pepa, per tant, podem veure amb aquest exemple aquest caràcter d'indiscreció que tenen les porteres encarnades per Almodóvar.¹⁰⁸ Les porteres tenen aquest caràcter de “no tenir filtre”, tot el que pensen ho diuen, tot i que això comporti generar un sentiment d'incomoditat de cara a l'altre. També veiem com els personatges que sempre interactuen amb aquestes, no entren gaire en joc amb què diuen, sempre es queden parlant soles o els hi acaben donant la raó.

¹⁰⁷ Dels diàlegs de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

¹⁰⁸ Trobem també una mateixa equiparació amb el personatge de portera, i també interpretat per la Chus Lampreave, dins de *Hable con ella* (2002), on també segueix el mateix estil de dona que es vol assabentar del que succeeix, ho veiem quan li pregunta al personatge del Marco (Darío Grandinetti) sobre què ha passat amb Benigno (Javier Cámara) després d'haver estat detingut per una violació.

L'advocada

La professió de l'advocacia és una professió recurrent en els films del director manxec, i ens és d'especial interès perquè, quan apareix, sempre té una representació femenina.

Trobem l'exemple del personatge de la María Cardenal (Assumpta Serna) dins de *Matador* (1986), una advocada que parteix del model de *femme fatale* del cinema negre americà, on el seu interès radica en tenir una iniciativa sexual i criminal on sempre es mostra superior a l'home¹⁰⁹, principalment perquè utilitza el sexe com a precedent per després assassinar a l'home amb qui té relacions. Hem de tenir present que ella se sent atreta pel món dels assassins, és per aquest motiu que es converteix en l'advocada del possible assassí Angel (Antonio Banderas). L'altre exemple que trobem és el de la Paulina Morales (Kiti Mánver) dins de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), l'advocada que es fa dir "feminista", però que de feminista té ben poc, principalment perquè quan es tracta d'ajudar a altres dones, no ho fa, i també perquè quan rep el cas d'ajudar al personatge de la Lucía (Julieta Serrano), s'acaba enrotllant amb el marit d'aquesta, persona per la qual la Lucía acut en cerca d'una advocada. El personatge de la Paulina és un personatge hipòcrita i malvat (Figura 51).

El fet de representar la figura de l'advocat a partir d'una dona ens fa aportar una transgressió i modernitat cap a aquesta professió, sobretot tenint en compte el context en el qual tenen lloc aquests films.¹¹⁰ Per afegir, partint dels dos exemples vistos, veiem com el personatge de la María Cardenal utilitza el seu defensat també per protegir-se, ja que segons avança el film sabem que ella és la veritable assassina, i la Paulina Morales, es fa dir "advocada feminista" per atraure a clientes, perquè després no exerceix.¹¹¹ Podríem aquí buscar el significat de voler plantejar una figura femenina com a advocada com a símbol de què la justícia la porta la dona, però, ens trobem amb dos casos on cap de les dues advocades exerceixen la seva professió, per tant, podríem dir que Almodóvar associa el poder de la justícia a la dona, però aquestes, resulten tenir uns comportaments que s'allunyen dels que hauria de tenir una advocada convencional.

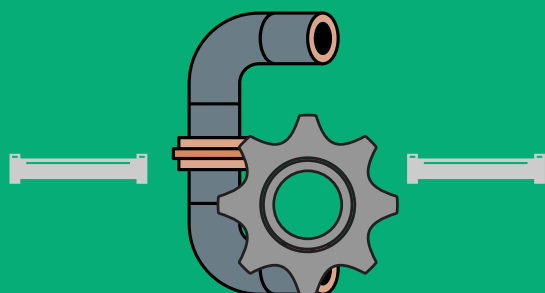
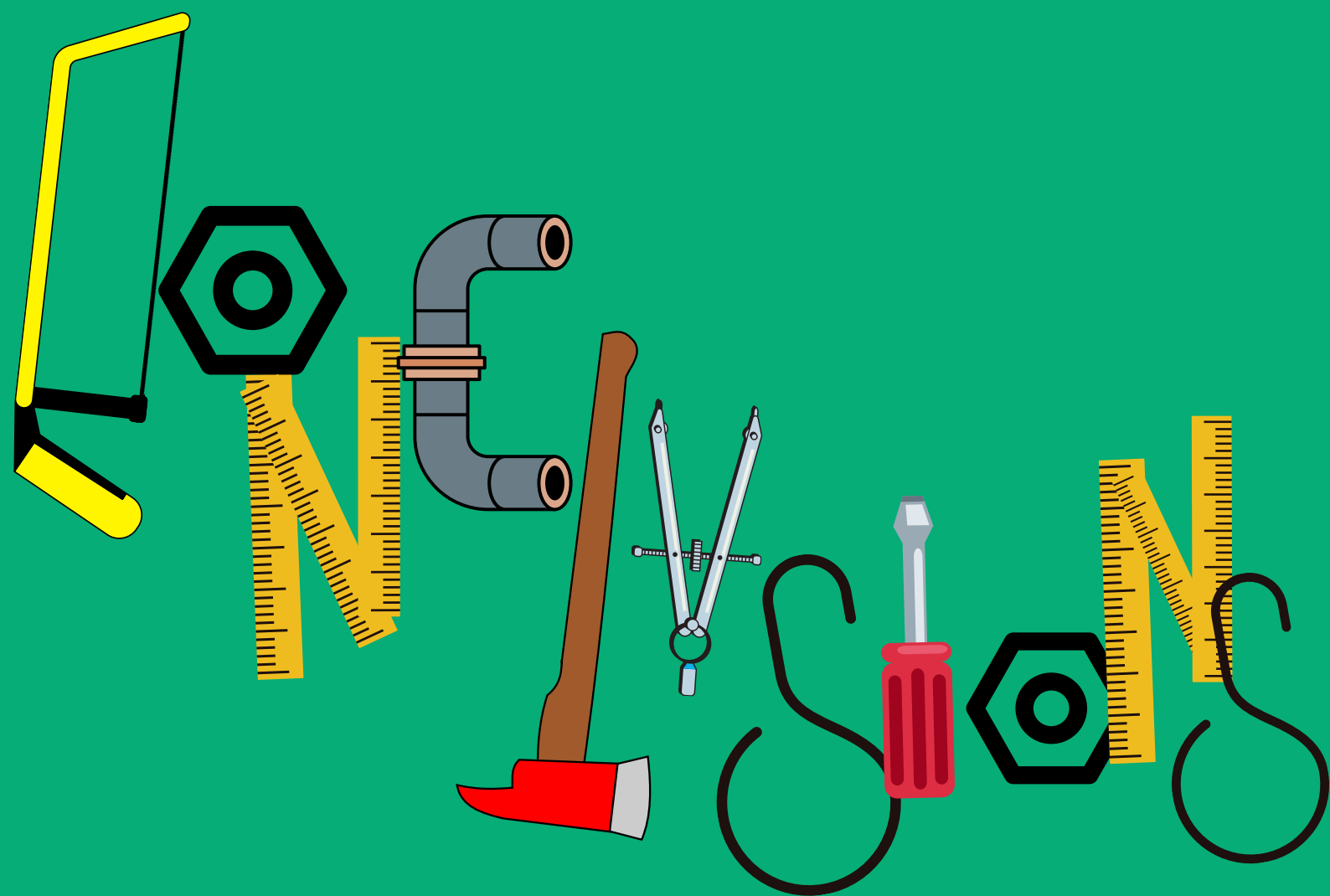


Il·lustració 17: María Cardenal (Assumpta Serna) dins del film *Matador* (1986)

¹⁰⁹ Ana M^a Manrubia Pereira, *op. cit.*, pàg. 329.

¹¹⁰ Un context dels anys vuitanta marcats pel postfranquisme i la transició democràtica. Amb aquesta representació de dones, veiem com la societat espanyola es veu modernitzada. A Ana M^a Manrubia Pereira, *op. cit.*, pàgs. 362-363.

¹¹¹ Antonio Holguín, *op. cit.*, pàg. 83.



-6- Conclusions

Entrant dins del que serien les conclusions, certifiquem que gairebé tots els films del cineasta són protagonitzats per dones, pel fet que el percentatge d'homes que apareixen en aquests films, és mínim, ja que queden reduïts a personatges que normalment marquen l'inici d'una tragèdia d'una dona, o només apareixen mitjançant la veu en off, per tant, les dones són les veritables protagonistes dels films.

A banda d'aquest apunt inicial, havíem partit de models com: la dona enamorada, la mare, la prostituta, la dona transsexual i la dona ingènua, no obstant això, a mesura que s'ha realitzat el visionament dels films, hem comprovat com aquestes categories es queden curtes, ja que dins dels seus films hem pogut veure altres categories que sempre són encarnades per dones també, per exemple: l'amiga, la dona abandonada, la monja, la portera, i l'advocada, aquestes tres últimes incloses en un grup minoritari. En afegiment, després de la descoberta literària del personatge de la Patty Diphusa, també s'ha vist pertinent de ser inclosa entre les dones d'Almodóvar.

Fet l'anàlisi de les diferents tipologies de dones que hem pogut veure amb profunditat, podem establir una sèrie de conclusions generals que caracteritzen a totes les dones de Pedro Almodóvar:

- Totes les dones passen per un punt d'inflexió que les provoca un canvi: totes les dones, siguin de la condició que siguin, arriben a un punt àlgid o a una situació que fa que reaccionin i vulguin establir un canvi cap a la situació que les preocupa, com veiem amb l'exemple de la Pepa (Carmen Maura) dins de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) o un canvi en la seva vida, volent deixant enrere determinants ambients, amb l'exemple de l'Agrado (Antonia San Juan) dins de *Todo sobre mi madre* (1999).
- Mai són dones dolentes: sempre se'ns presenten dones que són amigables i sinceres, mai es mostren envejoses entre elles, i les vegades que es poden trair és per homes, i, tot i això, en aquestes situacions, mai es culpen entre elles, són conscients que qui enganya és l'home, i no la dona. Amb aquest plantejament, això ho veiem amb el cas del personatge de la Leo (Marisa Paredes) i la Betty (Carme Elías) dins *La flor de mi secreto* (1995), on hi havia una infidelitat amistosa i amorosa, però la Leo en cap moment jutjava a la seva millor amiga.
- Són dones fortes i independents: ens trobem amb un seguit de dones que mai es debiliten, i si ho fan, sempre són capaces de donar-se valor i saber sortir de la situació per si soles. Hi ha un sentiment d'empoderament en totes elles que les marca profundament i les ajuda a combatre les adversitats. Per afegir, es mostren independents i són propietàries del seu destí, és a dir, elles decideixen per si mateixes com resolen la situació.
- Sentiment de generositat: el sentiment de generositat el podem trobar exemplificat en totes les dones que representen cada arquetip. Ens trobem amb dones que s'ajuden entre elles, que es fan favors i que es donen suport les unes amb les altres sempre. El film que

hem vist i que més representa aquest sentiment generós entre les dones seria *Todo sobre mi madre* (1999).

- Marcades per obscenitats i escàndols: tot aquest seguit de dones són marcades per situacions i diàlegs obscens que ens fan sentir properes a elles, ja que no emmascaren les seves intencions, tot el que pensen ho diuen i ho fan, generant veritables situacions escandaloses que per a elles són situacions corrents que les persegueixen dia a dia, és per aquest motiu que res les escandalitza.
- Homes com a causants de les desgràcies de les dones: com esmentàvem, les poques vegades que apareixen personatges masculins dins dels films d'Almodóvar, és perquè són presentats com a causants d'una tragèdia de les dones que apareixen. Siguin deixant-les, desapareixent, o sense posar cap presència com a pares, mai són presents, i quan hi són, és per fer mal a les dones. Tanmateix, aquesta representació de l'home com a causant de tots els mals de les dones, és positiu en certa manera, ja que suposa l'inici del progrés personal pel qual passen totes les dones en tots els films.
- Mentida com a recurs per evitar situacions complicades: moltes de les dones que apareixen utilitzen el recurs de la mentida per a no complicar més les coses amb relació a altres personatges. Aquest sentiment d'ocultar és quelcom que Almodóvar veu a partir de les dones que s'ajuntaven amb la seva mare quan era petit, el fet d'ocultar als seus marits situacions, per tal de no entrar en un conflicte major (Almodóvar, 2019).

A partir d'aquestes característiques generals hem pogut veure quin perfil tenen totes les dones que apareixen dins dels films de Pedro Almodóvar. Ja siguin dones enamorades, mares, amigues, dones ingènues, dones abandonades, prostitutes, dones transsexuals, monges, porteres, advocades, o fins i tot, personatges literaris com la Patty Diphusa, totes i cada una d'elles són dones que podrien ser exemple de cada un dels elements que hem pogut esmentar. El fet destacable aquí és que, tot i la condició de cada una de les dones, totes passen per accions similars, i tot i que cada una d'elles té la seva pròpia personalitat, sempre acaben seguint un patró de dones fortes que saben sortint-se'n de les adversitats amb les quals es creuen.

També hem pogut comprovar com hi ha dones que tenen més pes dins de les narracions del director, que altres. Per exemple, arquetips com la mare, podríem afirmar que és el que tindria més pes, ja que el nombre d'exemples és molt gran, i dins la mare també s'especifiquen diverses tipologies de mare, com la mare que és més distant amb la seva filla marcada a partir d'un fet tràgic, aquella mare que no té instint maternal, o la mare generosa que es converteix no només en mare biològica del seu fill, sinó de tot un seguit de dones, com veiem amb el cas de la Manuela (Cecilia Roth) dins de *Todo sobre mi madre* (1999). En definitiva, són mares que afronten la maternitat de maneres diferents segons les condicions que tenen, però, igual que veiem en les característiques generals, el director les porta a la pantalla sense que aquestes se sentin jutjades de portar la maternitat d'una manera o altra, totes les maternitats són vàlides en l'univers

“almodovarià”, perquè totes i cada una d’elles podrien ser mares que ens podem creuar pel carrer, són vertaderes.

A banda de la mare, també un dels arquetips que hem pogut veure que més èmfasi té dins dels films d’Almodóvar, és el de la dona abandonada. Aquest arquetip, marcat sobretot pel text *La voix humaine* (1930) de Jean Cocteau, el qual ha perseguit al director durant un gran número de vegades, i ha sigut el punt de partida per a configurar aquesta tipologia femenina dins dels seus films. Partint amb el film de *La ley del deseo* (1987), on ja aquest text apareixia recitat pel personatge de la Tina (Carmen Maura), sent també el punt d’inspiració per a la realització del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), i materialitzant-se finalment amb el curt realitzat el 2020 titulat *La voz humana*, protagonitzat per la Tilda Swinton. La passió d’Almodóvar per la dona abandonada és evident i es veu exemplificada amb la recurrent elecció del text de Cocteau. Tal com ha afirmat el director en múltiples ocasions, aquesta elecció per la dona abandonada es du a terme perquè és aquella dona que quan és deixada pel seu amant, embogeix i és capaç de fer qualsevol cosa amb tal de recuperar-lo, aquest aspecte de la “dona dolguda” és quelcom que amb ell li resulta plenament inspirador (Almodóvar, 20 d’octubre de 2020).

Constatant la figura de la mare i la de la dona abandonada, com a les dues tipologies de dones que tenen més pes dins la seva filmografia, no hem de deixar les altres dones en segon terme, ja que no deixen de ser importants per a les narracions del director manxec. Vèiem l’arquetip de la dona enamorada, aquella que podia passar per un procés personal per empoderar-se, que podia embogir per amor, i que també podia matar per amor, són dones que busquen una alliberació arran d’una decepció amorosa, o que també trien quedar-se al costat del seu amant. Seguidament, veiem la figura de l’amiga, nascuda del profund sentiment que sent el director per l’amistat femenina, aquella que és representativa de l’intercanvi de confessions íntimes entre dones exemptes de figures masculines, i que també és descrita per una relació sense prejudicis. La dona ingènua, un altre arquetip femení que es mostra transparent, sense secrets, la qual podia ser o molt pessimista o molt positiva, però que sempre té un caràcter simpàtic que aporta un sentit humorístic al públic. Entrant dins la part més *underground* dels seus films, vèiem la figura de la prostituta, una dona plantejada com a personatge que es vol despendre de la professió que exerceix i dels ambients que la rodegen, també plantejada com a dona que és agraïda amb el que té i amb uns diàlegs obscens que la caracteritzen, també conseqüents dels ambients en què es mouen. Després vèiem la dona transsexual, molt relacionada també amb la dona prostituta amb relació al caràcter d’agraïment que les caracteritza, però, aquesta també plantejada com a una dona que reivindica la seva condició com a dona i introdueix el sentiment “d’autèntica” com aquell sentiment que fa sentir a la dona transsexual com a dona que es veu còmode amb el seu cos. Allunyada del món filmic, vèiem el cas de la Patty Diphusa, una dona representativa del context de la Movida Madrilenya. El personatge de la Patty l’hem de destacar perquè Pedro Almodóvar escull una dona

per a poder expressar el que ell sentia i vivia en el moment que escriu aquests textos. Finalment, dins d'un grup de personatges minoritaris, però també representats per dones, trobàvem la monja, plantejada a través d'un seguit de monges que segueixen la religió cristiana, però, aplicada a un culte cap a éssers que estimen i no Déu; la portera, com aquella dona tafañera que s'assabenta de totes les notícies dels veïns i que aporta un to humorístic; i, en últim lloc, l'advocada, associant la justícia al poder femení, donant com a resultat un aspecte de modernitat i transgressió, tot i que siguin advocades que mai acaben d'exercir com a tal.

Amb això, també hem pogut veure com aquest seguit de dones neixen de totes les influències que rep el director, partint des d'aquelles dones que observa en el seu poble juntament amb la seva mare, fins a les actrius de Hollywood com Bette Davis, entre altres, que també beu com influència. Aquestes dones precedents, les personifica en les seves dones, dins d'ambients també marcats per l'escena madrilenya de la "movida", sobretot en els seus films inicials. No obstant això, sempre aconsegueix recrear espais i situacions que ens són familiars i que ens toquen de prop, i això és quelcom que Almodóvar sap retratar molt bé perquè aconsegueix explicar històries reals, que no ens emmascaren res, i que es mostren tal com es podrien donar a la "vida real".

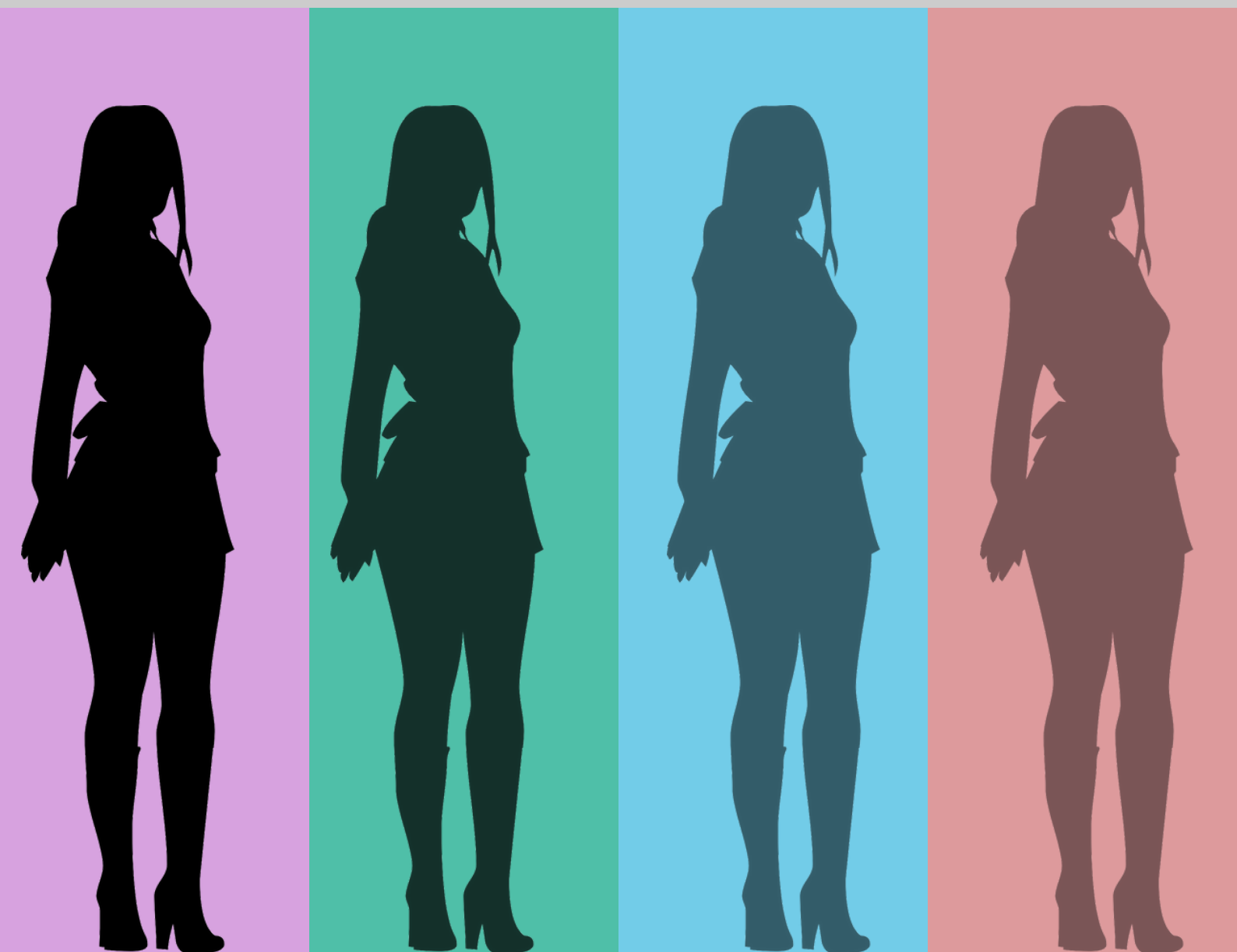
A l'hora de portar a terme la metodologia del treball, ens hem trobat amb algunes dificultats per a poder sintetitzar la informació, ja que davant l'extensa filmografia del director manxec, hem pogut veure com de cada arquetip ens sortien múltiples exemples que repetien patrons similars, una acotació dins la seva filmografia hagués fet més fàcil la selecció i anàlisi dels films, i per tant de les dones seleccionades. En afegiment, dels seus primers films que van des dels anys vuitanta fins a finals dels noranta, tenim una gran quantitat de llibres que analitzen els seus primers films, però, pel que fa a amb els films més actuals, trobem més articles que han tractat el tema que no pas llibres, tot i això, la informació que trobem sobre Almodóvar, és sempre abundant.

Pel que fa a nivell personal, el primer film que vaig veure sobre el director va ser *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), i de primeres em va fascinar, sobretot, l'estètica, els espais, les actrius, i concretament, els diàlegs que mantenien els personatges, em van semblar tan propers a conversacions que podia tenir amb les meves amigues, que de seguida em vaig veure molt reflectida amb aquelles dones, principalment quan esdevenien desesperades arran de patir diverses desgràcies amoroses, ja que el que experimentaven aquestes dones, eren reaccions reals que tots hem pogut experimentar quan tenim una decepció amorosa. Aquests primers visionats sobre la filmografia "almodovariana" van ser els primers de molts, i el fet de veure uns diàlegs tan propers, i unes dones representades amb una certa "gràcia", van fer que establís una connexió molt propera amb el director i que desencadenés en un fort interès per saber més sobre les dones que es trobaven darrere del director, i sobretot, en un interès personal en saber com Almodóvar decideix portar-les d'aquesta manera tan real a la pantalla. Aquesta investigació ha pogut resoldre aquest interès que en el seu dia em va despertar el film de *Mujeres...*, perquè vistos tots els arquetips de dones que hem pogut identificar, hem pogut veure com la fascinació que té el director

cap al món femení es veu clarament reflectit en els seus films on el 90% dels personatges són dones tallades sempre per un mateix perfil.

Afrontar el visionament de tota la filmografia d'Almodóvar per a poder fer la selecció dels arquetips femenins, ha estat la part més enriquidora a l'hora de poder veure quins eren els elements que es repetien més en els seus films, ja que ha estat la manera més directa de poder analitzar de manera més detallada cada caràcter de cada dona escollida. Com esmentàvem al principi de la investigació, cada personatge escollit s'ha fet en funció d'interessos personals, però també, en funció de la rellevància que aquesta té dins la història, juntament amb si apareix més o menys vegades també en tots els films.

Finalment, a partir de l'anàlisi dels diferents arquetips femenins dins dels films de Pedro Almodóvar, hem pogut comprovar com aquesta fascinació per les dones i les relacions entre elles, han estat sempre presents en la vida del director, des dels seus orígens manxecs, partint de la relació de la seva mare amb les dones del poble, fins a grans personalitats del *starsystem* de Hollywood dels anys cinquanta, entre altres. La formació autodidàctica, l'experimentació, i la "movida", han estat també fonamentals perquè Almodóvar pogués constituir els perfils femenins exposats. Perfils els quals hem definit com a dones independents, fortes, sense prejudicis, i que es veuen sempre empoderades, ja que tot i que es trobin soles en el món, són capaces de tenir prou amb la seva pròpia existència.



bibliografia

Bibliografía

- Adame, J. A. (2016). *Movida Madrileña: Transgresión Visual*. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca: Trabajo de Final de Grado.
- Almodóvar, P. (1991). *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Almodóvar, P. (2023). *El último sueño*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Balán, M. & Gruber, M. (2009). La construcción de la imagen femenina en los films de Pedro Almodóvar. *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche*. (págs. 1-16). San Carlos de Bariloche: Universidad Nacional del Comahue.
- Bou, N. & Pérez, X. (2022). *El deseo femenino en el cine español (1939-1975). Arquetipos y actrices*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Berriatúa, L. (1997). ¿Qué he hecho yo para merecer esto? A J. P. Perucha, *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (págs. 853-855). Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Cabrera, G. et al. (1990). *Diablas y Diosas*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Cabrera, L. (2 de maig de 2020). Todo sobre mi madre, la mujer y los nuevos modelos familiares a través de la metaficción y la intertextualidad. *Artes y Letras*, 115-126.
- Castro, A. (2010). *Las películas de Almodóvar*. Madrid: Ediciones JC.
- Colmenero, S. (2001). *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Editorial Debate. Círculo de Lectores.
- Escudero, J. (1998). Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (2), 147-162.
- Espinoza, A. (2017). Mundos femeninos en el cine de Pedro Almodóvar. *Ventana Indiscreta*, 34-39. DOI: <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2017.n017.1560>
- García, E. (1992). *El cine español contemporáneo*. Barcelona: Art-Universitas.
- Holguín, A. (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco (1973-1988)*. Madrid: Ediciones el arquero.
- Kristine Somerville, S. M. (2014). Anita Loos: The Soubrette of Satire. *The Missouri Review*, 37(4), 87-109. DOI: <https://doi.org/10.1353/mis.2014.0086>
- Lando, A., & Scognamiglio, I. (2021). El principio femenino en Pedro Almodóvar. Un camino de educación para sentir. *Revista de Estudios Socioeducativos* (9), 76-93. DOI: http://doi.org/10.25267/Rev_estud_socioeducativos.2021.i9.06
- Pena, J. J. (1997). Mujeres al borde de un ataque de nervios. A J. P. Perucha, *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (págs. 887-889). Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Perales, F. (2008). Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico. *Universidad de Sevilla*, 13(24), 281-301.

- Pereira, A. M. (2013). *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Tesis de Doctorado.
- Poyato, P. (2021). Topografía de los sentimientos, intertextualidad y programas iconográficos en *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016). *Fotocinema* (23), 299-323.
- Rincón, A. (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Universidad de Santiago de Compostela.
- Strauss, F. (1995). *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*. Madrid: Ediciones El País y Santillana.
- Vidal, N. (1990). *El cine de Pedro Almodóvar* (Vol. 285). Barcelona: Destinolibro.
- Zunzunegui, S. (1997). Kika. A J. P. Perucha, *Antología crítica del cine español (1906-1995)* (págs. 936-939). Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.

Filmografía

- Almodóvar, P. (Dirección). (1980). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1982). *Laberinto de pasiones* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1983). *Entre tinieblas* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1986). *Matador* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1987). *La ley del deseo* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1989). *¡Átame!* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1991). *Tacones lejanos* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1993). *Kika* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1995). *La flor de mi secreto* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1997). *Carne trémula* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (1999). *Todo sobre mi madre* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (2002). *Hable con ella* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (2004). *La mala educación* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (2006). *Volver* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (2009). *Los abrazos rotos* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (2011). *La piel que habito* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (2016). *Julieta* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (2019). *Dolor y gloria* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (2020). *La voz humana* [Película].
- Almodóvar, P. (Dirección). (2021). *Madres paralelas* [Película].

Arxius de vídeo/Entrevistes

Almodóvar, P. (1996). Pedro Almodóvar. *Canal22. Tratos y retratos*. (S. Lemus, Entrevistador).

Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=MUY5XxqpgVg>

Almodóvar, P. (18 de diciembre de 2019). Pedro Almodóvar: mis mejores películas. (G. España,

Entrevistador). Youtube https://youtu.be/-VI9nv_KBmE

Almodóvar, P. (20 d'octubre de 2020). Entrevista a Pedro Almodóvar. (D. Noriega, & C. Morales,

Entrevistadores). Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=27iLe-eaDHA>

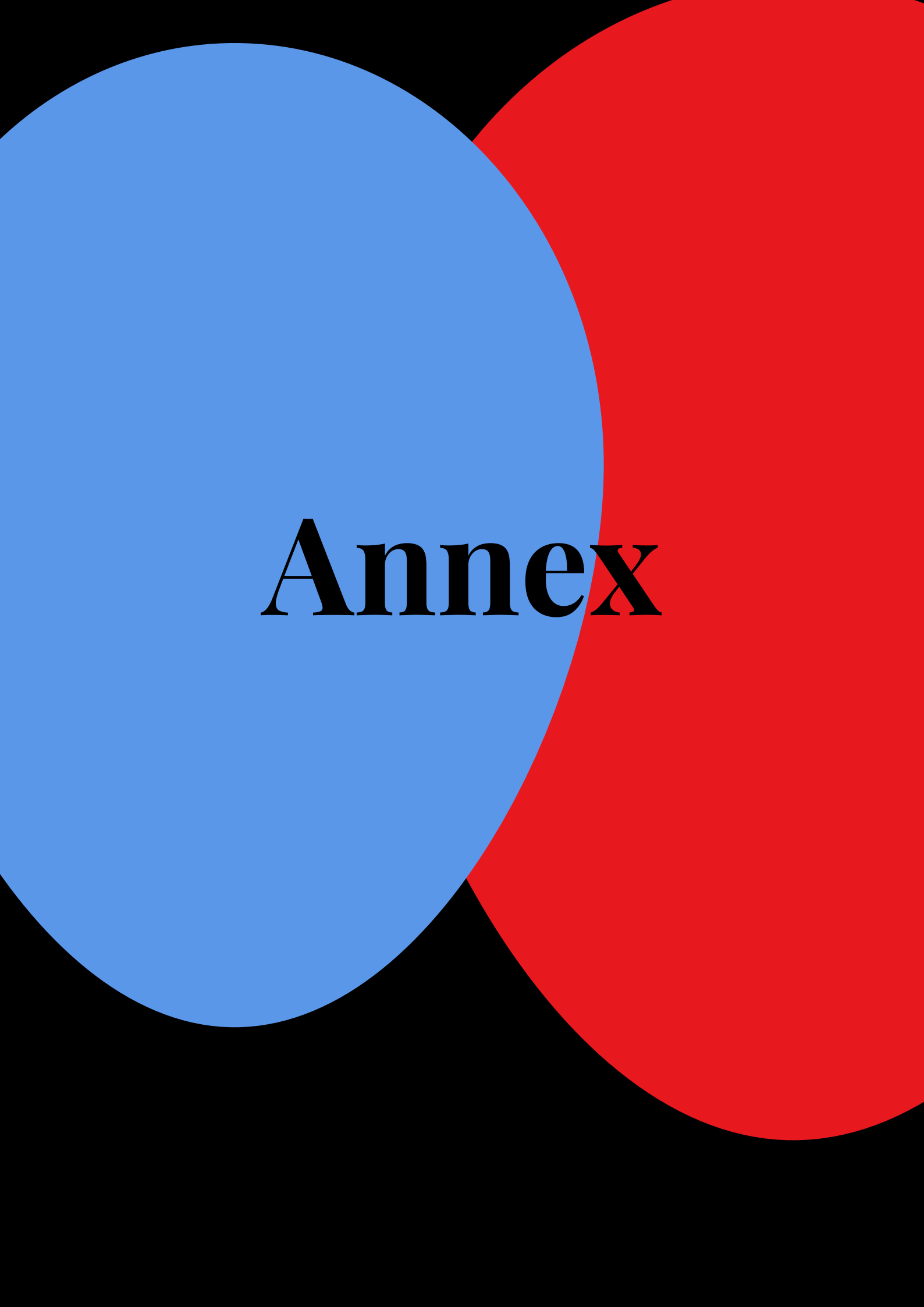
Almodóvar, P. (29 de noviembre de 2020). Pedro Almodóvar repasa su filmografía y nos cuenta

todos los secretos de su cine. (Fotogramas). Youtube <https://youtu.be/AwNZd4iJD6A>

Almodóvar, P., & Cruz, P. (27 de octubre de 2021). Entrevista a Pedro Almodóvar y Penélope

Cruz. La noche D. (Dani Rovira, Entrevistador). Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=JibEPnM5xic>

The image features two large, overlapping circles on a solid black background. The circle on the left is a light blue color, and the circle on the right is a vibrant red color. They overlap in the center of the frame. The word "Annex" is written in a bold, black, serif font, centered horizontally and partially overlapping both circles.

Annex

Annex



Figura 1: Pedro Almodóvar a Madrigalejo (Càceres) el 1956, juntament amb el seu pare Antonio i la seva germana María Antonia. Fotografia extreta de *Pedro Almodóvar. Un cine visceral: conversaciones con Frédéric Strauss*, de Frédéric Strauss, 1995, Madrid: El País Aguilar.

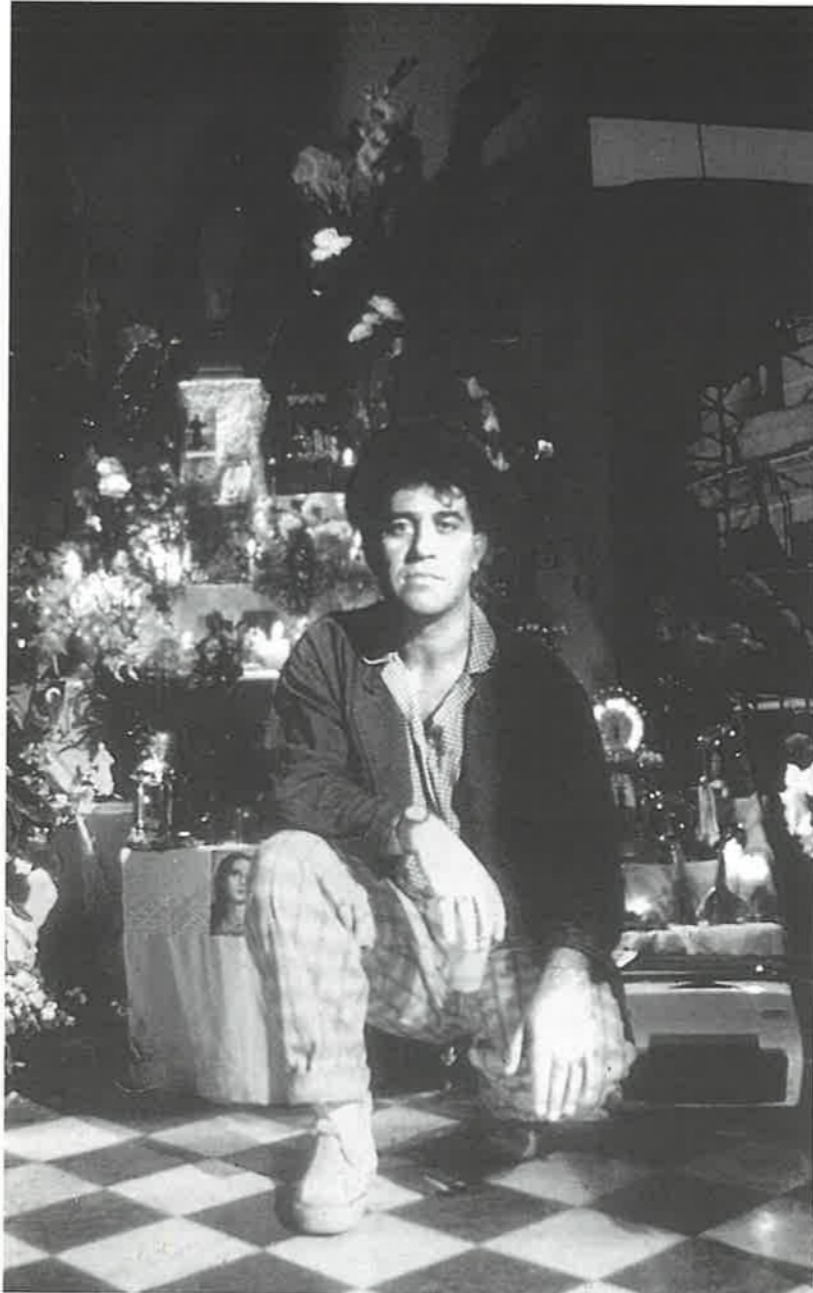


Figura 2: El director i guionista del film davant l'altar de *La ley del deseo*. Fotografia extreta de *Pedro Almodóvar. Un cine visceral: conversaciones con Frédéric Strauss*, de Frédéric Strauss, 1995, Madrid: El País Aguilar.



Figura 3: Penélope Cruz i Antonio Banderas treuen a Pedro Almodóvar de l'escenari dins l'entrega dels premis Òscar l'any 2000. Foto extreta de "El día que Antonio Banderas sacó del escenario a Pedro Almodóvar tras ganar el Oscar", per Rossel Aparicio, 13 de gener de 2020, Málaga: *Diario Sur*. Drets d'autor per Anònim. Fotografia autoritzada.



Figura 3: Pedro Almodóvar. Foto extreta de "Pedro Almodóvar sigue haciendo películas que sorprenden", per Marcela Valdes, 18 de desembre de 2021, New York, NY: *The New York Times*. Drets d'autor [2021] per Rafael Pavarotti. Fotografia autoritzada.

EL DESEO presenta

MUJERES

al borde de un
ataque
de

un film de
ALMODÓVAR

**Carmen Maura
Antonio Banderas
Julieta Serrano**

María Barranco
Rosy de Palma
Guillermo Montesinos
Kiti Manver
Chus Lampreave
Yayo Calvo
Lola León
Ángel de Andrés López
y la colaboración de
Fernando Guillén
guionista José M. de Cossío
montaje Guilles Ortón
foto de producción Esther García
asistente José Salcedo
música Bernardo Bonezzi
director de fotografía José Luis Alcaine
productor Antonio Llorens
productor ejecutivo Agustín Almodóvar

NERVIOS

guión y dirección
Pedro Almodóvar

Figura 4: Cartell per al film *Mujeres la borde de un ataque de nervios* (1988) realitzat per Juan Gatti.

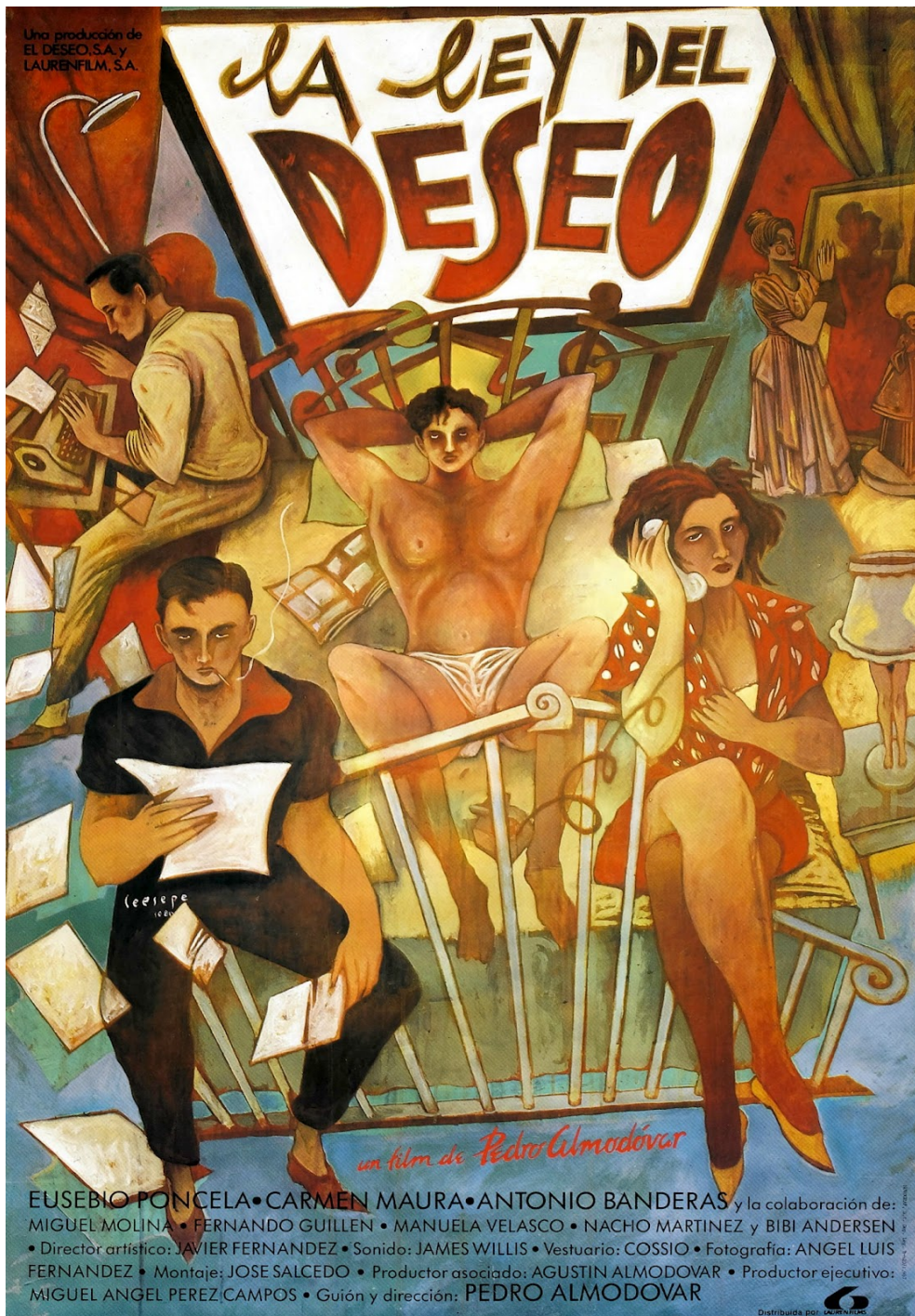


Figura 5: Cartell realitzat per al film La ley del Deseo (1987) realitzat per Cesepe.



Figura 6: Fotograma extret del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.



Figura 7: Fotograma extret del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.



Figura 8: Fotograma extret del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.



Figura 9: Fotograma extret del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.



Figura 10: Fotograma extret del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.



Figura 11: Fotograma extret del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.



Figura 12: Fotograma extret del film *¡Átame!* (1989) de Pedro Almodóvar.



Figura 13: Fotograma extret del film *¡Átame!* (1989) de Pedro Almodóvar.



Figura 14: Fotograma extret del film *Tacones lejanos* (1991) de Pedro Almodóvar.



Figura 15: Fotograma extret del film *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.



Figura 16: Fotograma extret del film *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.



Figura 17: Fotograma extret del film *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.



Figura 18: Fotograma extret del film *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.



Figura 19: Fotograma extret del film *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar.



Figura 20: Fotograma extret del film *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar.

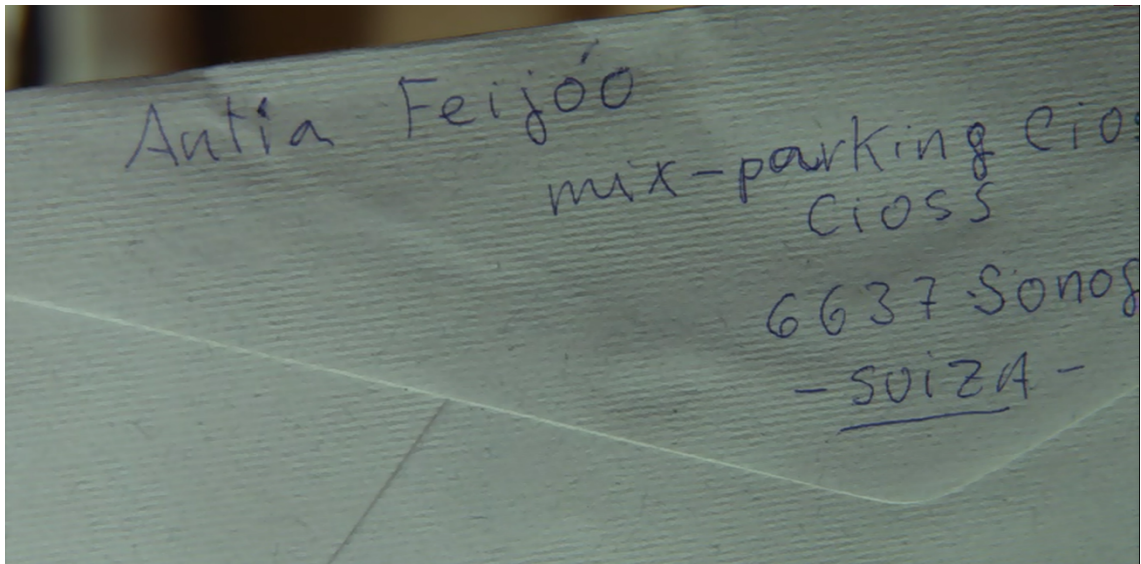


Figura 21: Fotograma extret del film *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar.



Figura 22: Fotograma extret del film *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar.



Figura 23: Fotograma extret del film *Madres paralelas* (2021) de Pedro Almodóvar.

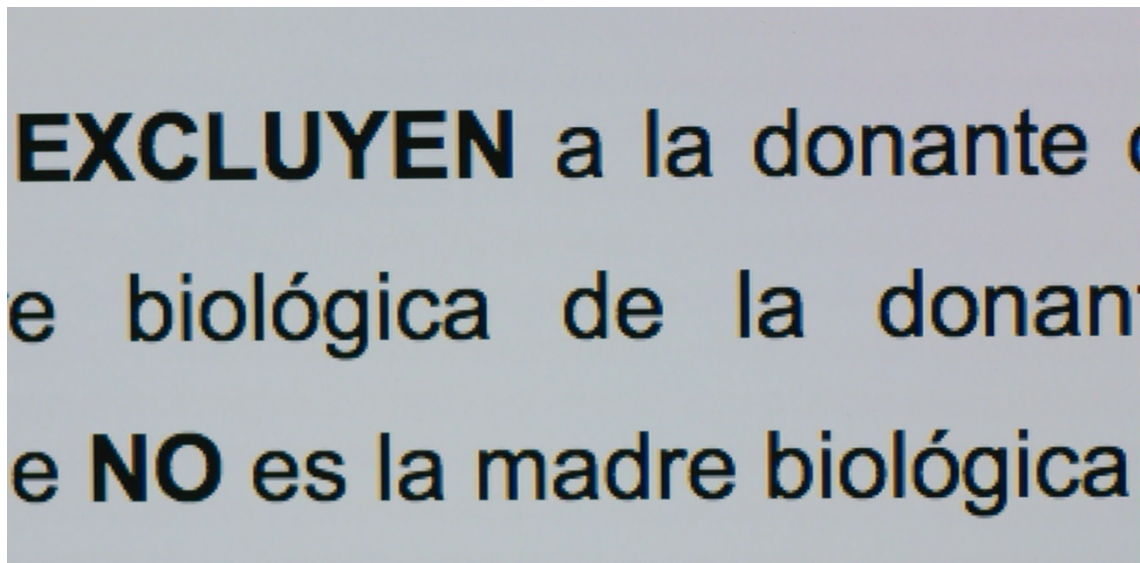


Figura 24: Fotograma extret del film *Madres paralelas* (2021) de Pedro Almodóvar.

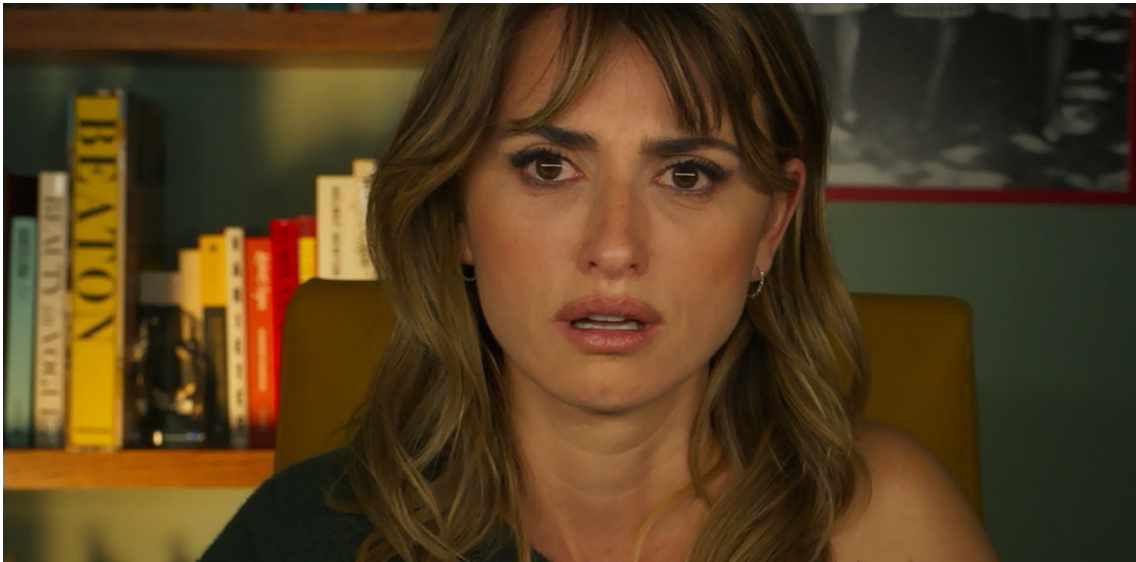


Figura 25: Fotograma extret del film *Madres paralelas* (2021) de Pedro Almodóvar.



Figura 26: Fotograma extret del film *Madres paralelas* (2021) de Pedro Almodóvar.



Figura 27: Fotograma extret del film *Madres paralelas* (2021) de Pedro Almodóvar.



Figura 28: Fotograma extret del film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar.



Figura 29: Fotograma extret del film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar.



Figura 30: Fotograma extret del film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar.



Figura 31: Fotograma extret del film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) de Pedro Almodóvar.



Figura 32: Fotograma extret del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.



Figura 33: Fotograma extret del film *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar.



Figura 34: Fotograma extret del film *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar.



Figura 35: Fotograma extret del film *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar.



Figura 36: Fotograma extret del film *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar.



Figura 37: Fotograma extret del film *Kika* (1993) de Pedro Almodóvar.



Figura 38: Fotograma extret del curtmetratge *La voz humana* (2020) de Pedro Almodóvar.

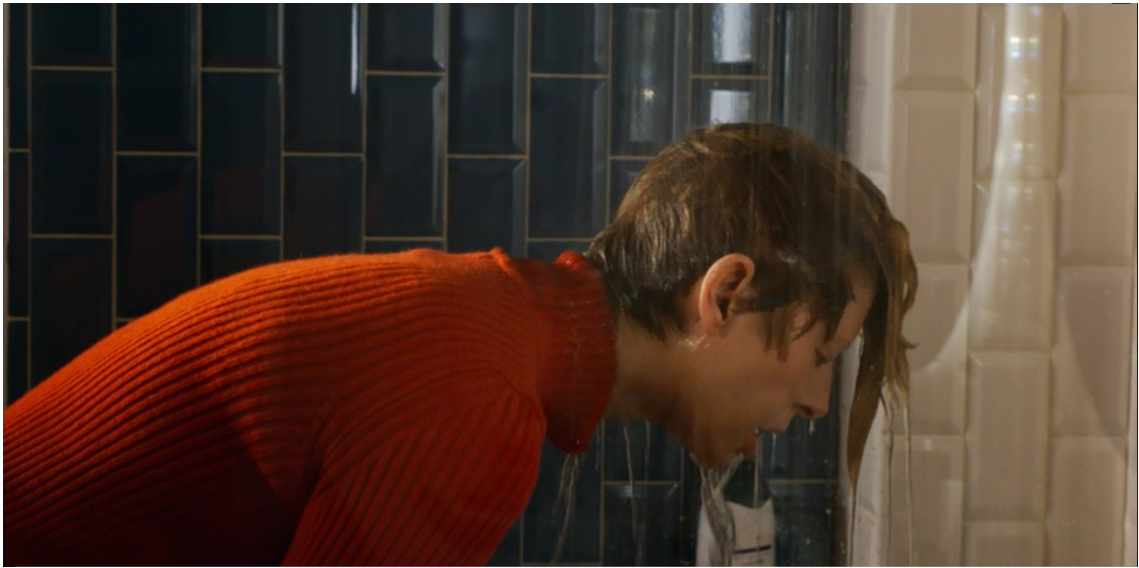


Figura 39: Fotograma extret del curtmetratge *La voz humana* (2020) de Pedro Almodóvar.



Figura 40: Fotograma extret del curtmetratge *La voz humana* (2020) de Pedro Almodóvar.



Figura 41: Fotograma extret del curtmetratge *La voz humana* (2020) de Pedro Almodóvar.



Figura 42: Fotograma extret del curtmetratge *La voz humana* (2020) de Pedro Almodóvar.



Figura 43: Fotograma extret del film *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.



Figura 44: Fotograma extret del film *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.



Figura 45: Fotograma extret del film *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.



Figura 46: Fotograma extret del film *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar.



Figura 47: Fotograma extret del film *Entre tinieblas* (1983) de Pedro Almodóvar.



Figura 48: Fotograma extret del film *Entre tinieblas* (1983) de Pedro Almodóvar.



Figura 49: Fotograma extret del film *Entre tinieblas* (1983) de Pedro Almodóvar.



Figura 50: Fotograma extret del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.



Figura 51: Fotograma extret del film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar.