

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**TESIS DOCTORAL**

**Hombres en un mundo de mujeres: estereotipos e identidades  
masculinas en el cine de Pedro Almodóvar**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Qian Shen**

Director

**Joaquín María Aguirre Romero**

**Madrid, 2019**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**Hombres en un mundo de mujeres: Estereotipos e identidades  
masculinas en el cine de Pedro Almodóvar**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**  
**QIAN SHEN**

**Bajo la dirección del doctor**  
**Joaquín María Aguirre Romero**

**Madrid - 2018**



## **Agradecimiento**

Gracias a mi tutor de tesis que me ha ayudado y me ha apoyado durante las distintas etapas de mi vida, especialmente al iluminarme y al guiarme hacia la madurez y fuera de la oscuridad.



## Primera parte:

1. Objeto del estudio.....	1
2. Marco teórico de la investigación.....	6
2.1 El Estereotipo e identidad masculina.....	7
2.2 La Hermenéutica como forma interpretativa.....	34
2.3 La teoría feminista de Judith Butler.....	49
3. Metodología de análisis.....	55
3.1 El método de Análisis instrumental.....	55
3.2 El método de Panofsky. (El método iconológico).....	57
4. Hipótesis de trabajo.....	60

## Segunda parte:

5. Introducción.....	63
6. Contexto sociocultural e influencia artística de Pedro Almodóvar .....	66
6.1 La sociedad de España de los años de 80 y 90: la	

transición y la renovación cultural.....	68
6.2 El Pos-modernismo y la obra de Pedro Almodóvar.....	80
6.3 El Pop: imagen y cultura visual.....	92
<b>7. El cine asiático homólogo al de Pedro Almodóvar.....</b>	<b>103</b>
7.1 La similitud en los seguidores asiáticos.....	109
7.2 La distinción cultural.....	127
<b>8. Estereotipo e identidad masculina en el cine español.....</b>	<b>133</b>
8.1 Estereotipo e Identidad masculina en los años 70.....	140
8.2 Estereotipo e Identidad masculina en los años 80.....	166
8.3 Estereotipo e Identidad masculina en los años 90.....	179
8.4 Estereotipo e Identidad masculina al principio del siglo XXI .....	192

### **Tercera parte: análisis del corpus almodovariano**

<b>9. Estereotipo e identidad de los hombres en el cine de Pedro Almodóvar.....</b>	<b>205</b>
---	------------

9.1 " Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón " (1979)....	209
9.2 " Laberinto de pasiones " (1983).....	216
9.3 " Entre tinieblas " (1983).....	227
9.4 " ¿Qué he hecho yo para merecer esto? " (1984).....	236
9.5 " Matador " (1986).....	253
9.6 " La ley del deseo " (1987).....	265
9.7 " Mujeres al borde de un ataque de nervios " (1988).....	276
9.8 " ¡Átame! " (1990).....	286
9.9 " Tacones lejanos " (1991).....	297
9.10 " Kika " (1993).....	307
9.11 " La flor de mi secreto " (1995).....	316
9.12 " Carne trémula " (1997).....	323
9.13 " Todo sobre mi madre " (1999).....	335
9.14 " Hable con ella " (2002).....	345
9.15 " La mala educación " (2004).....	358
9.16 " Volver " (2006).....	370

9.17 " Los abrazos rotos " (2009).....	374
9.18 " La piel que habito " (2011).....	384
9.19 " Los amantes pasajeros " (2013).....	395
<b>10. Conclusiones</b> .....	<b>401</b>
----El estereotipo de los "hombres perdidos": de la identidad como conflicto.....	401
----El circulo masculino almodovariano y la familia: estructura de relaciones y conflicto vital.....	420
<b>11. Notas</b> .....	<b>429</b>
<b>12. Bibliografía</b> .....	<b>448</b>

## Abstracts

### Resumen

#### 1. Objeto

El objeto de esta investigación doctoral es conocer el papel que juegan los hombres- los personajes masculinos- en las películas de Pedro Almodóvar, y comprender sus relaciones con los personajes femeninos y conocer el patrón masculino existente en su cine, el que se presenta en su producción cinematográfica cumpliendo un rol social, familiar, etc., que da lugar a un destino trágico para ellos. En el mundo que Pedro Almodóvar "crea" las mujeres sufren y ellos también, nadie puede escapar. Todos están dentro del juego patriarcal.

#### 2. Marco teórico

El marco teórico se mueve entre la Teoría de los estereotipos que provienen tanto de la sociedad como de su representación artística, es decir, del interior del propio cine, literatura, teatro, etc. Como personajes son el resultado de la forma especial de ver el mundo de P. Almodóvar, basados tanto en la observación y la experiencia, como en los precedentes artísticos que usa como referencia del cine español y de otros países.

El marco se centra tanto en el estereotipo como en el análisis de las

relaciones profundas del ámbito en el que los dramas (bajo la comedia) suceden: la familia.

Segundo, en mi tesis utiliza tanto la hermenéutica ontológica como un apoyo teórico y metodológico. Aplico la hermenéutica de Heidegger y Gadamer para justificar que las intenciones de los creadores no son suyas, sino que el texto en sí mismo está *hablando*, es decir, tiene su propia verdad. En otras palabras, el entendimiento de las obras de Pedro Almodóvar se cambia según la distinta interpretación de cada espectador en distinto momento de la Historia. La verdadera significación de la obra no existe en el texto sino que aparece en la continua reproducción e interpretación. Al mismo tiempo, la significación de las obras es limitada por el entendimiento de las obras, también necesita inventarla, porque la interpretación del contenido siempre mantiene una estructura abierta hacia el futuro.

Tercero, utilizo la teoría performativa de género de Judith Butler como marco teórico y como principio metodológico, para explicar que la performatividad del "género" ha sido una ilusión continuada creada por Pedro Almodóvar. En la pantalla, como en la realidad, las reglas de la performatividad son las mismas. P. Almodóvar aplica esas reglas, que Butler muestra, para organizar su mundo de relaciones entre hombres, mujeres, transexuales, homosexuales, travestis, etc.

Cuatro, aprovecho el análisis instrumental como metodología para averiguar

las influencias de la sociedad o mostrar la atmósfera de su mundo. Además, me ayudará a analizar el estereotipo e identidades de las figuras masculinas de Almodóvar y su significación social.

Quinto, utilizo el método de E. Panofsky como metodología para analizar cada "imagen" de las películas de Almodóvar para ahondar en el entendimiento según los tres niveles de análisis señalados por el teórico de la iconología. Intento combinar el arte de la estética del cine, la situación social de la época, los antecedentes culturales y la experiencia de la vida del cineasta para analizar las películas con los puntos de vista de las explicaciones profundas de los sentimientos, marcos, implicaciones sociales y familiares, etc.

### 3. Corpus

El material de investigación de la tesis se basa en diecinueve películas de Pedro Almodóvar --- " Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" (1979), " Laberinto de pasiones" (1982), "Entre tinieblas" (1983), "¿Qué he hecho yo para merecer esto?" (1984), "Matador" (1986), "La ley del deseo" (1987), " Mujeres al borde de un ataque de nervios" (1988), "¡Átame!" (1990), " Tacones lejanos" (1991), "Kika" (1993), "La flor de mi secreto" (1995), " Carne trémula" (1997), "Todo sobre mi madre" (1999), "Hable con ella" (2002), "La mala educación" (2004), "Volver" (2006), "Los abrazos rotos" (2009), "La piel que habito" (2011), y " Los amantes pasajeros" (2013).

#### 4. Conclusiones

Los hombres de Almodóvar pueden ser hijos, padres, abuelos, maridos, amantes, homosexuales, transexuales, travestis, etc., todos están en el “círculo del destino” almodovariano. Este círculo vicioso no tiene salida, porque la tragedia es el fin para los hombres que sobreviven en la vida. Hay dos tipos básicos de hombres en las películas de Pedro Almodóvar, los patriarcales (figuras autoritarias que someten a todos a su poder) y los que son víctimas del otro lado de ese sistema patriarcal, de las mujeres fuertes que actúan sobre ellos condicionando sus vidas. En ocasiones, serán víctimas de las dos caras, masculina y femenina, del sistema patriarcal.

Los hombres almodovarianos comparten el temperamento estético del cineasta para construir un mundo propio, a diferencia de las mujeres. En general, defino a los hombres de Almodóvar como “hombres perdidos”, porque aunque ellos puedan ser dominadores o ser dominados, en el mundo cinematográfico del director no se permitirá escapar a ninguno. Todo está en el destino almodovariano. Primero, en el cine de Almodóvar existen unos hombres que dominan el poder absoluto, sin embargo, en su aparente *majestad*, esconden la debilidad, la cobardía y el miedo. Segundo, las parejas de hermanos comparten el círculo del destino almodovariano, cuya competencia sobre la identidad se convierte en una batalla de vida y muerte o

en una infinita búsqueda de sí mismo. Tercero, los hombres almodovarianos son víctimas del poder patriarcal, lo cual es inevitable porque este poder es el elemento imprescindible de las circunstancias ambientales en las que se encuentran. Cuarto, los hombres almodovarianos casi todos dependen de las mujeres, como si fueran accesorios en un cierto sentido, ya que sin ellas no sobreviven. Por último, en la obra de Pedro Almodóvar se repite un modelo sistemático, en el que se integran los hombres almodovarianos como “padres”, “maridos”, “hijos” y “hermanos”, que es la forma de encajar sus carencias, traumas y excesos en relación con las dimensiones de “esposas/parejas”, “madres” “hijas” y “hermanas”, el mundo femenino. Las mujeres almodovarianas pueden asumir el papel de los hombres —el poder— mientras que los hombres no pueden asumir el de las madres. Ellos están condenados a la castración que impide su propio proceso de liberación.

## Summary

### 1. Object

The purpose of this doctoral research is to know the role what is played by men -male characters- in the films of Pedro Almodóvar, and to understand their relationships with female characters and to know the existing masculine pattern in his cinema, which is presented in the film production fulfilling with a social and family role, etc., which results in a tragic destiny for them. In the world that Pedro Almodóvar "create", women suffer and men too, no one can escape from it. All of them are inside of the patriarchal game.

### 2. Theoretical framework

The theoretical framework moves between the Theory of stereotypes that come both from society and from its artistic representation, that is, from within the cinema, literature, theater, etc. As characters, they are the result of the special way to see the world of P. Almodóvar, which are based both on observation and experience, as in the artistic precedents that use as reference of the Spanish cinema and of other countries.

The framework focuses as much on the stereotype as on the analysis of the deep relationships of the environment in which the dramas (under the comedy) happen: family.

Second, in my thesis use ontological hermeneutics as theoretical and methodological support. I apply the hermeneutics of Heidegger and Gadamer to justify that the intentions of creators are not theirs, but the text itself is speaking, that is, it has its own truth. In other words, the understanding of the works of Pedro Almodóvar is changing according to the different interpretation of each viewer at different times in the History. The true meaning of the work does not exist in the text but appears in the continuous reproduction and interpretation. At the same time, the meaning of the works is limited by the understanding of the works, it also needs to invent it, because the interpretation of the content always maintains a structure that is opening to the future.

Third, I use Judith Butler's gender performative theory as theoretical framework and methodological principle, to explain that the performativity of "gender" has been a continuous illusion that is created by Pedro Almodóvar. On the screen, as in reality, the rules of performativity are the same. P. Almodóvar applies those rules, which Butler shows, to organize his world of relationships between men, women, transsexuals, homosexuals, transvestites, and etc.

Fourth, I take advantage of instrumental analysis as methodology to find out the influences of society or to show the atmosphere of his world. In addition, it will help me to analyze the stereotypes and identities of Almodóvar's male figures and their social significance.

Fifth, I use the method of E. Panofsky as methodology to analyze each "image" of Almodovar's films to deepen the understanding according to the three levels of analysis indicated by the theorist of iconology. I try to combine the art of aesthetics of the film , the social situation of the time, the cultural background and the experience of the life of the filmmaker to analyze the films with the views of the deep explanations of the feelings, frames, social implications and relatives, and etc.

The research material of the thesis is based on nineteen films of Pedro Almodóvar --- " Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" (1979), "Laberinto de pasiones" (1982), "Entre tinieblas" (1983), "¿Qué he hecho yo para merecer esto?" (1984), "Matador" (1986), "La ley del deseo" (1987), "Mujeres al borde de un ataque de nervios" (1988), "¡Átame!" (1990), "Tacones lejanos" (1991), "Kika" (1993), "La flor de mi secreto" (1995), "Carne trémula" (1997), "Todo sobre mi madre" (1999), "Hable con ella" (2002), "La mala educación" (2004), "Volver" (2006), "Los abrazos rotos" (2009), "La piel que habito" (2011), y " Los amantes pasajeros" (2013).

#### 4. Conclusions

Almodóvar's men can be children, parents, grandparents, husbands, lovers, homosexuals, transsexuals, transvestites and etc., they are all in the

almodovarian "circle of destiny". This vicious circle has no way out, because tragedy is the end for those men who survive in the life. There are two basic types of men in the films of Pedro Almodóvar, the patriarchal ones (authoritarian figures who subject everyone to their power) and those who are victims of the other side of that patriarchal system, of the strong women who act on them conditioning their lives. Sometimes, they will be victims of the two faces, masculine and feminine, of the patriarchal system.

Almodovar's men share the filmmaker's aesthetic temperament to build a world of their own, unlike that of women. In general, I define Almodóvar's men as "lost men", because even though they may be dominant or dominated, in the film world of the director no one will be allowed to escape from it. Everyone is in the Almodovarian fate. First, in Almodóvar's cinema there are men who dominate the absolute power, however, in their apparent majesty, hide weakness, cowardice and fear. Second, each pair of brothers share the circle of Almodovarian destiny, whose competence over identity becomes a battle of life and death or in an infinite search for oneself. Third, almodovarian men are victims of patriarchal power, which is inevitable because this power is the essential element of the environmental circumstances in which they find themselves. Fourth, Almodovarian men almost all depend on women, as if they were accessories in a certain sense, as if without them they do not survive. Ultimately, a systematic model is repeated in the work of Pedro Almodóvar, in which the Almodovarian men are integrated as "parents", "husbands",

"sons" and "brothers", which is the way to fit their needs, traumas and excesses in relation to the dimensions of "wives / couples", "mothers", "daughters" and "sisters", the feminine world. Almodovar's women can assume the role of men - power - while men can not assume that of mothers. They are condemned to the castration that impedes their own liberation process.

# Primera parte:

## 1. Objeto del estudio

El objeto de estudio de esta investigación doctoral es conocer el papel que juegan los hombres- los personajes masculinos- en las películas de Pedro Almodóvar. Trataremos de mostrar que su importancia está en el equilibrio necesario para que las mujeres puedan desarrollar las acciones que han sido analizadas por otros/as investigadores/as.

Nuestra hipótesis de partida es que el mundo masculino está condicionado por las mujeres, quienes lo definen y modifican según los casos. Consideramos que las mujeres no son solo víctimas del sistema patriarcal, sino muchas veces parte esencial de él, por lo que es necesario comprender con más profundidad el papel de los hombres y de las mujeres en su vida y relaciones. Los "hombres", en la realidad, no son "hombres" sino "padres", "hijos", "hermanos", "maridos", etc. Es decir se relacionan de formas específicas como cumpliendo un rol (papel) social, familiar, etc., característico que muchas veces les limita o actúa contra ellos, formando un destino trágico.

Nuestro objetivo es tratar de comprender el patrón masculino existente en cine de Pedro Almodóvar que se presenta en su producción cinematográfica. Para

ellos trataremos de ver el auténtico papel de los hombres más allá de lo que sus estereotipos representan en sus películas.

El cine de Pedro Almodóvar es considerado por todo el mundo como un escaparate de mujeres, que interpretan distintos géneros, y han creado algunos estereotipos de las mujeres con un sello perteneciente a Pedro Almodóvar.

Hasta hoy en día, hay muchos expertos del cine o de otros campos académicos que analizan las películas de Almodóvar o el fenómeno almodovariano, cuya mayoría de investigaciones se centran en las mujeres almodovarianas. "Los hombres lloran pero las mujeres lloran mejor... De esta manera, cree que las mujeres comparten más, expresan más, sienten más, crean más y además, lloran mejor." (Erica López, 2006). "Las mujeres, en suma, no son nunca suficientemente queridas, y lo cierto es que parecen sufrir más que los hombres..." (Jean-Max Méjean, 2007). "Las mujeres de Almodóvar son fuertes, luchadoras, auto-suficientes, pero sufren mucho y tienen como denominador común que están solas, aunque son plenamente dueñas de su propia soledad." (María Mar Soliño Pazo, 2011). "...logran la emancipación femenina y descubren que es posible vivir sin esconderse detrás de un hombre." (Catalina Serrano Vázquez, 2012). "...viscerales y aunque dueñas de sus destinos, son capaces de racionalizar su vida, de actuar normalmente de forma pasional y alocada, de entregarse por completo

a los sentimientos en todas las facetas de su vida...” (Ana María Manrubia Pereira, 2013). Y “Las mujeres en el cine de Almodóvar suelen ser la fuente generadora de cambios sociales urgentes y posibles... La imaginación creadora con el potencial de renovar la sociedad entera es generada por la mujer – ese ser cuya ‘inestabilidad radical’ le permite desplazarse, renovarse y reinventarse.” (Hilda Chacón, 2015). Algunos investigadores enfocan en las teorías de identidad para analizar las películas de Almodóvar. “...estimulando los afectos del espectador y su deseo de identificarse con los dramas humanos que sufren los personajes en la pantalla, Almodóvar es capaz de hacerle aceptar identidades marginales diferentes e incluso despertar simpatía por ellas.” (Hanno Ehrlicher, 2005). “...la figura central de la femme fatale estuviera representada por un hombre... la imitación de un ‘ideal fantasmático de la identidad heterosexual, que es producido como un efecto de la imitación’” (Virginia Bonatto, 2008). “Ni la identidad femenina ni la masculina se encuentran determinadas por el sexo biológico; si el género es entendido como identidad sexual que se construye a través de una serie de gestos que se repiten en el contexto de una cultura en particular, entonces tendría que existir una forma de liberarse de las performances tradicionales de la masculinidad y la feminidad.” (María Gómez-Comino Mata, 2013). “En las figuras de Almodóvar se difuminan la frontera entre los sexos; el amor puede ser indistintamente homosexual o heterosexual. Mezcla los géneros, los utiliza indistintamente, los trata de iguales, no los repita.” (Claudia Rodríguez Díaz,

2013). También hay gente que investiga el estilo, el color, la música y la narrativa cinematográfica de Almodóvar. Carlos Plimén en su libro "Pedro Almodóvar y el kitsch español" (2004) analizó los personajes, temas, conductas, decorados y ambientes de las películas del director. Marvin D'Ílugo (2006) dice que Almodóvar usa el género del melodrama y Hollywood para su estilo cinematográfico, y prefiere aplicar la política sexual a la pantalla grande. Y Jean-Max Méjean (2007) analizó las características del estilo cinematográfico de Almodóvar, como las narrativas del amor, la muerte y el absurdo, también, los aspectos, la reapropiación del kitsch, el empleo de la banda sonora, etc. Por último, hay poca gente que analice especialmente a los hombres de Almodóvar. Ariel Orama-López (2009) presenta los hombres del director como "Machos ibéricos"; María Candel de Puerta, (2009) a través del análisis de tres películas de Pedro Almodóvar, dice que "la figura del hombre es cuestionada, son fieles representantes del patriarcado autoritario porque en la mayoría de los casos son ausentes y ajenos a las problemáticas que se plantean. Otros ejercen un papel meramente decorativo, de relleno o de contrapeso."

En resumen, parece que los hombres son como sombras olvidadas por el propio director, los espectadores y los expertos. Sin embargo, parecía que los guiones de Almodóvar se interesaban únicamente por la expresión sentimental del mundo de las mujeres.

Desde mi perspectiva, no es justo que se ignore el papel imprescindible de los hombres en el cine de Almodóvar, porque la construcción del mundo de las mujeres se había hecho por medio de los hombres, era como la otra cara de la moneda, una apoyándose en la otra.

En el mundo que se "crea" por los hombres es como un laberinto debido a su complicación; las mujeres sufren y ellos también, nadie puede escapar. Todos están dentro del juego patriarcal. Manuel, en "Tacones lejanos", maneja su relación entre las protagonistas madre e hija; es un mujeriego que será la del conflicto entre las dos mujeres. El Tintorero de "Laberinto de pasiones", un hombre humilde, es abandonado por su mujer y consume drogas que lo convierten en neurótico; mantiene una relación incestuosa con su hija, pero le abandona. Miguel, de "¿Qué he hecho yo para merecer esto?", es un niño que sufre por la ausencia de su egoísta padre y su madre también huye de su responsabilidad. El chico Ray-X de "Los abrazos rotos", cuyos padres se divorciaron en su infancia, y al que además, su padre desprecia y no lo reconoce como su hijo, etc. Durante esas diecinueve películas de Almodóvar, el autor ha elaborado un repertorio de hombres con su propia identidad. Los abuelos, padres, esposos, hijos, etc., papeles definidos por el lenguaje de los hombres en la realidad que se replican en el mundo cinematográfico. Ellos y los demás construyen un fondo social interpersonal en que se influyen y se restringen mutuamente. De modo que los hombres, efectivamente,

desempeña un papel significativo en el cine almodovariano, tan importante como el de las mujeres.

¿Cómo era la vida de los hombres de Almodóvar entre su mundo femenino y cómo se comportaban ellos? “¿Cuál era el estereotipo de los hombres almodovarianos y cuál era la identidad de ellos?” “¿Cómo era el estereotipo y la identidad concreta de los hombres de Almodóvar?” Y “¿Cómo se construían el estereotipo y la identidad?” etc. Es una serie de preguntas surgidas al comienzo de la investigación, así que intento demostrar el estereotipo y la identidad masculina del cine de Pedro Almodóvar.

## **2. Marco teórico de la investigación**

En la medida en que en esta investigación se trata de conocer y comprender el papel de los personajes masculinos en el universo de Pedro Almodóvar y su relación con los personajes femeninos (es decir, cómo se influyen mutuamente) el marco teórico se basará en los campos en los que sea posible descubrir sus “roles” y “actuaciones”.

No nos vamos a mover en un marco estrictamente cinematográfico sino que aplicamos los conceptos que ayudan a definir los juegos sociales, familiares y personales de sus protagonistas.

Nuestro marco teórico se moverá entre los estereotipo sociales, que proviene tanto de la sociedad como de su representación artística, es decir, del propio cine, literatura, teatro, etc. Como personajes sean el resultado de una forma especial de ver el mundo de P. Almodóvar, basados tanto en la observación y la experiencia, como en los precedentes artísticos que usa como referencia del cine español e de otros países.

Almodóvar se mueve en su universo, en un modo especial de comedia que usa los estereotipos en su superficie, mientras que se vuelva en la oscuridad de sus motivos psicológicos y sociales, en los que se muestra su miedo, sus frustraciones, sus debilidades, etc. Por todo ello nuestro marco concentra tanto estereotipo como análisis de las relaciones profundas del ámbito en el que los dramas (bajo la comedia) suceden: la familia.

## **2.1 El Estereotipo e identidad masculina**

En esta parte usaremos la "teoría de la identidad social" y la "teoría socio-cognitiva", las dos teorías como son clásicas de la psicología social, es necesario a investigarlas como marco teórico para la tesis. "La teoría de la identidad social" tiene la tradición europea y "La teoría socio-cognitiva" viene de la tradición americana, la influencia que las dos en otros campos de investigación son elevadas.

La teoría de la identidad social tiene una implicación influyente en la investigación de la relación de grupos. Su contribución consiste en su manejo de la relación entre los individuos y grupos; propone la propia identidad de los individuos se crea por el grupo, y con el fin de mejorar la situación del grupo al que pertenecen, pero lo que resulta son conflictos o prejuicios. Tajfel es uno de los pioneros de esta teoría. Su investigación la mencionaré en mi tesis: la búsqueda de la identidad social de la gente es la fuente de conflictos y prejuicios entre los grupos, sin embargo, es difícil de evitar esa conciencia que nos influye en la percepción, el comportamiento y la actitud. Después, también he considerado la teoría de Turner, quien retomó el camino de Tajfel y la desarrolló en la teoría auto-categorización, la cual divide los grupos en "grupo interno" y "grupo externo". A señala que los individuos completan el proceso de auto-categorización en el grupo interno.

Después de que se surgió la teoría de la identidad social en Europa, en los años setenta, en los Estados Unidos también brotó la teoría socio-cognitiva como una teoría de la conducta social humana. Los expertos no paraban de discutir si ésta es un campo o un subcampo; si es un acercamiento o un área de contenido. Por supuesto, todo esto no afecta a la aplicación de la teoría que se utiliza en diversos campos de investigación. La mayor diferencia entre la teoría socio-cognitiva y la teoría de la identidad social es enfocar y poner el estudio en "el individuo".

¿Cómo el individuo representa su entorno social? :

*“Social cognition researchers investigate how individuals mentally construct social reality because they believe that social behavior, rather than being directly determined by the external stimulus of a situation, is mediated by the internal mental representation of that situation.”*<sup>1</sup> (Los investigadores de la cognición social investigan cómo los individuos construyen mentalmente la realidad social porque creen que el comportamiento social, en lugar de estar directamente determinado por el estímulo externo de una situación, está mediado por la representación mental interna de esa situación.)

La teoría socio-cognitiva enfatiza en cómo la gente codifica la información social, la almacena en la memoria y se refleja en la acción. Esto será otro apoyo teórico después de la teoría de la identidad social que me ayuda a analizar los estereotipos masculinos almodovarianos desde un punto de vista del grupo interno al externo. Al mismo tiempo, también menciono unos modelos de representación y modelos del efecto de la teoría socio-cognitiva en el estudio de la percepción personal y la información procesada. Otros modelos se mantienen entre tradición e innovación, tales como el “modelo de prototipo” y el “modelo de ejemplo” tenían las limitaciones de su época, así

que los investigadores posteriores los sintetizaron y elaboraron el modelo mixto para explicar mejor el impacto de la experiencia en la memoria.

En segundo lugar, los tres modos de efecto del estereotipo son apoyos teóricos para que yo los aplique en el procesamiento de la información por la memoria. Tanto en el "modo de filtro de esquema", como en el "modo de red asociativa" o el "modo de codificación flexible", la memoria procesa las informaciones de una manera tal que siempre afectará interna y externamente a la supervivencia de humana, y a los comportamientos.

Aunque las dos teorías se desarrollaron en dos continentes diferentes, después de todo, han tenido una importante contribución en el estudio de la investigación sociológica contemporánea.

Cuando aplico la "teoría de la identidad social" y la "teoría socio-cognitiva", puede considerar que las figuras masculinas de Almodóvar como grupo interno que se enfrenta al grupo externo, lo cual será las figuras femeninas en el texto cinematográfico almodovariano. Además, como ser individual, los hombres cada uno mantiene un carácter interior que es influido desde fuera. Nuestro marco se apoya en ambas teorías para el análisis.

Los primeros estudios del estereotipo se remontan a Katz, y Braly, en el año 1933, quienes publicaron una investigación empírica sobre estereotipo de los estudiantes universitarios. El término de "estereotipo", por primera vez, se

planteó por Lippmann en su libro " La opinión pública" (1922), lo utiliza para describir la imagen en nuestra mente, cuya función es el intermediario entre el mundo real y el ser humano.

Las investigaciones previas definen el concepto de estereotipo principalmente, y se aplican el contenido del estereotipo a diferentes grupos de las poblaciones. Al principio de los años setenta del siglo XX, con la influencia de Psicología cognitiva, el estudio del estereotipo puso la atención en cómo ocurre el estereotipo de forma cognitiva y cómo afecta el procesamiento de información, la percepción y la conducta entre los miembros del grupo. En un cierto sentido, el estereotipo se considera una cognición negativa y prejuiciada, demasiado exagerada y que generaliza la realidad. Sin embargo, otras investigaciones muestran que el estereotipo facilita de realizar el acto cognitivo en condiciones limitadas, que no siempre es falso. Así que el estudio del antecedente del estereotipo y del posterior formaliza la distinta orientación.

¿Qué es el estereotipo?

*"...picture of the world..."*<sup>2</sup> (...una imagen del mundo...)

(Lippmann);

*"Son ante todo imágenes inherentes a una categoría, invocadas por el individuo para justificar el prejuicio de amor o el prejuicio de odio."*<sup>3</sup> (Allport);

*"Stereotypes are qualities perceived to be associated with particular groups or categories of people."*<sup>4</sup> (Los estereotipos son cualidades que se perciben como asociadas con grupos o categorías particulares de personas.) (Schneider);

*"Estereotipo es un integrado inductivo y generalizado de las características de unos grupos de la población de la sociedad"*<sup>5</sup> (Estereotipo es un todo integrado inductivo y generalizado de las características de unos grupos de la población de la sociedad.) (Hilton);

*"Stereotypes can be conceptualized from two complementary perspectives, and that a full understanding of the stereotyping process involves looking at both types of approaches. From one perspective stereotypes are represented within the mind of the individual person. From the other perspective, stereotypes are represented as part of the social fabric of a society, shared by the people within that cultures."*<sup>6</sup> (Los estereotipos se pueden conceptualizar desde dos

perspectivas complementarias, y que una comprensión completa del proceso de estereotipos implica mirar ambos tipos de enfoques. Desde una perspectiva, los estereotipos están representados dentro de la mente de la persona individual. Desde otra perspectiva, los estereotipos se representan como parte de la fábrica social de una sociedad, compartida por el pueblo dentro de esa cultura.) (Macrae & Stangor & Hewstone);

*"As the increased accessibility of the constellation of attributes that are believed to characterize members of a given social category."*<sup>7</sup> (Como la mayor accesibilidad de la constelación de atributos que se cree que caracterizan a los miembros de una categoría social dada.) (Wheeler & Petty)

Aunque los expertos opinan diferente sobre la definición de estereotipo, unánimemente, ellos consideran que el estereotipo es el juicio más estable de un grupo de la población. Sin embargo, un gran número de los expertos concede que el estereotipo es lo mismo que el prejuicio y enfoca en la parte oscura de la humanidad, pero la verdad es que el estereotipo se puede ser positivo.

Como una de las personas que con la mayor atención ha observado el tremendo impacto de los medios de comunicación en la sociedad durante mucho tiempo, Lippmann considera que

*"The systems of stereotypes may be the core of our personal tradition, the defenses of our position in society. They are an ordered, more or less consistent picture of the world, to which our habits, our tastes, our capacities, our comforts and our hopes have adjusted themselves."*<sup>8</sup> (Los sistemas de estereotipos pueden ser el núcleo de nuestra tradición personal, las defensas de nuestra posición en la sociedad. Ellos son una ordenada, más o menos la imagen coherente del mundo, a la que nuestros hábitos, nuestros gustos, nuestras capacidades, nuestros servicios y nuestras esperanzas se han ajustado a sí mismos.)

Es decir, que el estereotipo es un punto de vista fijo formado por la clasificación social sobre del sexo, la edad, la profesión y la raza, etc, que la cultura nos ajusta la perspectiva al gente, al costumbre y al mundo. Como la energía de los humanos es limitada, Lippmann propone que el estereotipo debe ser económico para facilitar a la gente ver el mundo.

*"There is economy in this. For the attempt to see all things freshly and in detail, rather than as types and generalities, is exhausting, and among busy affairs practically out of the question."*<sup>9</sup> (Tiene la economía en éste. Para el intento de ver todas las cosas recién y en detalle, más que como tipos y generalidades, es agotador, y entre los asuntos ocupados prácticamente fuera de la cuestión.)

En su época, la cognición del mundo se cree correlativamente como un proceso pasivo, honesto pero "frío". El estereotipo no solamente es una neutral imagen de la mentalidad, que nos agarrota en nuestro mundo, así que

*"A pattern of stereotypes is not neutral. It is not merely a way of substituting order for the great blooming, buzzing confusion of reality. It is not merely a short cut. It is all these things and something more. It is the guarantee of our self-respect; it is the projection upon the world of our own sense of our own value, our own position and our own rights. The stereotypes are, therefore, highly charged with the feelings that are attached to them. They are the fortress of our tradition, and behind its defenses we can continue to feel ourselves safe in the position we occupy."*<sup>10</sup> (El modelo de los estereotipos no es neutral.

No es simplemente una forma de orden sustituyendo el gran

floreCIMIENTO, zumbido de la confusión de la realidad. No es simplemente un atajo. Es todas estas cosas y algo más. Es la garantía de nuestro respeto a sí mismo; es la proyección sobre el mundo de nuestro propio sentido de nuestro propio valor, nuestra propia posición y nuestros propios derechos. Los estereotipos son, por lo tanto, altamente cargados con los sentimientos que se unen a ellos, y detrás de sus defensas podemos continuar sentirnos seguros en la posición que ocupamos.)

#### -----Las teorías de la formación del Estereotipo

Revisamos el enfoque principal de las tendencias de estereotipo, que se deriva de dos tradiciones, una es la teoría de la identidad social, cuya origen viene de la tradición europea,

*“ which argues that interactions - even between two people - range from interpersonal to intergroup (Tajfel, 1981; Tajfel & Turner, 1979). Social identity theory claims that people seek a positive social identity to maintain their self-esteem.”*<sup>11</sup> (que argumenta que las interacciones – incluso entre dos personas – van de interpersonales a intergrupos (Tajfel, 1981; Tajfel &

Turner, 1979). La teoría de la identidad social afirma que las personas buscan una identidad social positiva para mantener su autoestima.),

y otra es la tradición americana marcada por la cognición social. La diferencia entre las dos es si enfoca en el individuo o el grupo.

### *La teoría de la identidad social*

Henri Tajfel ha sido el pionero por primera vez a enunciar la teoría de la identidad social. Más tarde, John Turner se une con él para desarrollar la primera formulación y con su propia voluntad la expande a la teoría de la auto-categorización. Los dos expertos consideran que

*"strictly speaking, there are now in fact two social identity theories: the original intergroup theory, which is an analysis of intergroup conflict and social change and focuses on individuals, need to maintain and enhance the positively valued distinctiveness of their in-groups compared to outgroups to achieve a positive social identity; and the more recent self-categorization theory, which represents a general theory of group processes based and action...The*

*fundamental hypothesis shared by both theories is that individuals define themselves in terms of their social group memberships and that group-defined self-perception produces psychologically distinctive effects in social behavior.*"<sup>12</sup> (en un sentido estricto, en la actualidad hay dos teorías de la identidad social: la teoría del intergrupo original, que es un análisis de conflictos intergrupos y el cambio social y se centra en los individuos, deberán mantener y mejorar el carácter distintivo valorada positivamente de sus grupos de pertenencia en comparación con los grupos externos para lograr una identidad social positiva; y la más reciente teoría de la auto-categorización, lo que representa una teoría general de los procesos de grupo basada y la acción...La fundamental hipótesis que comparten ambas teorías es que los individuos se definen en términos de sus pertenencias a grupos sociales y que grupo-definido auto-percepción produce psicológicamente efectos distintivos en el comportamiento social.)

Para Tajfel y Turner, la teoría de la identidad social es tanto una meta-teoría como una teoría, que se centra en los grupos dentro del individuo opuesto a los enfoques que estudian a los individuos en el grupo.

La teoría de la identidad social, que contiene tres criterios: categorización social, comparación social e identidad social.

1. Categorización social no sólo nos ayuda a simplificar la propiedad de la multitud, también define cómo sea cualquier grupo de población. Una vez enterada de a qué categoría pertenece la gente, deducirá más informaciones suyas. Asimismo, a través de comprender su propia categoría puede encontrar mejor su información relacionada. El estereotipo es el resultado directo de la categorización social. La principal preocupación de Tajfel sobre categorización social es

*"When a classification is correlated with a continuous dimension, there will be a tendency to exaggerate the differences on that dimension between items which fall into distinct classes, and to minimize these differences within each of the classes."*<sup>13</sup> (Cuando una clasificación se correlaciona con una dimensión continua, habrá una tendencia a exagerar las diferencias en la dimensión entre los elementos que se dividen en clases distintas, y para reducir al mínimo estas diferencias dentro de cada una de las clases.)

2. Tajfel y Turner aprovechan la teoría de la comparación social de Festinger para sacar la suya.

*"For Tajfel, information is already social, or socially built, and thus social comparison should not be considered an ersatz for physical or objective comparison."*<sup>14</sup> (Para Tajfel, la información ya es social o socialmente construida y así que la comparación social no debe ser considerada a un sucedáneo para la comparación física y objetiva.)

La potencia y la opinión de la gente se muestran por el estado de los trabajos cumplidos, y se justifican a través de compararlo con otras personas. La comparación presupone que la humanidad tiene una motivación de identidad para evaluarse a sí misma, que pretenden alcanzar la satisfacción. Buscará que el grupo al que pertenece sea mucho mejor que los otros, y poner a su grupo y a sí mismo con cualidades positivas. Los ex-grupos se estimulan con una imagen negativa, lo que facilita a formar el estereotipo.

3. La identidad de una persona. La identidad tiene dos componentes, la identidad personal y la identidad social. La identidad social es identificarse a sí misma a qué grupo de la población se pertenece. Tiene dos significados: primero, asegura que tiene su propia identidad y conoce a qué grupo de la población pertenece. Como las preguntas "quiénes somos" o "quién soy yo". Segundo, en el sentido de que somos iguales o el resto tiene la misma identidad. En cada grupo permanece la imagen y el acto, mismo y fijo. Para Tajfel y Turner, la identidad social y la comparación social tienen una vinculación estrecha,

*"when people engage in social comparison, they are moved by a need to maintain their self-esteem. When they compare their category to others, they will thus privilege theirs so as to give a favorable image of themselves. They will do this for these dimensions that are relevant to their social identity."*<sup>15</sup>

(cuando las personas se involucran en la comparación social, son movidos por una necesidad de mantener su auto-estima. Cuando comparan su categoría a los demás, por lo tanto van a privilegio de ellos a fin de dar una imagen favorable de sí mismo. Lo harán de estas dimensiones que son relevantes para su identidad social.)

La teoría auto-categorización de Turner se desarrolla en la base de la teoría de Tajfel. La preocupación de auto-categorización es el componente cognitivo del sistema de auto-psicológica y proceso mental, además, considera que el auto-concepto es un grupo de representaciones cognitivas de los individuales sobre sí mismo, cuya existencia es en una forma de auto-clasificación, también es un sistema de registro. Leyens considera que la idea de Turner es que

*"people from self-categorizations at different levels of abstraction, ranging from an abstract conception of the self as a human being, to the intermediate level of ingroup-outgroup representations, to the subordinate level of personal self-categorizations as a unique individual."*<sup>16</sup> (las personas de auto-categorizaciones en diferentes niveles de abstracción, que van desde una concepción abstracta del yo como ser humano, hasta el nivel intermedio de las representaciones de grupo-interno-grupo-externo, al nivel subordinado de auto-categorizaciones personales como un individuo único.)

### *La teoría socio-cognitiva*

Durante los años 70, la teoría socio-cognitiva popularizaba en el campo de la psicología social, tratando de hacer un cambio meta-teórico y metodológico. Los estereotipos de la vieja escuela se centran en los resultados, y la teoría socio-cognitiva desarrolla la comprensión de la dinámica del estereotipo. Fiske y Taylor lo consideran que

*"how ordinary people think about people and how they think they think about people."*<sup>17</sup> (Cómo la gente común piensa en la gente y cómo piensan que piensan acerca de las persona.)

La investigación de la teoría socio-cognitiva se extiende en dos caminos: primero, el concepto de la formación de impresiones; segundo, se trata al estereotipo como una memoria personal, que discute la relación entre la obtención de la información, el elemento de la descripción y la memoria del grupo de la población.

1. el concepto de la formación de impresiones: Asch inicia la investigación a explicar este concepto a través del esquema y el efecto de primacía. El esquema es una estructura cognitiva organizada, que representa los conocimientos de diferentes niveles, y también ayuda a la gente obtener y reformar las informaciones nuevas para configurar la imagen de los demás.

*"Asch cared more about the cognitive process involved in impression formation. As he himself said, before we come to like or dislike people, we have to know them."*<sup>18</sup> (Asch preocupaba más sobre el proceso cognitivo implicado en la formación de impresiones. Como él mismo dijo, antes de llegar a gustar o no gustar a la gente, tenemos que conocerlos.)

Es fácil clasificar a la gente según la apariencia, el atuendo, la forma de andar y hablar, y forma la imagen de la gente aprovechando los esquemas que ya existen. Cuando se clasifica de manera falsa o exagerada, puede causar el

estereotipo. El efecto de primacía indica que las informaciones que se le imponen por primera vez a la gente son más decisivas en la formación del estereotipo que las posteriores informaciones. La importancia de las informaciones causa la configuración del estereotipo.

2. El concepto de la memoria personal: éste considera que la impresión sobre un grupo social o una persona individual se basa en la memoria de los objetos. El conocimiento y la memoria humana son limitados, así que necesita clasificar a la gente para reducir la presión de la memoria, y deducir las características de los grupos sociales según la impresión reservada de la gente. Se divide en dos vistas, la de esquema y la de red. La primera vista considera que cuando la gente mantiene los esquemas bien organizados, fija las informaciones que coinciden con el conocimiento, las discordantes se abandonan. Como la elaboración de las informaciones desvía a la memoria de la gente, así que las informaciones coinciden con la impresión reservada y organizada de la memoria del mundo, que se causa la formación del estereotipo. El esquema es diferente del concepto de la impresión, el cual destaca el proceso después de la formación del esquema, que consolida el estereotipo.

*"Schemata are cognitive structures that contain a person's knowledge and beliefs pertaining to some domain of content and have been shown to play a role in the encoding,*

*organization, and retrieval of information.*"<sup>19</sup> (Los esquemas son estructuras cognitivas que contienen el conocimiento y creencias relacionadas con algún dominio de los contenidos y se ha demostrado que desempeñan un papel en la codificación, organización y recuperación de información.)

El concepto de la red considera que la memoria de la gente se conserva en forma de red, que contiene las informaciones que coinciden o no coincide con la impresión. Cuando se enfrenta a una información en desacorde a la impresión, para obtener el equilibrio, la gente puede intentar explicarlo como un accidente y elaborar la información de desacorde hasta que forma una impresión armónica. Las informaciones idénticas de la impresión no se cuentan, la gente lo elabora con el conocimiento. Aunque el concepto de la red considera que la gente puede tener la mejor memoria de las informaciones discordantes, por lo que al mismo tiempo la gente define las informaciones discordantes como un accidente, cuya influencia no cambia la impresión reservada, y al contrario, favorece la estabilidad de la formación del estereotipo.

-----Los modelos de representación del estereotipo

#### 1. El modelo de prototipo

El modelo considera que el estereotipo se representa a través de la abstracción y la generación del prototipo de las características del grupo.

*"A prototype need not be an actual person, but instead an imagined individual who embodies the central tendencies of the group's key attributes."*<sup>20</sup> (UN prototipo no es necesario ser una persona real, pero en lugar de un individuo imaginado que encarna las tendencias centrales de los atributos claves del grupo.)

El prototipo representa el nivel general de los ejemplos de los miembros de engrupo, que se desarrolla según la información del grupo, cuya contenido procede de la experiencia personal, familia o media de comunicación, y se obtiene por el perceptor. Una vez se forma el prototipo, se reserva separado con los ejemplos concretos en la memoria. Es decir, el perceptor configura el estereotipo de un grupo por el prototipo de los miembros. Aunque ese modelo es económico, su limitación es la abstracción que no puede representar la variabilidad del grupo.

## 2. El modelo de ejemplo

Ese modelo considera que la información del grupo sintetiza una traza de memoria, lo cual representa un ejemplo especial.

*"...the exemplar approach suggests that one remembers separate instances or exemplars one has actually encountered rather than some average prototype one has abstracted from experience."*<sup>21</sup> (el enfoque del ejemplar sugiere que uno recuerda los casos separados o ejemplos que uno realmente ha encontrado en lugar de algún prototipo promedio se ha abstraído por la experiencia.)

La percepción social depende de la recogida del ejemplo activa por el objeto, y se activa una cantidad de ejemplos para formar el estereotipo del objeto. Tal vez, los ejemplos activos entres ellos o con el objeto no pertenecen al mismo grupo, sino comparten algunas características comunes, el modelo de ejemplo permite las mismas características existir en múltiples ejemplos. Ese modelo es flexible, que cuando se enfrente a un nuevo ejemplo, se puede crear un nuevo ejemplo mediante de activar el ejemplo concreto del grupo. Así que, el estereotipo del grupo se cambia continuamente. Sin embargo, su defecto es anti-económico.

### 3. El modelo mixto

Por la limitación del modelo de prototipo y de ejemplo, el modelo mixto se acepta por su mezcla de información abstracta y de la muestra.

*"The developmental mixed model of stereotype representation is based on a functional analysis of memory. According to this analysis, the ability to summarize experiences across time, situations, and individuals is critical to the efficient operation of memory."*<sup>22</sup> (El modelo mixto de desarrollo de la representación estereotipada se basa en un análisis funcional de la memoria. De acuerdo con este análisis, la capacidad de resumir experiencias a través del tiempo, las situaciones y los individuos son fundamental para el funcionamiento eficiente de la memoria.)

El modelo mixto considera que la caracterización de lo abstracto y la muestra posiblemente se forma en base al conocimiento social en diferentes condiciones. La variable significativa afecta al receptor que depende de la información abstracta o de la de muestra, que es la cantidad de conocimiento del objeto. Al principio, la imagen del objeto apoya la activación del ejemplo específico, entonces, a lo largo del ejemplo, la caracterización abstracta del objeto será la base para juzgar. Así que, con el acrecentamiento de la experiencia, la aplicación del ejemplo se reducirá.

#### 4. El modelo de contenido

Este modelo se construye por Susan Fiske y sus compañeros, lo cual se caracteriza por dos aspectos, la afectividad y la competencia, con motivo de analizar la reacción emocional de la gente por el interpersonal y el grupo internal. Este modelo ha dividido cuatro dimensiones en el estereotipo: alta afectividad-alta competencia, baja afectividad-alta competencia, alta afectividad-baja competencia, baja afectividad-baja competencia. Según Fiske,

*"The stereotype content model posits qualitative differences in stereotypes and prejudices toward different groups, simultaneously providing a conceptual framework that explains why and when these differences occur."*<sup>23</sup> (El modelo de contenido estereotipado plantea diferencias cualitativas en estereotipos y prejuicios hacia diferentes grupos, proporcionando simultáneamente un marco conceptual que explica por qué y cuándo ocurren estas diferencias.)

En un cierto sentido, el modelo de contenido facilita la representación de la estructura del estereotipo, sin embargo, ¿es suficiente que lo analiza con la

afectividad y la competencia? Porque en el mundo real todo es incertidumbre, la cultura se mezcla y cada persona no solamente mantiene una identidad.

----Los modelos de efecto del estereotipo

#### 1. El modo de filtro del esquema

El modelo de filtro del esquema se construye por la teoría de la memoria esquematizada.

*"A number of researchers have argued that stereotypes confer efficiency by acting as filters that facilitate the encoding and representation of consistent relative to inconsistent information in memory."*<sup>24</sup> (Un número de investigadores han argumentado que los estereotipos confieren la eficiencia con acción como filtros que facilita la codificación y la representación coherente y relativo a la información inconsistente en la memoria.)

Ese modelo considera que el estereotipo dispone de la función del esquema en el proceso de información. Generalmente el esquema filtra la información que no coincide con el estereotipo y la reserva la de igual, para que se mantenga la estabilidad del proceso de información. Además, el estereotipo

se reserva por una forma de representación del esquema en la memoria, cuya función es la de un filtro, que selecciona y elabora las informaciones durante el proceso. El modelo contiene dos filtros, uno es "filtro débil", el cual considera que la información es más fácil de elaborar y entender para comparar con lo incongruente. Es decir, lo de conforme se adapta al esquema existente, que ofrece el concepto de influencia cuando activa el estereotipo, así que, no necesita mucho recurso cognitivo, que tiene predominio durante la elaboración de la información conforme. El otro es "filtro fuerte", que considera que el estereotipo también es un filtro de atención, cuya fijación está directamente en la información conforme y abandona lo incongruente. Entonces, solamente elabora lo conforme y se filtra toda lo incongruente. Naturalmente, la gente utiliza los dos filtros cuando elabora la información, además, las racionaliza según la diferencia del contexto y limitación del recurso cognitivo.

## 2. El modo de red asociativa

El modelo considera que todas las informaciones se reservan en una forma de "web semántica", lo cual contiene "nudo" y "enlace",

*"the ANM model relies on recall measures".25* (El modelo

ANM se basa en medidas de retiradas)

Como la información conforme es fácil de entender, su elaboración solo establece el enlace entre "nudo de escenario" y "nudo de destino". Sin embargo, cuando se aparece la información incongruente, también necesita el enlace entre "nudo de escenario" y "nudo de escenario", así que lo incongruente percibirá más elaboración que la de conforme. Pero, cuando carece del recurso cognitivo, la gente no tendrá suficiente energía para solucionar la discrepancia entre la información y lo esperado. Además, el estereotipo ofrece el concepto de influencia de la información conforme, y favorece a su elaboración. Por lo tanto, la información que se coincide con el estereotipo continuamente construye la memoria de la gente y consolida el estereotipo hasta que sea difícil de convertir. Por lo tanto,

*"the ANM assumes that people need a substantial amount of cognitive resources in order to encode the inconsistent information and reconcile it with existing consistent materials."*<sup>26</sup> (el ANM asume que las personas necesitan una cantidad considerable de los recursos cognitivos con el fin de codificar la información inconsistente y reconciliarlo con materiales consistentes existentes.)

### 3. El modo de codificación flexible

Este considera que el estereotipo promueve la codificación flexible de la información.

*"The EFM states that when cognitive capacity is normal (no cognitive load) individuals will remember more stereotype inconsistent information; and when cognitive capacity is low individuals will recall more stereotype consistent information."*<sup>27</sup> (El EFM dice que cuando la capacidad cognitiva es normal (sin carga cognitiva) individuales recordará más información inconsistente estereotipada; y cuando la capacidad cognitiva es individual bajo, recordará más información coherente estereotipada.)

En primer lugar, por la condición de bajos recursos cognitivos, el estereotipo ofrece el concepto de influencia de la información conforme, para facilitar el entendimiento de la significación del recurso, y le ahorra a elaboración de la información incongruente. Es decir, el estereotipo hace que la gente presta más atención a la información incongruente y no a la información conforme.

Segundo, como el estereotipo promueve el entendimiento de la significación sobre la información conforme, no es necesario elaborar las características cognitivas, así que, cuando el estereotipo promueve la codificación del concepto de la información, también comprime la codificación de la cognición.

En fin, la función del estereotipo es codificar y elaborar la información conforme y la de incongruente en la condición de bajos recursos cognitivos. La codificación flexible presta la máxima información a la gente y mantiene la estabilidad y la flexibilidad del estereotipo.

## **2.2 La Hermenéutica como forma interpretativa**

Según un punto de vista general, la vida propia se puede considerarse como un proceso continuado de la hermenéutica, la cual proviene de Alemania y Francia, cuyo origen deriva de la filosofía de la vida, la fenomenología y el existencialismo. Más tarde, también se influye por unas escuelas como la Filosofía Analítica del Lenguaje, el Estructuralismo y el Post-estructuralismo. En general, la Hermenéutica es una habilidad estética de interpretar, explicar y traducir. El inicio de la Hermenéutica sirvió para interpretar los textos religiosos, literarios, históricos y jurídicos; después del Renacimiento y del romanticismo (Schleiermacher) evolucionó una metodología de la interpretación del texto y se desarrolló un sistema filosófico (Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Ricoeur) que tiene en la interpretación su centro. La hermenéutica es el estudio de la comprensión, y sobre todo la tarea de comprender los textos. Su sujeto es la comprensión del significado y la interpretación y la función de la hermenéutica es reducir el conflicto o distancia

entre las obras clásicas y la lectura actual. Es decir, coordina el pasado y el presente a través de la interpretación del texto. El lector forma parte del presente y el texto se aleja de él desde su origen histórico, se distancia.

Según el tiempo, la hermenéutica ha desarrollado en tres campos: primero, la hermenéutica que destaca la voluntad del autor. Su representante es Schleiermacher y Dilthey, quienes creen que el autor es objetivo y único para el texto, su intención se revela a través de los métodos que está mejorando. Ellos consideran que es imposible negar la existencia de la intención original del autor, cuando cada uno crea su texto, claramente se esconde los significados que quiere expresar. Tan solo con un método adecuado, ya puede desbloquear la intención original del autor o su texto como si fuera revelar la verdad de las ciencias naturales. Sin embargo, la hermenéutica de Schleiermacher se construye sobre la teología, es decir, se sirve para la Biblia. Es su limitación. Además, su rehabilitación psicológica del autor a través del lector, cual reproduce el estado psicológico del creador al texto para que el lector se ponga al sitio al autor a interpretar su texto, necesita ser considerado al fondo del texto, la vida del autor, su propia forma de pensar y su estilo. Este proceso de transferencia permite al lector interpretar el texto abusando deliberadamente de la pseudointención del autor. Como todo el mundo sabe, reduce el cien por cien de la psicología creativa del autor es casi imposible,

puesto que la interpretación del lector contiene una gran cantidad de actividades mentales y experiencias individuales del mundo.

El segundo, la hermenéutica que se fija en el texto, se independiza del autor.

El texto no es un intermediario para obtener la intención original del autor sino es para llegar a la auto-comprensión del lector. El significado del texto mantiene su objetividad, que existe en la estructura verbal del texto. Su representante Ricoeur considera que la hermenéutica principalmente interpreta a través de la fusión de los símbolos, mitos, sueños, textos, imágenes e ideologías. Se cree que la posibilidad de leer es por el propio texto, que el lector se forma por el texto y el significado no se produce por el lector sino por el texto. Además, la acción leer como un nuevo discurso enlace el texto, lo cual considera como un discurso original, que mediante de leer, el lector y el texto se integran, así que da lugar a una nueva comprensión del horizonte. De todas maneras, Ricoeur admite que el leer es una forma de juego. En mi punto de vista, como Ricoeur define que el texto se construye por el discurso no por el lenguaje, lo cual se considera como significado o código. El discurso contiene la información para la comunicación mutua, es decir, aunque el autor termina el texto y en seguida, el texto propio se mantiene una forma abierta para el lector al interpretar, el discurso se fija por el autor, que abarca los significados organizados por el lenguaje de la época del autor.

El último, la hermenéutica subraya el significado aceptado por el lector, su fijación se basa en lo que interpreta el lector. Es decir, el significado del texto existe después de la comprensión. De hecho, es un tipo de significación que se comprende por los lectores con su propia visión de horizonte, o más bien, es una significación nueva que se forma por la fusión de la visión del horizonte de la propia comprensión y la visión del horizonte histórica específica. Sus representantes son Heidegger y Gadamer.

En mi tesis utiliza tanto la hermenéutica ontológica como un apoyo teórico y metodológico. Ésta se apoya en Martin Heidegger y Hans-Georg Gadamer, debido a la herencia y el desarrollo en la Hermenéutica entre los dos. Schleiermacher, padre de la Hermenéutica del XVIII y XIX considera que la manera de comprender e interpretar al texto es reconstruir la intención del autor, su idea "entender" es entenderlo mejor, es decir, permitir a los lectores mantenerse cerca de la intención del autor. Para Schleiermacher, su hermenéutica es reconstruir los pensamientos y la vida del autor. Para Dilthey, la hermenéutica es volver a experimentar el pasado y el espíritu de la vida. Se puede decir que la hermenéutica de esos dos sabios había tenido gran influencia. Por lo tanto, mi motivo de aplicar la hermenéutica de Heidegger y Gadamer es para justificar que las intenciones de los creadores no son suyas, sino que el texto en sí mismo está hablando, es decir, tiene su propia verdad.

Y además, la verdad se cambia según la distinta interpretación de cada lector en distinto momento de la Historia. La verdadera significación de la obra no existe en el texto sino que aparece en la continua reproducción e interpretación. Al mismo tiempo, la significación de la obra es limitada por el entendimiento de la obra, también necesita inventarla, porque la interpretación del texto está siempre mantiene una estructura abierta hacia el futuro. Después Heidegger comenzó a cambiar la hermenéutica a la ontológica, la interpretación del fenómeno de la existencia humana en sí, Gadamer lo convirtió en una combinación de teoría y práctica. Esto para mí es una buena base teórica para analizar las películas de Almodóvar. De este modo, utilizo la hermenéutica para analizar los textos cinematográficos de diferentes años rodados por el director; aplico mi horizonte a hacer la fusión con el horizonte del cineasta y saco el estereotipo y la identidad de la figura masculina.

La hermenéutica de Heidegger deriva de la fenomenología de Edmund Husserl,

*"Heidegger reivindica la fenomenología cuando la crítica; sin abandonar el impulso fenomenológico, elabora una nueva forma de análisis filosófico. Su nuevo concepto será el de la fenomenología hermenéutica."28*

Heidegger considera que la esencia de su hermenéutica es el "Dasein", es decir, lo único que le importa en la existencia del mundo es lo humano, quien intenta encontrar el significado de la existencia. Él ve la existencia al cuerpo, además, considera que el medio ambiente, el universo compartido y el auto-mundo, los tres, como los fenómenos básicos de la existencia. Para Heidegger, todo el mundo pertenece a la existencia de Dasein, el significado y la estructura del mundo se muestra conjuntamente con el proceso del significado y la estructura del Dasein.

Desde el punto de vista de Heidegger,

*"hermeneutics is not an artificially devised mode of analysis which is imposed on Dasein and pursued out of curiosity. What needs to be brought into relief from out facticity itself is in what way and when it calls for the kind of interpretation put forth."*<sup>29</sup> (la hermenéutica no es un modo ideado artificialmente de análisis que se impone a Dasein y perseguido por curiosidad. Lo que necesita ser llevado a cabo el alivio de la facticidad misma es de qué manera y cuando se llama a la clase de interpretación pone adelante.),

la realidad de la hermenéutica es interpretar a la existencia propia, por sí misma. Sobre la interpretación del texto, Heidegger considera que la

compresión del autor no es puramente objetiva, sino que es subjetiva y que se ve limitada por el ambiente social, la época etc. En un cierto sentido, la hermenéutica ontológica de Heidegger ha sido un trabajo preliminar para el éxito de Gadamer.

La Hermenéutica de Gadamer se basa en los diálogos de Platón, la dialéctica de la idea absoluta de Hegel y la hermenéutica ontológica de Heidegger. Su teoría considera que el lenguaje es la base del todo, con el idioma se inventan lo que se llama pensamientos, ideas, y así sucesivamente. Gadamer cree que el punto de partida de la comprensión es la previsión de los lectores, a continuación, se reconstruye el texto, y a través de esa reconstrucción prescribe la dirección del significado del texto, es decir, las expectativas. Finalmente, caracteriza la comprensión del texto como auto-comprensión. Durante el proceso de entender, la única diferencia es la manera de entender, ni mejor ni peor. El significado del texto no el objetivo final del entendimiento, mejor dicho, el texto es un intermediario, lo cual para lograr la auto-comprensión y auto-construcción. Todo esto se puede definir como la regla de la existencia de Dasein, porque el algo que se configura durante el entendimiento y los constructores al mismo tiempo es como una existencia real.

Se divide en tres partes, la estética, la historia y el lenguaje.

1. La estética. Para Gadamer, el arte no es una existencia inalterable, y no se interpreta por sí misma, por lo tanto, el arte necesita un intérprete que lo analiza. Una vez que el arte es interpretado por el autor, el texto se convertirá en una imagen vívida y producirá el significado. Gadamer insiste en el arte y la estética, porque no se basa en la inferencia lógica, la implicación del arte no es una categoría que puede ser definida con precisión, como las matemáticas. En otras palabras, el arte y la estética representan otro tipo de creación, experiencia y entendimiento que son muy diferentes a las ciencias. La reproducción del arte no es copiar las cosas mecánicamente, no es simplemente duplicar, sino para revelar la naturaleza y transformar la realidad a la comprensión humana, la cual asciende a la verdad. Él considera que la relación entre el arte y el mundo real y la conexión entre el lenguaje y el significado son bastante importantes. Porque éstas estrechan la vinculación entre el arte moderno y el arte tradicional que está ligado a la historia. Además, facilitan de entender del significado del arte moderno y destacar su sentido en nuestro tiempo. Para Gadamer, debemos apoyar a la experiencia del arte y la estética para entender que la existencia humana goza del valor de la cultura, las tradiciones y el espíritu, los cuales tienen una mayor importancia para nuestra época.

*"The pantheon of art is not a timeless present that presents itself to a pure aesthetic consciousness, but the act of a mind and spirit that has collected and gathered itself historically. Our experience of the aesthetic too is a mode of self-understanding. Self-understanding always occurs through understanding something other than the self, and includes the unity and integrity of the other. Since we meet the artwork in the world and encounter a world in the individual artwork, the work of art is not some alien universe into which we are magically transported for a time. Rather, we learn to understand ourselves in and through it, and this means that we sublimate (aufheben) the discontinuity and atomism of isolated experiences in the continuity of our own existence. For this reason, we must adopt a standpoint in relation to art and the beautiful that does not pretend to immediacy but corresponds to the historical nature of the human condition."*<sup>30</sup>

(El panteón del arte no es un presente sin tiempo que se presente por sí mismo a una conciencia estética pura, pero el acto de una mente y un espíritu que ha recogido y reunido históricamente. Nuestra experiencia de la estética también es un modo de auto-compresión. La auto-compresión siempre se produce a través de la comprensión de algo que no sea el

mismo, e incluye la unidad e integridad de la otra. Cuando nos encontramos con la obra del arte en el mundo y encontramos un mundo en la obra individual, la obra del arte no es un universo extraño en el que nos transporta mágicamente durante un tiempo. Más bien, aprendemos a entender a nosotros mismos en y a través de ella, y esto significa que sublate (cancelar) la discontinuidad y el atomismo de experiencias aisladas en la continuidad de nuestra propia existencia. Por esta razón, debemos adoptar a un punto de vista en la relación con el arte y lo bello que no pretende a la inmediatez, pero corresponde a la naturaleza histórica de la condición humana.)

Si abandonamos las tradiciones y el espíritu humanista, ignora el significado del arte y la estética en nuestra vida, una sociedad totalmente mecánica, de procedimiento y no tenga valores espirituales ni culturales será una pesadilla. Es decir, la conciencia y la verdad estética, y, los juicios estéticos y morales deben ser coherentes. Por lo tanto, serán el principio y la base para nosotros cuando reconocemos el significado de la estética y el arte en nuestra época.

2. La historia. Se trata con la historia efectual, la fusión de horizonte y la distancia temporal. Por lo que la tradición es parte de la historia verdadera de la humanidad, la vida actual tiene las huellas profundas de la tradición. La efectividad de la tradición no necesita una base razonable, que nos restringe. Así que, las circunstancias históricas específicas del intérprete son diferentes que la comprensión del objeto, y le coarta la comprensión del texto.

*"All self-knowledge arises from what is historically pregiven, what with Hegel we call 'substance,' because it underlies all subjective intentions and actions, and hence both prescribes and limits every possibility for understanding any tradition whatsoever in its historical alterity."*<sup>31</sup> (Todo el conocimiento propio surge de lo que pre-dado históricamente, lo que con Hegel, llamamos 'sustancia', porque subyace todas las intenciones y acciones subjetivas, y por lo tanto, tanto prescritos y limitaciones, todas las posibilidades para la comprensión de cualquier tradición en su alteridad histórica.)

Entonces, la historia efectual es la conciencia de la hermenéutica, que es ser consciente de nuestra propia historicidad y la finitud.

Gadamer define al mundo como " Horizonte ", que relaciona con lo que vemos y pensamos. El horizonte se construye mayoritariamente por la experiencia,

que necesita mezclarse con la historia al desarrollar el nuevo horizonte. Tienen dos tipos de horizonte durante el proceso de la comprensión, el horizonte del texto y el del intérprete. Para entender un texto, no nos integramos a nosotros mismos para lograr la horizonte, sino que antes de leer el texto, ya hemos tenido nuestro horizonte, que se construye por el Dasein, cual es el resultado de la función continua de la historia. Sin embargo, en un lado causa las condiciones de la comprensión, en otro lado también produce la dificultad. Por lo tanto, cada comunicación entre la conciencia histórica y las tradiciones encontrará la tensión del texto y lo actual. Para Gadamer, no se reconoce la existencia separada del horizonte histórico o del horizonte actual. Porque el horizonte histórico se construye durante la comprensión de los lectores, que se considera como algo diferente de su horizonte. Es decir, cuando el horizonte histórico se construye, se ha integrado en el horizonte actual de los lectores.

*"Projecting a historical horizon, then, is only one phase in the process of understanding; it does not become solidified into the self-alienation of a past consciousness, but is overtaken by our own present horizon of understanding. In the process of understanding, a real fusing of horizons occurs-which means that as the historical horizon is projected, it is simultaneously superseded."*<sup>32</sup> (La proyección de un horizonte histórico,

entonces, es sólo una etapa en el proceso de comprensión; no se convierte en solidificar en la auto-alienación de una conciencia pasada, pero es superado por nuestro propio horizonte actual de comprensión. En el proceso de horizonte, una verdadera fusión de horizontes se produce, que significa que a medida que se proyecta el horizonte histórico, que sea sustituido de forma simultánea.)

La comprensión se limita por los tiempos, y por lo tanto, entre los lectores y los autores se produce la distancia temporal.

*"In fact the important thing is to recognize temporal distance as a positive and productive condition enabling understanding. It is not a yawning abyss but is filled with the continuity of custom and tradition, in the light of which everything handed down presents itself to us."*<sup>33</sup> (De hecho, lo importante es reconocer a la distancia temporal como una condición positiva y productiva que permite la comprensión. No es un abismo enorme sino que está lleno de la continuidad de la costumbre y la tradición, a la luz de la cual todo dictado se nos presenta.)

Gadamer cree que la importancia de la distancia temporal es entender los textos transmitidos por la historia, y solamente por el tiempo, nos permitirá

entenderlos mejor. Justamente por la distancia temporal, los textos transmitidos se crean por los lectores y los hacen cada vez más ricos y profundos. Con la distancia temporal por este estado de movimiento constante, se enriquece el entendimiento. Por lo tanto, la comprensión del lector es superior con respecto a la autor.

3. El lenguaje. Desde los orígenes de la humanidad, la gente acumula continuamente las experiencias de este mundo a través de la lengua, esta manera única, para hacer frente al universo. Para Gadamer, la premisa de la hermenéutica es el problema del lenguaje, y la comprensión, la traducción o la interpretación son un proceso de integración de lenguajes. Así que, si la lengua no está disponible para comunicarse, es imposible tener la existencia y el desarrollo de la hermenéutica.

*"Rather, language is the universal medium in which understanding occurs. Understanding occurs in interpreting."*<sup>34</sup> (Por el contrario, el lenguaje es el medio universal en el que se produce la comprensión. La comprensión se produce en la interpretación.)

Gadamer trata el lenguaje como el nexo del "yo" y el mundo, que se utiliza para revelar el universo. Él insiste en el criterio de Heidegger, la esencia del

lenguaje es la poesía e indica que el lenguaje no es una herramienta para encontrar la verdad, sino que " lenguaje es lenguaje ".

Gadamer considera que la sociedad moderna, con alta velocidad del desarrollo de la tecnología, ha parecido el fenómeno de la incompetencia de conversación. Durante la comunicación, generalmente la gente demuestra su punto de vista con un cuerpo individual, en lo cual las opiniones no suceden la convergencia y colisión real y esencial. Sin embargo, el lenguaje es la base del entendimiento y consenso para los habladores. Todo el proceso de comprensión es un proceso de lenguaje, que incluido toda la experiencia del mundo.

*"Conversation is a process of coming to an understanding. Thus it belongs to every true conversation that each person opens himself to the other, truly accepts his point of view as valid and transposes himself into the other to such an extent that he understands not the particular individual but what he says."*<sup>35</sup> (La conversación es un proceso para llegar a un entendimiento. Por lo tanto, pertenece a todas las conversaciones cierto que cada persona se abre a la otra, en verdad acepta su punto de vista como válida y transpone a sí mismo en el otro hasta tal punto que él no entiende del individual particular, sino lo que dice.)

Consideraremos que los filmes como formas textuales, por ello ligadas a la historia (momento) y al autor, cuya existencia se da en un momento histórico que se refleja en ella. Nuestro objeto de estudio es la persona, pero persona en el tiempo, que es Historia. Por ello los marcos de la cultura son esenciales para la comprensión y pre-comprensión del texto, incluidos los fílmicos. No hay lectura universal, es el principio hermenéutico.

### **2.3 La teoría feminista de Judith Butler**

El movimiento feminista tiene tres etapas principales, desde el año 1830 hasta 1850, desde 1890 hasta 1920 y a partir del año 1965 hasta hoy día. Sin embargo, la investigación del sexo tiene una historia que se remonta al año sesenta del siglo diecisiete, desde el punto de vista lingüístico. Con el tiempo, esa teoría feminista ha surgido seis escuelas: teoría determinante biológica, teoría de deficiencia, teoría de dominación, teoría del modelo cruz-cultura, teoría de la práctica de organización de masas y la teoría performativa.

En mi trabajo se aprovechará la teoría performativa de género de Judith Butler, que explica la posibilidad del proceso de construir y reconstruir el cuerpo en base de ideas anteriores, como Freud y Lacan. ¿Por qué en mi tesis utilizo la

teoría performativa? Porque su pensamiento implica el mundo como si fuera un gran escenario, cada persona desempeña un papel, y los seres humanos utilizan un lenguaje para definir "femenino" y "masculino", de modo que cuántas "guerras" se comienzan por los dos inventados términos. La teoría feminista de Butler no sólo me ha provocado un gran impacto en la idea general, sino cuando la aplico en el análisis de los textos fílmicos, es como si fueran una combinación de la realidad y fantasía en la pantalla. La performatividad del "género" ha sido una ilusión continuada creada por el director. En la pantalla, como en la realidad, las reglas de la performatividad son las mismas. P. Almodóvar aplica esas reglas que Butler muestra para organizar su mundo de relaciones entre hombres, mujeres, transexuales, homosexuales, travestis, etc.

Según la teoría de Butler, en primer lugar, no existe el cuerpo puro y natural, el "cuerpo", es el resultado de obligar a describir y representar a sí mismo a través de las reglas sociales, las cuales apoyan a la sociedad. Es decir, el género como es la norma social, crea el sujeto a través de la performatividad. El género es imposible separarlo de la política y la cultura; se produce y se mantiene por el encuentro de los dos,

*"as a result, it becomes impossible to separate out 'gender' from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained."*<sup>36</sup> (como resultado, se

hace imposible a separar 'género' de las intersecciones políticas y culturales en las que se produce y se mantiene invariable.)

Butler considera que no hay el sujeto del género preexistente, que solamente es nuestra expectativa, cuya resultado produce el fenómeno anticipado. El sexo biológico no es el hecho de la existencia del discurso social, es igual que el género, son los resultados de la construcción del discurso. El género se forma durante el proceso continuo por las acciones, las cuales están sujetas a las normas y prácticas del discurso. Con estos discursos continuos estilizan el género del cuerpo y se hace el género manteniendo la estabilidad. La identidad de género se forma en el constante comportamiento de "performar", que aparece primero, y luego la identidad de género. Butler revela la construcción cultural del sexo biológico, que el cuerpo como la base principal también puede tener la cultura, es porque el cuerpo se relaciona con el lenguaje. Fuera del ámbito de la lengua nunca vamos a llegar a la realidad, es por lo que la verdad se expresa por el lenguaje. ¿El lenguaje cómo figura el sujeto? Butler utiliza una escena del policía de Althusser sobre la interpelación:

*"There is the policeman, the one not only who represents the law but whose address 'Hey you!' has the effect of binding the law to the one who is hailed. This 'one' who appears not to*

*be in a condition of trespass prior to the call (for whom the call establishes a given practice as a trespass) is not fully a social subject, is not fully subjectivated, for he or she is not yet reprimanded. The reprimand does not merely repress or control the subject but forms a crucial part of the juridical and social formation of the subject. The call is formative, if not performative, precisely because it initiates the individual into the subjected status of the subject.* "37 ("Aquí es el policía, quien no sólo representa la ley, pero cuya palabra ' ¡Oye, usted!' tiene el efecto de conectar la ley para quien ha recibido la orden. Este 'quien' no parece estar en un estado de transgresión antes de la llamada(para quien la llamada se establece una determinada práctica como una transgresión) no es totalmente un tema social, no está totalmente subjetivado, porque para él o ella no es aún reprendido. La reprimenda no se limita reprimir o controlar el sujeto, sino que forma una parte crucial de la formación jurídica y social del sujeto. La llamada es formativa, si no performativo, precisamente porque se inicia al individuo sometido al estado del sujeto.)

Esa historia nos cuenta que la identidad se construye, además, se forma por el lenguaje, la llamada del policía es tal comportamiento performativo del lenguaje.

Butler niega la pura existencia del sexo biológico, porque él es igual que el género, es una parte de la construcción social simbólica. El llamado puro tal vez significa que la realidad rechaza el lenguaje. El género es el resultado de la repetición constante y habitual de la masculinidad y la femineidad del modo heterosexual. Así que Butler considera que el sujeto es un proceso lleno de contradicción y tensión. Porque el sujeto se conforma por las normas sociales, es igual la lengua que habla por el altavoz. El sexo no divide al género biológico, sino es un estado social, que legalmente se construye encima del poder, y es relativamente cerrado, además, se cita en varias ocasiones, cuyo resultado describe nuestro cuerpo y establece nuestro sujeto.

El género en sí mismo es flotante y libre. ¿Cuál es el significado de la identidad? Butler cree que, como una identidad, el género no es realmente consistente ni discontinuo. La hegemonía heterosexual para mantener su propio poder legal, natural y único, forzado al género representa superficialmente las características continuidades y causales. Originalmente, el heterosexualidad y el homosexualidad están en un estado igual. Con el fin de permanecer la continuidad y el desarrollo étnico, la sociedad considera que la reproducción es el objetivo principal de la relación del sexo.

*"The belief is that culture itself requires that a man and a woman produce a child, and that the child have this dual point of reference for its own initiation into the symbolic order, where the symbolic order consists of a set of rules that order and support our sense of reality and cultural intelligibility."*<sup>38</sup> (La creencia es que la cultura en sí requiere que un hombre y una mujer a tener un hijo, y que el niño tenga este doble punto de referencia para su propia iniciación en el orden simbólico, donde éste consiste en un conjunto de reglas que ordenan y apoyan nuestro sentido de la realidad y la inteligibilidad cultural.)

Por lo tanto, la heterosexualidad es la única legítima relación del sexo en la sociedad. Las características de esa relación del sexo consideran que el sexo biológico determina el género de la cultura. Por lo que las señas en la función anatómica entre hombres y mujeres convierte en una piedra angular la relación del sexo del androcentrismo. Sin embargo, como la identidad, en realidad el género es diverso y performativo, que está libremente encima del sexo biológico. El concepto del género presupone la relación causal entre el género, el sexo y el deseo fisiológico, el cual expresa el género, y esto también muestra el deseo. ¿Cómo derrocar la hegemonía heterosexual y construir una nueva identidad del género? Butler considera que el único

camino es la "subversión performativa", porque nuestra cultura se forma el cuerpo, cuya forma ha existido antes de que el cuerpo haya adquirido el significado del sexo. El cuerpo por lo general es un medio existente y pasivo, que es antes del lenguaje. La construcción que viene de la cultura dota al cuerpo el significado.

### **3. Metodología de análisis**

En esta tesis aplico tres métodos fundamentales para realizar la investigación doctoral. Ellos son los análisis feministas y hermenéuticos, explicados antes, el análisis instrumental, y el método de E. Panofsky .

#### **3.1 El método de Análisis instrumental**

Esta metodología define el cine como un instrumento de la comunicación.

*"El análisis instrumental tiene como objetivo utilizar las películas para fines específicos, para lo cual utiliza métodos de análisis externos a la teoría del cine."39*

Es decir, las películas son herramientas para trascender sus influencias a la sociedad o mostrar la atmósfera del mundo. Entonces, el análisis instrumental mantiene su efectividad, que es un reflejo de la sociedad, y del pensamiento

de los cineastas. Además, el uso cinematográfico domina la utilidad para construir la recreación personal de los directores y para los espectadores, con la función recreativa entre familia, pareja y aprender idiomas, etc. Al mismo tiempo, considera como uso profesional, que aplica en los campos pedagógico, disciplinario y terapéutico, para que el análisis de historia, derecho, filosofía, y psicoanálisis, etc., que se realizan en las obras cinematográficas. Todos los valores de este análisis pertenecen a las ciencias sociales, como el cine es la comunicación que considera como industria.

El análisis instrumental tiene dos caracteres, genético e ideológico. Lo del genético se fija en la creación y producción cinematográfica,

*"el análisis genético se centra en las condiciones personales y sociales de creación o producción, como es el caso de la teoría de autor y los cursos de cinematografía para directores."40*

En otro lado, el ideológico investiga el contenido de las películas para mostrar la situación social y revela la evolución en el río de la historia del humano.

*"El análisis ideológico está orientado a estudiar los contenidos de las películas y sus condiciones de distribución y consumo, considerando a las películas como un elemento sintomático*

*de procesos de naturaleza social, como la violencia, la injusticia o la corrupción.”<sup>41</sup>*

Por lo tanto, lo utilizo esta metodología para averiguar las condiciones personales de Almodóvar, sobre su familia, su vida antes de dedicarse al cine, y su experiencia social, etc., todos elementos cómo construyen a su personalidad y cómo influyen a su creación cinematográfica. Además, el análisis instrumental me ayudará a analizar el estereotipo e identidades de las figuras masculinas de Almodóvar a través de sus contenidos cinematográficos, y su significación consideradas por la sociedad.

### **3.2 El método de Panofsky (el método iconológico)**

Este método subraya el contexto del icono del arte. Erwin Panofsky convierte la investigación de la imagen de la historia del arte a la interpretación de obras de arte, atiende al tema y significado del arte.

*“En sus estudios se aboga por una Historia del Arte de carácter contextualista, en la cual cada obra de arte, sea cual sea su naturaleza, debe ser entendida y analizada como una expresión cultural muchos más compleja que un combinado*

*más o menos armonioso, en el que atender a la habilidad técnica, o a la belleza que dimana de sus colores o formas.”42*

El método de Panosfky es una ciencia intérprete del icono, que se presenta en tres niveles:

- Descripción pre-iconográfica: es significación primaria o natural alcanzada por nuestra capacidad perceptiva.

*“los objetos y acciones cuya representación por líneas, colores y volúmenes constituye el mundo de los motivos, pueden ser identificados, como hemos visto, basándonos en nuestra experiencia práctica.”43*

Su objetivo es determinar con qué se representa en las obras de arte y enumera todo lo que hemos visto. Además, lo que podemos entender es igual que la gente de otra cultura, no existe la diferencia. Es decir, las imágenes que se ve es lo que tienen en mente, que es fácil hacerlo para todo el mundo, aunque no tenga conocimiento de la literatura y la historia.

- Análisis iconográfico: es un tratamiento descriptivo.

*“que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos, presupone, desde luego, muchos más que la*

*familiaridad con las fuentes literarias (familiaridad con los temas y conceptos específicos).”44*

Preocupa los materiales y recursos directos o indirectos utilizados por los artistas, tal como documentación, etc. Con el fin de comprender el análisis iconográfico, es necesario aplicar e introducir el conocimiento de la literatura, el arte y la cultura. Por lo tanto, lo más importante es el símbolo, cuyo significado se forma por los códigos y signos. Con estas características, podemos identificar a los personajes y sus historias de las obras artísticas, también para descifrar los códigos de mitología y religión. Además, los símbolos no son parte de la escena al azar, sino más allá de la existencia de materia, con una gran importancia para el entendimiento de las obras.

- Análisis iconológico: es un estudio comparativo. Un proceso interpretativo del contexto de los iconos a través de la cultura y la sociedad.

*”intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana) condicionados por la psicología personal y la Weltanschauung.”45*

El análisis iconológico se centra en la esencia del significado o contenido, revela la importancia potencial, tal como la básica actitud del estado, religión, cultura, creencias filosóficas, etc, los cuales manifiestan inconscientemente comprimidos en las obras. Interpretar la esencia del significado de las obras

es el objetivo final del análisis iconológico, es también un proceso inconsciente del artista. Probablemente el artista no tiene la intención de poner tantas perspectivas culturales e ideas comprimidos en sus obras, pero eso no significa que no existan. Muchas cosas en la vida, lo que transmitimos por los trabajos artísticos es más lo que esperamos.

Cada imagen de la película se puede considerarse como una pintura, la cual construye a ser una historia cinematográfica completa para indicar el sentimiento del contexto, la ideología del director, la búsqueda estética de la obra y la homenaje a la película clásica (en "Todo sobre mi madre" recuerda a "Un tranvía llamado Deseo" y "Eva al desnudo"; en "Hable con ella" recuerda a la época de cine mudo y etc.). El planteamiento de cada escena contiene el significado implícito a través de los elementos explícitos, cuya selección depende del concepto estético de cada cineasta. Utilizo el método de Panosfky para analizar cada fotograma de las películas de Almodóvar para ahondar el entendimiento según los tres análisis de Panofsky. Intento combinar el arte de la estética del cine, la situación social de la época, los antecedentes culturales y la experiencia de la vida del cineasta para analizar las películas con los puntos de vistas de las explicaciones profundas de los sentimientos, marcos, implicaciones y calidades artísticas, etc.

#### 4. Hipótesis de trabajo

En esta tesis quiero demostrar el papel de los estereotipos y la identidad de los papeles masculinos del cine de Pedro Almodóvar a través de cuatro hipótesis o líneas de trabajo:

1. Los hombres de Pedro Almodóvar se marginan y castran su género masculino por esa tierra maternal poderosa y fuerte, cuya imagen cinematográfica es configurada por madres, prostitutas, etc.
2. Los hombres de Pedro Almodóvar no se independizan por sí mismos, al contrario, ellos buscan la protección en las mujeres, física y psicológica.
3. La desgracia de los hombres de Pedro Almodóvar se ocasiona por la influencia femenina.
4. Los hombres de Pedro Almodóvar son "hombres perdidos" entre sus conflictos de identidad, entre el ser y el parecer.

Corpus: El material de investigación de la tesis se basa en diecinueve películas de Pedro Almodóvar --- "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" (1979), "Laberinto de pasiones" (1982), "Entre tinieblas" (1983), "¿Qué he hecho yo para merecer esto?" (1984), "Matador" (1986), "La ley del deseo"

(1987), "Mujeres al borde de un ataque de nervios" (1988), "¡Átame!" (1990), "Tacones lejanos" (1991), "Kika" (1993), "La flor de mi secreto" (1995), "Carne trémula" (1997), "Todo sobre mi madre" (1999), "Hable con ella" (2002), "La mala educación" (2004), "Volver" (2006), "Los abrazos rotos" (2009), "La piel que habito" (2011), y " Los amantes pasajeros" (2013).

## Segunda parte:

### 5. Introducción

Almodóvar ha trabajado como cineasta desde los años setenta hasta hoy día; su contribución artística-cinematográfica al mundo ha sido extraordinaria y universal. Tanto con la composición de la película, el lenguaje audiovisual, como con la creación del guion, el director ha ganado su posición en la historia del cine español con su peculiar estilo. Mientras tanto, sus obras con fuerte carácter brillan en el escenario mundial, se muestran sus especialidades a la gente del mundo para conocer la otra parte distinta de España. Almodóvar vivía en una época de transición; el final de la guerra fría, la recesión de la dictadura, la prevalencia de la democracia, la emancipación ideológica, etc, una serie de cambios sociales que traían la primavera a los jóvenes, quienes como Almodóvar, se buscaban ellos mismos como la lluvia después del invierno. Era un mundo en ebullición. Esa lluvia rellenaba conscientemente una abundante riqueza de experiencia de la vida y también le sembró una semilla de rebeldía. Más tarde, por la influencia artística internacional, Almodóvar se inculcaban por el arte Pop, la cultura subterránea y el movimiento madrileño, el director utilizó una expresión propia para decir adiós a los valores sociales de la época que él vivía; especialmente en sus primeras

obras, mostrando el espíritu insubordinado con los guiones y las interpretaciones cinematográficas rebeldes, extremistas y peculiares.

El cine de Almodóvar se llena de deseos, el deseo de amor, el deseo de vivir, el deseo sexual y el deseo de morir... Todos los deseos se vinculan para interpretar la belleza y la fealdad de la naturaleza humana con sus variantes respectivas. Por supuesto, con el tiempo, las obras de Almodóvar maduran constantemente. La interpretación cinematográfica resulta más profunda, sensible, tierna y personal. A partir de la manía del director por utilizar los temas como drogas y sexo para la narración cinematográfica, dar a las audiencias un choque visual, indispensables para demostrar el sentimiento de los protagonistas y, para expresar la reflexión del interior del director. Hasta hoy día, el cineasta ya ha reconstruido la relación entre el deseo y la emoción con armonía, su maduración se refleja desde el cuidado de una historia a otra, desde el disfrute de la vida hasta la supervivencia de la vida. Desde al principio de su creación, Almodóvar mantuvo su esencia contra la represión de la humanidad, la autoridad, el dogmatismo y la corriente principal, su ideología estaba llena de libertad y de imaginación exagerada, solía usar la estructura dramática y el sentido de ridículo de las personajes para dar a la audiencia una profunda impresión de su obras, o mejor dicho, de la vida que estamos viviendo. Probablemente por el carácter y la experiencia de vida, a

Almodóvar le gusta contar lo trágico como comedia, mezcla del llanto con la risa, y utiliza del humor de comedia para mostrar lo trágico, una manera que expresa la complejidad de la vida. Es obvio que la sabiduría del director y sus obras ponen el sarcasmo en la vida, a la humanidad, a los instintos primitivos de la gente, exprime una comodidad optimista a la vida amargada. Cuando todo el mundo se enfoca en los temas tabúes del cine almodovariano, algunos ponen la atención en su preferencia por los sujetos femeninos. El director se obsesiona en demostrar la gran fuerza, la belleza y la grandeza de sus mujeres con una narración e interpretación cinematográfica delicada; casi todas sus mujeres viven cantando la vida con sus propias historias. No obstante, los hombres son la otra cara de la moneda que convive con las mujeres; es inevitable que cuando se menciona a las mujeres se aluda a los hombres. Aunque el cineasta enfatiza en las figuras femeninas parece que los papeles masculinos son subordinados y se marginan por el guion, la interrelación entre los dos sexos hace de los protagonistas masculinos unos papeles indivisibles de las obras de Almodóvar.

## 6. Contexto sociocultural e influencia artística de Pedro Almodóvar

¿Qué es la cultura? Daniel Bell la define así:

*"La cultura, para una sociedad, un grupo o una persona, es un proceso continuo de sustentación de una identidad mediante la coherencia lograda por un consistente punto de vista estético, una concepción moral del yo y un estilo de vida que exhibe esas concepciones en los objetos que adornan a nuestro hogar y a nosotros mismos, y en el gusto que expresa esos puntos de vista. La cultura es, por ende, el ámbito de la sensibilidad, la emoción y la índole moral, y el de la inteligencia, que trata de poner orden en esos sentimientos."*<sup>46</sup>

La cultura es un producto de la actividad humana, sin embargo, no todas las creaciones son por esa cultura con minúscula. Ésta pertenece a la ideología, y para la gente, es el valor del mundo que llena de significados. La sociedad se basa en la mediación de economía, política y etc. La cultura con mayúscula se refiere el complejo de la cultura con minúscula y la sociedad. Las dos son inseparables, es una combinación que se afectan e interactúan mutuamente, como si fueran dos círculos de intersección, las cuales se individualizan y se mezclan al mismo tiempo. Los seres humanos transforman la naturaleza en actividades prácticas, forman una comunidad y crean una cultura, y a su vez, la cultura da forma a la gente para guiar a la sociedad. En un sentido

imaginario, la cultura con minúscula que se configura por los conceptos suaves y al revés, la sociedad se construye por los duros. De modo que, las creaciones espirituales del mundo humano como el arte, música, arquitectura y cine, etc., están pertenecidos a la cultura con minúsculo. Sin embargo, su existencia necesita resistir la prueba de la sociedad, y cada una tiene su estándar para sí mismo según la diferente afición.

En general, la creación cinematográfica es una industria que se orienta por el mercado y se refina por la cultura. Su función debe responder con la conciencia emocional de la gente por esa sociedad de consumo, aunque la creación artística se basa en la vida real, la transforma y poco a poco se alejaba del manantial, como lo que ha mostrado el arte que se desarrolló a partir del siglo XVIII,

*"El moderno sistema del arte no es una esencia o un destino sino algo que nosotros mismos hemos hecho. El arte, entendido de manera general, es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad. Con anterioridad a ella teníamos un sistema del arte más utilitario, que duró unos dos mil años y, cuando esta invención desaparezca, con toda seguridad le seguirá un tercer sistema de las artes."*<sup>47</sup>

Sin embargo, totalmente el cine es una fuerza positiva para la construcción del espíritu humano y además, para cambiar la visión del mundo de la gente. Es una ventana para demostrar la huella y la riqueza de la cultura, y facilita la comunicación de distintas sociedades, la cual se detiene por la escasez de informaciones necesarias.

*“...veo al cine primordialmente como un instrumento social y al realizador como una persona con la responsabilidad de utilizarlo en beneficio de su sociedad; el cine es un objeto artístico que, además de proporcionar placer estético, sirve como medio de aprehensión y análisis de la realidad y que incluso llega a definirse a partir de su función social.”<sup>48</sup>*

## **6.1 La sociedad de España de los años de 80 y 90: la transición y la renovación cultural**

Se retornábamos a la sociedad española de los años ochenta y noventa, todo ya no se relacionaba con la dictadura de Franco, la cual se le influía con un golpe fuerte y enorme durante la época dictadura. Cuando murió Franco en 1975, con el ardor de la libertad por los ciudadanos, en los años 80 y 90, España ya estaba en el camino de la democracia. Volvemos al año 1939, en el abril, el régimen de Franco se estableció encima la sangre y las ruinas

después de la guerra civil. La primera tarea para Franco era contraatacar y reprimía brutalmente.

*“Durante sus primeros años de gobierno tras la guerra civil, su régimen fue represivo en extremo y se ejecutó a unas 30.000 personas (a algunos por ‘crímenes políticos’), y durante décadas mantuvo a una sociedad dividida entre vencedores y vencidos.”<sup>49</sup>*

Ante la situación de la grave confrontación social y la desconfianza provocada por la guerra civil, el gobierno de Franco había tomado los medios para fortalecer la dictadura represiva para que, por un lado, quería que España fuera unida en la ideología; por otro lado, debido al clima político y social de España lo cual era bastante deprimido y nervioso, hizo que la mayoría de la gente viviera con miedo y obediente. La vida reprimida había causado un gran impacto en la psicología de la gente. De modo que, para solucionar el antagonismo y la desconfianza de la sociedad, el régimen de Franco elegía el modelo de desarrollar la economía dominada por la autoridad central. Por consecuencia de la guerra, España había estado en el borde del colapso de la economía, que era imposible proporcionar a los recursos humanos, financieros y materiales necesarios para reconstruir la sociedad. En un cierto sentido, para realizar la asignación racional de los recursos era muy limitados si sólo a través del fuerte control del estado. Sin embargo, era una forma única

para superar los graves inconvenientes de la dependencia de la economía exterior por la cuestión histórica en época franquista. Para deshacerse del control extranjero en la economía española, era necesario reducir las presiones competitivas que detenía el desarrollo económico de la nación. Por lo tanto, con este motivo y la fuerza del gobierno, la economía española se había mejorado en una temporada. Cuando entró a mediados de la década de 50, por la larga ausencia de la competencia, la innovación, la productividad, y la competitividad internacional, etc., las empresas nacionales españolas habían declinado. De modo que el gobierno de Franco se obligaba a tomar las decisiones de restablecer los principios del mercado económico, la apertura total del país, el desarrollo del turismo, la exportación de trabajo y la inversión extranjera, etc. A partir de este momento, la autoridad del gobierno de Franco se había consolidado, además, durante el proceso de que la economía española se reintegrara al mercado mundial capitalista occidental, lentamente. La gente comenzaba establecer a contacto con los pensamientos de democracia y de libertad traídos por la influencia de los países extranjeros, a pesar de que se llevara a cabo en secreto. No obstante, la gente seguía viviendo en un régimen autoritario, todo el mundo no tenía libertad, especialmente para las mujeres. A mediados de la década 60, con el rápido desarrollo económico, la conciencia y la demanda democrática de la gente aumentaban, algunas antiguas reglas habían sido insostenibles para la libertad humana, entonces, los trabajadores y los intelectuales protestaban en aumento. En seguida, el

gobierno de Franco tomaba decisiones contundentes y oportunas para ajustarse a la tendencia, entonces, emitía la ley orgánica (1966) para ampliar los derechos democráticos del pueblo. Franco definía esa ley

*"amplia democratización del proceso político"50,*

y también consideraba que

*"la democracia, que bien entendida es el más preciado legado civilizador de la cultura occidental, aparece en cada época ligada a circunstancias concretas...No hay democracia sin bienestar... No hay representación auténtica sin verdadera ciudadanía... Los partidos no son un elemento esencial y permanente sin los cuales la democracia no puede realizarse... Desde el momento en que los partidos se convierten en plataformas para la lucha de clases y en desintegradores de la unidad nacional... No son una solución constructiva, ni tolerante... Pero la exclusión de los partidos políticos en manera alguna implica la exclusión del legítimo contraste de pareceres, del análisis crítico de las soluciones de gobierno...no cerramos la puerta a posteriores modificaciones y complementos, pero éstos tendrán que hacerse dentro de*

*los cauces establecidos para evitar peligrosas improvisaciones.”51*

Con este fin, en los últimos años de 60, el PIB de España crecía rápido, y promovía el proceso de la modernización y el desarrollo social, así que se formó una clase media más potente. Al mismo tiempo, el proceso de urbanización también se desarrollaba simultáneamente, muchos agricultores acudían a las ciudades grandes como Madrid, Barcelona, etc., a trabajar o a aprovechar la oportunidad para el desarrollo personal.

*“...con el proceso de desarrollo económico y de industrialización iniciado en los años sesenta; después, con la transición a la democracia y su consolidación.”52*

Con estas reformas, la sociedad española había experimentado profundos cambios, había ofrecido un ambiente social favorable para la reforma integral después del fallecimiento de Franco. A principios de la década de 70, mientras que se mejoraba la vida material, los residentes urbanos comenzaron a exigir disfrutar de actividades culturales, de ocio, de entretenimiento, de arte y de otros bienes de consumo. España poco a poco se entraba en la sociedad de consumo. Por lo tanto, la familia estaba más abierta, el ritmo de la vida se aceleraba, los jóvenes perseguían la moda fanáticamente, el secularismo se popularizaba, diversos géneros culturales surgían, las informaciones frescas

se traían por un gran número de turistas extranjeros y etc, muy pronto, ya había resultado una nueva cultura social. Muchos aspectos de la sociedad habían cambiado profundamente en comparación con el pasado. Por ejemplo, los intereses y estilos personales, el tiempo libre de entretenimiento, el respeto y la tolerancia a los demás, la protección de la intimidad personal y el respeto por el valor de la vida, hasta todos los aspectos de la vida diaria. La apertura económica, el desarrollo rápido del turismo, la educación (especialmente la educación superior) habían tenido un progreso considerable. Por esos fenómenos nuevos, el gobierno autoritario no podía bloquear las informaciones venidas del mundo exterior para encarcelar la mente del pueblo español. Por lo contrario, cada vez era más claro que estaba formando una nueva discordia entre la nueva sociedad y el sistema político actual. Al mismo tiempo, el desarrollo económico también exigía a España fuera dispuesto para unirse a la CEE y a la comunidad internacional con una condición de que aplicara el sistema de democracia política y social.

En general, el régimen de Franco se dividía en tres períodos:

*“1. La fase pseudo fascista y potencialmente imperialista de 1936-1945.*

*2. El periodo del nacionalcatolicismo corporativo entre 1945-1959.*

*3. El período llamado de desarrollismo tecnocrático, poco a poco evolucionado hacia un autoritarismo burocrático de 1959-1975. "53*

España bajo el mandato de Franco había sido un país oprimido. Las restricciones políticas autoritarias hicieron que la gente deseara la libertad y la democracia, pero también tenía miedo de que la felicidad repentina causaría una pérdida.

Tras el fallecimiento de Franco en 1975, Juan Carlos I subió al trono y dejó en claro las esperanzas de las futuras reformas democráticas. Después de casi un año del gobierno de transición, la crisis del petróleo internacional había tenido un impacto negativo para la economía española, la tasa de inflación interna y la tasa de desempleo crecían rápidamente, el precio del petróleo aumentaba cada día; además, con la disminución de las exportaciones, España como un país dependía del comercio exterior a largo plazo había sufrido un golpe duro. Adolfo Suárez había llegado a la plena aplicación de la reforma, y desarrollaba una nueva constitución en 1978. Esta nueva constitución había establecido una base jurídica para construir el sistema de seguridad para la sociedad moderna, que era un hito en la historia del sistema de la seguridad social de España. Entonces, todos los aspectos de la sociedad española había tenido un cambio en forma espectacular, y había

surgido diferentes nuevas atmósferas sociales; por ejemplo, las mujeres pasaban a tener un papel importante,

*“tras la transición demográfica y la aprobación de la ley del divorcio en el año 1981, se experimentó un intenso debate sobre la influencia del cambio social en los roles del varón y la mujer en el seno de la familia.”<sup>54</sup>*

Y más, en 1985, España pactó el tratado de adhesión con la Comunidad Europea, se inicia una etapa nueva para la economía española, además, estimulaba más al desarrollo de la sociedad, la cultura y etc. Mientras tanto, había surgido la movida madrileña.

La surgida de la movida madrileña era un producto del cambio cuantitativo al cambio cualitativo. Aunque la dictadura duraba más o menos de 40 años, el estancamiento y la falta de informaciones no resultaba una sociedad española que perdiera la cultura y de la búsqueda de arte. De manera que, La movida apareció justamente en su periodo maduro, que se enfocaba en Malasaña, donde los jóvenes se reunían en Rock-ola, El sol, La vía láctea, Carolina, El Penta y etc., para organizar los conciertos de canciones francesas, exposiciones de pintura y etc. Según la forma de la movida, coincidía con la “Nueva ola Británica” de Inglaterra y “NDW” de Alemania, mezclaba del estilo neorromántico punk. Cuando aparecía la movida madrileña, la sociedad

se entregaba a ese nuevo medio ambiente con toda su curiosidad y pasión para experimentar los variantes tipos de cosas nuevas. Las revistas y fotos llenaban de femeninos desnudos, las revistas semanales de sentimientos y los diarios de humor político habían triunfado en la venta. El punk y un estilo sadomasoquista se hicieron populares durante la movida; mientras tanto, la tendencia de moda cambiaba a los pantalones de cuero negro, cadena de metal, perforación, pelucas y maquillaje, etc., todo se representaba una liberación de un grupo de gente contra con el sistema político y social.

*“La movida´ se caracteriza por su oposición a las expresiones culturales de ´la modernidad´: al rechazo de todo compromiso político y trascendental, se suma la exaltación de los géneros populares e, incluso, marginales, con la consiguiente búsqueda de nuevas formas de expresión en el cine, la música, los cómics, la fotografía, la pintura, la moda y el diseño.”55*

En aquél momento, el consumo de droga crecía. Es cierto que el tipo de drogas se había convertido cada vez más diversos, las minorías las utilizaban como muestras de prueba de la percepción humana, que les consideraban como un canal a conectar con los mareos y vacíos de la vida, para colmo, la gente intercambiaban regularmente nuevos sentidos corporales. La homosexualidad era una realidad que comenzaba a surgir en un sentido

amplio como si fuera una explosión después de una etapa subterránea oculta durante mucho tiempo, incluso había sido castigada por la ley. Si quisiéramos encontrar una característica común para los individuos o grupos participados de la movida cultural, sería una intención tajante absolutamente lejos del comercio y dinero. Sobre la película, cuando se liberaba del campo político y cultural, los cineastas de repente se encontraban en una situación de que la cámara estaba totalmente libre para expresarse lo que veían y lo que oían. La mayoría de los temas cinematográficos en esa época se centraban en el realismo urbano; desde el punto de vista la industria cinematográfica, los directores y productores esperaban una actitud y postura más libre para atraer al público, quien estaba más libre y abierto después de la era de Franco. De modo que habían surgido varios directores simbólicos, como Mario Camus, José Luis Garci y Fernando Trueba, etc. Entre ellos, Almodóvar será el más sobresaliente por su fama tanto dentro como fuera de España que representaba el cine español vanguardista, lo cual rompía las prohibiciones del tema como el divorcio, la relación amorosa fuera del matrimonio, etc, los cuales se habían prohibido por las reglas de la época de Franco. En ese momento, Almodóvar solía combinar el lenguaje cinematográfico tradicional con la cultura subterránea vanguardista, era un deseo fuerte de contar la historia contra los estereotipos de la sociedad. Sin embargo, sus obras nunca habían expresado puntos de vista radicales, en un cierto nivel eran modestos si se comparaban con algunos directores extremistas. En cierta medida,

también se explicaba por qué Almodóvar seguía publicando su trabajo con su propio estilo después de la movida cultural por tantos años, y obtenían más atención por todo el mundo. Hasta hoy día el cineasta manchego nunca descarta evolucionar en los elementos narrativos e insiste en la expresión personal, los cuales pertenecen y distinguen a la movida cultural.

Al finales de los ochenta, gracias a la fuerte demanda interna por el crecimiento de la inversión y el aumento de consumo, la economía española crecía rápidamente. De modo que el desarrollo económico creaba una gran cantidad de oportunidades de empleo, también consolidaba más a las finanzas públicas. Sin embargo, con el fortalecimiento de la demanda interna, gradualmente se expandía el desequilibrio externo, las presiones inflacionarias empezaban a mostrar. Por lo tanto, en 1993, la economía española sufría una grave crisis, que provocó un aumento significativo del desempleo, y también retrasaba el ingreso español en comparación con otros miembros de la comunidad europea. Al mismo tiempo, un gran número de sudamericanos inmigraban a España, traían una gran cantidad de mano de obra. Cuando España se convertía en uno de los países primarios que se unía a la zona euro, se creaba una atmósfera para sí mismo, la cual mejoraba la vitalidad de la economía española y prolongaba el período de la expansión económica. Hasta hoy día, la economía española se ha beneficiado desde esa expansión económica. De hecho, la tasa de cambio que se planteaba cuando

entraba en la zona euro era propicia para el desarrollo económico de España, podía mejorar significativamente la competitividad de los productos españoles y promovía las exportaciones. Mientras tanto, España aprovechaba la integración europea y la oportunidad favorable de los compromisos presupuestarios, había tenido una reducción significativa en las tasas de interés. Por lo tanto, estimulaba la economía española y había tenido un crecimiento durante los años finales de 90 y al principio de siglo XXI, de manera que el nivel de vida de la población española se había mejorado notablemente y en línea con otros países de la UE. El crecimiento de la demanda interna de España gracias especialmente al consumo y a la inversión de la industria de la construcción. En aquel momento, el objetivo de la política de la economía española era hacer la inversión inmobiliaria en el equipo el cual asumiera el papel principal en el desarrollo económico a fin de mejorar la calidad del avance económico en los próximos años.

La política democrática, la sociedad liberal, la economía mejorada y etc, todos los elementos habían construido en la época 90 de España. Sin embargo, también habían surgido unos temas sensibles que se concentraban posteriormente por el cine de Almodóvar.

*...la visibilidad de la violencia de género (enorme número de muertes de mujeres y de malos tratos) y la percepción de estos como un problema social de primer orden, sobre todo*

*cuando las mujeres se han decido a denunciar abiertamente apoyadas por el Código penal y la ley de Maltratos y Violencia Doméstica... La visibilidad de la homosexualidad, históricamente relegada y perseguida durante la dictadura. El nivel de presencia de la homosexualidad en distintos ámbitos de la vida pública, y la tolerancia, mostrada por la sociedad española, han llevado a que esta sea percibida como un derecho.”<sup>56</sup>*

En general, los veinte años después del fallecimiento de Franco, España había sufrido una transformación tremenda. Los cambios sociales, políticos, económicos y etc., habían ofrecido una influencia histórica y cultural para los creadores cinematográficos, estimulaban su pasión creativa e inspirativa, además, comentaba al público una reflexión sobre la historia y la vida.

## **6.2 El Pos-modernismo y la obra de Pedro Almodóvar**

¿Qué es pos-modernismo?

*“ Una definición del pos-modernismo sería, cuando menos, paradójica, en tanto en cuanto la posmodernidad es una*

*época caracterizada por la ambigüedad, el eclecticismo, la confusión. En cuanto la posmodernidad”57*

El Pos-modernismo al principio se refería a una tendencia partido desde el estilo tradicional de la arquitectura. Más tarde se utilizaba por la literatura, el arte, la filosofía, la sociología y las ciencias políticas, etc. Su motivo es a través del pensamiento anti-tradicional deconstruye la ontología filosófica, la doctrina de la entidad, el esencialismo, el racionalismo y el antropocentrismo; y además, promovía la no-entidad, la incertidumbre, la diferencia, la no-identidad, la fragmentación, la diversidad, el relativismo y el irracionalismo. El pos-modernismo había logrado un cierto éxito en muchos campos, como la filosofía, el arte, la literatura, etc, ellos intentaban destruir integralmente las reglas de Modernismo a ser vanguardia, humano y libre, así que habían atropellado tradición de la cultura moderna. Marshall McLuhan señala en

*“Understanding Media: The extensions of man” refiere que ““After three thousand years of explosion, by means of fragmentary and mechanical technologies, the western world is imploding.”58 (Después de tres mil años de explosión, por medio de tecnologías fragmentarias y mecánicas, el mundo occidental está implosionando.)*

Jean Baudrillard había trascendido la teoría de la explosión de McLuhan como la implosión y la explosión. Él considera que este mundo lleno de informaciones pero sin significados.

*"Thus the media are producers not of socialization, but of exactly the opposite, of the implosion of the social in the masses. And this is only the macroscopic extension of the implosion of meaning at the microscopic level of the sign. This implosion should be analyzed according to McLuhan's formula, the medium is the message, the consequences of which have yet to be exhausted... That is—and this is where McLuhan's formula leads, pushed to its limit—there is not only an implosion of the message in the medium, there is, in the same movement, the implosion of the medium itself in the real, the implosion of the medium and of the real in a sort of hyperreal nebula, in which even the definition and distinct action of the medium can no longer be determined."*<sup>59</sup> (Así, los medios no son productores de socialización, sino exactamente lo contrario, de la implosión de lo social en las masas. Y esto es sólo la extensión macroscópica de la implosión del significado en el nivel microscópico del signo. Esta implosión debe ser analizada de acuerdo con la fórmula de McLuhan, el medio es

el mensaje, cuyas consecuencias aún se han agotado... Es decir-- y aquí es donde la fórmula de McLuhan conduce, empujada a su límite—no sólo hay una implosión del mensaje en el medio, en el mismo movimiento hay, la implosión del medio mismo en lo real, la implosión del medio y del real en una especie de nebulosa hiperreal, en la que ni siquiera se puede determinar la definición y la acción distinta del medio.)

Jean Baudrillard ya no sólo ha deconstruido los mensajes del medio, también el medio propio, porque para definir ellos en un mundo de implosión ya no tiene el sentido. De modo que, desde el punto de vista de Jean Baudrillard, el Modernismo es una división social-cultural según la expansión del capital, la ciencia y tecnología, los valores sociales y etc.; su intención primordial es mantener la sociedad en orden, porque cada uno es una parte del mundo y se comportará según la norma. Sin embargo, el implosión del Pos-modernismo enfoca en eliminar todos los límites y las diferencias del mundo, incluido derrota las paredes entre "tú" y "yo", los humanos.

Para mí, la relación entre el Posmodernismo y el Modernismo como si fuera un joven rebelde desafía a un mayor de autoridad. El Modernismo es un concepto relativo con lo clásico, que se considera la iluminación y la razón como el núcleo, además, ésta es un producto que se trae por los cambios revolucionarios económico-sociales de la ciencia, la tecnología y el

capitalismo. Para los maestros de la ilustración europea, el modernismo es un gran proyecto y un plan racional del desarrollo imprescindible para la sociedad humana. Sabemos que a partir del comienzo de la ilustración, el racionalismo y el conocimiento científico habían traído una gran cantidad de riqueza material, sin embargo, por otro lado también habían causado los daños ecológicos y provocaban una tendencia del estilo de la vida hedonista. Entonces, por el rápido desarrollo de la ciencia y la tecnología, la población explotaba, los recursos se agotaban, el medio ambiente se contaminaba, el clima global se calentaba, la capa de ozono se destruía, etc., sucesivamente se producía los graves asuntos globales. Por lo tanto, la conciencia de la vida se descuidaba. En la sociedad moderna, debido al racionalismo, las personas se contenían física y mentalmente, no se atrevían a pensar y comportarse por sí mismos, habían sido indecisos, sumisos y etc. Como lo que mencionaba Nietzsche en "el espíritu de Apolo", a él lo alaba "el espíritu dionisiaco", que se representa el pos-modernismo, lo cual se deshace a los límites intelectuales y morales, rompe las cadenas de todas las leyes y restaura la naturaleza humana. La iniciación del Pos-modernismo era precisamente porque el modernismo estaba demasiado enfocado en la ciencia y la razón. El Pos-modernismo hizo a la gente reconocer que el desarrollo de aquellos dos aspectos no producía la hermosura, sino que se habían convertido en el azote de la crisis energética, la crisis ecológica, la crisis demográfica, la guerra, la desintegración familiar, la delincuencia rampante y otras cuestiones mundiales.

De manera que la gente empezó a rebelarse contra los antecedentes, cuyo contenido es la alienación, la moderación y etc. Cuando el Pos-modernismo ocupaba a una posición dominante de la vida, nuestra cultura comenzó totalmente a volverse contra la razón, evitaba lo sublime y se burla de la autoridad, esos son las características fundamentales del Pos-modernismo.

*"Una estrategia posmodernista: deconstruir el modernismo no para encerrarlo en su propia imagen sino a fin de abrirlo, de reescribirlo; abrir sus sistemas cerrados (como un museo) a la 'heterogeneidad de los textos' (Crimp), reescribir sus técnicas universales desde el punto de vista de las 'contradicciones sintéticas' (Frampton... En una palabra, desafiar sus narrativas dominantes con el 'discurso de los otros' [Owens] )."*60

El pos-modernismo duda de todo lo que existe en el mundo, de modo que procura revolucionar los valores y sentidos que se han construido desde hace tiempos por la cultura occidental, como la creencia, la filosofía, la ética y etc, se declaran al nihilismo, que no existe lo noble y se pierde por completo su sentido. Además, la cultura pos-moderna deconstruye la meta-narrativa, y aplica una actitud sospechosa, desconfiada y rechazada. Los que el Pos-modernismo se ha expresado contra la cultura moderna son las

características como la no-identidad, el pluralismo, al deconstruir el meta-discurso y etc.

*“La obra posmodernista no sólo no exige tal autoridad, sino que también trata activamente de socavar tales exigencias, y de ahí su impulso en general deconstructivo.”<sup>61</sup>*

De modo que, los pos-modernistas aprecian las actividades mucho más creativas, además, trata de devolver esa manera creativa al pueblo, y mientras creen que la creación es la naturaleza de la humana para inspirar el entusiasmo del pueblo. Por lo que el Pos-modernismo insiste a ser abierto y destaca a escuchar todas las voces del mundo, así que el pos-modernista con la intención de formar al público las virtudes de escuchar a los demás, aprender de los demás, ser tolerante con los demás y respetar a los demás, y promover a armonizar las relaciones mundiales. A través de la creación de una nueva visión del mundo y de la generación de los nuevos intereses, valores, métodos y prácticas para cambiar el proceso del mundo fundamentalmente sin recurrir a la revolución catastrófica. Todas las características que se muestran por el Pos-modernismo, promueven al desarrollo de la investigación de la cultura marginal. La subcultura juvenil, el fenómeno homosexual, la narrativa subyacente, la narrativa femenina y otras condiciones de vidas alternativas han sido constantemente atentos por el Pos-modernismo. Todas estas subculturas se convierten en los recursos del

consumo del Pos-modernismo, mientras tanto, los cineastas también están uno tras otro absorbiendo el Pos-modernismo para expandir la expresión artística cinematográfica.

El cine del Pos-modernismo se relaciona estrechamente con el cine de la Nueva Ola francesa, de modo que, con su influencia, a partir de los años 80 del siglo XX, esa creación se popularizaba por las distintas culturas, los distintos cineastas, era una tendencia mundial.

*“El cine posmodernismo no ha hecho más que seguir este rumbo, recurriendo a imágenes que ya tienen sentido por sí mismas, que se han quedado en el imaginario de las personas como fetiches; la alusión toma una gran importancia y se torna el tema de la película, en donde coexisten múltiples fragmentos de tramas, planos y géneros, se reciclan estilos y contextos, tanto del propio cine como de otros artes.”<sup>62</sup>*

El desarrollo económico, la integración de la cultura y la renovación de los técnicos son los elementos claves para evolucionar el cine de Pos-modernismo. Con estos elementos fundamentales, desde su nacimiento, el cine de Pos-modernismo se enfrentaba a la cultura dominante con un carácter rebelde: contra la tradición y hace un nuevo cine. Entonces, mientras

el cine del Pos-modernismo mantenía las básicas teorías del cine tradicional, innovaba las técnicas narrativas y expresiones cinematográficas. El cine del Pos-modernismo se preocupa por el destino de la gente corriente, suele poner la atención en las presiones ambientales, sociales y vidas que se enfrentan, y la ansiedad, el dolor y la confusión que se experimentan del interior, además, sigue las normas suyas para que reducir la distancia entre el público y los medios de comunicación. De modo que crece la sensación de participarse y acercarse a la intimidad de la película; para las audiencias, les hace más interiorizado con el texto cinematográfico sin darse cuenta después de ver la película, y se pone a sí mismo al contexto cinematográfico por la interpretación de los papeles y se consideran que ese mundo imaginario es una realidad.

Las películas clásicas cumplen una disciplina de narración con uno o más hilos a la historia, según el modo tradicional del teatro, normalmente contiene cuatro partes para contar una historia: el inicio, el desarrollo, el clímax y el fin; es una forma narrativa que la transformación del espacio-tiempo se mezcla en el proceso narrativo con una manera lineal. Con la inspiración de la pintura, el collage, el corte, la fragmentación, la duplicación, la permutación, la combinación, etc. características estéticas se han convertido en las prácticas comunes y los elementos importantes para el texto cinematográfico-posmodernista. En el contexto del cine del Pos-modernismo,

el sentido del tiempo y del espacio rompe el modo lineal y tradicional, y, el sentido histórico se disipa. El tema del cine del Pos-modernismo se concentra en la comprensión de la teoría estética del no-centro, la lejanía del centro es la orientación estética de estas actividades culturales. Por lo tanto, una misión del cine del Pos-modernismo es salir desde el discurso de la autoridad central, Ignora el malo y el bueno, la bella y la fea, etc., la dualización lo que presenta en el cine tradicional, finalmente busca la esencia de la humanidad, la sencillez del espíritu y considera que la existencia es bella. Los cineastas del Pos-modernismo intentan mostrar todo al mundo. Con este motivo, los temas como la homosexualidad, la violencia, el consumo de drogas, la prostitución y etc., anteriormente son temas de tabú para la tradición, son contenidos subordinados que han sido marginados por el mundo, sin embargo, el Pos-modernismo los utilizan como una fuerza tanto para contra la tradición como para elevar su eslogan. Es decir, el cine del Pos-modernismo dispone algunas características específicas: la tradición rebelde, cuya ideología se muestra de una forma anti-tradicional, anti-social, anti-cultura, anti-autoritario, y su contenido se relaciona con algunos temas extremistas como el sexo, las drogas y la violencia. Además, los temas marginales como la homosexualidad y el feminismo se convierten en los temas preferidos del cine del Pos-modernismo, los cuales muestran el desafío a la sociedad y renuncian la ideología de las películas de la cultura dominante, también se centran en la exploración del individuo, con el fin de reconstruir una perspectiva humana y

unos valores sociales. El tema sobre el sexo y la violencia cada vez más se menciona por el contenido del cine del Pos-modernismo, su extensión ha sido otra manifestación del anti-tradicional, además, la discusión de la moralidad sexual también es un tema principal del cine del Pos-modernismo. Segundo, el Pos-modernismo en una cierta medida asimila la cultura de la burla de Europa en la Edad Media; lo negativo, la parodia y la burla los cuales resultan un ambiente relajado, son unos elementos dramáticos diferente del teatro convencional y el cine contemporáneo. Así que el cine del Pos-modernismo deconstruye la profundidad de los temas serios, sino le re-describe de un tono relajado con un estilo de humor negro. Al mismo tiempo, el cine del Pos-modernismo tiene una gran diferencia en las ideas de la narración comparada con la tradicional, no se desarrolla con el orden lógico, no tiene una clara estructura lineal, además, se ignora el concepto de espacio y tiempo. La narrativa del cine del Pos-modernismo es reconstruir la orden original de la historia y se muestra, a menudo utiliza el desordenado collage para expresar una vida pos-moderna que es extremadamente caótica y compleja. El cine del Pos-modernismo amaña el uso de copia, apropiación y parodia. Los artistas cinematográficos del Pos-modernismo "clip" las películas originales para desorganizar el significado original y abandonan los valores eternos, además, el ordenador facilita el montaje del cine pos-moderno, será una manera sencilla y creativa para los cineastas.

*"El cine de Almodóvar es increíblemente posmoderno pues no solo cotidianiza el sexo llevándolo también a la parodia para romper esquemas, sino que además promueve una visión sin juzgamientos de la diversidad sexual y de género, lo cual fue en últimas muy positivo en los años ochenta y noventa para romper los tabúes de la sociedad moderna."*<sup>63</sup>

Para ser más concreto, el cine de Pedro Almodóvar se nutría por el Pos-modernismo, él prefiere utilizar la manera de "cine dentro del cine" y la escena retrospectiva para contar la historia, lo cual tiene la característica típica de la narración posmoderna y hace hincapié en el efecto dramático de la historia, así que en una cierta medida les pone a las audiencias una situación complicada para entender la profundidad de su cine. Además, Almodóvar no acentúa la belleza intrínseca y la resonancia plena de la estructura cinematográfica de la historia ni la forma de expresión del texto, sino es bastante tolerante en la fractura, las limitaciones, los conflictos y la inestabilidad de los factores cinematográficos. Como en su película " La Mala Educación", el modo de narración roto e irregular se presentaba con el eufemismo que utilizaba la convergencia del lenguaje cinematográfico, e ignoraba por completo el canon tradicional para satisfacer a los espectadores. El salto del texto cinematográfico resultaba un impacto y rompía la narración

tradicional. En la película "Hable con ella", la narración era trastornada, los sucesos del pasado en una forma de narración a menudo intercalaban entre la normal, de manera que, necesitaba el público perseguía la historia con mucha atención. En la misma "Hable con ella", Almodóvar había utilizado un corto "El amante menguante" para expresar el desarrollo de la trama, lo cual aparentemente no relacionaba con la película, sin embargo, era un truco implícito aplicado inteligentemente por el director al reemplazar los protagonistas para desarrollar el desarrollo de la historia cinematográfica. Justamente convergía con el estilo sutil del drama y promovía el progreso de la historia a ser más hermosa y tranquila; en otro lado, había dejado un suspenso para las audiencias. En muchas películas suyas, el cineasta deliberadamente se niega a mostrar sus obras por los medios convencionales que dirige al público y construir el texto cinematográfico con una perspectiva no-lógica; tal vez, cuyo efecto será furiosamente amado u odiado por los espectadores. El cine de Almodóvar está considerado como representativo de la actitud expuesta del ser sí mismo.

### **6.3 El Pop: imagen y cultura visual**

El Pop venía de Inglaterra en el principio de los años 50, y hasta los años 60 ya se trasladó y popularizaba en Estados Unidos; por la influencia mundial de

ese país, el Pop se convertía en un movimiento artístico internacional. Puede decir que el Pop es el único estilo artístico más popular y aceptado por los pueblos, y hasta hoy día, su rastro se penetra por todos los sectores en la sociedad. Dice que

*“ El ‘pop art’ es popular (designado para una audiencia de masas), transitorio (una solución a corto plazo), prescindible (fácilmente olvidable), ‘low cost’, producido en masa, joven (dirigido a la juventud), ingenioso, sexy, efectista, glamuroso, un gran negocio.”64*

Esta tendencia vanguardista desafía al concepto del arte tradicional, lo cual se había definido como un privilegio para los burgueses y nobles, y que no se pertenecía a la sociedad baja. No obstante, el Pop es para el público, lo cual separa las imágenes y los símbolos conocidos desde la cultura tradicional y se junta los materiales irrelevantes para formar una nueva expresión artística. Para el Pop, la actitud y el concepto del arte son más importantes que el propio arte.

*“Pop Art analyses this state of affairs and provides a visual seismogram of our societies’ achievements in industry and fashion, but also of their absurdities; it traces the limits of a mass media society bursting out at the seams.”65* (El arte pop

analiza esta situación de las cosas y ofrece un sismograma visual de los logros en la industria y la moda de nuestra sociedad, pero también de sus absurdos; lo cual traza los límites de una sociedad de medios de comunicación de ruptura en las costuras.)

Desde luego, la esencia del Pop se basa en la cultura masiva, que representa todas las clases sociales, además, el abrupto desarrollo económico le permite al público a tener el mismo derecho que los privilegios a disfrutar del mundo artístico. El Pop permite que el arte se expanda, desciende del nivel superior. Como Andy Warhol explicaba, el Pop en el espíritu liberal de EEUU,

*"What's great about this country is that America started the tradition where the richest consumers buy essentially the same things as the poorest. You can be watching TV and see Coca-Cola, and you can know that the President drinks Coke, Liz Taylor drinks Coke, and just think you can drink Coke. All the Cokes are the same and all the Cokes are good. Liz Taylor knows it, the President knows it, the bum knows it, and you know it."*66 (lo maravilloso de este gran país es que Estados Unidos comenzó una tradición en la que los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los más pobres. Puedes estar mirando televisión y beber una

Coca-Cola, y piénsalo, tú también bebes Coca-Cola, Liz Taylor bebe Coca-Cola, y piénsalo, tú también puedes beber Coca-Cola...Todas las Coca-Colas son iguales y todas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, lo sabe el vago y lo sabes tú.)

Lo que decía el artista popularista, él insinuaba que todos los detalles de la vida diaria son las inspiraciones del Pop, o más común, el Pop absorben y crean simultáneamente con cosas más populares del mundo. En general, el Pop es más representativo de la sociedad de hoy día, es una actitud del estado de la vida cotidiana. Es decir, el cambio cultural por los nuevos tiempos pertenece al pueblo y a la eternidad.

Con la influencia del arte Pop, el cine Pop se mezcla con las habilidades y herramientas artísticas y, la ambición de consumo. El cinemontaje tiene características del pastiche, que expresa el pensamiento libre y destructivo mediante la creación improvisada, romántica y no-ordenada. El cine de Almodóvar primordialmente representa al Pop con su rodaje de las escenas, los elementos cinematográficos empleados como el matiz, la perspectiva de rodaje, los trastos utilizados, etc., los cuales lustraban la esencia de la estética de los años 60.

*"Sin importarle mucho cuál será el género de la película, a quién estará dirigida, ni presupuesto, cada creación de este autor será ecléctica, será camp; el autor se servirá de los motivos pop, donde la influencia de Warhol será una de las más fuertes."*<sup>67</sup>

A Almodóvar, el color de su pueblo La Mancha y el negro luto de su madre le empujan a luchar contra ellos para colorar la vida con diferentes matices.

*"El rojo siempre aparece en mis películas. Pero ignoro el porqué. Aunque se puede encontrar una explicación: la más insólita es que el rojo. En la cultura china, es el color de los condenados a muerte. Lo que lo convierte en un color específicamente humano porque todos los seres humanos estamos condenados a morir. Pero, en la cultura española, también es el color de la pasión, de la sangre, del fuego."*<sup>68</sup>

Por lo tanto, el Pop le nutre para desafiar a lo tradicional y lo convencional. En las escenas cinematográficas, Almodóvar utiliza mezclando a los colores fríos con los cálidos (en todo sentido al cineasta le obsesiona la expresión con "calor"), cuyo objetivo es darle a los espectadores un impacto visual y con la representación de cada color para mostrar el sentimiento y la relación entre los protagonistas. Además, el diseño de la película, los muebles y otros

accesorios como puesto de escena están influidos por la cultura popular acompañado con el estilo propio del director.



(1. La Mala educación)



(2. La piscina con dos figuras. Obra de David Hockney)

Una imagen de la película "La Mala Educación" (1). La escena se corresponde con unas obras pictóricas de un famoso artista del Pop, David Hockney, quien dedicaba muchas de sus obras pintorescas a los temas de piscina (2). El empleo de los colores y el estilo de la puesta de escena de Almodóvar están bastante coincidentes con la pintura de Hockney, el puro azul en el fondo, simple y sólido; las figuras humanas suelta, impulsiva y espontánea.

En "La Mala Educación" (1), Dos cuerpos desnudos movidos rompen la armonía de la tranquilidad que se muestra por el color, insinúa el ímpetu sentimental de los protagonistas. Intencionalmente, el azul aplicado de la piscina llena de la pantalla a fin de destacar a los dos protagonistas para interpretar el momento sutil. La cámara se mueve a lo largo de la acción del

actor de arriba, y le rueda desde una perspectiva cercana de primer plano para resultar con un impacto visual llamativo y provocativo, lo cual muestra el sentimiento inquietante del chico de movimiento, y anuncia la tendencia del desarrollo de la historia.



(3. Todo sobre mi madre)

La imagen muestra una pared áspera pintada por tres colores, blanco, rojo y ocre. Es una escena no-tradicional y deslumbrada, como si fuera una pintura del estilo Pop, cuya atención está fijado en cosas que parecen insignificantes y corrientes. La técnica del primer plano provoca el llamamiento y la exageración visual, las tres manchas construyen un texto no-tradicional, transmiten un temple de la historia cinematográfica. El interruptor engastado en la pared se rodea por el fondo rojo, es chocante, sensual y sensible desde

el punto de vista sensorial, lo cual sirve para expresar el sentimiento de los protagonistas e insinúa el desarrollo de la historia.



#### (4. Mujeres al borde de un ataque de nervios)

Los dos planos de esta escena se distinguen con claridad: el primero plano es una figura femenina, y el segundo plano es la cortina de ducho detrás de ella como el fondo. Visualmente, la cortina de ducha trae un impacto visual, el diseño mezcla del color rojo y el verde es chocante, de modo que resuelta bastante prominente. El dibujo con forma cuadrada de la ropa de la protagonista se armoniza y está simétrico con los cuadrados de rojo y verde de la cortina. Todos los elementos decorados para esta escena llena de sentido pop, además, su función aplicada es para indicar el trastorno

emocional del interior de la mujer quien está atendiendo el teléfono con la mano.



(5. Tacones lejanos)

En esta imagen, toda la imagen utiliza un tono cálido después de echar un vistazo---el color rosa-naranja cubre todo el fondo. Las líneas violetas dividen la pared en bloque, junto con el encofrado roja y azul al lado de la puerta, formado un golpe de colores para destacar el interior inquietante de la protagonista. Los dos floreros encima del marco de metal también tienen una combinación de Pop, los colores rojo, azul y amarillo se entrelazan mutuamente, muestran el conflicto y la armonía al mismo tiempo, es una decoración para añadir la connotación a las escenas cinematográficas.



(6. Los abrazos rotos)

Esta imagen como si fuera una pintura hiperrealista con un toque del Pop. Toda la pantalla se corta en cuatro partes por los colores brillantes y llamativos. La estructura del fondo tiene el conflicto visual y una combinación de colores en el sentido del Pop. A la primera vista, la división asimétrica de los colores da una sensación de desorden, no obstante, se trae una sensación armónica, la belleza de los colores de la naturaleza. La modelización de la protagonista es simple y vintage, su ropa oscura compensa el fondo simple y limpio, no se carga incómodamente.

Almodóvar aplica los elementos del Pop a construir sus películas y sus protagonistas, como la decoración de las escenas, el vestuario de los actores y la manera de mostrar el sentimiento de las historias cinematográficas, etc. Aunque algunas veces parezcan exagerado y chocante sensualmente, la distinta forma de desplegar su arte almodovariano al cine ha sido un aire fresco no sólo para el campo cinematográfico en un sentido académico, y para los públicos, también. En resumen, el cine de Almodóvar suele a expresar una sensación del deseo original de la vida, con la ayuda de los colores claros, cálidos, salvajes y puros a establecer su mundo peculiar e individual. Este director es un fiel seguidor a los principios del Pop.

*“...la filmografía almodovariana supone una conceptualización de la pintura, del arte pictórico, en un soporte audiovisual, pero con muchos de los elementos de la pintura primigenia.”69*

## **7. El cine asiático homólogo al de Pedro Almodóvar**

El cine es uno de los medios de comunicación más importantes del mundo; sus encantos se expresan por las imágenes, la música, incluso los gestos y las sonrisas de cada movimiento de los protagonistas, quienes se modelan por el cine y también se muestran su influencia. A fin de que hayan logrado el

propósito de la difusión y la comunicación a través del país, de la nación y del lenguaje. El modo mundial de distribución convierte el cine en un portador global que transmite la cultura, además, su influencia y la profundidad no se comparan con otros medios.

*"Las películas son muchas cosas- una ventana al mundo, un conjunto de sueños disponibles, fantasía y proyección, escapismo y omnipotencia- y su poder emocional es enorme. El cine sirvió para transformar la cultura, en primer término, en su función de ventana abierta al mundo."*<sup>70</sup>

El cine asiático es un campo cinematográfico llena de distintos estilos de directores por la amplia y varia cultura dividida por cada país asiático. Si detalladamente distinguimos la belleza cinematográfica de cada director, será innecesario, porque en la estética cinematográfica de los diferentes directores se mezclan distintas formas de rodar y múltiples modos de expresar su esencia cinematográfica. Entre tantos, han surgido tres cineastas más destacados de tres países, Japón, China y Corea de sur. Aunque los tres países comparten una cultura asimilada como los valores fundamentales del confucianismo, porque ellos pertenecen al círculo de Confucianismo lo cual considera que Confucio es la ortodoxia, sin embargo, cada país se desarrolla

a su manera a lo largo del tiempo debido a la diversidad geográfica y los abundantes sucesos históricos.

El cine japonés dispone de un estilo grotesco y curativo. La cultura japonesa tienen una doble naturaleza, como Ruth Benedict decía en su libro "El crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa". Los japoneses tienen las dos fases de la personalidad, el crisantemo en un lado y el otro del cuchillo. El crisantemo es la cresta de la familia real japonesa y la espada es un símbolo de la cultura del samurái. Los japoneses son gente al mismo tiempo que aprecian la belleza y también son militaristas; cortesanos y agresivos; creativos y obstinados; obedientes pero no son dóciles; leales pero fáciles de motín; valientes y cobardes; conservadores e innovadores. Por la influencia de la cultura china en los tiempos antiguos y más tarde por el arraigo de civilización occidental, ya que el cine japonés se ve afectado por la cultura confucianismo y el dominio fuerte de las películas europeas y americanas. La cultura oriental suele a mostrar los sentimientos con una manera contenida que es más hacia lo interior de la gente, y la expresión emocional es sutil. Entonces, junto con las características de los japoneses, en las películas japonesas demuestran una narración cinematográfica con una técnica meticulosa. Sobre el estilo grotesco se debe relacionar con las películas de Hollywood, especialmente las de la producción baja, de clase B.

De modo que, las películas Cult y la pornografía de Japón se consuman ardorosamente en el mercado y son tan populares hasta disponen una fama peculiar en el ámbito geográfico del mundo oriental.

El odio forma parte de la psicología nacional de Corea de Sur. Históricamente, Corea había pasado por demasiada brutalidad y había padecido las amenazas desde China antigua al largo plazo. Durante los tiempos modernos, ha sufrido medio siglo de dominio colonial japonés, y después de la independencia, al mismo tiempo ha experimentado una dictadura y la división de la península de Corea. Por lo tanto, este nacional complejo de odio de los coreanos se forma crónica y gradualmente por el sufrimiento y la inestabilidad del país interior y exterior. El odio no es una emoción común para los coreanos, sino una psicología nacional que significa que no pierden la esperanza y mantienen la paciencia después de ser acosados. El odio es la ira y también es la tristeza. El proceso de modernización de Corea de Sur era distinto que los países occidentales democráticos. El gobierno coreano lograba los avances en la modernización de la industria y la sociedad a través de una forma casi dictatorial y autocrática. De este modo, a pesar de su éxito en el logro de un rápido crecimiento económico en aquella época, el pueblo coreano estaba lleno de contradicciones, y mostraba la sospecha de la propia identidad. Como el establecimiento de Corea de Sur era por la alianza entre

Estados Unidos y Corea de Sur (la mayoría del poder político había sido apoyado por Estados Unidos), lo cual llevaba al esfuerzo del sistema político del modelo democrático de los países occidentales después de la fundación de la nación. Sin embargo, no es tan fácil hacer desaparecer los pensamientos tradicionales que ya existían miles de años por la sociedad vieja, especialmente el confucianismo. El impacto en las ideas y los sistemas de valor de los coreanos todavía está presente en hoy día. Después de décadas, por la conciliación del tiempo, el pensamiento occidental de la democracia liberal finalmente convive y se comprometen con la cultura tradicional oriental. Por lo tanto, la emoción de los coreanos muestra una fachada que es triste pero no quejosa, y resulta con más vibración psicológica, hace el cine coreano con una particular personalidad y estilo distinto.

El cine chino siempre ha sido una figura representada de la cultura oriental tradicional y moderna, lo cual no tiene una imagen sensorial de entretenimiento con la alta tecnología como en el cine americano, ni mantiene una imagen audiovisual con canto y baile como en el cine de India y Pakistán, ni tampoco utiliza la expresión cinematográfica abstracta como en el cine europeo. En general, el estilo único del cine chino en la base de la cultura oriental enfatiza en el encanto estático de la emoción, la belleza artística cinematográfica de concentrarse en el contenido, tiende a expresar el

significado y disfruta de la tranquilidad, etc., y se recoge por el cámara con mucho tacto femenino y colores orientales. Por lo que el arte chino profundamente se influye por el espíritu nacional del confucianismo, así que le afecta al cine chino con la búsqueda del estado tranquilo como un primordial carácter, que la dinámica contiene bajo de la tranquilidad. El estado psicólogo chino destaca la correspondencia entre el hombre y el medio ambiente, aparentemente la trama es acercar de la vida humana, sino implica la razón de la naturaleza. Por lo tanto, el cine chino presta la atención a la concepción artística, saborea la implicación de las imágenes cinematográficas. Además, la tranquilidad del estado cinematográfico también contiene el sufrimiento y la tristeza de la nación. La sociedad moderna china ha sufrido un destino desafortunado, el triste y doloroso alma se convierte en una parte de la expresión cinematográfica. El cine chino suele presentar un estilo de tolerar el dolor, soportar la presión y sufrir un rendimiento de la desilusión tanto física como mental, así que el trauma histórico inspira a la creación del personaje cinematográfico. Por la pasada era la cual llenaba del sufrimiento, el cine chino presenta una obligación más reprimida y abstenida, de esta manera se muestra la crítica de la realidad. De lo cual, los estilos de la imagen tienden a ser solitarios y lentos, que da al cine una sensación de peso por la represión feudal durante miles de años, cuya influencia forma una presión tangible o intangible a la represión psicológica, a sujeción cultural y la represión de ética, etc., incluso un carácter divertido también se puede deshacerse por la realidad

dura y cruel. La narración del cine chino está acostumbrada con una forma lineal simple, cuya línea de la historia es clara, que no complica la causa y el efecto. Además, concentra en el contacto del tiempo y el espacio, con una reproducción de detalles, y por el concepto de que China es el origen del confucianismo, el cine suele explicar la historia con claridad. En ese modo, se ha formado un estilo narrativo cinematográfico claro y simple. Aunque la situación del cine ha cambiado en las últimas décadas, el pueblo chino todavía aprecia la tradición pasada.

De modo que, entre los cineastas de Japón, Corea de sur y China, aunque la mayoría de ellos es convencional a la creación cinematográfica en la base de su propia cultura, surgen pocos directores que combinan los elementos de las culturas extranjeras y la propia para romper la rutina y crear su propio estilo cinematográfico. En estos tres países, cada uno ha surgido un director cuyo propio estilo se nutre por el cine almodovariano y también las formas de desplegar sus tramas han tenido un lazo con él.

### **7.1 La similitud en los seguidores asiáticos**

Los tres directores, Tetsuya Nakashima, Wen Jiang y Chan-wook Park, son artistas famosos en su país por el singular estilo cinematográfico. Las

películas " Shimotsuma monogatari " y " Conociendo a Matsuko " de Tetsuya Nakashima;



(7. Tetsuya Nakashima, 1959, Fukuoka, Japón.)



(8. "Shimotsuma monogatari": Momoko, una chica extraña y aparentemente sin emociones, estaba obsesionada con la Francia del siglo XVIII. Se hizo amiga de Ichigo, una motorista. Los dos experimentaban los altos y los bajos de sus vidas inusuales en una ciudad rural japonesa.)



(9. "Conociendo a Matsuko": Cuando Matsuko murió asesinada, su sobrino Sho empezó a revelar progresivamente muchos detalles de su misteriosa vida pasada, descubriendo que ella no sólo era una mujer olvidada sino que llevó una vida muy interesante pero extraña.)

“ Tai yang zhao chang sheng qi ” y “ Yi bu zhi yao ” de Wen Jiang.



(10. Wen Jiang, 1963, Hebei, China.)



(11. "Tai yang zhao chang sheng qi": Esta película contenía cuatro historias,

sin embargo, las cuatro se integraban mutuamente. En 1976, en un remoto pueblo de montaña en el sur de China, la madre de Lee se convertía en loca por un par de zapatos. Un día, el chico descubrió la verdad de la locura... En 1976, una noche de cine en un patio de una universidad, tenían cinco mujeres que afirmaron que les habían tocado por el trasero. El profesor Liang se convertía accidentalmente en un sospechoso, sin embargo, tenía gente que comenzó a investigar en secreto para él... En 1976, Tang y su mujer se pusieron a vivir en este pueblo de montaña por el gobierno. Tang disfrutaba la vida libre del campo salvaje, sin embargo, su mujer comenzó a encontrar su nueva vida porque se aislaba por su marido... En 1958, dos mujeres cabalgaban en camellos, la mujer de Tang y la madre de Lee, lo que esperaba delante de ellas son dos distintas vidas.)



(12. " Yi bu zhi yao ": La historia situada en 1920 de Shanghai, Ma y Xiang establecían un concurso de belleza que se llamaba "La competencia de flores". Todas las élites de la ciudad asistían al evento de gala, pero cuando Wanyan ganó inesperadamente, se puso en marcha una serie de eventos trágicos que cambiaban sus destinos...)

" Soy un cyborg " de Chan-wook Park



(13. Chan-wook Park, 1963, Seul, Corea del sur.)



(14. " Soy un cyborg ": Una niña quien pensaba que ella era una cyborg de

combate que es interna en un hospital psiquiátrico, donde se aventuraba con otros psicóticos. Eventualmente, ella se enamoró de un chico quien pensaba que podía robar las almas de la gente...)

Todas estas películas habían proyectadas entre el año 2004 y el 2014. Aparte de la mínima distinción entre la presentación del arte cinematográfico de cada película por la cultura de cada uno, desde el punto de vista de los aspectos cinematográficos como el uso del color, el diseño de personajes y el arreglo de espacios, etc., generalmente mantienen una similitud con el cine de Pedro Almodóvar.

Primero, el texto narrativo es esperpéntico y grotesco, y los personajes son versátiles y se comportan con mucho carácter. En "Shimotsuma monogatari", una historia enfocaba en dos chicas cómo se odiaban al principio, luego pasaban a ser amigas y hasta compartían la vida de cada una con la manera extraordinaria de ver el mundo con un diferente punto de vista, y finalmente las dos conseguían la autoconfianza de ser ellas mismas hacían caso omiso a la gente. El texto narrativo utiliza la escena retrospectiva, empieza por una imagen exagerada y soñadora de una de las dos protagonistas, Momoko, ella estaba volando por el cielo después del golpe del coche. Desde luego, vuelve al principio de la trama a relatar la historia. El salto del espacio es bruto,

obviamente intenta romper la vinculación ordenada de cada escena. Sin embargo, esa forma empuja el ritmo de la narración cinematográfica para destacar la creación distinta de las protagonistas y el estilo peculiar del director. En el cine almodovariano, el cineasta también es especializado a utilizar el tiempo al contar las historias. Las tramas se rompen y se reconstruyen por el diseño lineal del tiempo. Como en las películas de Almodóvar, "La Mala educación", "La piel que habito" y "Los abrazos rotos", aunque aparentemente la trama se presenta con un frecuente salto del tiempo lo cual divide por completo la estructura narrativa, inherentemente se entrelaza. Por lo tanto, esta deliberada confusión del estado narrativo no es para lograr un efecto que desmiembre la narración, sino que pone de relieve la tensión de la trama, con el fin de mostrar el juego de los personajes.

Momoko e Ichigo eran dos chicas marginales en la comunidad social japonesa por su estilo peculiar y distinta personalidad, una era lolita y la otra era un miembro de la banda de motoristas. El diseño de las protagonistas es parecido de los de Almodóvar, que está dispuesto a manejar el tema marginal para revelar con una exageración la realidad de la vida. Ser lolita de Japón no sólo muestra la forma de vida por el vestido pomposo con el estilo recocó, sino más psicológicamente se representa un estado ingenuo, inocente y lindo en el sentido de no enfrentarse a la vida real sino evitarla y rechazarla. Ese tipo de gente suele construir un paraíso para sí mismo que es llena de fantasía e

ilusión, como si fuera vivir en el Never Land. El indefenso interior no pretende arreglarse con el mundo exterior, ya que Momoko no tenía amigos y vivía en su mundo cerrado. Sin embargo, por un lado también se puede tomar este comportamiento como si fuera una manera de protegerse de sí misma y por otro lado, es para alejar del malentendimiento del mundo exterior. Ichigo representa otro tipo de jóvenes marginales, ser miembro de la banda de motoristas desempeña una imagen de adolescente con problemas, cuyo comportamiento es símbolo de violencia, feroz y sangriento. La mayoría de la sociedad los considera negativos y valora con un estereotipo su existencia. A pesar de eso, Tetsuya Nakashima aprovecha el conflicto entre las dos chicas para presentar cómo son estas dos clases de jóvenes y revelar lo que ocultan y lo que no se percibe por el público bajo de sus máscaras. Así que, el valor, la fuerza y la firmeza de Momoko y, la dulzura, la ambivalencia y la debilidad de Ichigo se exponen gradualmente.

En " Conociendo a Matsuko " se trataba de la vida entera de Matsuko, quien ha sido una víctima del amor paterno desaparecido. El sobrino de Matsuko encontró una nota de su tía, decía que "el valor de una persona no depende de la gente que te ha ayudado, sino es tú que has ayudado a los demás." En la película parece que Matsuko intentaba apoyando esa creencia para realizar su valor de la vida, sin embargo resultaba patética.

Matsuko necesitaba el retorno del amor y el calidez, porque frente a la soledad lo cual nadie pueda evitar, el instinto del humano es apegarse, de manera que ella se sacrificaba con su manera generosa y amaba a la gente con su inocente corazón. Especialmente, ella sacudía todo para lograr el amor masculino. Por esta clave, Matsuko había llegado al extremo, aunque había sido despreciado y dañado por los hombres, ella sin poder a salirse de ellos, porque se adhiere de ese amor miserable que se traían por ellos para sentir el sentido de la existencia. Matsuko era una pobre mujer con un gran corazón y era capaz de amar a todo el mundo, el único factor que le faltaba era no sabía cómo amarse a sí misma. La necesidad de sentir el sentido de la existencia la había devorado y le dejaba los esfuerzos de sacrificio inútil. La chica de Nakashima tiene similitud con las mujeres de Almodóvar, por un lado, ellas no pueden prescindir de los hombres, quienes son el origen del sufrimiento, además, se influyen por ellos y quedan bajo su control. Matsuko tenía un síntoma de ambición y obsesión de ser amada, por lo que desde la infancia su padre le había descuidado, entonces, estaba acostumbrada a satisfacer y atender a la gente para lograr la atención y el amor del mundo. A continuación, cuando llegó a ser mayor, ansiosamente perseguía el amor de los hombres para llenar su propio corazón vacío, no obstante, el resultado era una histeria. En la película el exnovio de Matsuko dijo que "...yo estaba asustado. Desde

que nació, nadie me amaba. Para gente como yo, el amor de Matsuko es demasiado brillante, demasiado doloroso y terrible... Matsuko era mi Dios, pero yo..." Es decir, el amor que mostraba por Matsuko a los hombres era sin limitaciones. En la película también mostraba dos veces del libro Nuevo Testamento, y una escena de la iglesia cuando Ichi buscaba la ayuda del Dios. Me acordaba del 1 Corintios 13: 4-7, dice que "el amor es paciente, es bondadoso. El amor no tiene envidia; el amor no es jactancioso, no es arrogante. No se porta indecorosamente; no busca lo suyo, no se irrita, no toma en cuenta el mal recibido. El amor no se regocija de la injusticia, sino que se alegra con la verdad. Todo lo sufre, todo lo cree, todo lo espera, todo lo soporta." Tal vez para Ichi, el amor de Matsuko ya se convertía en cómo se describen por las frases anteriores. Pregunto ¿Es verdad que en el mundo existe un tipo de amor como el Nuevo Testamento nos enseñe? Y ¿De verdad Matsuko es la figura como Ichi nos contaba? La respuesta para mí es no. Matsuko no era una Santa. La ausencia del amor paternal había sido una maldición para el amor y el matrimonio de Matsuko y causaba la sumisión humilde y el menosprecio de sí misma. Por otro lado, la misión de conseguir el amor la sostenía la pasión y la ambición de la vida, aunque el mundo la trataba con su crueldad y frigidéz. Ella seguía resistirse, sin compromiso, y siempre mantenía la creencia de modo que sea feliz. Matsuko era una mujer valiente, pero frágil y patética, como la figura femenina de " ¿Qué he hecho yo para merecer esto?" de Almodóvar.

El ritmo de la narración cinematográfica es rápido, combina con las ideas de la realidad y la fantasía. Al parecer el contenido narrativo es fragmentado, pero esencialmente contiene el contacto. Los planos se organizan de manera irregular, la narración se cambia constantemente desde el pasado al presente. La historia utiliza los recuerdos de cada protagonista de forma separada para continuar y completar la trama. Tiene el estilo narrativo de la película "La Mala Educación" de Almodóvar.

En "Tai yang zhao chang sheng qi", la trama se divide en cuatro historias, sin embargo, el director Wen Jiang utiliza los cuatro fragmentos según un orden de 4-1-2-3 para construir el drama cinematográfico, y al final se presenta con una doble estructura narrativa. El punto de vista narrativo de la película se gira entre la perspectiva objetiva y la subjetiva de la primera persona a fin de profundizar la narración cinematográfica. El ritmo de la película es compacto, cada escena como si seleccionase con mucho cuidado, nunca se puede adivinar qué va a ocurrir el siguiente momento en el mundo de Jiang. Lo que puede esperar en el momento siguiente siempre ha sido sorprendente. Aunque el director construya su mundo absurdo, nos da una sensación de una presencia real. Todo parece contradictorio, constantemente tiene un enfrentamiento agudo, sin embargo, detrás de esta confrontación, lo que nos revela es una superficial sociedad armoniosa. La relación entre los personajes

son separados por cada fragmento individual, también se relacionan entre sí, las señales implícitas hacen la relación cruzada entre los personajes. Eso tiene algo que ver con " Todo sobre mi madre" de Almodóvar, los personajes mantienen una conexión uno con otro y se marchan conjuntamente hacia un destino como si fuera predestinado.

" Yi bu zhi yao ", otra obra de Wen Jiang, aunque se adaptó de una noticia de China de los años veinte del siglo XX, su despliegue del personaje aplica un matiz emocional y rimbombante. La narración de la historia cinematográfica es rápida, ignora la coherencia del argumento, se muestra la ruptura y el salto del texto cinematográfico. Toda la película surge el sabor fuerte de lo absurdo, sin embargo, en su mundo absurdo y mágico no se olvida a llenarle con los satíricos de la vida real. Jiang niega la manera narrativa cumplimentada, abandona la lógica y la coherencia de la historia, sino aprovecha un gran número de símbolos y metáforas para contrastar el tema. Además, las escenas cinematográficas aparentemente son sin sentidos e incoherentes, pero esconde un vínculo inherente. Jiang crea un espacio extraño, loco y como si fuera un sueño, no obstante, también se revela un sentido calmado, serio y cruel dentro de la trama y se muestra por los personajes.

Segundo, el color de la película es brillante, denso y contrastado, tiende al arte pop. Los directores utilizan numerosos primeros planos para resaltar y enfatizar las emociones de los personajes, las cuales se sirven para el guion. " Soy un cyborg " de Chan-wook Park, es una película de estilo exagerado y surrealista. Aunque la escena coloca en un manicomio, su énfasis cinematográfico es original con el motivo de expresar la trama con una ideología peculiar. La fotografía es viva, pura y caprichosa, en la cual muestra un choque visual.



(15. Soy un cyborg)

Los tubos verdes, rojos y amarillos construyen un fondo para los protagonistas, y contrastan con las batas blancas de los chicos. El choque del color da un sensación del impacto, visualmente destaca el estado psicológico fluctuoso de los personajes.



(16. Soy un cyborg)

Rojo, verde, negro, blanco, trozos de colores puros aparecen juntos en el plano. Los colores cálidos y fríos se mezclan y se dividen con una alegría armonía, trae un fuerte impacto desde la visión-psicológica. Esta técnica de construcción cinematográfica no-tradicional tiene la influencia del Pop.



(17. Conociendo a Matsuko)

El suelo cuadrado con color blanco y negro del estilo Pop compensa a los zapatos rojos y calcetines blancos de la niña. El primer plano detalladamente describe el suelo y los accesorios del personaje, utilizando el choque del color para mostrar el estado de la protagonista.

Alude a Pedro Almodóvar, él adora el estilo pop y utiliza los colores puros, chillones y contrastes para sellar su estilo cinematográfico. Ejemplo en una de las escenas del cineasta manchego, la imagen (18) es una foto de " Todo sobre mi madre ". El cartel detrás del protagonista tiende completamente al plano con un color cálido lleno de pasión y curiosidad de la vida. Esa forma de romper lo tradicional y construir el nuevo equilibrio del plano se muestra su afición de la esencia del Posmodernismo.



(18. Todo sobre mi madre)



(19. Tacones lejanos)

El juego del color rojo y blanco muestra un impacto visual, además, acompañado con un fondo de un espacio amplio, lo cual se expande hacia a lo lejos hasta fuera del plano. De modo que la intersección del color y el espacio se concentran por la tensión y el nerviosísimo de la protagonista.

## 7.2 La distinción cultural

A pesar de que las cinco películas de tres directores de tres países tengan una relación similar con el cine de Almodóvar en general del sentido del estilo cinematográfico. Por las distintas culturas, cada director se influye

implícitamente por las huellas históricas al exponer su mundo artístico-cinematográfico.

Tetsuya Nakashima, como representante del cine Japón-Almodóvar, pretende expresar el significado de la vida a través del punto de vista de los papeles femeninos de jóvenes y adolescentes japoneses; al contrario, sobre el papel femenino, Almodóvar prefiere a las mujeres maduras, quienes sazonan con una experiencia fértil de la vida y son luchadoras quienes batallan contra con sí mismas, con los hombres, con el mundo y con la fe en el destino. Todas las obras de Nakashima tienen una narración fílmica que se ocupan bastante tiempo en la trama. Los papeles utilizan la identidad de tercera persona para describir el suceso o hacer un monólogo interior. En "Shimotsuma monogatari", la chica lolita Momoko a menudo se enfrenta directamente a la audiencia para mostrar su interior, es una forma para la audiencia que siente un directo contacto con las protagonistas a través de la película, una sensación de inmersión. Además, Nakashima adora las relaciones desiguales como una clave oculta para el diseño de los personajes, y cree que si en la niñez falta el amor, es la fuente de todo malo, así que sus protagonistas casi todos no pertenecen a una clase de gente feliz y satisfecha, sino viven y luchan contra la vida miserable. Como una frase que se repite por la película "Conociendo a Matsuko", "nacido como ser un humano, lo siento." Por la última, la cultura

Japonesa del Cosplay y el estilo colorido de Harajuku añaden la película unos toques distintivos.

En el cine de Wen Jiang, el cineasta intenta imitar el texto narrativo posmodernista y la expresión de la decoración del Pop, se utiliza la pompa y el impulso del ambiente cinematográfico y se rueda con cámara de panorámicas. Para Jiang, la película cuenta los sueños, él suele deliberadamente dejar unas trampas narrativas en la trama, además, los dramas, vídeos, sonidos e imágenes entrelazan contradictorios, existen unos puntos de la trama inconsistente para la gente que se sienta intrincada borrosa. De modo que, Jiang aprovecha las trampas narrativas dejando al público un espacio totalmente abierto para permitir que los espectadores surgieran distintas interpretaciones cinematográficas. Le da una idea a la audiencia de que el director sólo es un diseñador de la estructura de la trama, que "hay mil Hamlets en los ojos de mil de las personas". Al mismo tiempo, Jiang también es un director muy político, sus obras cinematográficas dirigidas son referidas al tema político, que se esconden por las historias distintas de los protagonistas.

El cine de Jiang es inseparable con la situación política china y regularmente se involucra en las perspectivas de supervivencia y los problemas

psicológicos de la sociedad china y los chinos. Por la historia y la cultura china, Jiang mantiene los sentimientos sinceros con la gente de clase baja. Su intención no sólo es compartir las dificultades que sufren las personas menos favorecidas, también es capaz de apreciar y alabar al pueblo chino por su valor, honestidad y laboriosidad. Por la educación de la época Mao, Jiang está dispuesto a evaluarse a sí mismo con la magnitud de la gente corriente. Además, también tiene en mente el complejo de heroísmo que mantenían por jóvenes Maoístas. Entonces, este complejo y su propio talento se armonizan constituyendo una cara relativamente izquierdista de Jiang. El director puede entender muchos mejor unos asuntos los cuales que no se perciben por los trabajadores chinos, tal como la fuerza del poder y el dinero, la carga de la reputación y la moralidad de los ricos, etc. Sin embargo, sobre los ricos quienes se consideran atroz por el pueblo chino, Jiang también puede sentirse con su parte interior humanista. Al mismo tiempo, como uno de los más destacados cineastas en la industria cinematográfica de China durante tres décadas, el brote literario a negar la era de Mao al inicio de la reforma y apertura era a través de los actores y directores como Jiang quienes lograban abrir la puerta de China con sus películas. Cuando la sociedad de China giraba hacia la política de derecha, especialmente la economía, durante la desintegración de la sociedad de izquierda, Jiang naturalmente entraba a los círculos de élite con su talento. Entonces, la relajación, el compromiso y el estado de logro social a largo plazo se mezclan entre sí, le hacen

mentalmente liberal. De modo que Jiang también entiende lo que las élites no se perciben de la sociedad china, tal como las cualidades del pueblo, la parte buena, amable y trabajadora. En un lado, Jiang tiene una tolerancia significativa a los trabajadores vulgares; en otro lado, mantiene una fuerte simpatía y la indignación por la explotación y opresión de los poderosos a las clases bajas. Por la política y las normas sociales chinas, Jiang sabe a jugar bien sus trucos, que habla del liberalismo bajo un contexto de izquierda y habla de héroes nacionales bajo un contexto de derecha. Él siempre utiliza el entretenimiento que se aprecia por el público y, el sentido artístico que se adora por las élites, el director procura empaquetar sus pensamientos reales en una manera oscura y difícil.

En " Tai yang zhao chang sheng qi ", aunque el fondo de la historia se selecciona en una época agitada por la política china, Jiang no se enfoca su atención en expresar el tema histórico-político, sino intenta mostrar la celebración de la vida, la búsqueda de la amistad y el amor. La película no dispone ninguna queja ni acusación, lo más se dispone es la esperanza y la visión para el futuro. En general, Jiang le gusta "estilizar" la política china para darnos una interpretación borrosa que insinúa su punto de vista, y deliberadamente resta la importancia de la pesadez de la verdadera realidad, destaca la interpretación de la bondad de la vida.

Chan-wook Park, como otros directores de Corea de Sur, quienes mezclan las escenas dulces y plácidas con los elementos sangrientos y violentos. En " Soy un cyborg " también ocurre lo mismo, con la forma extrema chocando lo visual. La historia cinematográfica de Chan-wook Park mayoritariamente se basa en un estilo trágico, incluso la comedia también mezcla el humor negro muy irónico. La clave de su cine es auto-infligida. Como el director era graduado de Filosofía, solía explorar el pecado y la ignorancia original de la humanidad. Como la característica más importante del cine coreano es el odio, de manera que se causa un comportamiento típico --- la venganza. Así que las películas de Chan-wook Park utilizan el odio como el tema eterno para mostrar su propia venganza cinematográfica, de modo que sus tramas están llenas de hostilidad y resentimiento. La estructura de su cine es un ciclo de los deseos de sus protagonistas quienes se encuentran con las presiones externas y causan las dificultades, por lo tanto, los personajes luchan instintivamente hasta que sean demasiados excesivos, y la consecuencia es conducir las tragedias.

El cine de Chan-wook Park se llena de símbolos. Las protagonistas quienes llevan el símbolo "chica" tienen unos elementos en común: sensible, neurótica, emocional y con el rasgo oriental femenino lo cual se representa lo débil. Sin embargo, precisamente este sentido de debilidad se convierte en un apoyo psicológico para los personajes masculinos. En las relaciones entre mujeres y

hombres del Chan-wook Park siempre es el mundo materno el que triunfa, el papel de la mujer está por encima del papel masculino, que los llevan a crecer los pensamientos y sentimientos.

Chan-wook Park suele estar más interesado en exagerar la naturaleza amargada de las personas para deliberadamente reducir la empatía de los espectadores y conservar la distancia entre el público y los personajes. En algunas ocasiones utiliza la táctica de exageración realista para obtener el efecto mágico del ensueño. De manera que muestra la sátira contrastada, lo cual se forma por los magníficos efectos visuales y la esencia de la narración, crea un estilo personal estético con un sentido muy fuerte.

## **8. Estereotipo e identidad masculina en el cine español**

En el cine español, aunque no se compara con la industria cinematográfica de Estados Unidos ni la de Francia ni Italia, los cineastas llenan la gran pantalla con su propia cultura rica y distinta.

*“Entre los recién llegados a la industria encontramos, entre otros, a Pablo Berger, Ángeles González Sinde, Pablo Malo, Achero Mañas o Alberto Rodríguez. Algunos componentes del gremio, debutantes apenas diez años atrás y que hoy*

*conforman una base sólida en nuestro cine, son Alejandro Amenábar, Mariano Barroso, Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Alex de la Iglesia, Fernando León de Aranoa o Julio Médem. Otros autores que comenzaron sus carreras durante la década de los ochenta, coincidiendo con el último tramo de la reforma política, lograron pese a las múltiples dificultades dar continuidad y coherencia a sus aportaciones personales: tal es el caso de Pedro Almodóvar, Monxto Armendáriz, José Luis Cuerda, Bigas Luna, Ventura Pons o Imanol Uribe. Del mismo modo los años sesenta y setenta aportan a nuestro cine más inmediato nombres fundamentales como Vicente Aranda, Mario Camus, Ricardo Franco, José Luis Garcí, Pilar Miró, Carlos Saura o Gonzalo Suárez. Además permanecen en activo -y concluyen sus carreras en este período- tres de los grandes pilares del regeneracionismo crítico de los años cincuenta: Juan Antonio Bardem, Luis G. Berlanga y Fernando Fernán Gómez.”71*

Con el esfuerzo de tantos cineastas mencionados y también de otros que no mencionados, se han creado un mundo cinematográfico español a lo largo de la historia. Por supuesto los textos cinematográficos han creado un estereotipo y una identidad de los hombres para mostrar el cambio de las

figuras masculinas a lo largo del tiempo, y también, indicarán la diferencia entre ellos y los hombres de Almodóvar.

Desde los años 70 del siglo XX hasta el siglo XXI, el cine español ha sido afectado por un tremendo cambio-social político y económico, y al mismo tiempo, acompaña con un cambio grande en los pensamientos del público. Por la función de la coherencia y la difícil mutabilidad de la cultura, el estereotipo e identidad masculina aunque no muestra una diferencia particular, debido a la continua modernización del entorno social, los cineastas logran recrear las figuras cinematográficas con distintos estilos, y las presentan con sus nuevas ideologías, de manera que en el estereotipo de la identidad masculina se muestran algunos elementos diferentes por las distintas épocas.

### **8.1 Estereotipo e Identidad masculina en los años 70**

Durante los años 60, por el cambio del gobierno de Franco, se necesitaba mostrar al mundo una buena imagen de España, que empezó a participar en varias organizaciones internacionales. Sin embargo, el pueblo seguía sufriendo la censura de la prensa, radio, cine y otros medios de comunicación.

*"The first effort of the Franco regime to censor films began as a wartime measure when in July 1937 censorship offices---*

*Junta Superior de Censura---were established in Seville and Salamanca. This five-man board of censors grew to a minimum of twenty in 1968 and saw many changes in administrative structure and reorganization. Two measures begun in 1937---prior submission of film scripts and censorship of foreign films entering Spain---became ineradicable mainstays of censorship and were continued in varying degrees throughout the Franquista period.” 72*(El primer esfuerzo del régimen de Franco para censurar las películas comenzó como una medida de tiempos de guerra, cuando en julio de 1937 se establecieron en Sevilla y Salamanca las oficinas de censura--- la Junta Superior de Censura. Este grupo de cinco censores creció a un mínimo de veinte en 1968 y fue testigo de muchos cambios en la estructura administrativa y de reorganización. Dos medidas iniciaron en 1937--- la presentación previa de guiones de cine y la censura de películas extranjeras que entran en España--- se convirtieron en pilares inerradicables de censura y se continuaron en diversos grados durante todo el período franquista.)

Hasta que falleciera Franco, la sociedad española todavía se manipulaba por la censura.

*“After Franco’s death in November 1975, censorship withered considerably but did not entirely disappear.”*

73(Después de la muerte de Franco en noviembre de 1975, la censura marchitó considerablemente, pero no desapareció por completo.)

Es decir, el año 1975 del fallecimiento de Franco se consideró un cambio del ambiente social y político para España, aunque la democracia atrasaba un poco de hacer una transformación radical en algunas zonas, la situación del campo cinematográfico era cada vez con más libertad. De modo que tres fenómenos habían surgido durante los años setenta en el cambio cinematográfico, eran el Landismo, con la influencia trascendida de los años sesenta; el destape, con el carácter de “todo sale a la superficie” y, La Movida de ser “rebelde” y “nuevo”.

El llamado “Landismo” se denominaba así por el actor Alfredo Landa, cuyas obras fueron una representación de las películas cómicas desde el año 1969 hasta el año 1978. Las características de este tipo de películas son siempre usar la imagen de gente humilde, con tono de broma y metafóricamente expone el estado real de la sociedad.

*"Landismo is yet another look at the Spain of aperture, relentlessly showing the confusions of a rapidly changing society."* 74(Landismo es otro vistazo a la apertura de España, mostrando sin descanso las confusiones de una sociedad que cambia rápidamente.)

En dichas películas también implican algunos elementos de erotismo, sin embargo, se presentan con baja intensidad, tratan de no tocar el tabú por la censura del gobierno.

*"El landismo era una manera de ponerle un parche a la contradicción que los españolitos teníamos con el sexo en los tiempos de Franco."* 75

En 1969, una película de César Fernández Ardavín "Celestina" se estrenó en el cine callao de Madrid, los senos que mostraban por la protagonista en la pantalla grande habían sido un cambio histórico para los españoles. Años después, "La trastienda" de Jorge Grau en 1975 era otra revolución social por la escena que duraba tres segundos totalmente desnudos de María José. El destape, este fenómeno cinematográfico como si fuera un símbolo del cambio social, con el fallecimiento de Franco, desempeñaba un papel importante de indicar la nueva era había llegado. En general, los desnudos integrales en esta etapa habían sido el favorito tema para unos directores y actores cómicos,

sus representantes como Antonio Ozores, Fernando Esteso, Andrés Pajares, Juanito Navarro y etc., además, la mayoría de sus obras eran pertenecido a la comedia. Se puede reconocer que el destape era una manera de desahogar de la supresión y la represión de los tiempos dictaduras, a fin de montar intencionalmente los "escándalos" con las escenas eróticas de desnudos femeninos al público.

*"El destape no era más que una estación preliminar en el camino hacia la plena libertad de expresión." 76*

Desde mi perspectiva, el destape era otra "obra machista" con el sacrificio de las mujeres para que la sociedad sintiera democrática y libre. Las figuras femeninas son los objetos eróticos desde la tradición para satisfacer al mundo patriarcal. Las protagonistas como Sara Mora, María José Cantudo, Bárbara Rey, etc., nos contaron los sufrimientos indecibles detrás de este tipo de películas y las amenazas espantosas por el público en un documental de entrevista "El Destape". Tal vez, las victorias siempre necesitan sacrificarse algunas personas.

Casi simultáneamente, en el centro político Madrid provocó "La Movida" entre los artistas jóvenes con motivo de tener la libertad de elegir y pensar que vivir. Por lo tanto, la influencia artística afectó a unos cineastas cuya atención se

concentraban en los temas polémicos, sus representantes eran Fernando Trueba, Iván Zulueta y etc. Esa revolución cinematográfica se adapta a los cambios sociales, y sus obras se llenaban de los elementos sofisticados, el humor negro y la versatilidad. Entonces, en los años setenta, generalmente estos los tres fenómenos cinematográficos lideraban al cine español.

### **8.1 Estereotipo e Identidad masculina en los años 70**

El estereotipo e identidad masculina del cine durante los años 70 se puede dividir en cinco categorías, y cada una la explico con unos ejemplos que representan esa época:

1, "El calzonazos": son hombres al que mandan las mujeres. No sabemos si ellos son personas o vegetales, parece que no tengan sus propias opiniones, bajo el mando de las mujeres no rechistan. Ellos no se plantean cara a cara los problemas de pareja, prefieren ser un "niño" cuando se enfrentan a su mujer. Muchas películas de esa época mostraban las relaciones conyugales con una figura de mujer poderosa y autoritaria, y un marido débil. Sin embargo, estos hombres aceptan con gusto de el mando de sus mujeres, aunque se daban cuenta psicológicamente, lo costumbre ya radica en su corazón. La mayoría de "el calzonazos" terminan controlados por sus mujeres, y otros tal vez se despiertan y se convierten en "el cabezota". Desde un extremo hasta el

otro. Películas como "Los novios de mi mujer" (1972) de Ramón Fernández; "Cuando el cuerno suena" (1975) de Luis María Delgado; "Vaya par de gemelos" (1978) de Pedro Lazaga; "Señora doctor" (1974) de Mariano Ozores, etc., mostraban unos "calzonazos" ante sus personajes.

Por ejemplo, en la película "No desearás al vecino del quinto" (1970), la relación entre Pedro y su novia Jacinta, se había mantenido 12 años. Él era un chico dócil tanto para su familia como para la de su novia. Pedro obedecía a su novia y le permitía mandar. Las llamadas de teléfono de su novia llegaban con frecuencia, le visitaba a su trabajo sin espera, etc. Su novia le vigilaba. Sin embargo, Pedro lo aceptó sin quejarse. Es verdad que las mujeres manejan bien los pretextos para vigilar a los hombres, su intención siempre ha sido "buena" para que los hombres sienten cuidados por las mujeres. Es una trampa de manipulación con el pretexto del amor femenino. En la película, por los estudios de Pedro, la pareja todavía no se casaba, la familia de la novia estaba tan preocupada por el matrimonio de su hija, hasta el padre de Jacinta ya perdió la confianza en Pedro y le criticaba, sin embargo, el chico no se defendió por sí mismo, aceptaba lo que todo le dijera la familia de su novia. Es decir, generalmente cuando el hombre es manipulado por su mujer, entonces, la familia de su mujer igualmente tendrá ese poder de manipularle. Para el hombre, este sentimiento mezclado del amor y el miedo a su mujer también se amplía hacia su familia. Después de saber lo que hizo Pedro con las mujeres

en Madrid, Jacinta trabajaba de enfermera para Pedro con motivo de vigilarle. Pedro ya se convertía en un pájaro en la jaula. Esta parte del carácter de Pedro también tenía que ver con su madre autoritaria. Es decir, la familia original mantiene la huella marcada en cada persona. El proceso de ser maduro e independiente para Pedro se controlaba por su madre, lo cual continuaba con su novia, Psicológicamente Pedro unía la figura materna con la de novia. En la película de Mariano Ozores "El calzonazos" (1974), el protagonista Juan, trabajaba toda la vida para mantener la familia, él era controlado y mandado por su mujer, su hija, su cuñada, su sobrino, y hasta los criados tampoco le respetaban. En una escena cuando Juan fingía sentirse mal al cuerpo, su mujer y su cuñada le insultaban con "inútil, mal padre, mal marido" y "mal cuñado". Luego, el médico le preguntó por qué que lo hizo, Juan le explicó: "Porque estaba a punto de pegarme. Sí, sí, sobre todo mi cuñada. Tú no la conoces...son ellas, mi mujer, mi cuñada, hasta mi hija. "

Doctor: "Ponte hombre, levanta la voz, grita."

Juan: "Sí, grita, grita. Eso es fácil de recetar, pero no tengo carácter, Antonio. Vine dispuesto a matarla, pero nada, a pesar de hablarles bajito, me llamaron de todo, hasta dijeron que estaba loco... y es que soy un calzonazos. Suena feo, pero lo soy. ¿Qué quieres que haga?"

Es obvio que a este tipo de hombre le falta el carácter, no maneja bien cómo rechazar los abusos de la familia ni sabe mostrar el amor con una forma adecuada. Amar no es ser esclavo. De modo que, para Juan, cuya solución a los problemas familiares era rendirse y obedecer, que no se enfrentaba para recuperar el auto-respeto.

En "Duerme, duerme, mi amor" (1975) de Francisco Regueiro, Mario era un hombre totalmente dominado por su mujer y su suegra. Por faltar el dinero, Mario y su mujer se mudaron a un piso pequeño, su mujer se enfadaba todo el rato por el disgusto de la situación y continuaba insultándole: "Calla, monstruo.", "...que cada día es más calvo, más burro, inútil, que eres un inútil." y etc. No obstante, Mario aunque se sentía humillado, nunca se enfrentaba a su mujer cara a cara, evitaba el conflicto. De modo que, Mario acudía a la ayuda de la medicina de su mujer para mantenerla dormida, porque ella solía tomar gotas para el sueño. Es decir, el miedo de enfrentar a su mujer le comía. Mario ya no tenía la capacidad para salvarse a sí mismo, porque psicológicamente estaba dominado por ese poder femenino, como si fuera poseído, se daba la cuenta y sentía la angustia de la vida, sin embargo no tenía otra manera mejor que hacer dormir a su mujer. Su desesperada situación se debía culpar a la condición económica de Mario. El dinero el símbolo del poder. La mujer de Mario le culpaba por faltar a ese poder de ser "macho", lo cual podía sustituir con el calvo, el inútil y etc, los defectos de

Mario. Era una perspectiva feminista en la base del machismo, cuya explicación era tradicionalmente que los hombres tenían la responsabilidad de sustentar a las mujeres, la vinculación como si fuera el maestro y la esclava. Las mujeres ofrecen el cariño, la belleza y la obediencia a los hombres a cambio. En una escena, cuando la madre de la mujer de Mario les visitaba, dijo: "Mario, acércate, por favor, obedece. Yo estoy muy sola, el dinero no da la felicidad. Quiero quedarme a vivir con vosotros." Es evidente que es un chantaje de sentimiento. Esta señora utilizaba la trampa del sentimiento para hacer a Mario sentirse culpable de rechazar a súplica materna o abandonar la responsabilidad de cuidar de la mayor. Era una manipulación moral y psicológica. Los hombres calzonazos siempre se resignan.

2. "El cabezota", son hombres que no cambian de opinión por nada. Ellos son tercos, pertinaces, machistas, quienes mantienen el dominio en la familia, nadie pueden dudar de sus mandos. Además, se comportan con un exceso de auto-confianza y, son narcisistas. La mayoría de las obras cinematográficas cuyo estereotipo masculino se presentaban enfocando por unos directores como Pedro Lazaga, José Luis Sáenz de Heredia y Pedro Lazaga durante los años sesenta y setenta.

En "Don erre que erre" (1970), la película contaba una historia de un hombre cabezota, su nombre es Rodrigo. Como una familia tradicional en aquella época de España, los hombres trabajan y las mujeres eran amas de casa. La familia de Rodrigo era una de las típicas. Él dirigía una fábrica de artesanía de vidrio, su genio le hacía un hombre difícil para llevarse bien con la gente. La búsqueda de la razón le obsesionaba hasta que hacer el ridículo. El genio fuerte para los hombres es un carácter de ser "macho" y ser "hombre", también es un auto-defensa para separarse con una identidad clara a los hombres débiles y a las mujeres. Por ejemplo, al principio de la película, en el momento que iban a enterrar a su suegro, por el cambio del dinero Rodrigo discutía con el operario de la gasolina hasta que se perdió el funeral. Aunque su mujer se rogara varias veces, él seguía buscando la razón de este incidente. En un lado el orgullo le crecía la auto-defensa para satisfacerse a sí mismo, y en el otro lado mostraba lo egocéntrico y egoísta del protagonista. En el momento cuando su hija iba a casarse, le pasaba lo mismo, Rodrigo otra vez estaba buscando su "razón".

La mujer de Rodrigo: " ¿Dónde está tu padre?"

La hija de Rodrigo: " ¡Imaginártelo! No hay que esperarle. Está en lo suyo."

La mujer de Rodrigo: " ¿Pero, cómo lo suyo?" (Empezó a desmayarse) ('88:11'-'88:15')

Es decir, a Rodrigo no le importaba la muerte del padre de su mujer ni la boda de su hija, los cuales eran asuntos "suyos" que no hacían daño a su mundo de "razón". Su comportamiento terco y obstinado reflejaba a Rodrigo con una imagen autoritaria y tirana, que para él ese carácter destacaba su temperamento masculino. Rodrigo usaba la razón del mundo como si fuera "Aristóteles" buscaba a la razón del mundo para defenderse de su derecho hasta que se ganase la batalla. Era un tipo lleno de energía machista y era conservador.

En "Estoy hecho un chaval" (1976) revelaba una historia de un hombre de clase media tanto como padre, marido de la casa, también como la única persona que sustentaba la familia con una mayor edad. Juan tenía una imagen machista, tradicional y de luchador, luchaba para adaptarse durante el cambio social y además, intentaba sacar la familia adelante. La película utiliza el tono humorista para demostrar la amargura de la vida con la modernización de las ciudades grandes de España sin mejorar el sistema de pensiones y cómo afectan a una generación con edad de jubilarse. La gente humilde, la lucha dolorosa por sobrevivir, etc., la película amplía las desigualdades sociales como una manera de burlarse. Juan como jefe de la familia, su pensamiento tradicional, anticuado y el orgullo de su profesión le mantenía un

aire machista, le prohibía a su mujer trabajar porque Juan seguía manteniendo su orgullo. Es porque para Juan, la pérdida de su trabajo había sido una humillación y un choque del auto-confianza. Y además, la posición en la familia como "jefe" Juan lo consideraba vinculando con su trabajo, de modo que si su mujer contribuyera económicamente a la familia, sería echar leña al fuego para el orgullo "macho" de Juan. Desde luego, él no aceptó la realidad e insistió que encontraría un trabajo. Pero la vida actual le obligaba a flexibilizar la mente. La contradicción entre su época de éxito y el cambio social le chocaba, sin embargo, como era un hombre del familia, Juan luchaba por ser responsable de su mujer y de sus hijos, especialmente acababa de tener los gemelos renacidos. Al final, Juan encontraba trabajo en Alemania con el bordado hecho a mano de su mujer, es otra ironía para Juan de la película. Imaginemos que cuánto sufre un hombre de 65 años al abandonar España y trabajar en otro país, además era para ayudar el negocio de su mujer. En la escena final en la tienda de Juan en Alemania, él decía: "lo que son las cosas, allí no podíamos vivir, y aquí nos morimos de ganas por volver." Ésta será su declaración de rendirse por la realidad. Es decir, aunque sea el cabezota o lo que sea, la evolución social y cultura nos obliga a cambiar y modificarnos para engancharse con el mundo.

En "El alegre divorciado" (1975), nos presentaba Ramón, un hombre orgulloso, machista y cabezota. Por la boda de su hijo, Ramón y su mujer fueron a

México. Sin embargo, Ramón quería divorciarse con su mujer para ser libre y tener una vida nueva. No obstante, la vida sin su mujer resultaba difícil. En una escena cuando Ramón consultaba con un señor divorciado: "Mire, usted, hasta ahora, yo estaba resignado. Porque España, ya se sabe, se casa uno y para los restos. Pero yo he llegado aquí, y le veo usted tan divorciado, tan feliz, y esa cara de alegría... Que no aguando más. ¿Qué hay que hacer para divorciarse? ... yo a disfrutar de la vida mía." Cuando el señor divorciado le dijo que su mujer tenía derecho a volver a casarse, Ramón se puso enfadado y dijo: " ¿Que ella puede volver a casarse? ¿Cómo? ¿Al doblar de la esquina me encuentro a mi mujer del brazo de otro tío y de usted tengo que pasar por su lado silbando? Jajaja, ¿De dónde me va a salir a mí el silbato?" La ansiedad del divorcio se mostraba por el protagonista con el tono de hablar, el movimiento físico y la expresión facial, los cuales nos enseñaban el desprecio masculino hacia su mujer, ella como si fuera un objeto que le pertenecía a él. Además, en la mente de Ramón, los hombres se podían volver a casarse, a las mujeres no se les permitía en una actitud machista. Ramón se consideraba a sí mismo como si fuera un Dios para las monjas, quería poner en marcha su autoridad patriarcal.

3. "El ligón": son hombres con carácter de "Don Juan" moderno y "Play boy". Ellos siempre buscan a las mujeres, con su forma de macho irresistible y

elegante a ser conquistadores. "El ligón" maneja bien la técnica de seducir a las mujeres, ellos visten bien, con elegancia, muestran la riqueza y la gracia con palabras dulces para satisfacer a las mujeres, además, disfrutaban el juego de ser cazador. En el fondo de los ligones, ellos buscan su identidad de ser "hombre" a través de la comprobación con las mujeres mostrando el aire macho y la seducción una y otra vez, con el fin de completar el Yo en el nivel psicológico. Si los hombres de verdad son animales los que piensan usando la parte inferior del cuerpo, entonces los ligones son animales usando todos los elementos del cuerpo para identificarse a ser hombre. Parece que los hombres españoles tenían esa costumbre desde el antiguo, el modelo "Don Juan", así que bastante películas existían hombres con su huella de un toque moderno. Por ejemplo, en la película "No desearás al vecino del quinto" (1970), Pedro es un ligón sin duda. Cuando por la casualidad se coincidió con su vecino del quinto en Madrid, el ginecólogo se convirtió en uno de los mujeriegos. El ambiente liberal de la ciudad grande como Madrid dio un aire fresco para Pedro a ser él mismo y desahogarse de su madre y su novia. El chico desde entonces inventaba pretextos para escaparse a Madrid con las mujeres, con la ayuda de Antón, Pedro aprendía cómo ser atractivo y macho para llamar la atención cuando estaba en la discoteca. En la película nos muestran las escenas cuando Pedro con el traje, el peinado, el champán y etc, con motivo de agradar a las mujeres y también para sentirse bien con el aumento del aire macho. Por lo tanto, Pedro se coincidía con una frase de

Jacinta la cual describía la infidelidad de los hombres: "Todos los hombres son iguales". Si Pedro se convirtió en un ligón no era por casualidad, tenía la vinculación con el ser reprimido por su madre y ser un calzonazos por su novia. En otras palabras, las dos mujeres representaban dos poderes maternos, uno le daba la vida como fuera la primera identidad para ser humano, y el otro le daba la segunda identidad de ser hombre (desde el punto de vista de Judith Butler, la identidad se construye por el mundo exterior, entonces, a parte de la sociedad da la definición de la identidad a Pedro, su novia le comprueba la identidad.) Sin embargo, estos dos poderes no eran para ayudar a Pedro completar el Yo sino conscientemente a ser controlado y manipulado. En modo que, la manera de crecer la potencia masculina sin rendirse al poder materno, para Pedro, era su única salida.

En la misma película, el vecino del quinto de Pedro, Antón, cuando estaba en Madrid ya no era el modista, que dejaba de fingirse a un homosexual, "performaba" otra identidad, el ligón, con el vello corporal, el músculo y el humor masculino, además, mantenía un apartamento especialmente para las fiestas, estaba todo preparado. En una escena Antón montó un telescopio en el balcón para vigilar a las mujeres desde los vecinos, después de asegurar que son extranjeras, entonces, llevaba dos naranjas al visitarlas, se las dio a la vecina, diciendo "...dos naranjas, dos buenas naranjas españolas." Esta frase insinúa la auto-confianza en sí mismo y, una postura

que falta el respeto a las mujeres. Totalmente, como si fuera un juego o un negocio para él, con dos naranjas al cambio del sexo. Lo ridículo era que al final resultaba que Antón tenía mujer y cinco hijos, para ser ligón abandonaba la responsabilidad de ser padre y marido, era una excusa para escapar de la realidad y seguía vivir en el espejismo de ser ligón.

4. "El reprimido": son hombres reprimidos por las mujeres, los hombres y las situaciones sociales. Ellos viven con una máscara para sobrevivir en las condiciones que ellos mismos no sean capaces de cambiar o escaparse, la mayoría de las personas fingen o sufren, y los otros se rinden y callarse. Por el estado del gobierno, la política y el ambiente social, los hombres se disminuyen a ser símbolos, quienes pierden su identidad, como si fueran una herramienta de la época, se sirven para aprovecharse y sacrificarse, hasta que se castran por los poderes. Por otro lado, los homosexuales y travestidos, etc., son temas que se mencionan con una actitud de desprecio y burla. Sus identidades no se aceptan por la sociedad, ni se legaliza por el estado, aunque ellos luchan con fuerza, la situación no se cambia, y al revés, se provoca una auto-duda de sus propias identidades. Al final o se rinden o psicológicamente se alejan del mundo. La actitud de las películas de las obras cinematográfica mencionadas es que la mitad seguía burlándose de los

homosexuales o travestidos, y la otra mitad procuraba mostrar el derecho de ser humano, lo cual pertenece por todo el mundo.

Por ejemplo, En "Ana y los lobos" (1972),

*"Podríamos definir este filme como el resultado de una delirante apuesta estética marcada por el deseo de escapar del constreñido contexto político impuesto por la censura de los años setenta."*<sup>77</sup>

Es una película llena de símbolos, los hombres encarnaban la situación social de España, como los tres "lobos", y su madre es la "loba" que tenía todo el poder. La madre solía fingir los ataques epilépticos, esa enfermedad falsa no era un disparate sino el aumento de la autoridad para controlar a su familia, especialmente a los tres hijos, José, Juan y Fernando. Ellos estaban reprimidos por su madre: José se obsesionaba con la vida militar, tenía la obsesión de la autoridad, era una figura que representaba el franquismo. Cuando Ana lo vio por primera vez, tuvieron una conversación entre los dos:

José: "...si tiene algunos problemas con las niñas, no recurra a sus padres, recurra siempre a mí."

Ana: " ¿A usted? ¿Y por qué a usted?"

José: "Porque soy el responsable de mantener el orden de esta familia...Yo soy el páter de la familia." ('7:44'-'8:04')

En una escena cuando José daba las cartas de Ana se provocó una discusión:

Ana: " ¿Usted estaba censurando mis cartas?"

José: "Evidentemente. Y he sacado copias de cada una."

Ana: " ¿Y con qué derecho?"

José: "Con el derecho que me toca en mi situación. Señorita, yo soy el responsable de mantener la buena marcha de esta casa. Y no estoy dispuesto que nada y nadie al dar desorden al paz que hasta ahora que disfrutamos." ('33:08'-'33:27')

Con estas dos escenas de conversaciones, era obvia que la influencia autoritaria de su madre marcaba la vida de José, la responsabilidad le obligaba a ser un buen hijo, y además, controlaba a los dos hermanos también. Cuando José mostraba el interés por Ana, su madre le "enseñaba".

José: "No lo comprendes. Si Fernando se queda con Ana, la pierdo, Mamá, la pierdo. No puedo vivir sin ella."

Madre: "Lucha, tú también tienes derecho."

José: " ¿Luchar? ¿Cómo, Mamá? Tú no la conoces, no es como nosotros. Ella está mala, mala, mala. Además, ¿Luchar con mi hermano? "

Madre: "Tienes razón, hijo...ponte acuerdo con él...ponte uniforme, ya verás cómo te sientes más seguro con el uniforme." ('78:40'-'79:23')

Aunque José se comportaba como el jefe de la familia, se convirtió en un niño cuando se enfrentaba a su madre, bajo su control. El interior frágil de José necesitaba las indicaciones de su madre para sentirse seguro, aunque su madre le dijo que se sentiría bien con el uniforme, lo cual era el sustituto del poder maternal.

Los otros dos hermanos de José igualmente eran víctimas bajo la autoridad de su madre, cada uno transformaba la situación reprimida a su forma. Juan, representaba el problema del sexo de España. Aunque él ya estaba casado, su matrimonio era infeliz, la represión maniática sexual le empujaba a ser infiel y perseguía a las mujeres de una manera perversa. Fernando era un hipócrita seguidor de Dios. No obstante, todo esto es causado por la madre; cuando los hijos discutían por Ana, la señora fingió que se moría y dijo: " ¡Que se vaya, que se vaya! Habéis llegado demasiado lejos...José, tú eres quien manda,

échala de una vez, échala” Otra vez el poder maternal triunfó. José, Juan y Fernando eran tres peleles con las cuerdas en la mano de su madre.

En la película “No desearás al vecino del quinto” (1970), durante la época de tardofranquismo, el conflicto entre la tradición y la modernidad se marcaba por el cambio social, especialmente en lugares como los pueblos, en donde la gente tenía fuerte prejuicio cuando se enfrentaba a las cosas nuevas que iban contra la tradición; la gente mental y psicológicamente era más cerrada, tenían la idea de que los hombres debían ser “machos”, y las mujeres debían ser femeninas. Pedro era ginecólogo, sin embargo, como en el pueblo los hombres eran machistas, se ponían muy celosos con la profesión de Pedro; en una escena se mostraba cómo un marido se enfadó con su mujer y le sacó de la clínica de Pedro y le pegó al doctor por “molestar” a su mujer. Según la ayudante de Pedro, ser ginecólogo, dijo, era “una profesión muy arriesgada”. Desde la profesión de Pedro, él estaba reprimido por el prejuicio de la sociedad, lo cual se mostraba en la película, al no ir a su clínica y sus compañeros de la universidad se burlaban. El valor de sentirse un miembro de la sociedad era una identidad de sí mismo a través de la profesión, sin embargo, lo de Pedro había sido una dificultad. Además, la madre de Pedro era una típica madre con el mando en la mano. El chico era el ojito derecho de su madre, en la película cuando Pedro arreglaba la maleta para asistir a una

conferencia en Madrid, y por colmo, por esa corta separación, su madre lloraba sin control.

Madre: " Me da miedo, eres tan crío. No me gusta que se independice de mi lado. ¿Qué, puedo acompañarte? "

Pedro: "Vamos, mama, que son 30 años."

Madre: "Nada, nada. Tú para mí sigues siendo el mismo niño de siempre." ('24:31'-'24:45')

La inquietud que sentía la madre por su hijo era tan tremenda, ese amor maternal era tan pesado, que agobiaba psicológicamente a Pedro. Era una violación psicológica bajo el amor materno. Desde luego, este hombre reprimía a sí mismo para ser un buen hijo, intentaba satisfacer a madre. En la película no se mencionaba al padre de Pedro, estaba ausente, entonces, su madre desempeñaba el papel de ser madre y de ser padre. Sin embargo, el padre de su novia se presentaba como un hombre poderoso, el jefe de la casa, quien tenía un genio malicioso y despreciaba a Pedro, exactamente a causa de su trabajo. El señor consideraba que ser ingeniero era un camino correcto, no ser ginecólogo.

En "Estoy hecho un chaval" (1976). Hay un odontólogo quien era vigilado por su mujer-enfermera en su propia clínica, es decir, su mujer no le perdía de la

vista casi todos los días, parecía que el odontólogo no tenía la libertad ni el espacio personal. Sin embargo, el marido la engañaba durante años. Era una manifestación bastante "valiente" para desahogarse del control de su mujer. En una escena de la película cuando su mujer se enteró del engaño de su marido, el odontólogo fingía ser inocente, su forma de contestar al interrogatorio de su mujer era tan tramposa y temerosa al mismo tiempo. Tenía el miedo de enfadar a su mujer, así que la mintió, y para tranquilizarla, el médico negaba el mal comportamiento y juraba su fidelidad para que ella dudara de sí misma por sospechar de su marido. No obstante, ese fatuo marido no era capaz de ocultar su duplicidad, porque enseguida llamaba a su mujer con el nombre de su amante.

En "La prima Angélica" (1973), se mostraba un hombre que volvía a su pueblo a recordar las cosas de la época de la Guerra civil. La película estaba llena de símbolos. Los hombres se reprimían por la política y por la guerra, cuando enfrentaban a ellos, la identidad de los hombres se identificaba por el poder y la patria, como si ellos fueran representantes de la política. El protagonista Luis, cuyas heridas profundas causadas por la guerra cuando era pequeño, todavía seguían abiertas y eran incurables.

*"Estos recuerdos acaban cuestionando su actual comprensión de sí mismo, pues Luis, antes de su partida, daba por sentado que había olvidado hacía tiempo 'las viejas historias'."*<sup>78</sup>

Luis también reprimía su sentimiento amoroso hacia su prima Angélica por la familia. Era un comportamiento-sentimiento de incesto se producía por la soledad causada con el abandono de sus padres, la necesidad de amor y cariño se conquistó poco a poco por la ternura de su prima. Naturalmente su intención incestuosa se reprimía por ambos y también por la familia.

Más tarde, en "Mamá cumple cien años" (1979), continuaba la serie iniciada con "Ana y los lobos" de Saura en la cual seguía utilizando sus elementos cinematográficos peculiares. La historia reflejaba cómo el pasado de la guerra afectaba a la vida española y cómo era la reciente situación política-social en España. La madre como el símbolo todopoderoso, sufría por la guerra, decía: "...los bombardeos, las sirenas. Qué horror. Veía pasar mi vida toda por delante de las ventanillas. Cuánta crueldad, cuánta estupidez. Cuánta mezquindad, hijos míos. Cuánto sufrimiento inútil, cuánto sacrificio inútil." Sin embargo, ella como la jefa de la familia, controlaba que sus hijos convivían con ella y cumplían lo que ella les mandaba. En la escena de la fiesta de cumpleaños de la madre, cuando todo el mundo la daba besos para felicitarla, ella elegía quién podía darle los besos. En el momento Fernando se puso de rodillas para acercarse a su madre, la señora apartó la cara y le dijo "No, tú no. Fernando, tú no". Era una postura materna fría y cruel para los hijos, especialmente para Fernando, quien recibió las palabras negativas enfrente de todo el mundo. El rechazo de mostrar el amor y el cariño de una madre,

siempre duelen para los hijos. Ella reprimía este sentimiento y psicológicamente le castigaba. En la película mostraba la tristeza y confusión de Fernando, él como si fuera un niño arrepentido por los errores cometidos.

*“...en Mamá cumple cien años, Saura crea unos personajes que son el producto de esa vieja sociedad que encarna la madre y que estaban también en Ana y los lobos, aunque esta vez sin la pretensión de representar con algunos de ellos los poderes, los soportes tradicionales de esa sociedad. En su nueva obra el director revela, por medio de gentes como Fernando o el hijo muerto, el empobrecimiento, la degradación de una existencia y la casi incapacidad de vivir; ellos son como restos, sombras, residuos, de una sociedad agotada, desmantelada.”<sup>79</sup>*

En “El espíritu de la colmena” (1973), una historia se basaba en los años 40, era la época de posguerra. Fernando, un hombre culto con un trabajo de apicultor, sin embargo, el pasado traumático por la Guerra Civil le había quitado la pasión de la vida, lo cual se sustituía por el dolor y la resignación. El sufrimiento por la guerra y la desesperación por la situación de la sociedad española de posguerra, Fernando buscaba la consolación con las abejas. Durante toda la película, los protagonistas no hablaban mucho, el ambiente reprimido les reprimía sin ánimo sino sobrevivir. Todo sucedía con silencio,

todo la gente era muy callado, indicaba que la mejor forma de vivir bajo la dictadura de Franco era escondía lo que pensaba, lo que quería decir y callarse. En una escena cuando Fernando volvió a casa después de trabajo, no tenía comida para merendar y se lo pidió a su vecina. Ésta mostraba la condición de vivir después de la guerra civil, en otro lado nos daba una imagen del dolor y el sufrimiento causado por la política del pueblo no ha recuperado. Pues, también afectaba al matrimonio, Fernando y su mujer como si fueran desconocidos, entre los dos tampoco comunicaban. Todos los sentimientos guardaban al dentro. La soledad del alma y la angustia del corazón solamente para sí mismo, ni se podían contar ni se podían mostrar. Fernando cada noche leía, y escribía algo en un cuaderno hasta quedarse dormido en la mesa. Cuando por la madrugada Fernando entró la habitación a costarse, su mujer aunque estaba despierto, fingió dormida. Los dos como si fueran dos líneas sin cruzar. Cada escena de la película presenta el olor reprimido de la vida, especialmente los adultos, como Fernando, era zombi con aliento. El color de La Mancha donde ellos vivían también añadía la tristeza de la vida de Fernando.

En "El crimen de Cuenca" (1979), León y Gregorio también son víctimas reprimidos por la política, el jurado popular y el abuso de tortura. El supuesto caso de asesinato le condenó sin prueba al delincuente, León y Gregorio fueron torturados hasta confesar declaraciones falsas. En esta película, Pilar

Miró nos mostraba cómo las autoridades les torturaban y les reprimían psicológicamente con bastantes escenas de prisión con la sangre y los gritos de los dos hombres, y los feroz actitud y comportamiento de los militares. Desde luego, el abuso del poder les hizo callar y el dolor físico les hizo rendirse.

En "No desearás al vecino del quinto" (1970), Antón, un hombre fingía de ser un homosexual para facilitar su trabajo como modista. Los hombres del pueblo le trataban a Antón como un tipo anormal quien sin amenaza para sus estados masculinos con las mujeres. En un lado, la existencia de Antón como si fuera una novedad para el pueblo, y en otro lado, la gente mantenía miedo a los homosexuales. En una escena, cuando Antón llamó a Pedro para una consulta, su madre temía que su hijo pasara algo si vaya solo a la casa de Antón, hasta que rezara para su hijo. Era una escena muy ridículo desde el punto de vista de hoy día. Sin embargo, justamente se explicaba la situación de los homosexuales en aquella época de la sociedad española, la cual faltaba el derecho humano.

*"The gender was deeply homophobic, as was the rest of social and cultural life in Spain under the Franco regime. Homosexuality was an axiomatic perversion whose justification would be unimaginable."* 80 (El género está profundamente homofóbica, como el resto de la vida social y

cultural en España bajo el régimen de Franco. La homosexualidad era una perversión axiomática cuya justificación sería inimaginable.)

Según la teoría de Butler, Antón estaba performando a ser otra identidad, aunque la sociedad no le aceptaba. Puede decir que es un comportamiento valiente y también muy utilitario para su profesión.

*"...the problem was not homosexuality, but, according to Enríquez, a 'sick' society that was unable to overcome its aberrant misconceptions about homosexuality."*<sup>81</sup> (...el problema no era la homosexualidad, pero, según Enríquez, una sociedad 'enferma' que fue incapaz de superar sus conceptos erróneos aberrantes acerca de la homosexualidad.)

Después de encontrar con su mujer y los hijos, Antón fue obligado a volver con ellos y fue vigilado por su familia, especialmente por su mujer, porque desde entonces ella trabajaba para Antón. En la película mostraba unas escenas cuando Antón hablaba con los clientes con cariño o comportaba con conqueo, su mujer le cogió la oreja para castigar. Totalmente controlaba por su mujer.

En "Un hombre llamado flor de otoño" (1979), aunque esta película se trataba de una historia de los años 20 del siglo pasado, su intención esencial era para demostrar la lucha y el sufrimiento de gente quien deseaba un cambio social y política, por lo tanto, el protagonista como homosexual en esa época se había reprimido por todo el poder. El protagonista Luis, era abogado en día y cantante de transformista en noche. Su nombre artístico era "flor de otoño", simbolizaba que al mismo tiempo estaba exuberante y se marchitaba. Luis sufría por el día de ser hombre hecho y derecho, porque la sociedad discriminaba a los homosexuales; por la noche, él buscaba la libertad y el derecho homosexual en un cabaret, sin embargo, ese "derecho" le convertía a un espectáculo para el público que le burlaba y le disfrutaba de él. Luis ansiaba a una revolución que cambiara toda la sociedad, así que su plan de asesinar Primo de Rivera se marchaba por este propósito, no obstante, su comportamiento imprudente le llevaba al fusilamiento. El dolor y el sacrificio de Luis que no se permitía de ser sí mismo y mostraba su verdadera identidad le había matado poco a poco "la Luisa". Cuando el chico decidió decírselo a su madre cómo era la verdadera faz de él, Luis decía: "Mi madre tiene que aceptarme cómo soy, por lo menos ella." Era un hecho valiente para reconocer a su identidad a través de su familiar y para desahogarse de sí mismo. Sin embargo, su educación, su ambiente familiar, y toda la sociedad le azotaban, aumentaban su dolor y la contradicción. En una escena cuando Luis entraba a la habitación de su madre para contársela de su disfraz de ser

mujer, él decía a su madre " ¿no sería la madre más feliz del mundo si te dijera que ya he encontrado la mujer de mi vida? ...La he encontrado hace muchos años. Pero no he tenido valor de presentarla. Esta noche quería que la conociera, pero no, no puedo, otro día. Mamá, perdóname." Era una confesa profunda de Luis para sí mismo, el auto-represión se le azotaba, le atormentaba y también se le tragaba. Sin embargo, nadie le podía salvar de la situación reprimida, así que la pena de muerte para la fin del sufrimiento y la angustia de Luis era la única solución de ser sí misma. Nadie le criticaría y le torturaría psicológicamente.

5. "El joven ye-yé", tiene el aspecto como la canción de Concha Velasco "La chica ye-ye" canta "que tenga mucho ritmo...que te comprenda como yo". "El joven ye-yé" son chicos jóvenes modernos, que parecen románticos e inocentes, pero tienen carácter, con sus canciones del pop. Por la influencia de las músicas de bandas como "The beatles", por las llegadas de los turistas extranjeras y los hippys, los jóvenes se comportan con más carácter. Ellos tienen una mente libre, no tradicional, con una actitud alegre a la vida, suelen vestirse con libertad, un poco hippy, pero de moda. Ellos muestran el afecto con audacia, buscan la felicidad personal y el amor. Ellos aprecian y respetan a la vida. Aunque sufren en el camino de la vida, pero las canciones y los caracteres suyos les dan la alegría y el ánimo, que no perderán la esperanza.

Por ejemplo, en "La larga agonía de los peces fuera del agua" (1970), el chico Joan es un humilde pescador, su mundo era tan inocente que se enamoró de una inglesa, después de vivir en London, él se convirtió en un hippy cantante. Él buscaba su lugar a través de las canciones con una actitud positiva. Su corazón era limpio y sencillo. El abandono de su pueblo natal a buscar otra vida nueva era siempre ocurría para los jóvenes a ser maduro, simbolizaba a despedirse a la infancia para sufrir en el camino de conocer a sí mismo, y al final normalmente volvía a su pueblo para encontrar la mitad "Yo" que había dejado. Las mujeres para el joven era el clave para comenzar al viaje hacia la madurez.

En "En la red de mi canción" (1971), Andrés, el hijo de un pescador, quien no quería heredar el trabajo de su padre. Al chico solamente le gustaba la música, con una vida libre. Entonces, en la película el chico cantaba para mostrar su alegría, la pasión y el amor. Desde luego, la protagonista Elena se atrapó por la canción de Andrés. La transigencia del chico a la vida real era a través de Elena, es decir, la mujer le hizo maduro con la mente a la realidad pero no le hizo desaparecer la energía positiva a la vida.

En "No somos ni Romeo ni Julieta" (1969), Cayetano era un chico siempre llevaba un chaqueta de cuero y pantalones de vaquero por la calle. Se sentía libre, se fue frecuentemente a la discoteca con su novia para disfrutar la vida

para ser feliz. Cuando enfrentaba de la posibilidad que su novia se fue con el otro, luchaba para recuperarla.

En "Hasta que el matrimonio nos separe" (1977), el joven Sátu tenía un mente libre cuando su amigo estaba preocupado por el matrimonio civil, él confiaba que el amor era el verdadero matrimonio. El chico no le importaba si fuera de la iglesia o fuera de civil, la esencia de la felicidad entre la pareja era el amor verdadero. Cuando última vez encontró con su amigo, Sátu le contó bromeando que se casó en Miami en un casino. Había sido un shock para su amigo. Es decir, esa mente libre y moderna de joven ye-ye venía una parte del ambiente social de se mostraba en la película. Cada uno tenía el derecho a buscar su forma de ser.

## **8.2 Estereotipo e Identidad masculina en los años 80**

Para España, al final de los años 70 y al principio de los años 80 todo estaba lleno de agitación política, incluido el fallido golpe de 1981. De modo que, para la cinematografía también lo pasaba la misma situación:

*"la reconstrucción del país se centró más en la consolidación de un sistema propiamente democrático que en los sectores industriales y culturales como nuestro cine."*<sup>82</sup>

Desde luego,

*“Unos datos retrospectivos lo confirman: de 173 millones de espectadores en 1981, 134 millones asistieron a películas extranjeras, contra 38 millones que asistieron a las españolas. Así, de 26.112 millones de pesetas de recaudación global, 20.400 correspondieron a films extranjeros, y solo 5.600 a cintas españolas...”<sup>83</sup>*

Las salas del cine la mayoría se ocupaban con las películas extranjeras. Porque al final de los años 70, una crisis surgió en el cine española: los directores les faltaban el apoyo económico para producir más películas para ser competencia con los extranjeros.

*“El Supremo declaró nulos y contrarios a derecho los artículos del Real Decreto de 11 de noviembre de 1977 por los que se fijaba la obligatoriedad de los exhibidores de programar un tercio de films españoles al año sin ninguna compensación económica. Además, los problemas de los empresarios de cine en torno al cumplimiento de la cuota de pantalla se incrementaron en los últimos meses por falta de cintas españolas y, sobre todo, por la mala calidad de las mismas,*

*pues muchas de ellas no aguantaban más de una semana en cartel (pese a las S).”84*

La consecuencia de los artículos mientras refinaba la calidad de las obras cinematográficas, también reprimían la voluntad de los cineastas y restringían las producciones. Hasta salir la denominada Ley Miró en 1983, las circunstancias cinematográficas comenzaron a mejorar.

Veo que hasta casi final de los años 80 y al principio de los años 90, empezó a surgir unas obras cinematográficas con unos cineastas fantásticos en la pantalla español, por ejemplo Pedro Almodóvar, Montxo Armendáriz, José Luis Cuerda, etc., hasta llegar los directores de 90, Alejandro Amenábar, Juanma Bajo Ulloa, etc., ellos como si fueran una bomba después de la energía que creció a partir del final de 70. Algunos directores imprescindibles durante los años 60 y 70 como Carlos Saura, en los años 80 se centraban mayoritariamente en la música y el baile. Se necesitaba una nueva generación para inspirar la industria cinematográfica.

*“Con todo, se dieron también otras razones ---no meramente estructurales--- que explican la crisis del cine español. La más oída fue la falta de originalidad de nuestras películas, pues todavía está por nacer un cine genuino.” 85*

De modo que, muchos trabajos cinematográficos se concentraban en adaptar las grandes obras de la literatura, con el motivo de dar una actitud seria a la sociedad por las tendencias del destape y etc, de los años sesenta y setenta. Como la película "Adiós pequeña" (1986), que se basaba en la novela "El mono y el caballo". "La colmena" (1982), según la novela de Camilo José Cela. "Los santos inocentes" (1984), basada en la novela de Miguel Delibes, que mostraba las condiciones de vida en los tiempos de Franco. "La casa de Bernarda Alba" (1987), basada en la obra teatral de Federico García Lorca. "Sé infiel y no mires con quién" (1985), se basaba en una obra de teatro homónima, cuyo contenido reflejaba la libertad de la relación sexual de España democrática, llena de ironía. "Tiempo de silencio" (1986), basada en la novela de Luis Martín-Santos. "Las bicicletas son para el verano" (1984), se basaba en la obra teatral de Fernando Fernán Gómez, que trataba de la situación difícil y complicada de los pueblos por la Guerra civil. "El sur" (1983), adaptada de la novela de Adelaida García Morales. "El disputado voto del Sr. Cayo" (1986), basada en la novela de Miguel Delibes, la cual concentraba en las influencias sociales de la democracia después del fallecimiento de Franco. No obstante, también existían unos cineastas jóvenes, modernos y progresistas quienes luchaban por conseguir que los productores les financiaran para rodar las películas. Por ejemplo, Almodóvar era uno de ellos.

A partir de los estereotipos e identidades masculinos que han surgido durante los años setenta, por el cambio social, aparecen otros en los años ochenta. Defino dos estereotipos e identidades masculinos en los años 80.

1. "El marcado": son hombres marcados por el pasado. La nostalgia y la añoranza les traen los recuerdos, ya sea por los tiempos infantiles, por las épocas difíciles causadas por guerras o por cambios socio-políticos; o sea por los recuerdos felices, el sufrimiento, la angustia y el dolor. El complejo de nostalgia se provoca por la insatisfacción de la vida cotidiana, por la experiencia de cada hombre. La madurez les lleva a pensar más en el pasado. Por ejemplo, en "Dulces horas" (1982) de Carlos Saura, el protagonista volvía a sus recuerdos infantiles a saborear su nostalgia; en "A contratiempo" (1982) de Óscar Ladoire también nos plasmó un protagonista marcado

*"un hombre de ayer que no encuentra su sitio en el hoy y no sabe conectar con un determinado tipo de mujer del mañana."86*

En la trilogía "La escopeta nacional", "Patrimonio nacional" y "Nacional III" de Luis García Berlanga sobre la familia Leguineche nos plasmó el Don José, el marqués de Leguineche y su hijo Luis José. En "Patrimonio nacional" (1981), los dos protagonistas vivían en la gloria del pasado e intentaban llevarla al

presente para recuperarse, sin embargo, la situación actual les olvidó y les rechazó. Los marqueses como representantes de las élites que gozaban de prestigio en aquella época, eran los dueños de la riqueza y el poder, no obstante, el cambio social-político rompió la norma del juego, los dueños no serían los antes ni los esclavos tampoco.

*"Patrimonio nacional ofrece una perspectiva peculiar de la Transición democrática española: la de la élite decadente que contempla los movimientos en las altas esferas e intenta sumarse a ellos sin éxito."*<sup>87</sup>

La historia marcaba los personajes en el fondo de la restauración de la Monarquía era una insinuación de que, aunque el rey recuperó la corona, el pasado tiempo ya era el agua pasada, la sociedad avanzaba. De modo que, el regreso del marqués del exilio voluntario era un despliegue de la añoranza al pasado y a buscar la identidad dejada en los antiguos palacios y los recuerdos. En la película, Don José y Luis José se comportaban con locuras y hablaban disparates, parecían anormales con una pequeña enfermedad psicológica. Sin embargo, ese toque de las características para los personajes era una muestra de la tortura interior durante más de treinta años alejados del orgullo, el privilegio y el sentimiento de superioridad. Entonces, la añoranza se convirtió en la lástima de sí mismo, porque los intentos de recuperar el pasado de los marqués era un fracaso decisivo, la decepción y la tristeza se

retorcieron hacia el interior para compensarse con una lástima, así que se convenció a sí mismo para aceptar la situación actual. El final de la película cuando Don José transformó una parte de su palacio al público para recibir los turistas, era una actitud de hacer el compromiso a la realidad y despedir a los últimos años. El título de esta película representaba el significado de la imagen de los marqueses, quienes eran el símbolo del pasado cuyo contenido histórico era precioso y eran testigos de la nación.

En "Volver a empezar" (1982), el protagonista, Antonio, representaba la nostalgia. En su personaje marcaba la tristeza, la lástima y la añoranza del pasado. Como señalaba por el director al final de la película: "Esta película quiere rendir homenaje a los hombres y a las mujeres que empezaron a vivir su juventud en los años treinta; y en especial, a los que aún están aquí, dándonos ejemplo de esperanza, amor, entusiasmo, coraje y fe en la vida. A esa generación interrumpida, gracias." La intención original del director era revelar el sentimiento nostálgico al público para reflexionar sobre lo que había pasado y lo que está pasando. De manera que, la relación entre el personaje Antonio y su pueblo Gijón y, con su amante de juventud se nos presentaba a través de una narración cinematográfica tierna y suave. El recorrido por toda la ciudad Gijón desde la perspectiva de un tercero o de la del protagonista nos mostraba que por un lado, la sociedad ya había cambiado, que no era la de

antes, y en otro lado revelaba un sentimiento extraño del protagonista de volver a su pueblo natal, porque él ya no pertenecía aquí. El mar lejano, los campos vacíos y los edificios altos de Gijón construían un espacio entre Antonio y la ciudad, indicando que el tiempo pasado no volvería. El paisaje era el monólogo interior del protagonista. En una escena cuando Antonio iba a visitar por sorpresa su antigua amante Elena, ella no le reconoció al principio. Era una trama sutil para sugerir cuánto tiempo había pasado y cómo había cambiado el protagonista. Porque tal vez el guion podría ser: Elena le identificó emocionada desde la primera vista. La interpretación de esa escena original en la película profundizó en el significado del reencuentro para Antonio, quizás Elena le olvidara, el protagonista siempre la guardaba en el rincón del corazón. Los hermosos recuerdos del pasado cuando fueron machacados desde fuera, el dolor y la tristeza durarían más que el feliz. Entonces, cuando Elena preguntó a Antonio: "¿Cuándo te vas?", Antonio la respondió: "Cuando somos jóvenes todos pensamos que las personas mayores no se aman. Yo también lo creía. Pensaba que la gente como somos ahora nosotros, se tenía cariño, afecto, pero no que se amaran, que sintieran pasión. Y no es verdad, los hombres y las mujeres son capaces de amar hasta el último momento de la vida. En realidad sólo se envejece cuando no se ama. Aunque nada pueda devolvernos los días de esplendor a la hierba y de la gloria en las flores, no debemos apenarnos, al contrario, tenemos que buscar ánimos en el recuerdo." Era una respuesta metafórica e indirecta de Antonio a

sacar una conclusión sobre amor en su última etapa de la vida, además, porque él no sabía si podría volver o no. La muerte presagiada añadió más la añoranza a su gente, su tierra y su pasado. En otra escena de la película nos reveló la razón del regreso del protagonista durante una conversación entre él y su antiguo amigo. "Volver" era un tema universal, desde el sentimiento común. Volver a casa, a la vida pasada, a la madre, etc., Pedro también ponía atención a este tema, sin embargo, su protagonista era mujeres. El volver de Antonio era una despedida definida a su pasado, una vida marcada del recuerdo.

2. "El colgado": son hombres que fuman marihuana, consumen drogas y son en ocasiones delincuentes, vivían en una vida contra-convencional, anti-social, especialmente los jóvenes. El objetivo es ser moderno, rebelde, independiente e individual, ellos arriesgan la vida para llenar un espíritu vacío.

En "Deprisa, deprisa" (1981), se mostraba unos chicos de una banda y cómo alborotaban el orden social con crímenes como robar, matar, etc., ellos vivían con una vida muy arriesgada. Pablo era el protagonista de la película y el clave de la banda, cuyos miembros eran jóvenes quienes dejaban el colegio y no trabajaban. Los chicos rechazaban la sociedad y negaban la tradición, ellos se identificaban entre ellos. La relación entre los chicos era estrecha porque la

soledad y el mismo destino les ataban unidos. Ellos eran de un mundo marginal, provenían de familiares humildes, cuyos padres no eran capaces de ofrecer a sus hijos una saludable educación familiar.

*"A mainstay of many major criminological theories is the idea that economic deprivation is an important factor in offending. According to strain theory, for example, the experience of poverty exerts numerous strains on individuals which, in turn, can result in criminal behavior. Although research largely supports the idea that low socioeconomic status is a risk factor for juvenile offending, as noted earlier, socioeconomic status also tends to be associated with a large number of other known risk factors."*<sup>88</sup> (Un pilar de muchas de las principales teorías criminológicas es la idea de que la privación económica es un factor importante en la ofensa. De acuerdo con la teoría de la tensión (strain theory), por ejemplo, la experiencia de la pobreza ejerce numerosas tensiones sobre los individuos que, a su vez, pueden resultar en comportamiento criminal. Aunque la investigación apoya en gran medida la idea de que el bajo nivel socioeconómico es un factor de riesgo para la delincuencia juvenil, como se señaló anteriormente, el estatus socioeconómico también

tiende a estar asociado con un gran número de otros factores de riesgos conocidos.)

Según la película, los chicos cada vez cometieron los crímenes en golpes más grandes, porque ellos se hacían cada vez más adictos a la violencia, por un lado, la vida de los chicos con tanta tensión se convirtieron psicológicamente en enfermos, en las escenas cuando los coches se quemaron, los chicos les contemplaban con las miradas confusas y excitadas, y por otro lado, el consumo de las drogas necesitaba dinero. La violencia y las drogas siempre simultáneamente ocurrían,

*"most respondents had used cocaine, crack and hallucinogens, and regular use of alcohol to intoxication. The average age of first substance use was 11. Almost half (47%) had injected drugs. In addition, respondents reported a substantial number of specific problems caused by methamphetamine; most commonly reported problems were weight loss (84%), sleeplessness (78%), paranoia (67%), and hallucinations (61%). More than half (56%) had been involved in the drug trade through sales."*<sup>89</sup> (la mayoría de los encuestados habían utilizado cocaína, crack y alucinógenos, y el uso regular del alcohol a la intoxicación. La edad promedio de consumo de la primera sustancia fue de 11. Casi la mitad

(47%) se había inyectado drogas. Además, los encuestados informaron un número sustancial de problemas específicos causados por la metanfetamina; los problemas más comunes fueron pérdida de peso (84%), insomnio (78%), paranoia (67%) y alucinaciones (61%). Más de la mitad (56%) había participado en el tráfico de drogas a través de las ventas.)

Las investigaciones de los expertos nos revelaban los problemas psicológicos causados por el consumo de las drogas, y por supuesto, chicos como Pablo se metieron en un círculo vicioso con las drogas y las violencias criminales.

En dos películas de Eloy de la iglesia "El pico" (1983) y "El pico 2" (1984), el director sigue su estilo con el motivo de revelar la corrupción de la política a través de presentarnos las imágenes de los consumidores drogadictos. En la época 80, la inquietud de la gente mayoritariamente se producía por el cambio social y la nueva política. Los protagonistas de la película representaban la revoltosa y confusa actitud de la gente por ajustar a la nueva situación política-social. Paco, hijo del Comandante de la Guardia Civil, era amigo del hijo de un dirigente abertzale. Los dos chicos se hicieron adictos a las drogas. La película utilizaba una cantidad de secuencias mostrando la escena de Paco y Urko cómo inyectaban heroínas, hasta la consecuencia del efecto, sensacionalmente nos chocaban. Los chicos eran futuro del país, cuando ellos estaban enfermos, la sociedad no podía evitar la responsabilidad. En una

escena cuando el Comandante conversaba con su mujer sobre el asunto de

Paco:

El Comandante: "Pero, aquí, siempre lloviendo. Lo único que puede hacer es ir el bar rodeado por borrachos. A ver si aprueba de una puñedera vez y puede ingresar a la academia militar. Allí se hará a un hombre y se le quitarán los problemas."

Su mujer: " ¿De verdad crees que es la solución?"

El Comandante: "Pues, claro...además, a los jóvenes de hoy les cuesta un huevo encontrar trabajo..." ('13:46'-'14:17')

Era obvio que nos mostraba desde la conversación la situación social y por qué Paco y sus amigos consumían drogas, la inquietud de la sociedad no era adecuada para que los jóvenes crecieran. Y al mismo tiempo, mostraba el problema familiar de Paco, un padre autoritario con que era difícil a comunicar y una madre débil.

En otro plano, esa película también nos presentó unos camellos, como el "cojo", intermediador de las drogas, y mantenía la relación con las autoridades. Una sociedad deforme producía gente deforme también.

En "27 horas" (1986), se nos presentaba Patxi, quien se enfrentaba a un futuro desconcertante y confuso, consumiendo drogas para entumecer a sí mismo. La política-social mostraba un ambiente amargado para encontrar el valor de la vida, las drogas se convertían en una solución para no vivir en la realidad.

*"Los protagonistas ---todos jóvenes---, inmersos en el paro y en la incomprensión o rechazo de los adultos, se refugian en un mundo sin sentido... de jóvenes insatisfechos, de baja condición y sin formación, como tantos otros de otras capitales del Estado español."90*

Las drogas se convertían en una manifestación del desahogo de la sociedad, en otro sentido, era una manera inmadura para solucionar los problemas personales y sociales.

### **8.3 Estereotipo e Identidad masculina en los años 90**

España, en los años noventa, estaba en el proceso de ser un país europeizado después de entrar en la Unión Europea en 1985. La sociedad española avanzó con el crecimiento de la economía. España estaba muy ocupada durante la época de la Exposición Universal en Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona; el gobierno puso en marcha unos proyectos para

mejorar las infraestructuras como la línea AVE Madrid-Sevilla, la autovía Madrid-Sevilla y etc. El país no esperaba que la burbuja inmobiliaria de Japón de la década de 1990 tardara en llegar a España cuando el país construyéndose la imagen internacional. La cuota del desempleo acreció en unos años,

*“la desaceleración de la economía española de 1992 y la recesión de 1993 obligó a los rectores de la política económica española a modificar el Plan inicial. En efecto, en julio de 1994 se presentó una Actualización del Programa de Convergencia que extendió su alcance temporal al período 1994-1997, además de modificar algunos de los indicadores contenidos en el documento inicial.”<sup>91</sup>*

Generalmente el PIB de España aumentó con unos números obvios después de 1986.

*“En tales etapas se observa un rápido crecimiento en las importaciones de bienes: pasaron del 13.81% del PIB en 1985, al 35.50% en 1998, y las de servicios, del 2,17% al 3.96% en el mismo período. Los motivos son cuatro: el mayor crecimiento de la economía española...”<sup>92</sup>*

El turismo provocó el desarrollo de la industria tercera, los servicios de ocio, restaurantes e inmuebles relativamente se desarrollaron.

La cinematografía prosperaba con unos cineastas se maduraron desde los años ochenta, eran Alejandro Amenábar, Juanma Bajo Ulloa, Julio Médem; y unas directoras como Icíar Bollaín, Isabel Coixet, y etc. Con estilos propios, la técnica cinematográfica y la expresión fotográfica, etc, nos presentaron una nueva generación del cine español. A lo largo de esa época, el estereotipo y la identidad masculinos heredan los antiguos de los años setenta y ochenta, y también desarrollan otros nuevos, los muestro en dos: "El ambicioso" y "El independiente".

1. "El ambicioso": son hombres que tienen deseos de conquistar el mundo de poder y de riqueza. Ellos los consideran a una parte importante para identificarse a sí mismos, y para conseguir este propósito pueden pagar con cualquier precio. Ellos se identifican con la ambición, que cumplen de ser un hombre o ser sí mismo. El poder y la riqueza son los símbolos del mundo masculino, cuya función no sólo es una ostentación del macho hacia las mujeres, también les llena de la seguridad de sí mismo, que satisface el ego. En *Airbag* (1997), los hombres se perseguían matándose unos a otros por una caja de dinero, que representaba la felicidad que iban a tener: las mujeres, los

poderes de mandar, las drogas, etc. Ellos necesitaban el dinero (el poder) para identificarse a sí mismos como "Hombre", que era fuerte, con carácter y macho.

Nino y Bruno son los protagonistas en "Muertos de risa" (1999), con las bofetadas que le dio Nino, Bruno se sentía humillado; era un acto de poder que le impedía ser un "hombre". Su ambición de recuperar su propia carrera y buscar el éxito y el dinero eran una forma de encontrar su dignidad para ser un hombre y salir de la humillación.

Rober, de "Éxtasis" (1996), un chico ambicioso y rebelde, se metió en un juego peligroso para conseguir dinero, poder y éxito. Su estado ansioso y desesperado le hizo sentirse inseguro de sí mismo. La ambición era para quitarse el trauma.

Muchos protagonistas masculinos en el cine de los años noventa complican estereotipo. En concreto en la película "Huevos de oro" (1993), Benito era un tipo lleno de ambiciones enfocando la zona de construcción. Su sueño era construir un rascacielos. La forma del edificio simbolizaba el poder masculino, como si fuera el dedo de Adán de la pintura "La creación de Adán". Desde el comienzo de la historia, el protagonista no paraba de mostrar su sueño a los amigos y, su decisión de cumplirlo. Las secuencias mostraban dos veces en las letras de dos bolígrafos, se ponían "Melilla" y "Benidorm". Era una

indicación del tiempo-espacial. Después de cumplir el servicio militar en Melilla, Benito tenía la oportunidad de mantener su sueño por el turismo, la Exposición Universal, etc., que eran las oportunidades sociales en aquella época. En la película, cuatro mujeres acompañaban la ambición de Benito: una que le empujaba acelerando al sueño, la segunda que le ayudaba acercando al sueño, la tercera que le cumplía al sueño y la última que le quitaba al sueño. Además de la voluntad propia con un fuerte deseo de Benito, la ambición suya se vinculaba estrechamente con las mujeres alrededor de él, quienes maduraban al protagonista.

La primera mujer, Rita, era el primer amor de Benito, la que le quitó la sinceridad y la ingenuidad del protagonista. Con Rita, Benito no fingía mostrando su ambición. Él dijo: "Lo que yo quiero hacer es construir la torre más alta de la ciudad..." La juventud le dotaba de la audacia y la valentía, pensar con ambición y deseos de abrazar el mundo, de ser dueño de la vida y del mundo. El incidente de la traición de Rita era una línea divisoria para Benito haciéndole duro y motivándole a conseguir el sueño. La traición era un insulto y una humillación para la masculinidad y la auto-confianza del protagonista; él dudaba de sí mismo, se frustró porque dependía sentimentalmente de una persona. Más tarde cuando Rita se encontró con Benito para pedirle dinero para vivir, el hombre besaba su rascacielos y dijo: "Esto sí que es mi mujer de la vida." Benito mezclaba la pasión y la

ambición de olvidar el amor femenino y concentrarse en la satisfacción del poder.

La segunda mujer estaba locamente enamorada de Benito. Cuando la mujer, Claudia le dijo: "Creo que me he enamorado de tí." Benito le respondió: " Ya, no sé qué puedo hacer para conseguir el dinero." Era una escena que indicó la tragedia futura entre Benito y Claudia. La relación entre ellos se cambió a maestro y esclava desde ese momento, el protagonista la sujetó sentimentalmente para que ella se sacrificara para él. La ambición del dinero para construir el rascacielos le ocupaba al protagonista el corazón y la mente. No era sorprendente cuando Benito la propuso a Claudia que se acostaba con un banquero para conseguir el dinero. Esa mujer se convertía en un objeto para él al acercar su ambición.

La tercera mujer, Marta, se casó con Benito porque el padre de la mujer le facilitaba el acceso financiero y a la política. En la escena de la iglesia cuando los dos se casaron, las secuencias se combinaban con las escenas de la construcción en marcha del rascacielos. Se insinuaba la relación de los negocios entre la boda y el rascacielos. Desde entonces, Benito, definitiva y oficialmente, entró en el círculo de los ricos para realizar su sueño. La boda era una vía para lograr el poder utilizando el amor y la sinceridad de la mujer. Desgraciadamente, las personas no son como los edificios que no tuvieran sentimientos ni mentes. La gente cambia y cambia por sí misma, sino los

objetos cambian por las circunstancias. En el caso de Benito, quien quería controlar a la gente para sentirse seguro, era mejor enfocarse en el rascacielos. Cuando la construcción del rascacielos se truncó por los problemas económicos y políticos, Benito se deformó sentimental y psicológicamente como su cuerpo deforme causado por un accidente de coche.

Con la cuarta mujer, Ana, ya le acompañaba el fracaso de la ambición y le quitaba la dignidad de ser hombre. La ambición de Benito se convertía en la indignación y la angustia en esa etapa. La realidad le dio un golpe aunque Benito se negó a aceptar el destino. Las ambiciones hacen que las personas sean manipuladas por ellas mismas y al final llevan al fracaso.

En la película frecuentemente nos presentaban obras de Dalí, como el sofá labios, los relojes blandos y las hormigas, que simbolizaban los deseos sexuales y la ambición de Benito,

*"Benito (Javier Bardem) pinta en el torso de sus amantes cajones al estilo Dalí. Las mujeres son objeto de placer y de creación y eso le lleva a marcarlas con su pincel." 93*

2. "El independiente": son hombres psicológicos y físicamente quieren ser solo, que no depende el resto del mundo; o se mantienen la distancia con gente porque las circunstancias les obligan a esconder los sentimientos o las necesidades. Por las personalidades propias o por las experiencias de la vida, ellos se aíslan para no enfrentarse con el verdadera Yo, por el miedo. Ellos guardan la soledad hacia el interior o las transforman soltando con otra forma. Sea un sufrimiento o sea una felicidad, ellos se consumen por sí mismos, no necesitan que el resto del mundo les entendiera.

En la obra "La madre muerta" (1993), se nos presentaba un asesino; era brutal, solitario y con sangre fría. Ismael, consideraba que el asesinato era necesario y era una forma normal de su vida. Aunque la película no nos planteaba la época infantil del protagonista, podemos imaginar que desde su experiencia de la vida, Ismael no tenía la educación para sentir el amor y no sabía cómo expresarlo. El insomnio le perseguía, todas las noches se quedaba con los ojos abiertos. La falta de sueño le provocó un estado nervioso e imitable, le agravó el carácter inaccesible.

*"Pero Ismael resulta difícil de juzgar, porque, aunque mata con sus manos, su dolor, su infelicidad y su debilidad nos resulta cercana, comprensible, 'humanos'."*94

Ismael no necesitaba a nadie en su vida para entenderle o amarle. Su novia Maite intentaba amarle y resultaba un fracaso. La amabilidad recibida por Ismael era una carga en la vida. Ser responsable de otra persona le ahogaba, igualmente le pasaba con el amor. Ismael no estaba preparado a corresponder a ese amor de Maite. Durante la película, Ismael dijo cuántas veces a Maite que ella era libre para marcharse en cualquier momento. Cuando el protagonista ignoraba el sentimiento de su novia, la verdad era él mismo no hacía caso al interior suyo. El rechazo a sí mismo mientras causaba la soledad, ésta le empujaba a considerarse un estado aislado físico y psicológicamente. Tal vez, en el instante cuando Maite se murió, Ismael se conmovía como si recibiera un choque sentimental. En seguida, el protagonista se comportaba con normalidad y se concentraba en los asuntos propios. Quizá era común cuando se enfrentaba la muerte para un asesino, tan fácil a quitar el dolor de perder una mujer con quien vivía tantos años no era normal. La auto-protección sentimental de Ismael como si fuera una mura le incomunicaba con el exterior, para ser "independiente".

El título "La madre muerta", por un lado indicaba el síntoma de Leire, cuya madre se mató por Ismael; por otro lado, insinúa que el protagonista tampoco tenía madre, mejor dicho, amor maternal. La razón de Ismael para visitar a Leire no era que él hubiera matado a su madre cuando ella era niña a la que también disparó, sino que él se identificó con ella por la pérdida de su madre y

el estado aislado. Leire era una enferma mental que vivía en su mundo, lo cual fue causado por Ismael. El estado de Leire era inconsciente; estaba aislada con el exterior, que para Ismael era como su situación, estaba solo y nadie le entendía. Cuando los dos se encontraban, ellos representaban a dos individuos, que cada uno mantenía su mundo y era imposible comunicarse. Cuando Ismael la maltrataba, el protagonista comenzó a sentir algo por la chica. Ese sentimiento nunca llegaría con la respuesta, el mundo de Leire y el de Ismael seguirían en paralelo. Ismael continuaba siendo "independiente".

En "Los amantes del círculo polar" (1998), el protagonista Otto dijo: "Es bueno que las vidas tengan varios círculos, pero la mía, mi vida, sólo ha dado la vuelta una vez, y no del todo. Falta la más importante. He escrito tantas veces su nombre dentro, y aquí, ahora mismo no puedo hacer nada. Estoy solo." Estas frases se mostraban cuando Ana murió, Otto se quedó física y sentimentalmente solo, y esa situación de Otto iba a continuar. Si deseaba crear una gran historia de amor, tenía que haber un gran obstáculo entre los amantes. Las barreras entre Otto y Ana no era grande para obtener el amor, aunque se convertían en "hermanos" sin relación de sangre, y tienen una relación, moralmente no era incestuosa. Otto estaba ignorado su propia identidad, esta negligencia era suficiente para los dos que nunca se volvían a encontrar.

Otto era un niño con trauma por el divorcio de sus padres, incluso cuando él se creció y fue adulto, una parte de su alma erraba en la infancia. Él buscaba el amor materno y el entendimiento a través de Ana, porque los dos tenían la misma experiencia. Esa intención de Otto siempre tenía el comienzo, nunca llegaba al final. Él huía y ella le protegía silenciosamente. El interior de Otto no se enfrentaba a la realidad, él jugaba al escondite para aislarse y escaparse de su madre, de su padre, Ana, el dolor, el amor, etc. Cuando recordó para dar la vuelta y disculparse, ya era demasiado tarde. Lo único que le quedaba era la culpabilidad. En la escena cuando Otto se enteraba que su madre se suicidó, él lloraba y gritaba sin control. Él se culpaba a sí mismo por no preocuparse de su madre durante tantos años, y empezó a huir de la familia de su padre. El miedo de ser amado por otra persona le ahogaba. La auto-protección le evitaba acercarse a la gente que le preocupaba. El sentimiento y el cariño del protagonista lo guardaba en el corazón sin mostrarlos, él no tenía la valentía para enfrentarse a sí mismo. Fue Otto el primero en enamorarse de Ana, pero de ella fue la iniciativa, quien le besó; fue Otto el primero en sentir mariposas en el estómago, pero fue Ana quien le dio un papel para una cita; incluso en la noche cuando los dos quedaron para dormirse juntos, Otto entró la habitación de Ana por la ventana pero no tenía el valor de despertarla, sino Ana le esperaba en el cuarto del protagonista. Otto nunca se atrevía a ser el primero en mostrar su sentimiento, porque él tenía el miedo que Ana le rechazara, aunque sabía bien que la chica le amaba.

La falta de auto-confianza le provocaba la auto-defensa y la inseguridad por las relaciones, como la de sus padres y la de su padre y la madre de Ana, las cuales Otto había sufrido en su infancia y su juventud. Después de las tragedias que sucedieron en la vida de Otto, él volvió al sitio original y, el círculo suyo seguía. Su solo corazón continuaba independiente del resto del mundo y se cerraba en lo suyo.

Chema de la película "Tesis" (1996), el segundo protagonista, era un chico que vivía solo en un piso al que llamaba "mi refugio" y llenaba de videos de violencia y eróticos. Él parecía tímido, callado y bruto, se cerraba su mundo para que nadie le molestara. Cuando Ángela le hablaba por primera vez, él se comportaba sin educación rechazando que le ofreciera la ayuda a la chica. Él no tenía confianza en la gente, sospechaba sobre las intenciones suyas. Hay una escena cuando Ángela fue a su casa para ver los videos.

Chema: " La gente de la facultad creía que saberlo todo...  
pero luego ni puta idea de lo que qué es el cine."

Ángela: " ¿Qué es para ti el cine de verdad?"

Chema: "Lo que tengo aquí dentro. Aunque muchos hipócritas digan que mis películas son basuras, sé que se mueren de ganas de verlas." ('5:18'-'5:34')

Su perspectiva del cine de verdad le separaba a él con sus compañeros de facultad. Él tenía su mundo con valores propios y no quería compartirlos con la gente, porque estaba lleno de "hipócritas". Era difícil ser diferente. El interior del protagonista como su piso, tenía las paredes para protegerle. Cuando Chema empezó a conocer a Ángela, le gustaba. El "diferente" le hizo sentirse inseguro e inferior cuando se enfrentaba a Ángela, porque los dos eran de diferentes mundos.

*"Por ejemplo, cuando los protagonistas están en la cafetería, Chema está oyendo música rock y Ángela, música clásica. Me parece una ingenuidad, una manera de caracterizar personajes poco complejos y muy elemental."*95

De modo que era evidente que Chema no tenía la valentía a manifestar su sentimiento. El cuento de "La princesa y el enano" que le contaba a Ángela en el túnel fue una muestra de su interior. Él se identificaba a sí mismo con el enano, quien se murió por ver la apariencia propia en el espejo, por no tener la auto-confianza. Chema tenía miedo que la protagonista le rechazara por su

mundo, el complejo de "enano" le hizo esconderse dentro de las paredes, para que no asustara a su "princesa".

#### 8.4 Estereotipo e Identidad masculina del siglo XXI

La cinematografía del mundo en siglo XXI, generalmente, se convertía en un campo de competencia de técnicas. El desarrollo digital les facilitaba a los cineastas a llegar más lejos de sus propios estilos estéticos, nos contribuían con los efectos visuales más naturales. En el cine se encontraba cada vez más una fusión de culturas. Los productores colaboraban internacionalmente; una razón sería que era cada vez era más caro producir una película; los actores también trabajaban juntos con distintas nacionalidades. El cine español enfocaba primordialmente en la refleja de la sociedad y la reflexión de la vida.

*"Así, el cineasta enumeró los puntos que siguen siendo los más importantes e interesantes para un análisis de la situación cinematográfica actual en la España a principios del siglo XXI: lo socio-político; la estético (lo intelectual), lo económico (lo industrial)."96*

Desde mi perspectiva, el cine español ha sido más profundo a lo largo de la historia del cine español en el sentido del tema, el planteamiento del guion, el ritmo y la fotografía. Los cineastas han sido más maduros en manejar la narración cinematográfica, la expresión de la profundidad de la obra y etc. Alberto Rodríguez, Juan Antonio Bayona, Isabel Coixet, Fernando León de Aranoa, Oriol Paulo, Daniel Monzón y etc., son unos directores con éxitos.

El estereotipo e identidad masculino del siglo XXI mientras siguen los modelos antiguos del siglo 70, 80 y 90, también aparecen otros nuevos, los clasifico en dos: "El marginado" y "El luchador".

1. "El marginado": son hombres torturados mental, sentimental y psicológicamente en su relación con el mundo. Ellos no como los hombres de los años noventa, que suelen mostrar el interior con ciertas formas. Los hombres se plasman con más movimiento sentimental, son más humanos, sutiles y hacia el alma. Conscientemente recapacitan la vida hacia lo más profundo con tranquilidad y despacio. La vida tiene más sentido para ellos y también, ellos le dan más sabor. Como Antonio de "Te doy mis ojos" (2003), un hombre que sufría y se torturaba por maltratar a su mujer. En "Ayer no termina nunca" (2013), el hombre J mostraba su sentimiento torturado por el hijo perdido, el trabajo, la relación y etc. Pasca de "Dioses y perros" (2014) torturaba con gran culpabilidad por el accidente de sus padres, su hermano minusválido, y su mejor amigo alcohólico. Miguel de "Madrid, 1987" (2011) un

hombre nos contaba su vida torturada, y poco a poco se descubrió a sí mismo después las tormentas mentales y sentimentales.

Por ejemplo, en "Mar adentro" (2004), Ramón, que quedó paralizado con 26 años, y ahora, quería morirse con la eutanasia. El cuerpo deforme le torturaba física y psicológicamente, la vida se amargaba no solamente para él, y también para sus familiares. La película mostraba mucho el sentimiento o los movimientos interiores suyos con los paisajes, las lluvias y las expresiones faciales. La narración cinematográfica de la personalidad del protagonista era sutil y con muchos detalles, también con motivo de profundizar la tortura. Ramón sabía que su situación física era un dolor para la familia, quienes le cuidaban de día y noche. Él sentía culpable por atar la vida de los demás. Ramón se sentía inútil, que no podía cumplir el valor de sí mismo. El amor y las lástimas que mostraban por los parientes, le agravaba el sentido de haber sido una carga.

Su cuñada cuando enfrentaba el reproche del cura, dijo: "Mire, salió usted por televisión y dijo una cosa. Es que yo no puedo quitarle en la cabeza. Dijo que la familia de Ramón no le daba suficiente cariño. Pues, para lo que sepa, que en esta casa no se dejó querer mi cuñado ni un solo día, ni uno. Que para esto, vengo yo cuidándole hace muchísimos años, y lo quiero, como mi hijo." Esta emocionante manifestación de palabras y sollozo era una muestra del amor de la familia de Ramón. Su padre también dijo: "Sólo hay una cosa peor que

se te muera un hijo, que quiera morirse.” El dolor, la tortura y la pesadumbre para la familia eran tremendos.

Aunque Ramón enfrentaba la vida con una actitud positiva, en su interior se torturaba como si fuera una tormenta. La eutanasia no era una alternativa única para Ramón a continuar la vida, sin embargo, él la consideró como a una decisión pensada y definitiva. Para tomar una determinación relacionada con muerte y vida, claramente que el protagonista había recapacitado dando bastante vueltas en la cabeza. En una escena, Ramón de repente despertó por la noche, dijo llorando: “ ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué no puedo...? ¿Por qué no me conformo con esta vida? ¿Por qué me quiero morir? ¿Por qué me quiero morir? ¿Por qué? ” Estas frases se repetían y repetían por Ramón, hasta necesitaba tomar medicina para calmarse. ¿Cómo afectaría a la familia? ¿Ramón no había calculado ese dolor y daño sentimental para sus familiares? En la película mostraba la relación estrecha entre el protagonista y su familia. Su hermano trabajaba para la familia, su cuñada le cuidaba, su sobrino le ayudaba, etc., el director presentaba las actividades mentales entre Ramón y sus familiares con unas escenas de la vida cotidiana.

Segundo, para el protagonista, el sentimiento amoroso hacia las mujeres, era otra tortura. Su amor se limitaba por el cuerpo deforme, lo cual se quedaba en el nivel del amor espiritual. En la película hay una escena cuando Ramón pensaba tanto en su amante, él soñaba que su cuerpo volaba pasando por

encima de los árboles, los ríos, hasta llegar a la playa donde ella estaba esperándole, ellos se abrazaban y se besaban, etc. El contacto físico limitado también le hizo sentirse un fracaso por sí mismo. Tal vez, la eutanasia sería la medicina adecuada para no sufrir más.

En "Azul oscuro casi negro" (2006), Jorge, un chico torturado por la familia, la novia, el estudio, el trabajo, la responsabilidad, el amor y etc. El protagonista no quería trabajar de portero, quería estudiar y dejar a su padre para empezar su propia vida. Pero no podía, porque su padre le necesitaba. Su único intento de escaparse causó un infarto a su padre, que quedó paralizado. La culpabilidad le tragó una y otra vez, dejaba de vivir por sí mismo. En la película se enfoca con detalle las escenas cuando Jorge cuidaba de su padre. Él se dolía por la situación física de su padre, sufría por lo que había hecho a su padre y también por no poder tener vida propia. Esos contradictorios pensamientos le torturaban. El miedo de perder a su padre le quitaba el sueño. En la película no se mencionaba a la madre.

Sobre su trabajo de portero, él intentaba cambiarlo por uno más decente. Aunque Jorge terminó la carrera de economía, la situación de su padre no le permitía trabajar en las oficinas. El tiempo, el dinero, todos eran problemas

para el protagonista. Él no tenía el coraje de elegir la vida; el miedo y la culpabilidad le ataban.

La relación entre Jorge y Natalia le torturaba a él también. El protagonista se sentía humilde e inferior cuando se enfrentaba a la chica. Jorge no tenía la auto-confianza. La familia y el trabajo le hicieron sentirse inferior, aunque él era un chico con muchas virtudes. Psicológicamente Jorge identificó a sí mismo solamente con la familia y el trabajo, ignoraba otros elementos. Los dos le daban vergüenza. Igualmente se trataba con su hermano, quien estaba en prisión. Para Jorge, le humillaba con la existencia de su hermano. En la película tenía una escena cuando Jorge y Natalia discutían.

Jorge: " ¿Te da igual? No me jodas. Porque Daniel tiene su carrera, tiene su máster, tiene su práctica en Alemania. Puede trabajar en lo que él le dé la gana."

Natalia: " ¿Te crees que es lo único pasando mal? Vives fuera de la realidad."

Jorge: "Desde pequeño tú eras la única que me hacía pensar que yo podía esperar algo mejor."

Natalia: "Sí, pero parece que cada uno tiene que a sumir las limitaciones. Así que a lo mejor deja de estar

amargado, y de amargarme a mí... Pero eres tú mismo quien  
no te dejas a vivir." (´68:47´-´69:39´)

La vida es injusta. Si es tan fácil a elegir la vida, el mundo no tendrá tanta amargura. Natalia no entendía Jorge. El protagonista estaba sumiendo las limitaciones, como él era débil y miedoso, necesitaba que alguien le apoyara, que le diera fuerzas desde fuera. Sobre esto, Natalia no lo entendía, y para Jorge, no era una solución. Desde luego, la conversación se veía una fuerte auto-dignidad del protagonista, y también el auto-desprecio de sí mismo.

Con su hermano igualmente pasaba la tortura, Jorge no podía rechazarle. Aunque Antonio era un hombre sin valor, el protagonista la aguantaba su ausencia de cuidar del padre y le permitía abusar de él para que la novia de Antonio se quedara embarazada. Jorge no podía dejar a su familia, porque era parte de su identidad, el miedo de perderla le asustaba. De todas maneras, Jorge torturaba y sufría por esta palabra "familia".

El amor entre Jorge y Paula, lo negaba por el chico al principio. Cada vez la veía, Jorge torturaba. Era una cuestión moral. ¿Quitar la novia de su hermano? Y ¿destruir la familia? Jorge se torturaba por el deseo y la responsabilidad. No podía enfrentarse de su corazón, las reglas de la mente no le permitían cruzar las zanjas.

2. "El luchador" son hombres que tienen la mayor responsabilidad de sí mismo y de los demás, ellos luchan para cumplirla. Ellos conscientemente admiten que en la vida tienen que luchar con la mayor fuerza. Ellos conocen bien los defectos y las virtudes suyos o intentaban averiguarlos para continuar la vida. Ellos tienen la voluntad para no seguir el camino antiguo o atrapan por la situación apurada, se enfrentan a las dificultades e intentan solucionarlas. Santa, José, Lino de "Los lunes al sol" (2002) quienes luchaban en sus situaciones en paro por el desarrollo industrial. En "Días de fútbol" (2003), Jorge, Ramón, Gonzalo, Carlos, Miguel y Antonio eran amigos, que luchaban con la vida de cada uno. Luis de "Magical girl" (2014), un profesor en paro quien luchaba para cumplir el último deseo de su hija enferma. Pasca de "Dioses y perros" (2014), se esforzaba en salir de la vida oscura, luchaba por él mismo y su mejor amigo. Max de "15 años y un día" (2013), se enfrentaba a la relación con su nieto adolescente, los dos luchaban a sus limitaciones y a sus miedos. Diego de "Primos" (2011) luchaba para tener una vida feliz después de que su novia le dejara cinco días antes de la boda. En "Tres metros sobre el cielo" (2010), Hugo, un chico irresponsable e impulsivo luchaba cambiando para adoptarse a la sociedad, y descubrir el amor. Leo de "Todo lo que tú quieras" (2010) luchaba para ser un padre responsable después de la muerte de su mujer.

Por ejemplo, en "Mar adentro" (2004), Ramón luchaba por su vida y por su muerte. Cuando la abogada le preguntaba por qué busca la muerte, le dijo: "Bueno, a ver. Quiero morir porque la vida para mí en este estado, la vida así no es digna. Yo entiendo que otros tetrapléjicos puedan sentirse ofendidos cuando yo digo que la vida así no es digna. Pero es que yo no juzgo a nadie. ¿Quién soy yo para juzgar a los que quieren vivir? Por eso pido que no se me juzgue a mí, ni a la persona que me presta la ayuda necesaria para morir. Si la muerte siempre ha estado ahí y siempre estará, si al final nos toca a todos, ¿No? A todos. Si forma parte de nosotros, entonces, ¿Por qué se escandalizan porque yo digo que me quiero morir? Como si fuera algo contagioso... Aceptar la silla de ruedas sería como aceptar migajas de lo que fue mi libertad. Imagínate que eres tú. Tú estás ahí sentada, a menos de dos metros. ¿Y qué son dos metros? Un recorrido insignificante para cualquier ser humano. Pues para mí, esos dos metros necesarios para poder llegar hasta tí y poder tocarte, es un viaje imposible. Es una quimera. Es un sueño. Por eso quiero morir." Era un anuncio de declarar su derecho a elegir vivir o a morir, era una muestra de la valentía a enfrentar la vida. En un lado, Ramón luchaba con toda la fuerza para vivir con el cuerpo paralizado a los 26 años, por otro lado, también luchaba por su dignidad y contra el miedo a morirse. Hasta llegar al juicio para tener el permiso. No paraba de luchar por sí mismo.

En "Azul oscuro casi negro" (2006), Jorge luchaba constantemente con la vida, como se mostraba en la primera escena cuando el protagonista quería escaparse de la familia, dijo a su padre: " No me lo puedo quedar en la portería. No puedo, de verdad. No me puedo quedar contigo. Lo he intentado. Te lo juro. Necesito irme. Lo siento papá. ¿Lo entiendes, verdad? No puedo. No quiero." Después de aclarar las ideas, su padre se desmayó y se quedó paralizado. Esta huida se fracasó. Cada lucha la forzaba por Jorge, no insistía hasta el final, y él vacilaba. Porque en el fondo, él tenía miedo y no tenía la auto-confianza. Como su trabajo de portero, para dejarlo Jorge estudiaba mucho a casar un título. En las entrevistas de trabajo le rechazaban una y otra vez, pero Jorge seguía tener los sueños entregando el curricular. Su deseo e intención de vivir en otra vida era fuerte. Sin embargo, la realidad era cruel. Entonces, Jorge luchaba y luchaba, menos mal que no se rendía. Él tenía una voluntad fuerte. Cuando finalmente se decidió a vivir por sí mismo, dijo a Antonio: "No quiero dinero de mamá, quédatelo. Y a papá también." Él luchaba con la culpabilidad que se sentía por sí mismo de la parálisis de su padre. Al final se daba cuenta de que Antonio también era la culpa, ahora le tocaba a consumirla. Jorge estaba conscientemente quitando el miedo de la antigua vida, porque él iba a tener una familia propia, con la novia de su hermano y el bebé. La nueva familia se convertía en una responsabilidad nueva para el protagonista a luchar. De modo que dijo a Natalia: "No podemos estar juntos. Ahora es distinto. Antes te decía por miedo. Porque pensaba que

a lo mejor andábamos por caminos diferentes. Así que tarde o temprano, tú vas a pasar de mí... Ahora yo no pienso. Ahora estoy convencido que va a ser así. Hay otra chica. Ella me necesita." Jorge luchaba, pero luchaba no por sí, la mayoría razón era para otra persona. Porque él siempre tenía miedo, la debilidad interior necesitaba que alguien le diera la fuerza a seguir luchando con la vida.

En "La vida inesperada" (2014), el primer protagonista luchaba por su sueño de ser actor de verdad y de no seguir el camino de su padre a ser un vendedor. Era una lucha dura y sola. Juan llevaba diez años en Nueva York: trabajaba en una tienda de alimentos, por la tarde tenía función en un pequeño teatro y, era camarero de un bar por la noche. Era una vida trabajando para mantener los gastos. En una ciudad grande e internacional como la de Nueva York. Juan luchaba para tener un sitio propio en esta metrópoli. Cuando su primo Jorge le traía unos productos ibéricos desde España, las secuencias mostraban cómo Juan se identificó a sí mismo con las comidas, eran de su tierra, olían familiar. Es decir, aunque Juan luchaba con fuerza por tantos años, él no sentía identificado con este lugar. De modo que, Juan siempre rodeaba con la gente que hablaba español, el idioma era un elemento de la identidad. Él se sentía seguro y auto-suficiente con ellos. Como él propio dijo: "Me sentía libre aquí. Pero al mismo tiempo estaba muy asustado. Es raro ser un extranjero. La vida es dura. Todo es más difícil para un extranjero. Porque no

tienes nada. Solo tu juventud. Y cuando eso se va, ¿qué te queda? Todo lo que me une al mundo está en otro lado.” Juan luchaba para tener un buen futuro. Esta lucha se basaba por una parte en el miedo de lo que si él volvía a España, destrozaría el orgullo de su madre, y la otra parte, el miedo de repetir la vida de su padre. En otro sentido, estos miedos le hicieron valiente para luchar por el sueño. Lo que le pasaba a Juan era un intento de quitar la identidad familiar y solucionar con la identidad cultural. Las dos necesitaban una conciliación con la realidad.

En la misma película, Jorge luchaba con la intención de dar una oportunidad a la vida. Él consideraba que escaparse de la ciudad natal a otro sitio sería una manera de romper la rutina y el aburrimiento de la vida. Cuando Juan le preguntaba por qué venía a Nueva York, Jorge dijo: “Yo he venido a...a respirar un poco...es que en principio me caso este verano. Quiero decir que ya tengo la fecha fija, entonces, me dio a pensar. Pensé si todo hubiera sido demasiado perfecto, en mi vida. ¿Sabes esa sensación que todo sale bien?” Entre líneas, Jorge quería decir que su vida perfecta no era lo que él necesitaba, él deseaba una vida lo cual él quería vivir de verdad. Sin embargo, la realidad le paraba, y el miedo le arrastraba. Como Jorge dijo a Juan: “Es una oportunidad a vivir otra vida, pero no me atrevo.” Aunque Jorge podía tener un trabajo decente, la libertad, la experiencia, etc., en Nueva York, él no podía soportar la soledad, la cultura diferente, etc., todos no coincidían con su

propia identidad. El viaje de Jorge para luchar por sí mismo aparentemente era un intento de quitar el miedo suyo; era a través de esa "lucha" confirmar que él no podía vivir como Juan, porque su miedo no era tan tremendo como lo de su primo.

## Tercera parte:

### 9. Estereotipo e Identidad de los hombres en el cine de Pedro Almodóvar

Las diecinueve obras cinematográficas narrativas de Pedro Almodóvar hasta el 2013 (Los amantes pasajeros es la última) han construido un mundo almodovariano con un estilo único, que muestra una sociedad real, tradicional y también cruel.

*"Almodovar's deconstruction of Spanish national identity has ironically become a re-construction in that his films are now the most accessible (and most accessed) depiction of contemporary Spain for most of the world."*<sup>97</sup> (La deconstrucción de la identidad nacional española de Almodóvar, irónicamente, se ha convertido en una re-construcción en las que sus películas ahora son la representación más accesible (y más accedidas) de España contemporánea para la mayor parte del mundo.)

Almodóvar es uno de los cineastas españoles más destacados de la "Movida" de los años 80 en España, tanto por sus experiencias individuales de la vida, como por su personalidad; él se retrata en las mujeres y los hombres que

luchan, pelean y se buscan a sí mismos en su mundo cinematográfico en blanco y negro.

*“En efecto, la España franquista que lo vio nacer era todavía muy influyente en los años sesenta y no podría sino marcar una generación entera, privada de libertad, de revolución sexual y de cine. Esta España está presente y vibra en todas las películas de Pedro Almodóvar”.98*

Paul Henri Thiry d'Holbach consideraba en el siglo XVIII, que la naturaleza era una gran máquina donde las cosas se constituyen en una interminable e ininterrumpida cadena de causalidad, cuya relación es inevitable, absoluta y ordenada; del mismo modo, la sociedad humana también es como la de la naturaleza. Una persona solamente puede tener autonomía a través de una obediencia fundamental y dependiente de una imagen social. Entonces, nuestra identidad se basa en el poder que nos da la sociedad.

El género es como una norma que sólo se refleja vagamente en el comportamiento de ciertos miembros de la sociedad. Foucault reconoce, por ejemplo, que el género no es una característica natural -o un hecho establecido de la vida humana- sino una visible experiencia construida que tiene historia, raíces culturales y sociales en lugar de raíces biológicas. Del

mismo modo, Butler considera que el género es una categoría de ficción; sin embargo, la gente ha entendido que el género es la raíz del deseo o la razón.

El cuerpo no mantiene naturalmente el género, sino que éste se define a través del uso de la sexualidad y del establecimiento de ciertas relaciones de derechos en el proceso cultural. Es decir, actuamos de una manera determinada no a causa de nuestra identidad de género; por el contrario, somos reconocidos por nuestros patrones de comportamiento. Lo que llamamos política de identidad se produce por el poder, ya que sólo a éste se puede destinar el reconocimiento y los derechos del cuerpo que lo constituyen.

En las obras de Almodóvar, la identidad de los hombres es moldeada por las relaciones sociales, las relaciones entre personajes, etc.

*"Almodovar's nine features to date constitute a body of work which deals in a complex and sophisticated fashion with a number of vital issues: gender, nationality, homosexuality."*<sup>99</sup>

(Las nueve figuras de Almodóvar hasta ahora constituyen un cuerpo de trabajo que se ocupa de una manera compleja y sofisticada con una serie de cuestiones vitales: el género, la nacionalidad, la homosexualidad.)

Aunque el género se considera a menudo como es, natural y personal, de hecho es elaborado culturalmente de acuerdo con el propósito político de la clase dominante de la sociedad.

Aunque las películas de Almodóvar son elaboradas principalmente con base en los destinos y condiciones de la vida de las mujeres, los Adanes de Almodóvar también exponen con claridad sus emociones y estados psicológicos, ya que viven bajo el mismo cielo, al igual que las mujeres, pero sus vidas no son tratadas mejor que las de ellas. Los hombres de Almodóvar han perdido o están perdiendo el camino plasmado por la civilización.

*"Far from the machista men and passive women of Spain's mythical, reactionary past, Almodóvar, for better or for worse, places strong female's centre-stage and brutally demolishes weak male characters." 100* (Lejos de mostrar a los hombres machistas y a las mujeres pasivas del pasado mítico y reaccionario de España, Almodóvar, para bien o para mal, coloca a las mujeres fuertes en el centro del escenario y brutalmente destruye a los personajes masculinos débiles.)

Es natural que los protagonistas de Almodóvar se vinculen con las características de los estereotipos e identidades de los hombres españoles desde los años 70 hasta hoy día. El director también ha añadido el estilo

propio a la definición de sus hombres. Según el tiempo, Almodóvar cada vez construye mejor a sus machos con una forma madura y nos presenta unas figuras más llenas y complejas.



### 9.1 "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" (1979)

Sinopsis: Pepi fue violada por un policía en una prueba de la marihuana. Ella trató de tomar represalias, pero golpeó el hermano gemelo del policía. Así que ella empezó a plantear otra venganza. Se hizo amiga de Luci, la mujer del policía y, le presentó a Bom, una chica lesbiana cantante de rock y con un

**sadismo serio. Sin embargo, la situación creada de manera malintencionada por Pepi se giró hacia otro camino: bajo de la apariencia suave de Luci, se esconde un enorme deseo de abusar...**

Esta película fue la primera obra de largometraje de Almodóvar después del régimen franquista y simboliza la bienvenida del movimiento social y cultural español, y bandas de música rock lo cual representa a aquél tendencia de la moda frecuentemente se muestra. La película trata de mujeres como Pepi, Luci, Bom, etc., figuras femeninas luchando o disfrutando de la novedad del cambio social. Además, el director aprovecha para explicar el entorno de la sexualidad, como los temas transgénero y homosexualidad que fueron ignorados durante décadas bajo el franquismo. A lo largo de la película, el director ha construido concretamente una figura masculina entre los protagonistas, el policía.



El policía, una antigua profesión, es un representante del poder del régimen y del mundo patriarcal, según Michel Foucault. Si consideramos que el poder engendra al sujeto y le proporciona las condiciones para su existencia y cumple con sus deseos, entonces no solamente es el poder a lo que nos enfrentamos; en un sentido amplio, precisamente, nuestra existencia depende del poder. La obediencia significa el proceso de someterse al poder, pero también se concentra en formar al sujeto. Es decir, el poder no sólo influye en el sujeto pre-existente, sino que también afecta su desarrollo; para aceptar las limitaciones de una regla es necesario entregarse a ella y ser sujeto de las restricciones. De este modo, el policía se muestra como un hombre con una personalidad machista y masoquista, que está en contra de la democracia y que falta el respeto a las mujeres; ha violado a Pepi abusando de su poder. Él mismo le comenta a su mujer, Luci: "de todas maneras, ya sabes que no me

gusta la historia de mujeres independientes.” Es decir, para el policía, el dominio y el control de las mujeres -especialmente de su mujer- se efectúa a través de la violencia y el maltrato. Luci es una típica ama de casa durante el régimen de Franco que se limita a su papel tradicional de cuidar del marido, los hijos y el hogar, y que ha sido víctima del poder patriarcal. El masoquismo de Luci se deriva de la opresión sexual: “Por eso me casé con él. Creí que siendo policía me iba a tratar como una perra. Pero, qué va, hija, me respeta como si fuera su madre.”

El significado del reinado de Franco, mental y personalmente, rechaza la libertad de ser una persona completa. Para lograr el deseo de existir necesita obedecer al “otro” mundo, cuyo rendimiento no ocurre después de la existencia, sino establece su deseo y que sea posible. Fundamentalmente, este mundo no es el suyo y está sujeto a los términos que no se crean por sí mismos, entonces, en cierto modo, requiere la categoría, nombre, la terminología y clasificación para mostrar su existencia.

Por ejemplo, en esa película el policía recurre a su profesión, a la identidad de la situación familiar y al comportamiento de la gente para sentirse bien y determinar su existencia en el mundo. El matrimonio es como un barco que vincula a los dos, al policía y a su mujer Luci, en el que el policía no es capaz de separarse de su mujer, sino que se identifica a sí mismo a través de Luci -quien está enferma psicológicamente y que también es masoquista- porque

los dos se necesitan mutuamente. El depresivo régimen ayuda a conformar la deforme identidad del policía, en la que él abusa de su poder utilizando la violencia para sentir la fuerza de la existencia y el sentido de la autoridad, y se desahoga con su mujer dado que ella es considerada inferior por la familia y la sociedad. Cuando Luci no ha sido "independiente", su marido le trata con la violencia y la manipulación es verbal y psicológica. En la película, el policía dirige a Luci unas frases como: "Luci, tú cállate, no son cosas de mujeres"; y "Te he dicho que dejes las clases de punto, ¿o tengo que atarte a la pata de la cama?" Es obvio que la mujer para el policía es inferior, quien es "inmadura" para decidir por sí misma.

Una vez Luci se convierte en un "esposa marginal", rebelde, moderna, independiente y revolucionaria, el policía la maltrata físicamente. Porque el comportamiento de Luci desafía al poder de su hombre, que es tanto marido como policía, y representa el poder, el privilegio, el convencional. Además, ahora él se siente humillado por su mujer. El daño físico le hace a Luci no poder abandonar la familia, se convierte en un "débil" al depender de su marido. Y además, para los dos el marido y la mujer, el ataque físico es un anuncio de la autoridad masculina sobre lo femenino. El marido se "hace" a través de Luci. Como en la profesión del marido, la sociedad le hace "policia". Cuando él disfruta o sufre por el ambiente social y la vinculación personal, su identidad es restringida por los "otros".

La imagen del policía contiene la huella del estereotipo e identidad de "el cabezota" en los años 70. A parte de la figura es machista y mantiene del domino en la familia, la versión almodovariana se muestra una imagen masculina cuyo poder se agrava y aumenta por las mujeres, quienes son cómplices de elevar la posición de los hombres. La mujer y el hombre mantienen una relación enfermiza.

El policía tiene un hermano gemelo, quien pertenece una parte de la identidad. Si el policía representa el poder y el malo, su hermano se muestra el corriente y el bueno. Como si fuera dos personalidades de una misma persona. La relación entre los dos hermanos es conflictiva e inconciliable. Cuando su hermano se marcha, el policía se queda solo perdiendo una parte de su identidad.



Juan, el hermano gemelo del policía, sólo aparece unos segundos en la película. Es una persona que paga las deudas de su hermano, y es un pagano con el físico idéntico. Juan vive bajo a la sombra de su hermano. Él mismo dice: "Ya es desgracia ser hermano de un policía, pero ser hermano gemelo es el colmo. Siempre me dan a mí las tortas." En una escena, Juan es quien paga por lo que ha hecho su hermano, porque el parecido físico hace que se confunda con el policía, situación que le causa infortunio. Desde el punto de vista de Juan, el matrimonio de Luci es "Tú ya tienes tantas desgracias por haberte casado con ése." Y para el propio Juan se puede interpretar como "yo tengo la desgracia de haber tenido un hermano como éste". Sin embargo, Juan nunca puede evitar que su hermano. Sea una parte de su vida, que forme parte de su identidad. En un cierto sentido, la confusión de identidad les hace a los hermanos como una persona con dos caras. La buena parte y la mala parte del Yo se luchan, el alejamiento de Juan indica el triunfo del policía con su poder patriarcal --- el aplicador de la autoridad, el marido, el hermano mayor, y el manipulador de la familia. Cuando Juan se va de la casa significa que aunque él es inferior que su hermano, aún tiene la voluntad y fuerza de ser individuo, y busca el sí mismo. Sin embargo, el intento de quitar la vinculación de identidad con su hermano es una manera de esconderse y evita el problema de la identidad. En otras palabras, aunque el policía y Juan son dos personas, ellos se identifican mutuamente por toda la vida; su hermano marca toda la vida de Juan.



## 9.2 " Laberinto de pasiones " (1982)

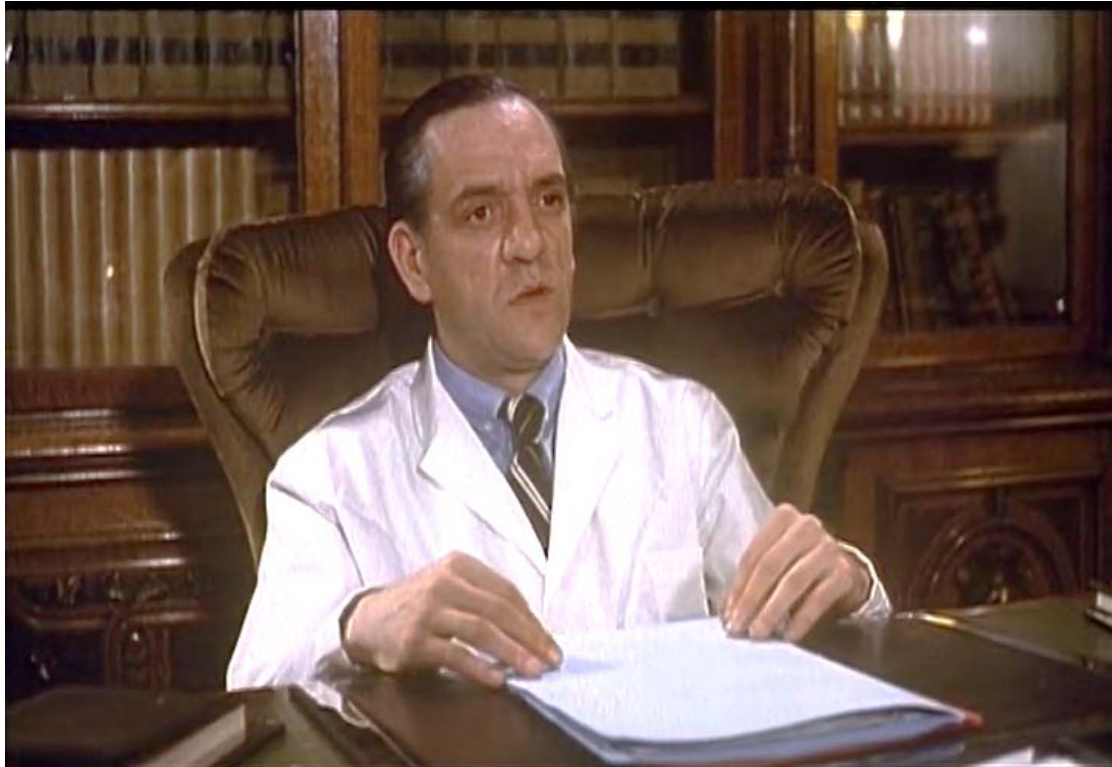
Sinopsis: El hijo del derrocado emperador de Tiran ha tenido una historia de amor inusual con una joven ninfómana, Cecilia. Y por otro lado, los terroristas y una condesa ambiciosa andan tras la pista del recién llegado príncipe, unos para tomarlo prisionero, y la otra para seducirlo.

En esta película, Almodóvar sigue su camino de ser esperpéntico. Aunque el lenguaje de cámara no es maduro, por su técnica estética de rodar, la

búsqueda de su propio estilo es evidente. La " Movida " inspira al director a contar la historia cinematográfica con las relaciones homosexuales, el incesto, el sadomasoquismo y la ninfomanía entre los hombres, las mujeres y los bisexuales, entre otros. La música, el vestuario, la decoración, etc, son elementos documentales durante la época setenta y ochenta. La intención del director es desahogarse y liberarse la naturaleza de la humanidad se ve en cada minuto de la película.

*"The labels of the youth in Laberinto de Pasiones are those of 'traumatized' and 'repressed' by the Franco regime, and consequently limited reaction to the dictatorship of Franco, not because they represent the image of a happy, exuberant, and carefree Spain that ignores the trauma of the Franco dictatorship. "101* (Las etiquetas de los jóvenes en Laberinto de pasiones son "traumatizados" y "reprimidos" por el régimen de Franco y en consecuencia una reacción limitada a la dictadura de Franco, no porque ellos representen la imagen de una España feliz, exuberante y sin preocupaciones que ignora el trauma de la dictadura de Franco.)

Almodóvar libera a los deseos y pasiones de la vida con los protagonistas como Riza y Sexilia, quienes necesitan y disfrutan de ser sí mismos con una gran liberación.



El doctor De la Peña es un bio-ginecólogo asexual. Su personalidad es fría, seria e indiferente. La gente lo evalúa como

*"...es de ese tipo de hombres que sólo se entrega a su profesión", lo que significa que llena su vida con el trabajo, lo cual coincide con el uso de la sublimación de Freud, que "...aplica a todo desvío de fuerzas sexuales respecto a su fin y a todo empleo de esas fuerzas en otros fines socialmente útiles". 102*

El doctor transforma la libido sexual al dedicarse su carrera profesional para que lo libere. Él mismo también justifica su peculiar personalidad: "...Nunca me ha interesado el sexo, ni siquiera cuando era joven. Hay algo sucio, algo

repugnante en la unión de dos cuerpos. Precisamente por eso me he dedicado a trabajar en la inseminación artificial." Él considera que la reproducción humana depende de los heterosexuales, aparte de la clonación y el bebé probeta, porque la naturaleza requiere la colaboración de un hombre y una mujer. Así que, por su propia confusión sexual, el Dr. De la Peña personalmente rechaza la naturaleza del ser humano y la compensa con su trabajo de bio-ginecólogo. Sin embargo, tiene una hija ninfómana, Sexilia, un fruto de su trabajo, pero sin llegar a ser para ella una figura paternal. Hay una conversación entre su hija Sexilia y su psicóloga Susana:

Susana: "Aunque te parezca utópico, la culpa de todo esto la tiene tu padre".

Sexilia: " ¿Mi padre? ¿Por qué?"

Susana: "Te lo voy a explicar. Tú odias al sol porque lo identificas con él. Porque estás enamorada de él. Muy enamorada. Y te tiras a todo bicho viviente a ver si reacciona y se entera de que existes. Pero tu padre está ciego, completamente ciego. No se da cuenta de que tu felicidad depende de él. Tu felicidad y la mía." ('5:38-6:00')

El trauma psicológico de Sexilia se debe al rechazo de su padre cuando ella era una niña y como consecuencia esto se traduce en una manía muy

poderosa para con los hombres. La sociedad prescribe que un hombre y una mujer estén juntos para concebir y este niño/niña depende de ellos para entrar en el orden simbólico, el cual al mismo tiempo controla y apoya el sentido inteligible de la realidad y la cultura a través de un conjunto de reglas. Entonces, la fórmula de Edipo dice que en la cultura los padres tienen prohibido convertirse en un objeto sexual revelado para los niños. Es decir, el niño se convierte en un hombre porque él reconoce que no puede tener sexualmente a su madre, que necesita encontrar otra mujer como alternativa. Y la niña se convierte en una mujer también porque ella reconoce que no puede tener sexualmente a su padre, sino que se identifica con la madre para compensar esta pérdida. Además, cuando se da cuenta de que ella tampoco puede tener sexualmente a su padre, busca a otro hombre como alternativa.

Ser parte de la cultura significa que ha experimentado la diferenciación sexual y que, al mismo tiempo, cumple con la heterosexualidad normativa y la identidad de género discreta. Por lo tanto, la enfermedad psicológica de Sexilia es causada por el doctor, quien le ofrece un ambiente familiar anormal, en el que desde al principio no existe la imagen maternal; y surge la necesidad creada por el rechazo del amor paternal que separa psicológicamente a la niña por la autoridad del padre. De este modo, la figura del padre es considerada por su hija como la de un ídolo que se mantiene a la distancia. Aunque en la relación entre el doctor y su hija no existe conflicto, cada uno

vive su vida sin conexión, porque entre ellos falta el amor natural que los vincule; el trabajo del doctor le quita la responsabilidad de ser un padre apropiado para su hija.

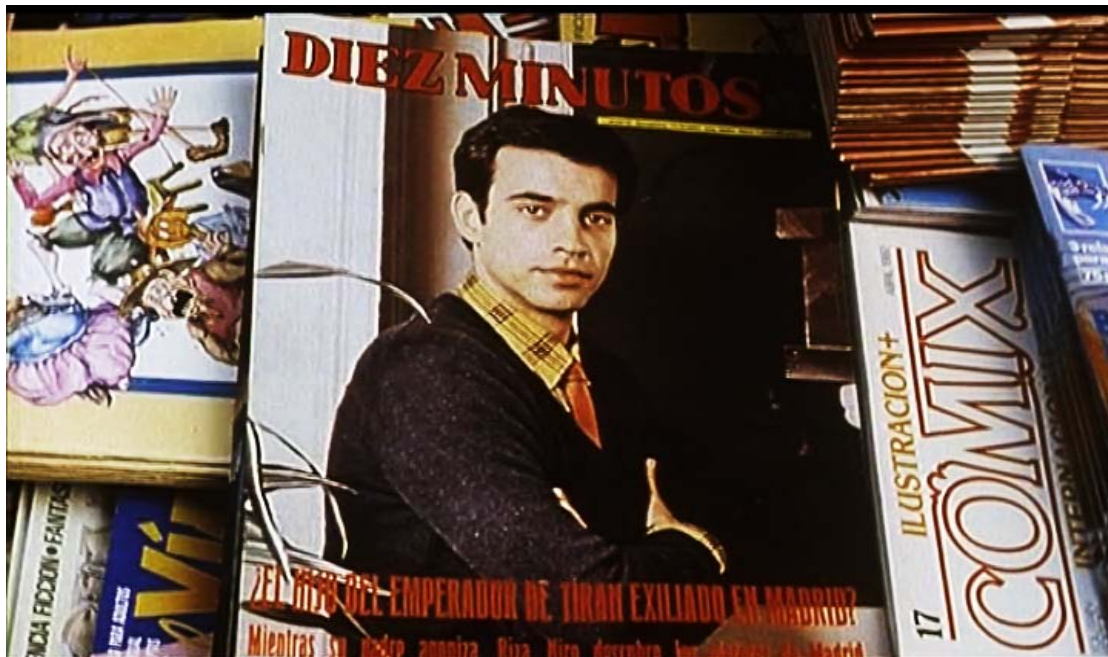
No obstante, el Dr. de la Peña se salva por su hija falsa, una chica que ha cambiado la fachada operada para ser como su hija Sexilia, precisamente cuando el doctor está en crisis psicológica. El doctor dice: "Me siento frustrado profesionalmente...porque no hay alegría en nada de lo que hago." Es decir, cuando la libido no es liberada, le invade la melancolía. Por un lado, el amor de su hija le saca del apuro vital, aunque se trata de incesto, cuya prohibición es la base cultural de la civilización humana, porque entonces, la libido ya no puede deshacerse de la sombra del poder. Para descubrir quién soy yo, se considera al propio yo como un sujeto formativo que necesita depender del poder de otra persona en un cierto sentido. El doctor empieza a descubrirse a sí mismo a través de su hija, un acto inmoral. Y, por otro lado, el comportamiento irracional incestuoso tal vez sea causado por la medicina Vitopens que le ha dado su hija, lo cual indica la fragilidad del doctor para mantener su propia identidad por el poder y la influencia externa, la locura y la debilidad de ser hombre ante la cultura.



Tintorero es un trabajador con una corta aparición en la trama, abandonado en dos ocasiones distintas por su mujer y su hija. Él es esquizofrénico, por lo que su mujer lo deja por otro hombre. Los hombres abandonados por sus mujeres son arquetipos de las relaciones de una mujer "mala" y con un marido victimalizado. Las mujeres abandonan a sus maridos sin dar explicaciones, con intención de no sentirse culpable, ni intentar recuperarlos en futuro. Finalmente, los hombres se sienten furiosos y odian a las mujeres en general. En el caso de esta película, el tintorero se queda con histeria por el afecto del abandono de su mujer. El comportamiento de tomar medicina es un intento a descubrir la culpabilidad de perder su mujer y compensar a sí mismo con el sexo. La identidad de ser marido desaparece por la fuga de su mujer. El tintorero necesita una figura femenina para recuperarle. Entonces,

psicológicamente confunde a su hija con su mujer hasta que la viola y acepta que su mujer tiene dos personalidades. Un auto-engaño causado por el impacto psicológico. Su hija se convierte en una compensa psicológica por la pérdida de su mujer. El miedo, la cobardía y la incapacidad del Tintorero naturalmente le evitan que le acepte la realidad. Cuando su mujer vuelve a casa, Tintorero le dice a ella: "No sabes lo triste que es que te abandonen tu mujer y tu hija." Esta frase indica que el tintorero intencionalmente olvida de la tragedia del abandono, psicológicamente niega el daño causado por las mujeres. La desesperación le retuerce y le convierte con unas ideas paranoicas. Para los hombres, aunque las mujeres les impactan profundamente en la casa, el hogar es solamente una parte de su vida; pero para las mujeres, la familia constituye la vida entera. Y en el caso de tintorero, este hombre ardientemente necesita la familia para cumplir a ser sí mismo.

La integridad de una familia tranquila y satisfecha dentro de una cultura se manifiesta por la unidad interna. Los logros culturales creativos obtenidos por las mujeres en el hogar están dirigidos a cultivar el espíritu de los hombres, es decir, ellos son las obras de las mujeres. Así que, cuando el Tintorero pierde a las mujeres, su vida y su mente se someten al caos. Es decir, Tintorero, como hombre, depende psicológicamente de las mujeres. El trauma que le produce el comportamiento incestuoso es causado por su mujer y se cura también por la misma mujer.



Riza, príncipe heredero de Tiran, su padre es un emperador quien es ambicioso por tener muchos hijos, con intención de sembrar su "poder" genético. Los hijos se convierten en símbolos. Igualmente como Riza, él mismo sólo es un representante del poder de su padre para transferir la influencia patriarcal del emperador. Riza es un "ninfómano" 103 de hombres, quien ha sufrido el acoso sexual de su madrastra cuando él todavía era un jovencito, empieza su orientación sexual hacia los hombres por el trauma juvenil. Es decir, la madrastra de Riza le ha castrado psicológicamente y le ha causado confusión de sí mismo y de su orientación sexual. Según la teoría del complejo de castración de los lacanianos, el órgano masculino juega un papel importante en identificarse a sí mismo. Como un símbolo, este órgano representa la diferencia en la estructura física para la clasificación principal de

los humanos, hombre-mujer. Para cada sujeto, la ausencia del órgano masculino no puede ser vista meramente como algo normal, sino algo inherente al propio género del sujeto, que simboliza que "se le ha quitado el poder". Culturalmente, la definición lingüística muestra el significado de ser un hombre con "poder", es la marca que diferencia de ser hombre y de ser mujer. En el caso de Riza, el abuso sexual de una figura maternal le quita la auto-confianza de ser hombre, y vuelve a buscar una compensación para rellenar el sentido vacío. Cuando finalmente Riza tiene relación sexual con su madrastra, es un intento de conquistar el dominio maternal. Este incidente se ocurre después de que Riza conozca a Sexilia. El completo de ser sí mismo le anima con valentía de conseguir a destruir el complejo de castración.

Ser "ninfómano" es una solución que le ayuda a Riza a retener el poder a través de la posesión del órgano masculino para que le quite el sentido de la castración. Riza tiene miedo a acercarse a las mujeres, porque le provoca un temor infantil y aumenta su sentido de inseguridad. Las mujeres le parecen como si fueran unos úteros expandidos que devoran todo el mundo. A Riza le asusta ser comido por estos úteros maternos.

Cuando Riza se encuentra con Sexilia, se identifica con ella. Porque la chica es otra víctima del abuso maternal causado por la misma madrastra de Riza, y el fruto del rechazo paternal. Resulta que la aparición de Sexilia le impacta y le cambia psicológicamente, como si se hubiera recuperado de la castración.

Riza considera a Sexilia como la versión femenina de sí mismo. Él la necesita para ser completo. La seguridad que se sienten cuando los dos juntos es mutua. En fin, puede decir que las dos mujeres en la vida de Riza significan que el poder maternal ha sido salvador y destructor al mismo tiempo.

Los hombres representativos de esta película contienen las características de "el reprimido" de los años setenta, que son hombres coartados por las mujeres, los hombres y las situaciones sociales; además, no son capaces de cambiar o escaparse. En esta película, los hombres de Almodóvar mantienen una vinculación bastante estrecha con las mujeres, quienes son figuras autoritarias que manipulan la relación con ellos y les influyen con todo su poder. Los papeles que desempeñan las mujeres, de esposa, de hija o de madre, controlan a los protagonistas masculinos. El alejamiento intencionado de las mujeres del Dr. de la Peña, la histeria del tintorero y la enfermedad psicológica de Riza son traumas causados por la amenaza del poder maternal. La potencia de las mujeres tiene la intención de devorar a los hombres, lo que ellos perciben inconscientemente. Con el miedo a la profunda y poderosa influencia maternal, por un lado, los hombres completamente dependen de ellas para realizarse, y por otro lado, no se pueden separar de ellas, ya que la fuerza maternal les da una sensación de seguridad y compensación. Los hombres son incapaces de vivir sin las mujeres, quienes son destructoras y reconstructoras simultáneamente. Esto se concreta en la relación de

dependencia masculina. No pueden vivir sin ellas. Los hombres siempre se pierden en la vida, porque el mundo cambia y las mujeres también cambian. Según el tiempo, los hombres repiten las mismas historias para que las mujeres les rescaten y les ayuden.



### 9.3 " Entre tinieblas " (1983)

Sinopsis: Yolanda, una cantante de un club nocturno en Madrid, cuando su novio se murió accidentalmente por tomar una sobredosis de drogas, se

ocultó en un convento por miedo a que la policía que la implicara en el caso. Las monjas del convento fumaban marihuana, inyectaban de heroína y también crían un tigre con el liderazgo de la Madre superiora. Sin embargo, ellas también entusiastamente rescataban a las mujeres con trabajo de riesgo. Por tener más protección y además, para complacer la Madre superiora, las monjas y Yolanda decidieron organizar una fiesta a celebrar su cumpleaños.

Pilar considera que

*"...En sus películas el elemento religioso desempeña un papel eminentemente decorativo, herencia, por un lado, de la pompa represiva franquista y, por otro, del elemento puramente 'kitsch'."*<sup>104</sup>

En esta película el director utiliza la religión como un desahogo de la represión social, tema que ha provocado duras críticas para Almodóvar.

Paul Henri Thiry d' Holbach dice que

*"The character of the man always decides that of his God; everybody makes one for himself and like himself... Ignorance and fear are the two hinges of all religions."*<sup>105</sup> (El carácter del hombre siempre decide el de su dios; cada uno hace un

dios a su imagen y semejanza... La ignorancia y el miedo son las dos bisagras de toda religión.)

Aunque la religión sea un pensamiento de ficción, refleja la realidad del mundo; en definitiva, está regida por la situación socioeconómica y las relaciones financieras. En consecuencia, la religión también es una categoría histórica que se produce en cierta etapa del desarrollo social y se eliminará después de la erradicación de las raíces sociales, las cuales son la razón de su producción y existencia. Almodóvar exagera extremadamente los comportamientos extraños y rebeldes de las monjas para mostrar un desafío a la sociedad provinciana y laica. Aunque los protagonistas son figuras femeninas, excepto el único cura, sus vidas nos revelan la imposibilidad de escaparse del mundo patriarcal.

El duque (una figura ausente en la película), que es tanto el patrón del convento, como el jefe de la familia. Su imagen autoritaria y patriarcal se muestra por la relación con su mujer y con su hija. Sobre la vida sentimental de la hija, la duquesa dice: "Por culpa de un chico. Mi marido los prohibió a casarse. El muchacho se suicidó. Cosa muy rara, ¿de verdad? Pero mi marido era así. Cuando instaló esta habitación, igual que tenía en casa, para seguir controlándola." Este "padre" tiene todo el poder para dominar la vida del resto

de la familia, ellas son sus propiedades que necesitan obedecerle. Además, el duque también es un "asesino" escondido. Su autoridad patriarcal mata a su hija y el novio de su hija con el cuchillo del "poder de padre". Cuando la chica se convierte en monja y más tarde muere en una misión en África, es un comportamiento para alejarse del poder patriarcal y es un desafío contra él. Porque la chica quiere atacan a su padre con un dolor sentimental causado por el alejamiento y la muerte. Es una venganza sentimental, que con el sacrificio de sí mismo se enfrenta finalmente al poder patriarcal.

En la historia surge una conversación entre la Madre Superiora del convento y la duquesa, la mujer del duque, que muestra la imagen autocrática del duque.

Duquesa: "Pobre hija mía, la culpa de todo la tuvo su padre".

Madre superiora: "No digas eso. Era un buen servidor de Dios".

Duquesa: "Da igual. Como marido y como padre, era un monstruo".

Madre superiora: "Tal vez era demasiado recto".

Duquesa: "Era un fascista. Desde que murió, me siento liberada. Al fin mi vida es mía. Estoy segura de que mi hija se alegraría si no hubiera muerto..." ('9:21' - '9:44')

A través del diálogo se construye la figura machista del duque, cuya existencia ha sido una sujeción para su mujer y su hija, y cuya muerte ha sido una demolición del poder paternal. El convento es para su hija el sustituto, parece como si fuera una jaula o una prisión, con intención de manipularla física y psicológicamente. Obligatoriamente la quita las ilusiones del amor conyugal con la religión, que ignora la naturaleza de la chica. Entonces, la tierra salvaje y pura de África es un símbolo de libertad para ella, que busca volver al abrazo de la madre-tierra. Como marido y padre, el duque es un monstruo con autoridad patriarcal. El duque como los hombres de los años 70 de "el cabezota", es machista, terco, etc. Almodóvar empuja esta figura hacia un extremo, más cruel de lo normal, y es imperdonable por lo que ha hecho. Es una imagen para odiar.



El novio de Yolanda, aparece sólo unos segundos en la película, muere por sobredosis de heroína. Sin embargo, nos muestra unos fragmentos del diario sobre Yolanda para reconstruir su estado psicológico y sentimental. "Un día te cansarás y te irás. Por eso tengo que vengarme antes de que te vayas. Eres el precio más alto que he tenido que pagar por la heroína... Hay una parte de mí que te necesita y otra que te odia. Yo odio las dos partes. Nada te afecta, ni siquiera las drogas... Yolanda, no te creas tan importante. Eres sólo un instrumento para mí. A veces eres intuitiva y por eso te odio." El chico tiene un sentimiento ambiguo con Yolanda. Por un lado, la ama profundamente. Este amor mayoritariamente se muestra de una forma enferma de necesitarla. Y por otro lado, como Yolanda es una chica con carácter, no es fácil de manipularla. El chico se siente fracasado e inseguro de sí mismo. Según el tiempo, el ardor de poseerla se convierte en odio y miedo. Estos dos sentimientos se producen por la debilidad del chico. De modo que, una parte

de él odia a Yolanda y otra parte es incapaz a deshacerse de su influencia. Porque el gran amor del chico que hacia Yolanda le provoca sentirse en un estado inferior, que no confía en sí mismo en la relación de parejas. Cuando el chico dice que "eres sólo un instrumento para mí", es un anuncio de su debilidad con el insulto a Yolanda.

La muerte del chico es intencionada, según se muestra el diario. Él no soporta el dolor y la desesperación que Yolanda le abandonará en una vista previa. Así que la heroína será su última alternativa para desahogarse. La muerte es tal vez su mejor opción. Esta figura masculina mantiene la huella de los estereotipos e identidad de los españoles de "el colgado" en los años 80. En muchas películas de Almodóvar, el consumo de drogas es una actitud de la vida y una manera de vivir. El director lo considera como si fuera un ingrediente para saborear el significado de ser una criatura en el mundo.



El cura es el único hombre en el mundo femenino del convento. Erich Neumann considera que,

*“...bath signifies return to the mysterious uterus of the Great Mother and its water of life”.106 (...bañarse significa regresar al misterioso útero de la Gran Madre y a su agua de vida.)*

Sin embargo, el baño sagrado solamente representa el renacimiento a partir de la Madre, pero al final se arrodilla eternamente ante la figura de Dios, una imagen masculina poderosa.

En muchas películas de los años setenta y ochenta, el sacerdote representa el poder consagrado a orientar el mundo laico. Aunque algunas obras de Mariano Ozores nos plasman unas figuras de curas graciosos, nunca se ha hecho como plantea Almodóvar su sacerdocio, que abandona a su oficio, renegada la religión y se casar con una monja. La actitud de desafiar al poder, como se muestra por el director, es audaz. Añade al cura un toque satírico de rebelión, lo cual indica la naturaleza de ser humano a reconocerse la necesidad sentimental y corporal.

El cura aparece cuatro veces en la película. Las tres veces se acompaña con la misma monja, quien le ayuda a vestirse o el cura la ofrece el trabajo de costura a la monja, etc. Son unas escenas cotidianas con un aire armonioso entre los dos. Subraya que aparte de ser servidor del Dios, ellos son humanos

con carne y hueso, que es imposible evitar los más básicos sentimientos que provoca el corazón. Por un lado, el cura abandona el oficio; es un desvío del poder para ser un corriente, pierde el fe es un "peligro" en un cierto sentido, el cura como si fuera un oveja perdido. Por otro lado, el cura abandona la identidad de ser sacerdote y busca otra identidad al lado de una mujer, lo cual es un comportamiento voluntario después de años de entendimiento y acompañamiento de una figura femenina viva. Sin embargo, la nueva identidad de ser marido y padre de una familia es otro desafío en su camino de la vida. El cura se pone en marcha.



#### 9.4 "¿Qué he hecho yo para merecer esto?" (1984)

Sinopsis: Igualmente como las amas de casa, la vida de Gloria no le traía la felicidad sino el tormento sin fin y la carga. Ella vivía un piso pequeño y deprime con dos hijos, el marido, y la suegra, cada día Gloria se sentía con más furia y depresión. Aunque Gloria hacía su obligación de ser mujer y madre, sus familiares se quejaban por todo. Durante una pelea, Gloria estaba tan enojada le mató a su marido sin querer. Por ese accidente, Gloria entendió que su familia ya había desmoronada para siempre.

Esa película es una apelación de las mujeres para relatar su miserable vida, según sugieren tanto el título como la trama. Sin embargo, al igual que las mujeres, los hombres también se embarcan en una vida dura e insoportable, por la que también pueden reclamar, "qué he hecho yo para merecer esto".



Antonio, un taxista analfabeto y machista, que ha trabajado años en Alemania como chófer para una cantante alemana, ha estado enamorado de ella y ha perdido el interés por su mujer. Es una figura masculina que suele aparecer en el cine durante los años sesenta y setenta, quien trabaja fuera de España para traer dinero a su familia. La aventura amorosa es inevitable para los hombres cuando están en otro país con la ausencia de sus mujeres. Lo cual sucede por la soledad que sienten los hombres, y también por la falta de moralidad conyugal. El comportamiento infiel con sus mujeres se ha legalizado por ellos mismos con la excusa de compensar con la contribución económica a la familia. No obstante, cuando Antonio está en Alemania, él solamente es un chófer, un don nadie, y al contrario, en España, por lo menos, este hombre es el jefe de la familia. Además, la diferencia de la posición social le quita el sueño de Antonio a ser alguien en la vida de la cantante. Él se siente inferior, porque no posee un "poder" equilibrado que lo de la alemana. Desde luego,

Antonio vuelve a su casa y sigue viviendo con la mujer a la que ya no quiere. Obviamente cuando Antonio regresa a Madrid ya no está satisfecho con el ambiente familiar. La experiencia en el extranjero le aumenta el orgullo y la auto-confianza de sí mismo, resulta que desprecia a su mujer, Gloria.

Antonio no respeta a su mujer, aunque ella trabaja tanto como su marido. Cuando Gloria llega al hogar después de la faena, enseguida se encarga de las tareas domésticas, mientras Antonio está cómodamente sentado viendo la televisión y encima anda quejándose. Después de volver a España, Antonio es incapaz de alimentar a su familia, aunque trabaja mucho, según él dice. Cada vez Gloria le pide dinero para el diario, Antonio escapa de su responsabilidad con excusas. La miente, la engaña y la maltrata, son comportamientos que Antonio se muestran en la película, lo cual indica el machista, egoísta del hombre, y la desprecia y la ignora a su mujer. Es porque, la familia original de Antonio es un ejemplo con mala influencia, que la madre de Antonio no le ha dado una educación familiar adecuada; incluso cuando ella vive con Antonio y Gloria, se convierte en una cómplice de su hijo.

El sacrificio y la obediencia de Gloria no han logrado ningún agradecimiento o entendimiento de parte de Antonio. En una escena de la trama cuando Gloria quema una parte del pollo para la cena, Antonio adopta una actitud negativa, llena de insatisfacción y odio.

*"Ella está muy triste, muy sola, y se siente atrapada en su vida.*

*En esta escena, por primera vez, decide luchar contra su situación y los malos tratos de su marido". 107*

Antonio llega a casa, le dirige una frase a Gloria quien está cocinando: "Plánchame una camisa después de la cena, que tengo prisa", y en seguida enciende la televisión y sienta en el sofá esperando que Gloria le sirva la comida. Lo que ha hecho Antonio actúa de cómo se comportan los hombres en casa tanto en el cine que se describe por los cineastas como en la vida cotidiana. El marido es el rey de la familia, la mujer es la servidora.

Gloria: "Se me ha quemado un poco el pollo."

Antonio: "Joder, nunca estás a lo que estás."

Gloria: "No te preocupes. Me lo voy a comer yo. Tú te comes todo lo demás."

Antonio: "Tráeme un poco de jamón o algo."

Gloria: "¿Jamón? Acabo de sacar el último y es para el bocadillo de Miguel... Bueno, bueno, yo te lo traigo."

(´10:38´-´10:56´)

Antonio manda a Gloria como si ella fuera su esclava y para colmo, se queja de la comida. No se siente agradecido por lo que hecho Gloria por él. Cuando se entera que el jamón es para su hijo, Antonio pone una cara enfadada. Este hombre como si fuera un niño que no sabe controlar su humor ni desempeña su papel de ser un adulto, maduro.

Enseguida, Antonio llama a su mujer otra vez: "Gloria, tráeme una cerveza, o un vino... Estoy todo el día trabajando como un cabrón. Llego a casa tengo que comer un pollo medio quemado. Ni siguiera puedo tomar un vaso de vino, joder."

Según los diálogos entre Antonio y Gloria, el hombre sólo piensa en sí, es bastante egoísta, una persona tóxica. Sin embargo, todos estos jaleos se suceden con la presencia de la madre de Antonio, quien no critica al comportamiento de su hijo. La mimada que sin disciplina familiar de una madre siempre es la fuente para un hombre de ser desagradable. La protección maternal sin limitación les oculta los ojos para enterarse de los defectos de sus caracteres. Antonio es uno de esos productos. Como Gloria es el otro producto extremo de la educación patriarcal, inconscientemente consume a ser la víctima. En "Discipline and Punish", Michel Foucault describe la función y la práctica del cuerpo dócil en nuestra vida como,

*"The human body was entering a machinery of power that explores it, breaks it down and rearranges it...it defines how one may have a hold over others' bodies, not only so that they may do what one wishes, but so that they may operate as one wishes, with the techniques, the speed and the efficiency that one determines. Thus, discipline produces subjected and practised bodies, 'docile' bodies."*108 (El cuerpo humano está entrando en una maquinaria de poder que lo explora, lo descompone y reorganiza... que define cómo se puede tener el control sobre otros cuerpos, no sólo para que puedan hacer lo que uno desea, sino para que puedan funcionar como se desea, con las técnicas, la velocidad y la eficiencia que uno determina. Por lo tanto, la disciplina produce cuerpos sometidos y practicados, cuerpos dóciles.)

Es decir, Gloria como si fuera un "docile body" bajo la manipulación de Antonio. Ella se siente reprimida, no entiende la razón de por qué su marido la trata con tal modo. No obstante, Antonio también es un "docile body" que se controla por la regla patriarcal. Él se siente ahogado por la familia, y está insatisfecho con su vida, pero no sabe cómo salir de ella.

Antonio limita la libertad de Gloria porque no le permite ser amiga de la vecina, una prostituta, a la que Antonio considera como una mala hierba para su

mujer. Porque el protagonista tiene miedo a la situación no-tradicional (no casada, independiente, tiene carácter, etc.) de su vecina, que su libertad del pensamiento será una amenaza del poder de Antonio al controlar a Gloria.

Por otro lado, para Antonio, la profesión de su vecina es una humillación y la desprecia, de modo que él teme que esa amistad de su mujer humille a la familia también, el orgullo de ser una persona normal. Cuando Antonio domina a su mujer con el poder; sin embargo, ese poder es amargo y vacío porque en el proceso de domar y ser domado, ambas partes han tenido contacto y psicológicamente se atan mutuamente. En otras palabras, el poder de disciplinar que ejerce Gloria y la familia también doma a Antonio.

Antonio le dice a Gloria: "Aquí quien manda soy yo, y si no te interesa esto, ya sabes dónde está la puerta". Es un anuncio de soberanía masculina. Antonio necesita declararlo como si fuera una amenaza una y otra vez para que se baje la cabeza de su mujer, y fortalezca su territorio. Sin embargo, esa psicología para tratar las mujeres se hereda, como la tradición de la falsificación de la letra de su padre, que Antonio también intenta pasarlo a su hijo mayor, Toni. Por otra parte, Antonio es impotente, como si fuera un hombre "castrado" que no se siente seguro de sí mismo, el defecto del cuerpo se convierte en manipular a su mujer para sentir la virilidad. Quitada la frustración con la obediencia de las mujeres, porque esa pérdida de la naturaleza no le ha permitido ser un hombre verdadero.

Antonio no ama sus hijos, aunque él no pierde la imagen en la familia; pero su indiferencia lo convierte en una figura paternal ausente, que no asume la responsabilidad de ser padre. Al criar a los hijos es una tarea de las mujeres --- ese pensamiento tradicional arraigado profundamente en muchas familias. Es una excusa histórica de los hombres para comportarse sin responsabilidad y escaparse de ser un modelo masculino para los hijos. No obstante, ellos mantienen una figura serena y seria para sus hijos a obedecerles, su existencia como si fuera una estatua para venerar y homenajear, y nada más.

Al final, Antonio es asesinado por Gloria, lo cual significa un buen término para el protagonista. Porque Antonio no va a cambiar por sí mismo en su vida; la educación de la familia original le ha marcado su forma de ser y el punto de vista del mundo. En otro lado, Antonio no soporta desvincularse de su familia, especialmente de su mujer. Gloria es una persona femenina para identificarse al protagonista. El golpe que se da Gloria a Antonio evita que sucedan estos dos problemas. El mundo machista de Antonio necesita ese golpe femenino al cuerpo para exclamar un grito masculino: “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”



Toni, el hijo mayor de Antonio, no estudia ni trabaja, a los 14 ya fuma, bebe y encima toma cocaína. Una imagen típica de los chicos "colgados" que presenta en los años 80. Él no se comunica con su padre, como si no existiera; sentimental y psicológicamente se le ausenta Antonio. Aun así, la relación de Toni con su padre es inevitable, la falsificación de letras que le ha enseñado Antonio, lo cual contiene el poder paternal, que lo aprovecha para beneficiar la vida. No obstante, Toni solamente lo utiliza ni siquiera identificarse con él, además, intenta evitarlo. Su madre, Gloria, ha sido una figura maternal patética quien, forzada por la vida, ingiere calmantes para evitar la presión familiar. Para Toni, su madre es una imagen femenina nerviosa, débil y miserable de ama de casa. Al chico lo lamenta por su madre, pero no suele pretender ser un héroe para reunirse con ella para ayudarla salir del poder patriarcal, sino que se aleja de ella también. Gloria no es una figura maternal adecuada para Toni. La negación del chico a sus padres le empuja a

acercarse con su abuela, una mujer que no amenaza la libertad del chico, que ya no contiene mucho poder a la segunda generación. El intento de Toni que quiere volver al campo con su abuela es un regreso al original del ascendiente y la naturaleza. Según Carol MacCormack y Marilyn Strahern, la metáfora de la mujer es la naturaleza, que necesita la conquista de la cultura, la cual simboliza el macho, activo y abstracto.

*"The female symbolized in nature is a male-owned element. When a man dies, his body is placed inside his mother's house but his spirit escapes into the forest to dwell among the possums". 109* (La hembra simbolizada en la naturaleza es un elemento de propiedad masculina. Cuando un hombre muere, su cuerpo se coloca dentro de la casa de su madre, pero su espíritu se escapa al bosque para habitar en medio de las zarigüeyas.)

La cultura erradica el fundamento natural de la humanidad, especialmente para los hombres, el abandono de la tierra-madre les hace perder el camino, entonces, volver a ella será su destino para reencontrarse a sí mismo. Por lo tanto, Toni decide irse a vivir en el pueblo y trabajar con su abuela, cuya presencia y amor han sido una recompensa que le acompaña y orienta.



Miguel, el hijo menor de Antonio, es un niño que tiene mucha personalidad y es prematuro, dado que a esa edad ya mantiene una relación íntima con el padre de su amigo. Miguel es diferente que su hermano. La ausencia de Antonio ha sido un daño psicológico marcado en la vida del niño, le faltó la figura paternal desde pequeño. Miguel es un arquetipo freudiano que tanto sucede en la vida real como se representa en las obras cinematográficas. Hay una conversación entre Miguel y su madre Gloria para justificar la ausencia de Antonio.

Miguel: "¿Papá me echó mucho de menos?"

Gloria: "Tenía tanto trabajo que ni siquiera se dio cuenta de que no estabas." ('97:45')

Es una típica explicación cuando las madres les dan la razón a los niños de la ausencia de los padres; el trabajo, siempre es el trabajo que detiene a los hombres que se preocupen de los hijos ni les muestran el cariño y el amor. La consecuencia de la ausencia de Antonio afecta a Miguel a sentirse inseguro y sensible. El niño se identifica bastante con su madre, que la debilidad le convierte en un víctima del poder paternal, ni si quiera se le ocurre pensar en salvarla. El niño también se escapa de la casa frecuentemente como su hermano, para buscar la seguridad desde fuera. De modo que Miguel encuentra al amor del padre de su amigo es una compensa de la escasez de la imagen paternal.

Su familia está en apuros económicos cuando el dentista homosexual quiere adoptar a Miguel para aprovecharse de él y tanto el niño como su madre consienten esa propuesta. Entonces, en un sentido, Miguel es como un niño abandonado por su madre; psicológicamente es un huérfano. En otro sentido, la adopción falsa de Miguel se convierte en un "incesto", que permite al chico domina el poder paternal desde el dentista. En cuanto Miguel se entera de la muerte de su padre, vuelve a casa para apoyar su madre. En la opinión de Lacan, el pene es el núcleo de la representación de las diferencias de género, pero debe entenderse desde la perspectiva del significado metafísico. Para los niños, el complejo de Edipo establece el modelo de la interacción cultural, debido a la amenaza de castración que contiene la autoridad de las reglas

paternales. Para Miguel, cuando Antonio se muere, el mundo patriarcal que lleva la huella de su padre se ha destruido, que significa el triunfo de la batalla entre padre e hijo. Conscientemente, regresa para reconstruir ese mundo del poder que ha perdido y que además Miguel está buscando y necesita.



Lucas es un escritor sin suerte en su carrera. El agotado talento de escribir le causa los problemas en la situación económica, en la relación familiar y en el estado psicológico. Los libros suyos son rechazados por los editores y le hacen sentirse un fracasado. En toda la trama, Lucas está buscando recuperar la identidad de ser un autor con éxito, con motivo de reencontrar su auto-confianza, y de levantar la cabeza frente a su mujer y su hermano. La pérdida y la humillación de la profesión le reprimen el orgullo. El trabajo, para

todo el mundo es un elemento imprescindible a identificarse de sí mismo, y especialmente para los hombres, se les hace fuerte y se les asegura.

*"Sus triunfos sociales siempre tienen un atractivo sexual."110*

Es decir, el éxito del trabajo le aumenta la virilidad, que psicológicamente mantiene el poder de la influencia de la identidad. De modo que, si los hombres eligen entre el trabajo y la familia, la mayoría de los hombres prefiere al primero. Como los hombres uno de los "El ambicioso" en los años noventa, no obstante, los hombres de Almodóvar no tienen la suerte a encontrar ese sueño, aunque ellos tienen la ambición, se limitan por ellos mismos. Es un círculo vicioso. Por el trabajo, Lucas ya ha perdido el encanto de su identidad sexual para su mujer, y se siente inferior a su mujer por no le lleva más dinero, lo cual justifica el poder ser un hombre.

La mujer de Lucas es histérica y cleptómana. Como él no triunfa en los escritos, su mujer le trata mal, y el ambiente familiar solamente se enfoca en el dinero. Frente a los insultos de su mujer, aunque se siente humillado, la soporta y se rinde. Es una imagen del "calzonazos", que se manipula por la mujer. En este caso, es porque Lucas se pierde de sí por no tener dinero ni triunfar en su profesión. Él no tiene la fuerza para enfrentarse a su mujer.

La relación entre Lucas y su hermano Pedro solamente se vincula al dinero; como Pedro de vez en cuando ayuda económicamente a Lucas, éste se

aprovecha con la complicidad de su mujer. Lo ingrato y lo tramposo de Lucas muestran que él es un hombre egoísta y miserable.



Un policía es un hombre impotente. Igualmente que el policía de "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón", el poder es un disfraz que le esconde del miedo y la auto-desconfianza cuando se vincula con las mujeres, él sigue siendo impotente. El defecto físico ha producido en él un daño psicológico que lo hace sentir que no es un verdadero hombre. En la película, este policía practica el Kendo, un deporte de arte marcial de Japón, cuya función es interiorizar el poder y la paciencia del practicante. Esta fuerza desde fuera para el policía no ha sido una solución de curar su impotencia ni aumentar la auto-confianza. El policía intenta a tener relación con las mujeres e incluso procura a la ayuda de la prostitución para identificarse la virilidad suya, han

fracasado. En general, la femineidad tiene carácter absoluto y la masculinidad mantiene la relatividad. Por tanto, la autonomía de la identidad de la mujer se refleja significativamente en el proceso del embarazo, que es completamente independiente de cualquier relación con los hombres. En cambio, como los hombres son una presencia relativa, su identidad se desarrolla solamente durante la relación con las mujeres. Es decir, la impotencia del policía bloquea su vinculación con las mujeres para que no sea posible identificar su masculinidad. Además, este hombre tiene miedo a los homosexuales, niega a identificarse con ellos por la impotencia en la relación heterosexual. Cuando el policía acude al psicólogo, sucede una consulta:

Policía: "Yo sudo mucho. Se me cae el pelo... Además, soy un poco impotente."

Psicólogo: "Ah, bueno. ¿Y con quién?"

Policía: "¿Cómo con quién?"

Psicólogo: "Si, ¿con hombres o mujeres?"

Policía: "Pues, con las mujeres. ¿Con quién va a ser?"

Psicólogo: "¿Está seguro que no le gustan los hombres?"

Policía: "No."

Psicólogo: " ¿Sale usted con alguna chica? ¿Tiene usted novia?"

Policía: "...sí..."

Psicólogo: "El próximo día, me la trae usted." ('57:07'-'57:40')

Durante la conversación, el policía se pone nervioso, mueve mucho el cuerpo, suda y la cara está pánica. La impotencia le ha devorado y le derrota el Yo. Cuando le pregunta si tiene novia, le policía miente, y en seguida, la segunda cita le trae una prostituta. Ese comportamiento de engaño muestra el miedo del policía de ser impotente y ser homosexual. Aunque él duda de su identidad de ser hombre, rechaza la confirmación de esa propuesta. En otro lado, es el auto-engaño del sí mismo a negar la realidad de la necesidad de las mujeres.



### 9.5 "Matador" (1986)

Sinopsis: El maestro de toros Diego tenía el hábito necrofilia. Su novia vivía al lado de su estudiante Ángel. Este chico se obsesionaba con ella e intentó violarla. Ángel se entregó al policía, pero la chica no tenía la intención a denunciarle. Así que inconscientemente Ángel se reconocía a sí mismo como el autor de cuatro asesinatos. Una mujer se llama María se adelantó para defender por Ángel, en realidad ella es la verdadera asesina. Por lo que tan locamente obsesionaba de Diego, María mataba a los hombres con la técnica apuñalada. Cuando Diego se encontró con María, los dos se daban cuenta

que ellos son del mismo tipo de gente. Con la capacidad mágica de Ángel, la policía reveló la verdad.



Diego ha sido un matador heroico en su época. Torero es una profesión que representa el mundo machista donde hay que desplegar la valentía, el coraje y la virilidad de la masculinidad. Para convertirse en un hombre se requiere rechazar la feminidad como una condición previa del deseo sexual de los heterosexuales. La tradición del toreo refleja las necesidades del poder masculino, se adapta a la sociedad patriarcal. Por desgracia, un incidente en una faena le descalifica para siempre y le estigmatiza con una pierna coja.

El cuerpo defectuoso ha sido una lacra para su carrera profesional y más para su psicología. Diego repite viendo el video que rodó en su espectáculo cuando se lesiona por el toro. El dolor sentimental por la pierna coja se convierte en un

narcisista, él se lamenta por sí mismo. La pérdida de la ambición de ser torero le tortura psicológicamente hacia la obsesión de la muerte, y la sangre de los toros le compensa de la gloria de su carrera se convierte en el sediento de sangre para alimentar su alma seca.

Diego: "Es normal tener miedo. A veces es el miedo nos da el valor."

Ángel: "¿Usted no siente el miedo?"

Diego: "Sí, pero el miedo forma parte del juego. No hay que tener miedo al miedo." ('7:39'-'7:49')

Si Diego considera que el toreo es un juego, está insinuando que la vida es un juego también. El riesgo de ser torero le llena de miedo, pero el accidente le quita el miedo. Sin embargo, la vida sin miedo ya no tiene sentido para Diego, porque el valor de su vida se desaparece con la jubilación.

Diego: "A propósito, ¿tú por qué quieres ser torero?"

Ángel: "...supongo me gusta el peligro. Además, si tengo que morir, prefiero hacer algo es más emocionante."

Diego: "Eres demasiado joven para pensar en eso."

Ángel: "Qué importa que sea joven."

Diego: "A tu edad debe pensar en matar, no en morir."

('8:45'-'9:20')

El peligro estimula el deseo de vivir. Como en las corridas de toros, cada acción arriesgada despierta la ambición de sobrevivir. En el proceso de la lucha, se muestra la valiente y fuerte personalidad y alma. La vida debe estar llena de peligrosos desafíos, es la esperanza de la vida. Diego también se lo exige a sí mismo. No obstante, su psicología se distorsiona lentamente, él necesita la muerte y la sangre para sentirse vivo, un hombre. Como Diego mismo dice, "dejar de matar es como dejar de vivir". Por lo tanto, el daño corporal le limita a ser parte de ese campo: una castración de su identidad. La lesión le priva de la virilidad. De modo que Diego se fascina con las películas de terror y de sangre. Más tarde, cuando se encarga de enseñar tauromaquia y mantiene un grupo de estudiantes. Entonces, la codicia de la sangre explota por la matanza de sus alumnos. Aunque el cuerpo de Diego sigue vivo, su alma ya ha desaparecido, el deseo de la muerte es su única persecución.

Diego es atraído por la abogada María; los dos se unen por la misma obsesión de la muerte. María no es como la novia de Diego, una niña que se convierte en un juguete para Diego, la trata como si fuera un toro sin defensa y para

poseerla. María es diferente, ella es independiente y vívida. Diego y María son iguales, se identifican uno a otro. Diego dice a María "yo también estoy muy solo." Los dos se aprecian el uno al otro y se reconocen mutuamente en las matanzas y el deseo de muerte. Cuando Diego y María plantean matarse mutuamente, la chica se comporta como si fuera otro torero. En la película, Diego se viste de torero y María tapa con una capa de torero,

*"su capa también es el símbolo de que ella se identifica con el toreo como ejercicio de pasión y de muerte"*<sup>111</sup>

El complejo de héroe y el orgullo de virilidad de Diego no le permite a seguir vivo con el cuerpo desfigurado, la pierna coja es la prueba de su fracasado y la debilidad, que le atormenta. La presencia de María le anima a enfrentarse con la propia muerte, es la última solución para liberarse de sí mismo. Como dice la película por la muerte de Diego "mejor que haya sido así. Nunca había visto a nadie tan feliz."



Ángel, un chico sensible, tímido y callado, que quiere ser torero y admira tanto a Diego que engaña a su madre para asistir a sus clases de toreo (un deporte clásico y cruel para mostrar la virilidad de los machos). El maestro Diego se convierte en una figura paterna para el chico, que representa la masculinidad que a Ángel le ha faltado en la familia y en su personalidad. Ángel necesita una gran y poderosa figura paternal para ser un ilustrador y darle la virilidad y el valor de la vida. Desde luego, Diego es como si fuera "padre" para Ángel. Cuando Diego le pregunta la orientación sexual suya, Ángel se siente avergonzado como si fuera alguien que le revela su secreto. Porque él también duda de sí mismo, pero no es tan valiente como para descubrirlo.

Diego: "Oye, Ángel. Por curiosidad, ¿a tí te gustan los tíos?"

Ángel: "No. ¿Por qué ha tenido hacerme esa pregunta?"

Diego: "No sé, se me ocurrió de repente. A tu edad es normal haber estado con una chica."

Ángel: "Estoy harto que todo el mundo me trate como un anormal... Voy a mostrar que no soy un maricón."

(9:38'-10:01')

Esta conversación muestra al miedo de Ángel a perder la virilidad por considerarse un homosexual y, a él le importan las opiniones de su "padre", Diego. Porque el chico quiere identificarse con él para sentirse un macho.

Para los hombres, la homofobia puede originarles un temor a ser considerados mujeres, a ser femeninos, lo que significa que ya no es un hombre completo, que se convierte en un hombre "fallido", o, en un sentido, una imagen deformada o mediocre. Para evitar ese temor, los hombres pretenden que no son adictos a la feminidad. Por consiguiente, como dedica a la vida suya en rezar y a hacer ejercicio corporal, no ha tenido ninguna oportunidad para explorar su orientación sexual, esa duda de sí mismo empuja a Ángel a una forma indecente y violenta de rechazo de la feminidad recesiva. Cuando Ángel se entera de que Diego tiene una novia que es modelo y es su vecina, al chico le interesa e intenta violarla para mostrar que no es homosexual. Sin embargo, la violación fracasa y encima, Ángel se

desmaya por la visión de sangre, lo cual indica el trauma del poder maternal. Por otro lado, según el complejo de Edipo, el intento de Ángel de violar a la novia de su maestro insinúa el poseer a su "madre" y la pretensión de ocupar el puesto de su "padre", lo cual presenta el poder y la autoridad. Ángel quiere mostrar su virilidad al sustituir al "padre", un desafío al poder paternal.

Ángel no tiene una buena relación con su madre, quien es muy religiosa, fría, autoritaria y exigente. La obligación religiosa y el poder maternal reprimen la libido de Ángel, ya que su cuerpo y espíritu chocan y, además, afectan su estado psicológico. En una conversación entre la madre y el hijo se delata el ambiente depresivo de la familia y la hegemonía maternal. La mesa larga donde los dos se sientan en cada extremo para comer aumenta la distancia entre madre e hijo, insinúa el miedo de Ángel por su madre matriarcal.

Madre: "Eres un desastre... A propósito, ¿Cuándo vas a ver a tu director espiritual?"

Ángel: "No sé."

Madre: "Era una de las condiciones para volver a vivir en esta casa. ¿No te acuerdas? ¿Pues no sé a qué esperas? Llevas más de dos meses sin aparecer en la iglesia. Esto no es una pensión. Aquí hay unas reglas. No estoy dispuesta ofrecer una vida de lujo y de disipación. Si no vuelves al camino recto,

prefiero no verte. No. No me importa estar sola. Porque yo no estoy sola... Tú sí que me atormentas. A veces creo que estás loco como tu padre. ¡Que en paz descanse! "

Ángel: "Yo también creo que estoy loco. Mama, tendrías que llevarme al psiquiatra".

Madre: "No, tú no necesitas una psiquiatra. Lo que necesitas es un director espiritual." ('15:08'-'16:54')

A través de esta conversación, se nos muestra una madre todo poder que quiere controlar a Ángel. Las palabras dirigidas hacia el chico llenas de autoridad maternal. La madre no le permite dudar, sino que las obedece. Las críticas negativas de su madre con la justificación de la religión como si fueran unos azotes morales reprimen a Ángel, que le hacen sentirse culpable. La señora echa la culpa de su infelicidad al marido, que por un lado, es una técnica para manipular al hijo, quien se siente culpable por su padre y compadece a su madre-víctima; y por otro lado, insinúa que Ángel es como su padre quien tiene la sangre mala que necesita la religión que le limpie.

Cuando el abogado de Ángel, María, acude en ayuda de la madre de Ángel para defender por el chico:

Madre: "No es mi hijo, un monstruo que es capaz de violar y asesinar no puede ser de mi hijo. Dios no puede obligarme tanto."

María: "Olvídese un momento de Dios si puede. Necesito que me de cierta información."

Madre: " ¿Qué quiere que le diga? Hice todo lo posible para salvarle. No era como los demás chicos. De pequeño tenía unas visiones horribles. El mal ya está dentro de él. Traté de inculcarle demora de sí mismo, pero ha sido inútil."

María: "Usted no está en el cárcel."

Madre: "El dolor y la vergüenza también son una cárcel."

María: "No puedo entender que una madre se niega a defender a su hijo."

Madre: "Debería usted saber que hay gente a la que no se puede defender." ('35:01'-'35:51')

Una figura maternal indiferente de la madre de Ángel se puede explicar por qué el chico quiere confesar ser el culpable falso de unos asesinatos. Su

corazón se llena del complejo de culpabilidad. El chico dice una vez: "soy mucho más culpable que de lo que usted imagina. Si no, pregunta a mi madre." Ángel necesita el castigo desde fuera para atormentarle de verdad como su madre le echa tanta culpa. El chico necesita soltar el odio y el sufrimiento de su madre, que se echa hacia él. Ángel es verdadera víctima de una madre "loca" y un padre "loco". De modo que el defecto corporal de Ángel con una oreja no funciona y la enfermedad psicológica de Hemofobia han sido síntomas explícitos de la represión de su madre, porque nuestras células memorizan el sentido biológico con una forma inteligente.

Ángel necesita el amor maternal, quien le cuida sentimentalmente con la tierna caricia. La desgraciada relación con su madre le hace sentirse miedoso con las mujeres; por un lado, no sabe cómo comportar con ellas, y por otro lado ardientemente las ansía. De modo que, el médico representa el mundo femenino que se despierta en Ángel con un beso cuando él se desmaya por la sangre. Este beso como si fuera el del príncipe a la princesa de los cuentos, sin embargo, en el caso de Ángel es el chico que necesita que la chica que le salve. El beso del médico contiene el factor del amor maternal y del sexual, que compensan la reprimida psicología de Ángel. Al final de la película, el chico ha superado la Hemofobia. Aunque la médico de momento sustituye la figura maternal para Ángel, la relación con su madre sigue suspendida sin resolver, tal vez, ya no hay solución.

Almodóvar no sigue el camino cinematográfico tradicional de relatar la historia de un chico, con su madre autoritaria, su padre ausente y una figura paterna surgida para admirar, etc. El director plasma a Ángel con un talento de compartir la visión de Diego, es una manera metafórica y mágica. El chico encarna con el "padre" para compartir su experiencia, vive en su vida. El intento de Ángel que salva a la vida de Diego es el "suicidio" de compensar la culpabilidad de poseer a la "madre".

Finalmente, cuando Ángela ve la escena sangrienta de los cuerpos de Diego y su amante, sin embargo, el chico no se desmaya. Tal vez, la muerte del maestro ha sido un sacrificio para dotar a Ángel de la virilidad, o que el amor maternal de la médica le ha ayudado a conquistar el miedo, o por los dos le han curado. Sin embargo, la madre de Ángel sigue estando allí.



#### 9.6 " La ley del deseo " (1987)

Sinopsis: Pablo es un director y guionista muy conocido, estaba profundamente enamorado de Juan, pero él se comportaba bastante indiferente con Pablo. La hermana de Pablo, Tina, era una transexual que había sufrido un deño tremendo por los hombres, así que se llenó de odio contra ellos. Cuando Pablo conoció a Antonio, todas las relaciones volvieron caóticas, que llenan de asesinato, venganza, obsesión...

La trama de esa película se concentra en tres hombres, Pablo, Tina/Tino y Antonio, quienes se manipulan por la ley del deseo. La obsesión de poseer al cuerpo dirige hacia el camino de destrucción. Porque cada persona es un individuo que pertenece a su propia esencia, y mientras tanto, cuando cambia la gente, el amor, el deseo y la pasión son unos factores inestables para perseguir.



Tina /Tino es transexual. Ella es la víctima del sí mismo, también del mundo masculino y del femenino. El complejo de Electra le despoja de la identidad y se pierde a sí misma. Hay una confesión suya a su hermano Pablo: "...nosotros somos huérfanos. Nuestro padre vive, pero en Nueva York. Ya hace años que no nos escribe. Nuestros padres se separan cuando éramos muy jóvenes. Tú te quedas con mamá, yo fui con papá... Yo tuve la culpa que nuestros padres se separaran. Estaba liada con papá. Fui con papá

a Marruecos. Y fuimos muy felices hasta que me dejó por otra mujer. Todavía no le he perdonado. Me hizo tanto mal que no he podido estar con ningún hombre." El caso de Tina /Tino contiene dos elementos: la obsesión de Tina /Tino por su padre le castra para obedecer al poder paternal. Incluso el hecho de cambiar de sexo, "a él le gusta la idea...no me arrepiento. Hubiera dado mi vida si me lo hubiera pedido." Tina/Tino encarna la imagen perfecta con el cambio corporal para su padre y se encierra en el universo del hombre amado, sin embargo, inconscientemente se ha perdido su identidad de ser Tino. La voluntad suya se manipula por el padre. Es obvia que la relación entre Tina/Tino y su madre es un desastre. La madre es una rival quien está en el medio entre Tina/Tino y su marido. De modo que Tina/Tino necesita "matarla". Es decir, Tina /Tino se odia por el mundo femenino y la culpabilidad le controla con el miedo para que no se atreva a enfrentarlo, lo cual afecta las relaciones con sus novias. El divorcio de sus padres es la separación definitiva de Tina/Tino con la madre, y la sustituye a ese mundo femenino para el padre. La falsa "madre-mujer" figura de Tina/Tino no es la solución de mantener la relación con su padre, porque él necesita una mujer verdadera. La identidad de "Tina" es un espejismo construido por el mundo paternal. Segundo, el incesto entre Tina/Tino y su padre choca con el tabú de la sociedad, la heterosexualidad surge no solamente para ejecutar la prohibición del incesto, sino que también apoya el tabú de la homosexualidad. La prohibición del

incesto previamente presupone el tabú de la homosexualidad. La cultura heterosexual rechaza la homosexualidad y el incesto.

A pesar del abandono por el padre, otra figura paternal hace lo mismo a Tina /Tino, es el sacerdote de la iglesia de su barrio.

Tina /Tino: "Padre, soy yo."

Padre: " ¿Tú? No puede ser. Has cambiado tanto."

Tina /Tino: "No crea. En lo esencial sigo la misma... Me temo que estoy condenada a la soledad... En mi vida sólo tuve dos hombres, uno fue usted, mi director espiritual, y el otro mi padre. Los dos me han abandonado. Ya no puedo confiar en ningún otro... Pero mi recuerdo está aquí. No quiero huir de los recuerdos, son lo único que me quedan." ('20:20'-'21:29')

El padre que le dio la vida abandona a Tina /Tino, también el padre del espíritu le abandona. Esa vinculación con las dos figuras paternas le han castrado física y psicológicamente. Tina /Tino confirma que en lo esencial sigue la misma, es un consuelo a sí mismo. Porque su cuerpo plasmado por el deseo paternal no recibirá el mismo tratamiento de la sociedad. ¿Tina /Tino es homosexual gay con el cuerpo femenino para ser heterosexual o es

homosexual gay con el cuerpo femenino para ser homosexual lesbiana o debería ser homosexual gay con el cuerpo masculino? Creo que está muy confundido. Tina /Tino duda de sí mismo.

Tina /Tino: "Yo no tengo problemas con los tíos. Porque para mí hace ya mucho tiempo que no existen."

Pablo: " ¿Y te parece poco problema ese?"

Tina /Tino: "Mis fracasos con los hombres son algo más que los argumentos de guion... Son míos. ¿Me oyes? ¡Míos! No me gustan. Pero he tenido que pagar un precio demasiado alto por esos fracasos. Son lo único que tengo."

('46:18'-'47:08')

Es obvio que psicológicamente Tina /Tino está jugando al narcisismo, pretende victimizarse, echar la culpa a los hombres, quienes le hacen daño que no puede superarlo. Tina /Tino se lamenta por sí mismo, que su vida infeliz se hace por los hombres, porque ellos la abandonan. Sin embargo, en el fondo, Tina /Tino está esperando que llegue un príncipe azul, para salvarla del castillo. Cuando Antonio aparece en su vida, Tina /Tino se enamora y se

pierde de sí mismo otra vez. Tina /Tino repite la misma historia con los hombres.

La muerte de la madre de Tina /Tino le hace volver a la "familia", y se aprovecha de su hermano Pablo económica y psicológicamente. La reunión con Pablo es para encontrar sus raíces y su identidad para llenar su soledad.

La figura fraternal es otro poder masculino para compensar el daño causado por los hombres y la hace sentirse independiente. No obstante, por su cuerpo femenino, para Tina/Tino es difícil encontrar su identidad porque el género se produce como una repetición ritual y convencional. Desde el punto de vista social, este rito parcialmente se ve forzado por una obligada presión heterosexual.

El intento de Tina /Tino por buscar el amor femenino desde una novia también es un fracaso, su novia le deja por otro hombre. Cada vez ella busca una salida para identificarse con relaciones amorosas, no logra el éxito. No obstante, la niña que ha dejado su novia, convierte a Tina en una "madre" con cierto sentido de identidad femenina.

El cine del tema del transexual lo más parecido es "Un hombre llamado flor de otoño" y "Mi querida señorita". Estas dos películas de los años setenta se enfocan en el ambiente de la sociedad, y los dos protagonistas son símbolos. Sin embargo, Almodóvar subraya el sentimiento y la psicología de su

personaje, cómo sobrevivir en las relaciones con la gente, con la sociedad y con sí mismo.



Pablo, un guionista famoso. El mundo creado por él lleno de sentimiento y sensibilidad. Él no abre su corazón a la gente, como Tina /Tino define a su hermano "es un egoísta", que insinúa que sentimentalmente Pablo se cierra y conversa para sí mismo. Esa inseguridad y la desconfianza en la gente se relaciona con su infancia; a Pablo le falta la figura y el amor paternal. La víctima madre del divorcio le acerca a la identidad frustrada y fracasada, que lamenta la figura maternal y la simpatiza. Desde luego, su temperamento lleno de melancolía y tristeza. El dolor y resentimiento apaga su mundo interior.

El reencuentro y la aceptación de su hermano por un lado es porque está solo después de la muerte de su madre, y por otro lado Tina /Tino es un sustituto

de su madre. Además, Tina/Tino ha tenido una operación transexual, se ha convertido en una imagen femenina. El fallecimiento de su madre determina el fin de la relación con una mujer maternal y el comienzo con otras "mujeres", quienes le ayudan, le protegen y le acompañan durante la vida.

Para Pablo, su mundo es individual y personal, que mantiene un estado intocable. La debilidad, la sensibilidad y la inseguridad necesitan que él siempre tome la iniciativa en las relaciones, y no depende sentimentalmente de la gente para que evite a los daños. Por una parte, Pablo procura no intimar la relación con Juan y Antonio, y evade la responsabilidad sujeta por tener pareja. Por otra parte, Pablo se tortura por alejarse de Juan y desea conquistar el miedo. El contradictorio pensamiento le atormenta y la soledad le hace empezar la relación con Antonio. Sin embargo, esa relación causada por la obsesión de Antonio implícitamente manipula a Pablo, quien su resistencia cada vez se convierte en la fuerza para caer en la trampa de obedecer.

George Simmel considera que las mujeres son auténticos humanos y los hombres son mitad animal y mitad ángel, donde la parte animal es el origen de la miseria y la tragedia en la relación, tanto para los hombres como para las mujeres. Es natural que se traiga dos muertos por la personalidad de Pablo, porque el miedo y la auto-defensa le pausan las acciones. La tragedia es inevitable. Cuando Pablo ha tenido un accidente de coche después de enterarse de la muerte de Juan y eso le ha causado la pérdida temporal de la

memoria, se muestra que inconscientemente, la debilidad y el miedo del protagonista le evitan al reconocer la realidad. Pablo no tiene el valor ni la valentía de enfrentarse a lo que ocurre en la vida real, porque la objetiva realidad no se controla por él, no es igual que su mundo propio y su obra cinematográfica, con los cuales mantiene el control absoluto. El miedo de perder las cosas le detiene a aceptarlas. En el final de la película, Pablo destroza la máquina de escribir es un intento de despedirse de vivir en su mundo paraíso y empieza a enfrentarse a sí mismo y al mundo a su alrededor. Sin embargo, es tarde en un sentido.



Antonio tiene una madre autoritaria y le encanta espiar, sin embargo, por un lado, el chico se identifica con su madre, y por el otro lado intenta escaparse de esa fuerza maternal. La actitud de Antonio con su madre es contradictoria.

El chico no tiene libertad ni intimidad en casa por las exigencias de su madre; y se controla por ella, quien ha sido una figura maternal autoritaria.

El padre de Antonio es ausente. Como la señora dice "mi marido ya tiene bastante preocupaciones como está metido en la política. Como si yo estuviera viuda." De modo que, como todas las madres ama de casa, pone toda la atención en los hijos como si fueran los sucedáneos de los maridos y los controlan con los excusas de "amor" o de "cuidarles". De modo que la presión del marido ausente para la señora es buscar la compensación de un sustituto, Antonio. Cuando el chico resiste con la autoridad de su madre, cada vez se identifica con ella y se convierte en una persona que a él no le gusta. A Antonio también le obsesiona espiar y tiene una manía de manipular. Conscientemente, por un lado, el chico intenta emanciparse del control maternal con otra figura reemplazada; por otro lado, es imposible quitarse de la huella maternal, además, Antonio necesita la madre que le rescata, como el caso del asesinato de Juan. Aunque él lucha por sí mismo, su intento es inútil contra el "destino" familiar poderoso; al final se esconde bajo la "madre".

Antonio está loco por Pablo. Este "amor" homosexual es una ilusión y obsesión suya a la figura paterna, con motivo de acercarla, poseerla y hasta sustituirla. El comportamiento cuando Antonio compra la camiseta igual que la de Pablo es un "disfraz" para imitar u ocultarse a sí mismo y psicológicamente

identificarse con Pablo, con motivo de sentirse a otra persona y escaparse a su mundo con el poder maternal.

Los actos de Antonio para intentar ser un chico con todas las virtudes que le gustan a Pablo y asesinar al novio de Pablo son luchas inútiles para convertirse en otra persona. Este deseo de Antonio es tan fuerte, que él inventa las circunstancias posibles para poseer a Pablo o sustituirle. Sin embargo, inconscientemente la "madre poderosa" se aparece y se lo impide en el círculo del destino. Cuando al final Antonio se suicida, es una liberación a sí mismo, de la obsesión del deseo y del destino familiar. La vida de Antonio no ha tenido la oportunidad de encontrarse de sí mismo, sino sigue en el camino de quitar una identidad a ser otra identidad. Es un proceso de ser maduro como todos los jóvenes a obtener el verdadero "yo" con la experiencia de la vida. A pesar de la medida extremista de Antonio, la muerte le independiza del estado contradictorio.



### 9.7 "Mujeres al borde de un ataque de nervios" (1988)

Sinopsis: La actriz Pepa supo que estaba embarazada, pero su alegría no duraba mucho, porque su amante Iván se desapareció de repente. Cuando ella estaba desesperada para encontrar manera a contactar con Iván, su mujer Lucía le ha vuelto un gran problema para Pepa. Al mismo tiempo, una amiga de Pepa por tener el miedo a la detención policial le buscó refugio a ella. Las mujeres nerviosas se reunían y tuvieron lugar de escenas.



“El ligón” de los años setenta son unos hombres buscan la identidad de ser “hombre” a través de la comprobación con las mujeres, mostrando el aire de macho y la seducción una y otra vez, con el fin de completar el Yo en el nivel psicológico. Apparently Iván corresponde con la definición del ligón por la relación suya con muchas mujeres, sin embargo, este hombre las necesita es por la debilidad interior, él necesita una mujer que sea fuerte y con potencia personal para él dependa de ella. Cuando las mujeres se convierten en débiles y empiezan a pedir apoyo psicológico, Iván les aleja y busca la otra. Iván sentimentalmente está jugando con tres mujeres.

*“Las relaciones de Iván con Lucía, Pepa, y Paulina no pueden perdurar porque se basan en la mentira”.112*

Los hombres suelen utilizar las mentiras para evitar los problemas con las mujeres. Es una guerra cuesta mucha energía. La imagen masculina de Iván

representa al sufrimiento de sus chicas. Sin embargo, Iván personalmente aparece solamente unos minutos en la película, Almodóvar le plasma a través de las expresiones de las mujeres y los mensajes telefónicos de Iván. Iván es el "Iván" nos cuenta por las mujeres.

Como las mujeres de la película expresan, Iván es el origen de este caos. En la película de Almodóvar, los problemas entre mujeres y hombres siempre son causados por los hombres. En su mundo machista, los hombres provocan exageradamente molestias físicas y psicológicas en las mujeres. Como las mujeres sufren por los hombres, insinúa que ellos tampoco reconocen cómo funcionan ni cuál es su papel en esta sociedad. Es decir, aunque el mundo machista está dominado por el poder masculino, como ellos ponen las reglas, también forman parte de la sociedad cuyo comportamiento está limitado por la misma disciplina, y les afectan por los comportamientos de las mujeres.

Iván se siente culpable por su ex-mujer Lucía, porque ella enloqueció por él y ha sido internada en un psiquiátrico por muchos años. La venganza de la familia de su ex-mujer es prohibirle visitar a su hijo Carlos, el cual impide a Iván identificarse con su padre. Según la película, Lucía es una mujer con mucho carácter, caprichosas y mimada por sus padres. Aunque Iván es un tipo que tiene mucho miedo a las mujeres, su interior es débil. Se la aleja de ellas cuando él se siente agotado. Hay una escena cuando Iván ve a Lucía desde la cabina de teléfono; inmediatamente él agacha todo el cuerpo para

evitarla. Este comportamiento de Iván le llena de asusto, como si fuera un niño que teme al castigo de una madre.

Lucía dice: "En el hospital no me acordaba de él. Hasta que de pronto, una noche frente al televisor, le oí, reconocí su cara, reconocí su voz, decía a una mujer que le quería. Sentí por dentro como una combustión. Recordé todas las veces que me lo había dicho a mí... Sólo matándolo conseguiré olvidarle."

Una "víctima" de las palabras dulces de los hombres. Muchas mujeres confían ingenuamente en los compromisos de los hombres, y piensan que esa felicidad es para toda la vida, sin embargo, el final de los cuentos de príncipes y princesas es el comienzo de la realidad de la vida.

*"El amor auténtico debería fundarse en el reconocimiento recíproco de dos libertades; cada uno de los amantes se probaría entonces como sí mismo y como el otro: ninguno abdicarla de su trascendencia, ninguno se mutilaría; ambos desvelarían juntos en el mundo valores y fines. Para uno y otro, el amor sería una revelación de sí mismo por el don de sí y un enriquecimiento del Universo"113*

El amor de Lucía para Iván es autoritario y es para obtener más autoridad bajo este amor.

Pepa, la primera amante de Iván, está buscándole para hablar con él sobre el asunto de un embarazo durante toda la trama de la película. No obstante, Iván evita enfrentarse con ella. Este comportamiento de Iván se produce por el miedo, no se atreve a comunicar con Pepa cara a cara, porque ella está obsesionada con Iván y quiere pedir algo. Como la misma Pepa dice: "Yo quería salvarme y salvarlo. En el corral que instala en la terraza me hubiera gustado tener una pareja de todas las especies de animales. En cualquier caso, no conseguí salvarla la pareja que más me interesaba, la mía." Esta confesión muestra que Pepa pretende desempeñar un papel de "santa" para controlar a Iván. A ella le ilusiona ir al paraíso donde vivirán los dos y unilateralmente considera que Iván la necesita para salvarse. Pepa también dice: "No quería matarle, sólo pretendía obligarle a que se quedara." Por su debilidad, Iván no se está esforzando por defenderse de la presión de Pepa; la intención suya de hacerle obedecerla le asusta. Enfrente del poder femenino, Iván no es suficiente fuerte para enfrentarse, de modo que, la última opción es alejarse de ella, que no dejarse manipular por ella.

Cuando Pepa comunica con el hijo de Iván, dice que: "...con tu padre es imposible saber nada. Siempre me entero de todo por casualidad...Él nunca dice nada, nunca reconoce nada. Nunca sale un reproche de su boca. Intenté hablar con él civilizadamente. Pues, nada. Entonces, le dije que si algún día dejaba de quererme, que me lo dijera. Ya hace una semana conseguí que me

dijera, que no me quería.” Las mujeres no soportan que los hombres no les hablen, sin embargo, ellas se obsesionan por hablar. No se dan cuenta de que las palabras son un poder lingüístico que aplicar a la manipulación. Las mujeres quieren que los hombres sean sinceros, como Pepa espera de Iván que le dice la verdad cuando él no la quiere. Sin embargo, cuando los hombres les dicen la verdad, las mujeres se ponen en una postura de víctima. Iván no se siente seguro con Pepa. La amenaza de ser manipulado le hace sentirse con miedo.

*“...El amor no es en la vida del hombre más que una ocupación, mientras que para las mujeres es la vida misma.”114*

De modo que, cuando Pepa utiliza la fuerza de conseguir al amor para toda la vida, Iván prefiere dejar esa ocupación, a ser libre. Finalmente, Pepa dice: “Es mucho más fácil aprender mecánica que psicología masculina. A una moto puedes llegar a conocerla a fondo, a un hombre, jamás Ana, jamás.” Tal vez, los hombres también tienen la misma pregunta sobre las mujeres. La verdad es que ellos son criaturas quienes “Men are from Mars, Women are from Venus”. En la escena del aeropuerto, Pepa salva a Iván es una conciliación entre los dos, porque ella tiene dos sustitutos de Iván, el bebé de la barriga y Carlos. Sin embargo, Iván otra vez está metido en el círculo con las mujeres.

La segunda amante es Paulina, una abogada feminista. Para Iván, el poderoso carácter de su amante le hace sentirse fuerte. Él puede obtener la seguridad con Paulina. Sin embargo, otra vez el miedo y la inseguridad de Iván le empujan hacia una figura femenina llena de autoridad, quien de momento no le pide algo.

Paulina: "Eres débil, Iván."

Iván: "Que sí, cariño."

Paulina: "No me digas que 'sí, cariño'."

Iván: "Pero es que sí tienes razón."

Paulina: "A veces me gustaría no tener razón."

('81:29'-'81:37')

Una imagen humilde de Iván, quien desempeña un buen niño enfrente de las "madres". Este hombre como si fuera un vampiro que absorbe las fuerzas de las mujeres para acompañarle, quitarle el miedo y la inseguridad hasta consolarle sentimentalmente.

El derecho de ser padre de Iván se le han quitado las mujeres. De modo que, durante toda la película, Iván no conoce a Carlos ni se entera del embarazo de

Pepa. Las mujeres suelen utilizar a los hijos para chantajear y amenazar a los hombres, quienes siempre están en un papel ausente en la familia.



Carlos, el hijo de Iván y Lucía. Su infancia del chico transcurre faltando al amor de padre y madre: "Iván y mamá rompieron antes de que yo naciera. Después del parto, por lo que hizo mamá, le internaron. A mí me criaron mis abuelos. A Iván no le permitieron que conociera..." A Carlos, el poder de los abuelos le crea la ausencia de las figuras maternal y paternal. De modo que, el chico muestra una sensibilidad y tartamudea por la auto-deshconfianza. Especialmente cuando se enfrenta con su madre, el miedo de la autoridad maternal le hace sentirse inferior. "...mamá me odia. Porque represento para ella todo el tiempo que está en el hospital sin Iván." Carlos se siente culpable

por su madre aunque él necesita el amor maternal; la culpabilidad le reprime a la figura de un niño que ha hecho mal y es castigado.

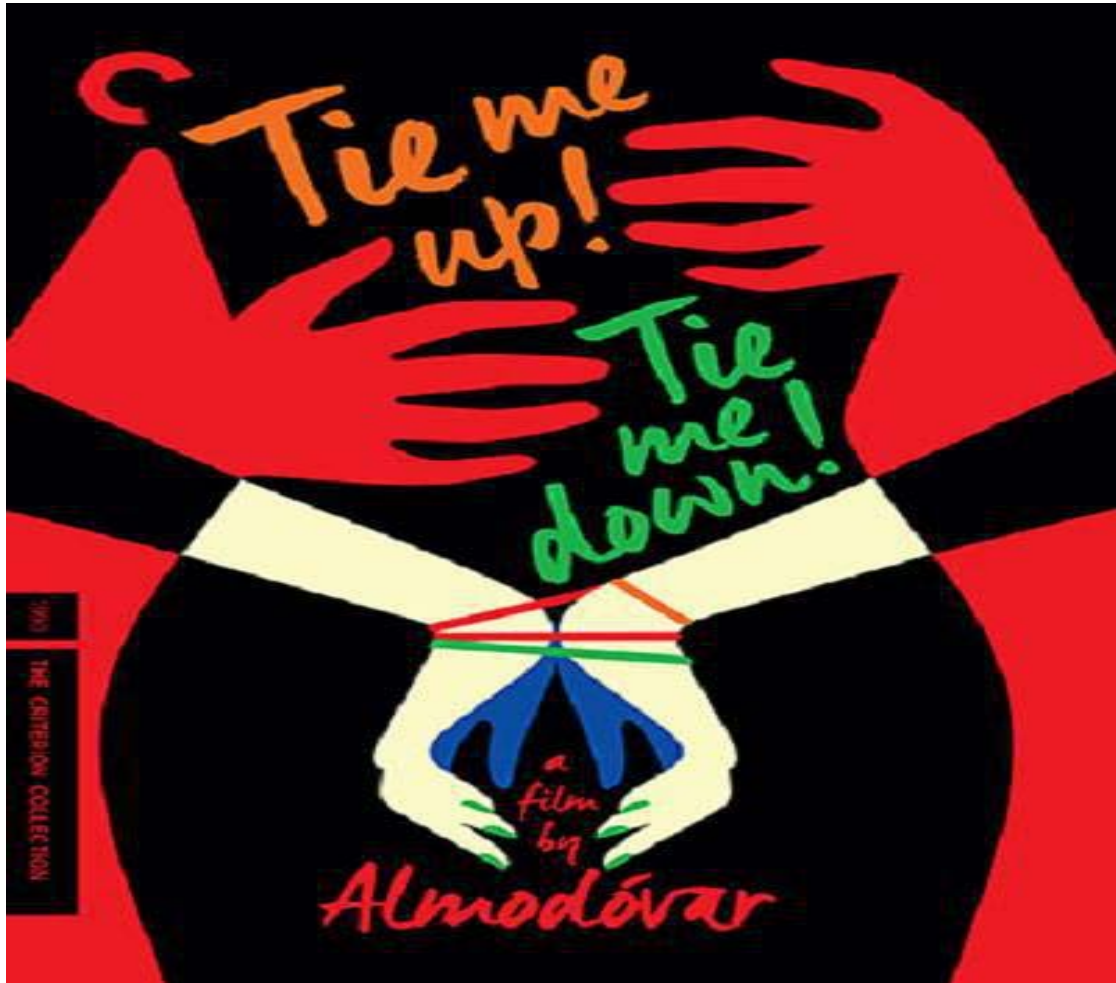
Por un lado, Carlos tiene miedo a las mujeres con una figura femenina poderosa, que le despoja la auto-confianza; por otro lado, la necesita para sentir que la imagen maternal está cerca y aliviar el complejo de culpabilidad. De modo que, la novia de Carlos es una copia de la madre del chico, autoritaria y dura. Lo que a Carlos le falta en su personalidad, por el trauma infantil, busca compensarlo en su novia. Cuando el chico hablaba con su novia, tartamudea mucho y, ella interrumpe las frases de Carlos con una actitud despreciable, igualmente, como Lucía.

Pepa le ha salvado con su figura maternal de cariño y amor. Además, cuando Carlos se entera de su embarazo, sabe que tendrá un hermano del mismo padre. El chico se identifica con el bebé, y considera que Pepa es su "madre". Este sustituto de madre se convierte en una figura maternal perfecta para el chico. Entonces, psicológicamente Carlos madura, se enamora de otra chica y supera su tartamudez.

Como Iván no reconoce que Carlos sea su hijo, el chico se siente como su madre, una víctima. En una foto tomada con Iván, aparece una frase "de tu padre que no te merece". Sin embargo, en el fondo de Carlos le desea esa figura paternal, e inconscientemente le toma a un modelo para la vida.

Cuando Lucía descubre que Carlos está con dos mujeres al mismo tiempo, dice que: "Sale de su padre". Es decir, inconscientemente el chico se identifica con Iván.

En Carlos se ve un chico humilde y miedoso por el conflicto familiar, que mantiene la huella del "calzonazos". Sin embargo, siempre existe otra mujer-madre que le rescata de la situación y recupera la consciencia de ser individual.



9.8 " ¡Átame! " (1990)

Sinopsis: Ricki vivía en el orfanato/hospital psiquiátrico desde que tenía 3 años, durante esos 20 años él se atrapaba por ese mundo cerrado, era ignorante, simple e imprudente. Cuando se aprobó por el hospital que podía volver a la sociedad, Ricki llamó inmediatamente a su favorita actriz porno para mostrar su afecto. Sin embargo, Ricki la secuestra y se encierran juntos para que la chica se enamore de él. Al final, la cosa gira por otro camino.

“Cuando pierda todas las partidas

Cuando duerma con la soledad

Cuando se me cierren las salidas

Y la noche no me deje en paz

Cuando sienta miedo del silencio

Cuando cueste mantenerse en pie

Cuando se rebelen los recuerdos

Y me pongan contra la pared

Resistiré, para seguir viviendo

Soportaré los golpes y jamás me rendiré

Y aunque los sueños se me rompan en pedazos

Resistiré, resistiré.

Cuando el mundo pierda toda magia

Cuando mi enemigo sea yo

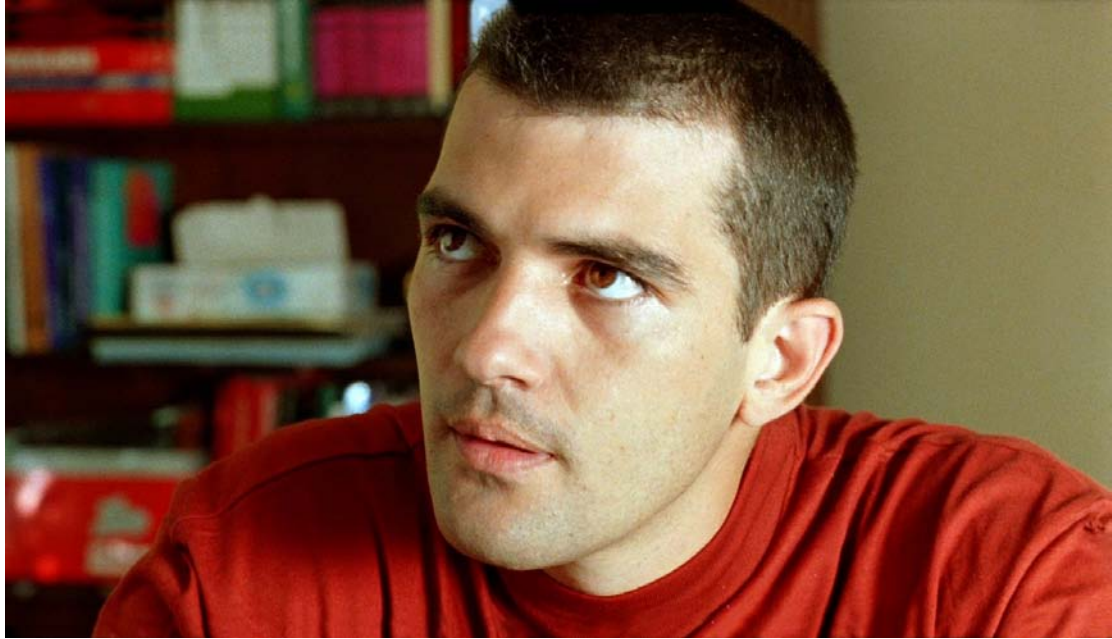
Cuando me apuñale la nostalgia

Y no reconozca ni mi voz

Resistiré, para seguir viviendo”

En la canción “Resistiré”, durante las últimas secuencias de la película, resuena la actitud de Ricki: ten confianza en la vida, tendrá alguien que me salve.

En el caso del protagonista son las mujeres que le rescatan. El título “Átame” aunque se expresa por la boca de Marina, representa la necesidad y el deseo de Ricki por el amor, del cariño, del matrimonio y la familia. En “El mercado” de los años ochenta, representan hombres quienes piensan en el pasado por los recuerdos felices, el sufrimiento, la angustia y el dolor; Ricki también es un nostálgico, sin embargo, él procura recuperar el pasado y la felicidad. Almodóvar utiliza una manera estética-esperpéntica de contar la historia.



Ricki no es una persona de la sociedad, porque toda su vida está cerrada; es huérfano desde los 3 años y a los 16 es internado en un psiquiátrico. Por un lado, su trágica infancia y su experiencia de la vida le ha separado de la sociedad. Ricki no pertenece a la sociedad que le proporcione una identidad concreta, su comportamiento no corresponde a la sociedad. Su comportamiento no está socializado. Por otro lado, sentimental y psicológicamente le han convertido en un niño. Porque el mundo femenino del orfanato y psiquiátrico le protegen con el poder maternal. Ricki reprime por ellas y sufre el poder femenino, así que se fuga varias veces para escapar del mundo unilateral o para buscarse a sí mismo. Sin embargo, este mundo Ricki lo necesita.

Hay una conversación entre la directora del psiquiátrico y el protagonista:

Directora: "...puedes incorporarte a la sociedad hoy mismo...

Ya no hace falta que te fugues más, eres libre, Ricki. Ser libre significa estar solo. A partir de ahora ya no puedo protegerte. Como cualquier ciudadano, tendrás que responderte por tus actos ante la ley... ¿Qué piensas a hacer?"

Ricki: "Trabajar y formar una familia. Como una persona normal."

Director: "Tú no eres una persona normal." ('3:00'-'3:34')

La directora trata a Ricki como si fuera un niño en el sentido psicológico, aunque aprovecha del cuerpo del chico como un hombre. Las palabras dirigidas por la directora se llenan del poder e insinúan que Ricki la necesita, y acentúan la incapacidad psicológica del chico de ser un hombre social porque él no es una persona normal. Por la trauma de la infancia, Ricki necesita el afecto maternal de las mujeres de las organizaciones públicas, lo cual son compensas de la falta del amor familiar. Cuando se despierta el libido, Ricki no sólo quiere una "madre", también necesita una mujer verdadera para identificarse y como un hombre. El proceso de ser ciudadano comienza el paso hacer un hombre. Como Herbert Marcuse considera, la civilización moderna es reprimida; la cultura le obliga a ser hombre. No obstante, del

defecto psicológico obliga a Ricki buscar otro "refugio", lo cual es el sueño de la infancia. Desde luego, el protagonista salta de una "jaula" a otra "jaula", a la de Marina.

La relación de Ricki con Marina es el intento de recuperar la familia original del chico a su manera y ser maduro. Ricki dice que "Hace un año te conocí en una de mis fugas y esa parada cambió mi vida. Desde entonces, sólo pienso en ti y como estoy distraído pensando, no hago ninguna locura y me vuelvo normal". Es decir, la figura femenina de Marina despierta la virilidad del protagonista. Sin embargo, por un lado, Ricki la obliga a enamorarse de él con el poder machista. Por sí mismo, el protagonista ya ha construido un mundo feliz para los dos. Por otro lado, el chico se siente débil cuando está enfrente de Marina. El miedo de perderla y la falta de auto-confianza le hace acudir la violencia, y una forma anormal de arreglar la relación. Ricki dice que: "...he tenido que atraparte para que puedas conocerme a fondo. Estoy seguro que entonces te enamorarás de mí como yo lo estoy de ti. Tengo 23 años y cincuenta mil pesetas, y estoy solo en el mundo. Intentaré ser buen marido para ti y buen padre para tus hijos." Obviamente, es un secuestro sentimental más que lo corporal. La confesión con el aire machista se le convierte en una amenaza amorosa. El chantaje del amor se cuenta con un tono humilde y triste. Atrás de la petición amorosa con figura de un niño herido es el deseo y ardor para que

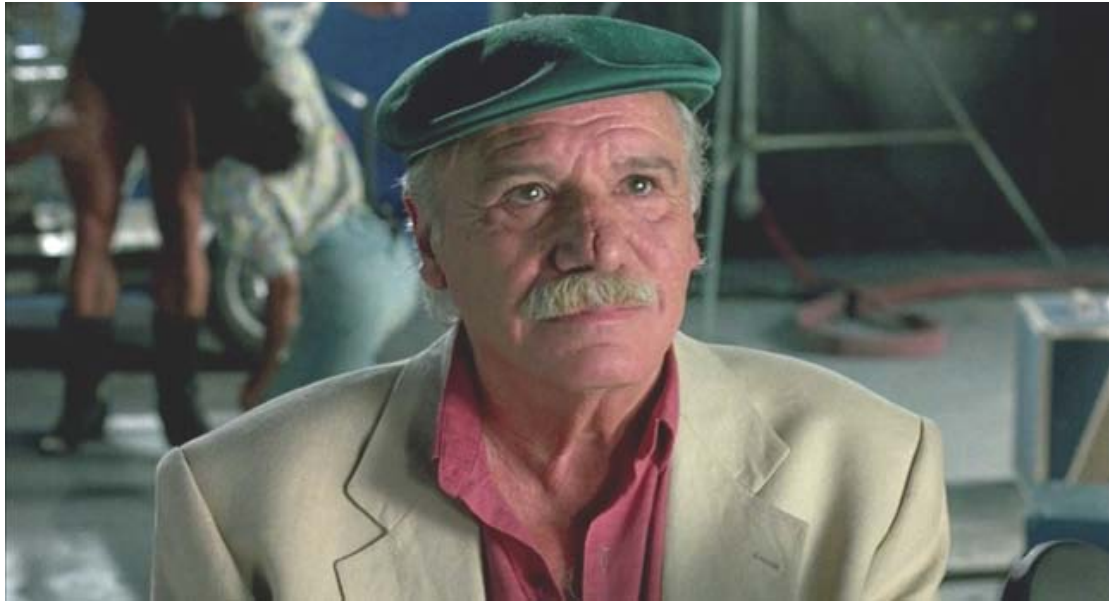
Marina se obedezca con la compasión. Las mujeres suelen confundir el amor y la compasión.

*“La escena enfatiza la posibilidad de la circulación placentera del poder (y la debilidad) erótico dentro de los esquemas patriarcales”.115*

El juego sentimental y psicológico es la técnica de Ricki para conmover a Marina. Cuando la chica le acusa: “¿Quién te ha pedido que me cuides? ¿Quién te ha pedido que me protejas? ¿Quién te ha pedido que seas mi marido y el padre de mis hijos?” La reacción de Ricki es llorar y dijo: “Nadie me había tratado tan mal.” Estos trucos de no responder a las preguntas directamente, se finge la víctima y le echa la culpa a Marina, son manipulaciones.

En la escena en que Ricki vuelve a casa de Marina con heridas y sangre por todo el cuerpo, el amor del chico es respondido por Marina que le cuida con cariño, (en este caso, tal vez Marina ha tenido una reacción psicológica por un fuerte vínculo afectivo por Ricki, el síndrome de Estocolmo). El cuerpo herido provoca la tierna interioridad de Marina, la compasión surge autónomamente por la figura débil y sufrida. Entonces, Ricki le dice a Marina, “Mira, eso me recuerda a mis padres. Mi madre afeitaba a mi padre con una máquina eléctrica en el patio de casa. Es el único recuerdo que tengo de ellos”. Es la última pesa para María que se rinde. Ricki triunfa al conseguir el amor

maternal con la apariencia y psicología de un niño herido. El recuerdo de su familia es como una cicatriz traumática para Ricki, que ha tenido desde su infancia y también es su último sueño, porque desde el fondo de su corazón está buscando, una familia, un hogar, la seguridad, la felicidad y el auto-satisfecho. En la película, el nostálgico Ricki busca la casa de sus padres, según una foto que ha guardado durante años; la realidad le resulta una pesadilla, porque en su pueblo ya no hay ningún sitio para que él descanse. La búsqueda de la raíz es un intento de volver al Yo para identificarse a sí mismo. Sin embargo, las casas en ruinas no le dan la respuesta. Justamente cuando la desesperación le invade, Marina aparece a su lado; con su hermana, llevan a Ricki a su casa y le dan una familia. Es decir, esta familia llena de mujeres le da una nueva identidad a Ricki, que le rescata al alejarle de la soledad y le salvan del trauma y el miedo. Sin embargo, como el orfanato y el psiquiátrico, esta "casa" de Marina es una más para Ricki, porque la verdadera historia va a empezar...



Máximo, aunque aparece pocos minutos en la película, es un personaje lleno de carácter. Este director cinematográfico es un "calzonazos" castrado por su hemiplejía. Él dice que: "Desde que estoy condenado a esta silla eléctrica, me siento más excitado más que nunca. Mi mujer dice que he regresado a la infancia, y puede que tenga razón. Después de un ataque de estos tienes que aprender a hacer todo de nuevo. Tienes que aprender a hablar, a leer, a escribir, a bailar. Pero sobre todo, aprende que quieres seguir viviendo..." En el ataque de hemiplejía que paraliza a Máximo, la pérdida de la función del órgano masculino es la pérdida de la identidad biológica; como él se considera un hombre machista, el defecto físico le provoca conflictos de identidad y la castración de sí mismo, lo que le quita la virilidad. Sin embargo, el fuerte carácter y la personalidad autoritaria le convierten en un niño-adulto. El defecto corporal le obliga a reprimirse y volver a la época de infancia. La

incapacidad de cuidarse de sí mismo también convierte a su mujer en una madre.

Mujer: " ¿Necesitas algo? ¿Quieres escribir, charlar?  
¿Quieres que jugamos algo? Si necesitas algo, llámame."

Máximo: "Si." (´45:00´-´45:13´)

La mujer de Máximo es una madre, una compañera y una niñera. La conversación entre los dos se convierte la relación matrimonial en unilateral; la esposa le da el amor y el cuidado, y el marido sólo los recibe. Moralmente, la hemiplejía es la excusa para que Máximo sea más irrazonable y machista, y su mujer sea más dócil.

Su mujer dice: "El pobre es que no quiere terminar la película porque sabe que será la última, comprendo que nos hace la vida imposible a los demás. Es un modo de luchar contra la muerte." La profesión de director cinematográfico es otra identidad de Máximo. La muerte que se menciona por su mujer representa el significado de la vida de Máximo, que si él al mismo tiempo pierde el trabajo y la identidad de ser hombre, la existencia suya no tiene sentido. La desesperación es el origen de la angustia y la indignación. Sin

embargo, la despedida de la carrera cinematográfica le está ahogando, y el valor de la vida está evaporando.

Máximo se siente humillado por ser un hombre con el cuerpo paralizado por el comportamiento de Marina. De modo que, Máximo ve el video porno de Marina para compensar la realidad. El consuelo de sentirse un hombre le da la energía e inspiración para crear obras cinematográficas. Máximo sí es un "calzonazos", pero castrado. Las mujeres le obedecen por compasión. De hecho, él es un "niño" caprichoso, necesita ser mimado por las mujeres.



### 9.9 " Tacones lejanos " (1991)

Sinopsis: Becky abandonó su hija Rebeca por su carrera de cantante cuando ella era pequeña. La categoría profesional que había logrado Becky provocó la envidia de Rebeca, y también por el amor ausente desde su infancia, su sentimiento hacia su madre al mismo tiempo se llenaba de odio. El intento de alcanzar a su madre había sido fracasado, Rebeca se encontró que su madre y su esposo volvieron a enamorarse, con un furioso impulso, Rebeca mató a su marido y confesó su delito. Mientras Becky sufría la tragedia de su hija y se

enteró de su enfermedad, ella se dedicó a recuperar la relación con Rebeca y le salvaría para que ella poder buscar una vida feliz.



Manuel Domínguez, un juez, también representa a dos personajes, Letal, un travesti, y Hugo, un chico joven. Con su complicada personalidad, Domínguez se considera a sí mismo como el conjunto de los tres personajes. Hay una conversación entre él y Rebeca:

Rebeca: " ¿Me quieres explicar qué significa todo esto?"

Domínguez: "He venido para eso, para explicártelo, y para pedirte que te cases conmigo."

Rebeca: " ¿Contigo? ¿Con quién? ¿Con Hugo, con Letal, con el Juez, con quién?"

Domínguez: "Con los tres."

...

Rebeca: "Letal, por Dios, no me confundas más."

Domínguez: "Me llamo Eduardo."

Rebeca: "Me estás pidiendo que me case contigo y no sé ni siquiera cómo te llamas."

Domínguez: "Así soy yo." ('93:48' - '97:12')

En la teoría performativa, la performatividad se opone a la existencia del "yo" actual, el cual se construye por el proceso de performatividad, que se forma por nuestros actos. Domínguez no cómo Luís de "Un hombre llamado flor de otoño", él se disfraza con intención y es temporal, que no refleja a su propia identidad. Para Domínguez, la verdadera identidad suya es única. Sin embargo, para los espectadores y especialmente para Rebeca, su identidad es inestable, que la reconoce cada vez con diferente disfraz suyo. En otro sentido, la manía del juez por deliberadamente disfrazarse revela sus

circunstancias personales, especialmente el ambiente familiar, que él tiene una madre autoritaria. La madre de Domínguez es una "artesana neurótica", como él describe de su madre, "...la pobre está loca, lleva diez años sin salir de su habitación"; es una mujer dudosa, insegura y autoritaria que controla y manda a su hijo. El cuerpo enfermo de la madre sirve para manipular a Domínguez, quien se siente responsable de cuidar a su madre (el padre está ausente en la película). Como ella dice: "Algún día te arrepentirás de haber sido tan cruel con tu madre." Esta mujer ego-céntrica necesita que su hijo la acompañe, aunque nunca se da cuenta de que su hijo utilice bigote falso. Es decir, Domínguez desempeña el hijo para su madre. Todo el comportamiento de disfraz del juez es una forma de proteger a sí mismo. Él también como su madre, se siente inseguro y vive en su mundo. Los diferentes papeles suyos son para evitar los problemas de la vida real.

Domínguez imita a Becky, una antigua cantante pop y también la madre de Rebeca,

*"La actuación 'drag' de Letal imitando a Becky esconde, a la vez que muestra, a un hombre disfrazado de mujer que persigue alcanzar una psique femenina a través de su actuación o disfraz exterior con la ayuda de su ropa, gestos y voz marcadamente femeninos". 116*

Por un lado, la influencia de su madre es tremenda para Domínguez, porque este gusto por Becky se debe a ella, quien la adora y guarda un libro de recortes de periódicos de la artista durante años; por otro lado, cuando Domínguez disfraza a Becky con la identidad de Letal es un sustituto sentimental para Rebeca con la ausencia de su madre.

La relación entre Rebeca y Domínguez se basa en la imagen de la madre de Rebeca, que la figura de la artista les reúne sentimentalmente. Domínguez imita a Becky como si fuera la copia de la identidad de la artista, una falsificación. Para Rebeca, Letal es Becky. De modo que, Domínguez utiliza el disfraz para que Rebeca se le enamore, hasta que entre los dos ocurre una conexión corporal. Es decir, Domínguez aprovecha a la falsa identidad para vincularse con Rebeca, hasta se le convierte en una amante. Entonces, la consecuencia de la relación es el embarazo de Rebeca, que para Domínguez significa una futura familia que le libre del dominio de su madre; entonces, el chico le informa a Rebeca de su identidad variable. La primera vez, Domínguez se revela a sí mismo abriendo su corazón a una mujer, como un desahogo para olvidarlas o integrarlas y empezar su nueva vida con la ayuda de las dos mujeres.

La muerte de Becky acelera que Rebeca acepte a Domínguez. Porque, en un sentido, Domínguez otra vez sustituye a Becky, y Rebeca, necesita a

este "madre". De modo que, Becky y Rebeca son dos mujeres quienes rescatan a Domínguez de él mismo y ser sincero en su interior.



Manuel tiene rasgos de "El ligón" de los años setenta y "El ambicioso" de los años noventa. Almodóvar aplica otros personajes para reflejar la imagen de Manuel, quien "...era un simple periodista que se ganaba la vida enamorando a las artistas que entrevistaba", lo define Becky. Manuel es un hombre se gana la vida aprovechándose de las mujeres. Por el beneficio económico, el amor de Manuel hacia las mujeres llega fácil y rápido; él seduce a las mujeres para satisfacer su ambición. El protagonista amplifica la identidad de ser hombre, que el aire de virilidad divide con claridad el mundo masculino y el femenino. Él tiene miedo a perder de la virilidad y considera que Letal es una amenaza para el mundo masculino. Cuando el tabú de la homosexualidad se extiende por la cultura, a través de las prohibiciones, la gente rechaza el

deseo de la falsa feminidad que le seduce, que contra la regla que se repite y se ritualiza por la cultura. De modo que, cuando Manuel intenta evitar la amistad entre su mujer Rebeca y Domínguez, es una lucha contra la falsa feminidad y una resistencia de la seducción.

Manuel es aprovechado por Rebeca para vengarse de su madre. Es decir, este hombre sin darse cuenta, se convierte en una herramienta para la hija contra su madre. El amor de Rebeca hacia Manuel es una obsesión de poseer el amante de su madre. Manuel es diferente que Domínguez, porque será un sustituto de Becky; Manuel es quien obtiene el amor de Becky y quita el sitio de Rebeca.

Desde luego, es natural que Manuel se mate por Rebeca. Porque es un intento de Rebeca de rematar la amenaza del amor de su madre. Cuando Becky vuelve a Madrid, Manuel se convierte otra vez en su amante; como la artista lo justifica, "...Manuel me sedujo y yo me dejé seducir...". Es decir, Manuel ya no es una herramienta para Rebeca para sentirse orgullosa enfrente de su madre, sino es el origen de la humillación, le mata para compensarla psicológicamente.

Aparentemente "el ligón" Manuel realiza su ambición manipulando a las mujeres, sin embargo, él mismo es la batalla dónde las mujeres se lanzan las luchas para tener la conciliación entre sí mismas. Manuel es el "sacrificio" de las mujeres.



Alberto, el segundo marido de Becky, es un típico hombre machista. Su miedo de sentirse inferior y no aplica bien su poder de ser marido frente de la artista, le obliga a retirarse de su carrera de cantante y a quedarse en el hogar para ser ama de casa. Hay una discusión entre Becky y Alberto que muestra el deseo del poder absoluto del marido sobre su esposa.

Becky: "Necesito volver a trabajar, Alberto."

Aberto: " ¿Trabajar? Ocúpate de la casa. Y el tiempo que te sobre empléalo en educar a tu hija, que buena falta le hace."

Becky: "Soy una artista, Alberto, no una ama de casa."

Alberto: "Debiste pensarlo antes de casarte conmigo."

Becky: "¿Qué hay de malo en que una mujer casada sea actriz? Conozco muchas que lo son."

Alberto: "Si no te importa lo discutimos a mi vuelta."

Becky: "No quiero discutirlo, Alberto. Voy a aceptar la oferta de Méjico."

Alberto: "Ni lo sueñes."

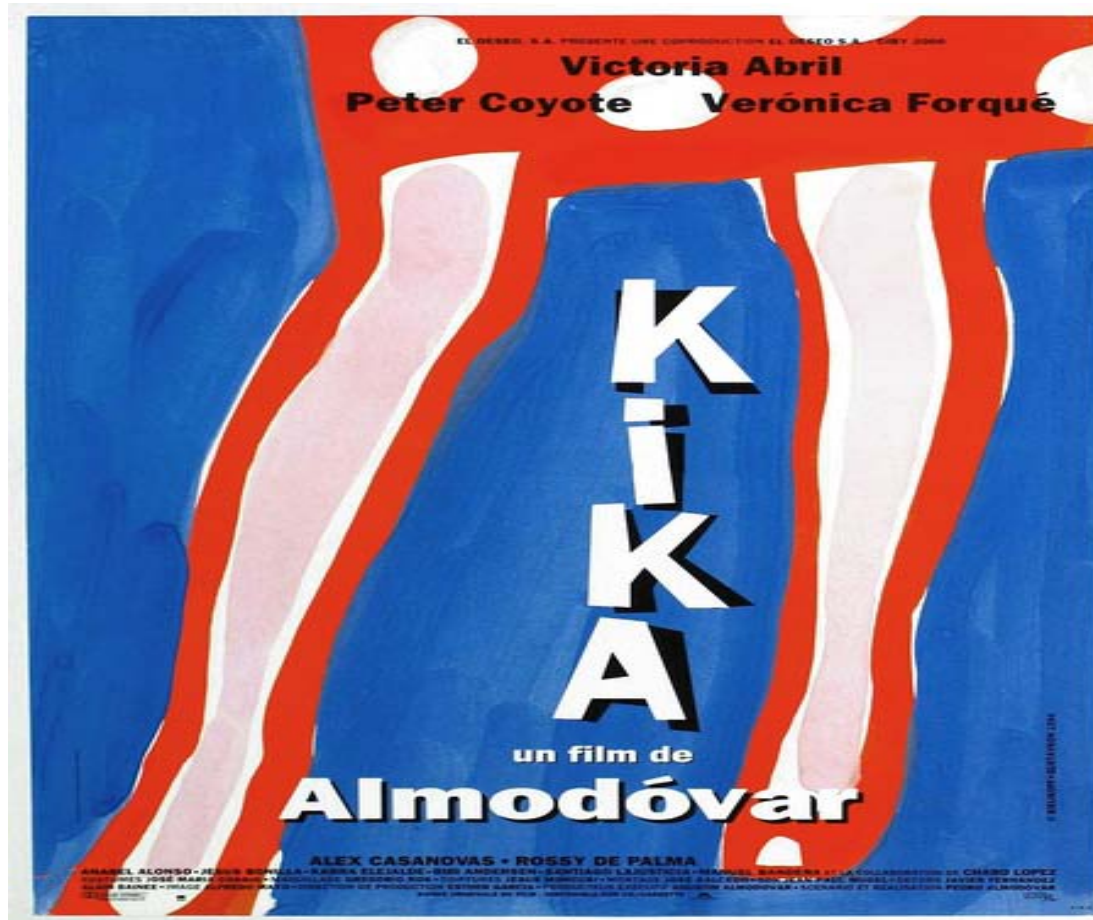
Becky: "¿Cómo?"

Alberto: "Que mientras seas mi mujer no te moverás de aquí. Y recuerda una cosa. Yo no me separo como tu primer marido. No soy tan moderno." ('6:28'-'7:03')

Para Alberto, una vez se casa con Becky, ella ya se convierte en una propiedad suya, que manipula. Ser ama de casa es una técnica de los hombres para incomunicar a las mujeres con sus alrededores. La aislada situación las obliga a depender de los hombres y ellas se meten cada vez en un círculo cerrado y pequeño. Porque los hombres tienen tanto miedo que si las mujeres les superan, les violan al orgullo y les castran la virilidad. Alberto es un cobarde frente del triunfo de la profesión de Becky. La inseguridad y

la desconfianza de Alberto se muestran por su obstrucción, y constantemente menciona de la realidad que la artista es su esposa, lo cual es una especie de control mental. Además, verbalmente intenta frenarla. Desde el control del cuerpo para realizar el control mental, y finalmente se convierte en su cómplice.

La muerte de Alberto representa el fracaso de la conciliación del mundo masculino y del femenino. Con la personalidad patriarcal de Alberto es difícil comunicar con las mujeres, o entenderlas, y para evitar que le castren las mujeres, la mejor opción será la muerte.



### 9.10 "Kika" (1993)

Sinopsis: La optimista artista de maquillaje Kika vivía cerca con un fotógrafo Ramón, quien es voyerista. No sabía que ella propia se convertía en su objeto. El hermano de la criada de Kika fue liberado de la prisión, él no sólo mantenía una relación incestuosa con su hermana, además, violó a Kika. Todo lo que había ocurrido se capturaba por Ramón. La ex-novia de Ramón cuando se lo enteraba, pidió el video para su trabajo a tener un bien calificación, etc. Las cosas comienzan a causar problemas.

Kika es una película que se refiere que toda la gente se observa a sí mismo, todo el mundo está espiando a los demás y todo el mundo miente a los demás. Y, sin embargo, todas las informaciones furtivas de la vida de cada uno realmente no ayudan a entender a nadie. No conducen a ayudar a nadie. Por el contrario, estas imágenes que se ven de forma pasiva no promueven ningún tipo de solidaridad para con los demás.

*"Kika is a film that refers to all of this. Everyone watches themselves, everyone is spying on everyone else, and everyone is lying to everyone else. And yet, all of this furtive information about everyone else's life doesn't really help you to understand anyone. It doesn't lead you to help anyone. On the contrary, these images which are seen passively do not move you toward any kind of solidarity with others."*<sup>117</sup> (Kika es una película que se refiere a todo esto. Todos miran a sí mismos, todo el mundo está espiando en todos los demás, y todo el mundo está mintiendo a todos los demás. Y, sin embargo, toda esta información furtiva sobre la vida de cada uno no te ayuda a entender nadie, ni realmente llegará a ayudar a nadie. Por el contrario, estas imágenes que se ven de forma pasiva no se mueven hacia cualquier tipo de solidaridad con los demás.)



Ramón es un apasionado espía de la vida de los demás. La pasión por sacar fotos y grabar vídeos no solamente se ciñe a sus horas de trabajo, sino que se extiende a su vida cotidiana. A él le fascina tomar fotos cuando está en la cama con su novia Kika; además, en otro estudio ha colocado una cámara para contemplarla desde lejos, mejor dicho, para espiarla a ella y a los demás. Ramón tiene miedo al mundo exterior, no confía en sí mismo para comunicar con la gente. Además, a él no le interesa su propia vida, porque no ha sido cuidado por su madre ni por su padre. Desde luego, Ramón espía la vida de los demás para sentir su propia existencia, para ser completo en el sentido psicológico. Además, su manía también se muestra con el deseo del control y manipulación, porque detrás de la cámara, él mismo domina la situación, tiene el derecho de iniciativa en las relaciones, de modo que, la interioridad del

chico se siente con más libertad, seguridad y control. Para Ramón, si algo es más difícil de espiar, logrará una mayor sensación de satisfacción.

Ramón ama a su madre y la necesita con ansiedad. Cuando se descubre una carta de su madre, el contenido le conmueve al chico: " Querido Ramón, me voy. Tú no lo entenderás y espero que nunca lo entiendas, porque eso significaría que te halles tan desesperado como yo lo estoy ahora. No culpes a Nicolás, mi vida con él es insoportable, pero tampoco deseo otro tipo de vida; no le guardes rencor, y a mí, perdóname por haberme ocupado tan poco de ti, pero el dolor te vuelve egoísta, porque te absorbe por completo" Esta poco sincera carta prolonga la añoranza de su madre, hasta guardar todas sus cosas privadas en una caja cerrada. Demuestra que Ramón la perdona, y hasta su muerte Ramón de verdad él la pertenece.

Cuando Ramón se entera de que su madre no le ama, la sensación del abandono otra vez le causa el paro cardíaco. Porque Ramón vive bajo del amor maternal, lo necesita. La falta del amor maternal es un ataque psicológico para el chico. Como el mismo lo dice a su padrastro: "Tú sabes cómo yo quería a mamá. Suponía que a pesar de su neurosis, de alguna manera me respondía. Pero me equivoqué. No me importa una mierda acerca de mí. No me dedica una sola línea. Si me nombres sólo para decir que está harta de mi presencia... Nicholas, su vida no le interesa sin ti... su vida te pertenecía, tenías derecho quitársela cuando quisieras" Ese amor del hijo no

corresponde al de la madre, y muestra el complejo de Edipo del chico. La falta del amor maternal le causa varias enfermedades, el paro cardíaco y la manía de espiar. Ramón es como si fuera un niño, física y psicológicamente requiere que la madre le cuide y le acompañe.

Kika es el reemplazo de la madre de Ramón. Esa figura maternal es una compensación psicológica para el chico por la muerte de su madre. En la trama, Kika salva la vida de Ramón dos veces por la misma causa, el paro cardíaco, lo cual representa la trauma maternal. Como la madre del chico ha muerto, la figura de Kika cumple el papel de su madre, que le acompaña y le cuida, y se convierte en una persona que Ramón quiere espiar con el máximo interés, como en los momentos en que él espiaba a su madre. En una escena de la película en la que Ramón y Kika desayunan juntos, la chica le da las medicinas en la boca a Ramón como si fuera un niño. Por lo tanto, Ramón, al pedir la mano de Kika dice, "...A mí, me gusta las tías mayores", lo que insinúa la necesidad del amor maduro como una compensación del amor materno. Durante el proceso en que el niño se identifica con su padre, aunque en un principio el niño mantiene la ilusión de la relación sexual hacia su padre, él ve a su madre como un objeto sexual. Los niños seducen a sus madres con su feminidad y masculinidad al mismo tiempo, pero esto fracasa por el tabú de incesto.

Cuando Ramón se entera de la traición de Kika con su padrastro, él no se pone furioso sino que mantiene la tranquilidad y tiene la misma actitud cuando sabe de la violación de Kika. Porque Ramón ve con normalidad la relación de Kika y su padrastro, como si fuera la de su madre y su padrastro, así que, psicológicamente él sigue interpretando el papel de hijo. El último paro cardíaco en que Kika le salva rompe el sueño de Ramón del amor de su madre y, se pierde el amor de Kika también. El chico se convierte en un "huérfano". No sabemos quién será la próxima figura femenina salvadora de Ramón para que lo consuele del dolor de la pérdida de su madre.



Nicholas no confía en las mujeres, se siente humillado por ellas. Él no está satisfecho con su estado social, necesita que las mujeres le mejoren a la vida. Aunque sea un famoso escritor, por dentro Nicholas es miedoso, cobarde y falto de confianza. Las obras escritas de Nicholas reflejan la realidad de su

vida, los cuales son imaginaciones suyas para crear otro mundo. Además, las mujeres matadas por Nicholas son sacrificios para perfeccionar su literatura, son herramientas para que él logre éxito en la carrera.

Nicholas no maneja las relaciones con las mujeres, sino las aprovecha. El deseo de tener éxito en la profesión le hace sucumbir a las obras suyas y ser manipulado por ellas. Nicholas dice: "Matar es como cortar las uñas de los pies. Al principio sólo la idea te da pereza. Cuando te las cortas, descubres que resulta bastante más rápido de lo que te pensabas. Después crees que pasará mucho tiempo antes de volver a hacerlo. Pero cuando menos lo esperas ya han vuelto a crecer." El matar le da a Nicholas la pasión de vivir y el sentido de existencia. De modo que sus obras le afirman el valor de su vida. Nicholas se convierte en uno que solamente vive por sus obras literarias. Sin ellas, él es nada. Nicholas tiene coraje de matar, pero no utiliza el valor para enfrentarse a la vida. Por un lado, desde el punto de vista psicológico, él está enfermo. Por otro lado, la obsesión por sus obras le inspira con el matar, especialmente por matar a las mujeres. Él se considera el modelo de los asesinos en sus obras, se identifica con los personajes creados por él mismo.

Nicholas evita los problemas con las mujeres por su debilidad, igualmente le ocurre con la madre de Ramón. El amor mezcla envidia y odio. El triunfo de su mujer le humilla y le quita la auto-confianza. Sin embargo, el orgullo suyo no le compensa suficientemente por ser un escritor; la exaltación de continuar la

profesión y de vivir necesita que mate a las mujeres para hacer sublime su existencia.

Nicholas necesita que las mujeres le acompañen y la saquen de la soledad.

En el momento de morir, Nicholas confiesa su interioridad: "...si tengo que morir, prefiero hacerlo en brazos de una mujer".



Paul, aparece pocos minutos en la película. Él es un chico que no se ha civilizado, y la enorme energía de libido le manipula. El deseo original le domina fuertemente por la naturaleza. La existencia de Paul es una manifestación del poder masculino, lo cual obliga a todo el mundo a resignarse. A través de ostentar el objeto masculino, él logra la ego-satisfacción. Hay una conversación cuyo contenido sobre Paul:

Kika: "Juana, ¿tú nunca has estado con un hombre"?

Juana: "No. Bueno, con mi hermano sólo."

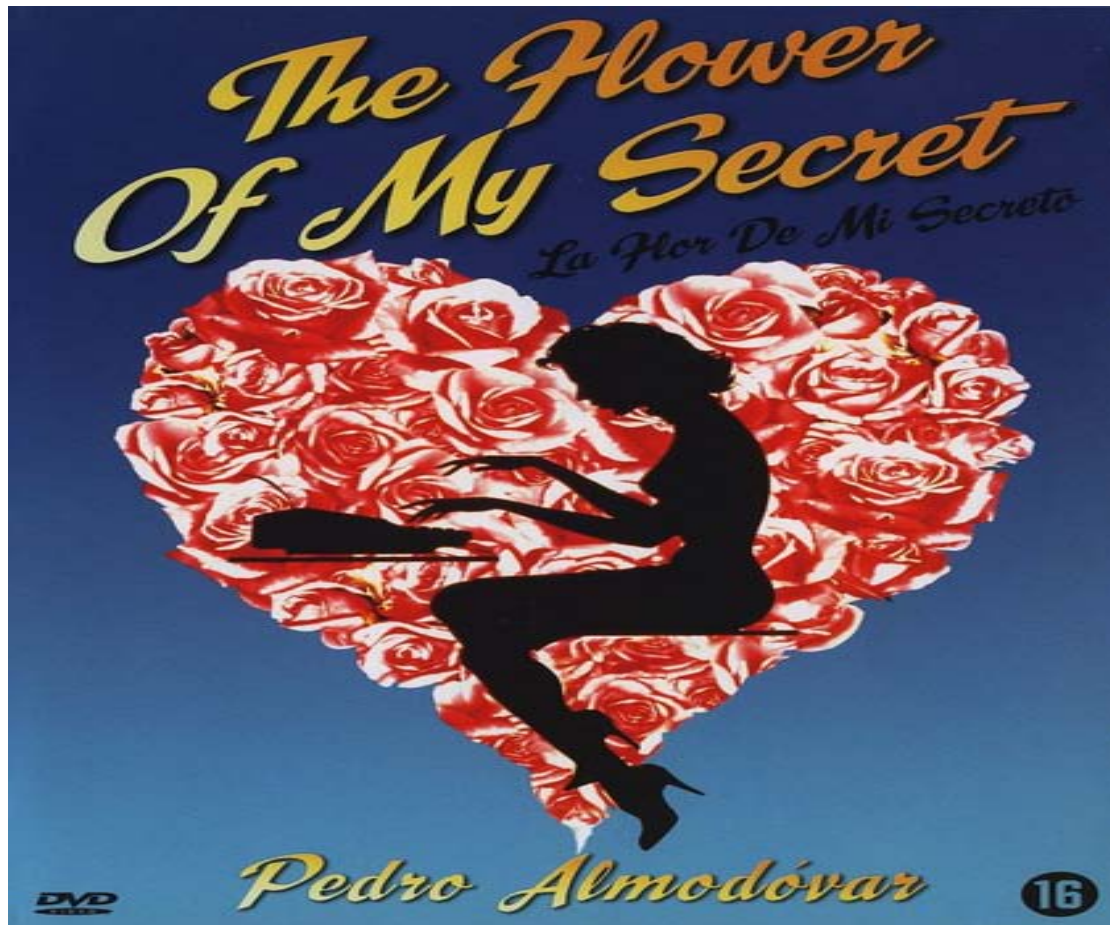
Kika: "¿Has hecho incesto?"

Juana: "No sé si es incesto. El caso es que mi hermano es un anormal, y como todos los anormales, le gusta mucho follarse. El caso es que empezó con las vacas, con las cabras, y con todos los corderos del pueblo. Y luego empezó con los vecindarios. Y antes de violar a todas las vecinas, pues le dejaba a... Que se desahogara."

Kika: "Si siendo así, a lo mejor no ha sido incesto."

('34:40'-'35:12')

A pesar de esta conversación con la imagen de Paul como un animal, él se harta de comer, la necesidad del deseo oral y lo de la libido le convierte en un ser humano menos evolucionado. En otro sentido, Paul sigue siendo un bebé, su existencia es satisfacer sus deseos básicos y naturales.



9.11" La flor de mi secreto " (1995)

Sinopsis: Leo ha sido una escritora de novelas románticas durante más de veinte años, pero recientemente su creación sufrió una etapa difícil. Además, su marido militante fue al extranjero bastante tiempo, ese matrimonio le causó tensión. Leo conoció a Ángel, un editor quien le causó una fuerte impresión. El marido de Leo decidió separarse con ella, y al mismo tiempo, Leo descubrió que su mejor amiga tenía un romance con su marido. La desesperación le provocó intención de suicidarse. No obstante, con el amor de la familia y de amigos, Leo poco a poco se alejaba de la neblina.

La protagonista Leo dice: " ¡Cómo es la vida! ¡Qué cruel! ¡Qué paradójica! ¡Qué imprevisible, y a veces qué justa!" La palabra "flor" del título de la película puede ser la relación amorosa de Paco con la amiga de Leo; también puede ser la ambición de Ángel por ser un escritor de novelas rosas con pseudónimo femenino...



Todo el mundo, las mujeres y los hombres, aprenden del matrimonio. Esta última "guerra" de los humanos no tiene fin, y además, cuanta gente continuamente va a combatir en ella. Sin embargo, hasta hoy día, nadie gana esa batalla. Paco, es la víctima del matrimonio con Leo, y también es el culpable.

Paco: "Vamos, Leo, no seas niña. Yo soy militar, no tengo que explicarte cuál es mi deber."

Leo: "Eres mi marido. ¿Tengo que explicarte cuáles son tus obligaciones conmigo?"

Paco: " ¿Por qué no intentas entender la situación?"

Leo: "No hay nada que entender. Entre yo y tu trabajo, tu trabajo es lo primero."

Paco: "Estoy intentando salvar la vida de mucha gente."

Leo: " ¿Por qué no salvas la mía?"

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

Leo: "Estás hablando de mí." ('52:54'-'53:37')

Esta conversación entre los dos protagonistas, indica que el poder de las palabras es la manipulación psicológica. El "No seas niña" de Paco, es una frase que directamente echa la culpa a Leo, insinúa que "lo que estás haciendo y vas a hacer serán comportamientos de niña." y "por lo que tú te comportas como si fueras una niña, entonces, lo que yo te responderé no será

por mi culpa; si te impaciento, te grito o te enfado, eres tú que me provocas.”

Paco necesita dominar la iniciativa en la relación. Sentimentalmente, desea a Leo. Cuando esto no funciona, lo compensa con el trabajo. El orgullo, la auto-confianza y el poder no lo siente Paco cuando está con Leo, sin embargo, su trabajo lo plasma en un héroe, lo cual satisface su ego. Es una ironía que Paco está salvando el mundo sin ayudar a la persona que está más cercana a él. El protagonista es incapaz de solucionar los problemas con Leo, que las huye. Porque Paco es un cobarde, que tiene miedo de gastar la energía y el sentimiento íntimo para utilizarlos en esta “batalla”. Se rinde sin luchar. La madre de Leo también critica a su yerno, “Pues, yo no creo que en la guerra esté mejor atendido que en su casa. Irse a la guerra, como si tuviéramos pocos problemas en qué pensar”. Nos siempre cuidamos a otras personas con amor e ignoramos a la persona a nuestro lado; creemos que comprendemos a la persona junto a nosotros; gastamos más tiempo en entender a otras personas; pensamos que sabemos qué necesita la persona junto a nosotros sin darnos cuenta de que damos lo que no necesitan; tal vez, estamos con hipermetropía, lo más cerca menos visible; tal vez, un día cuando la persona a nuestro lado se convierte en uno de otros, la veremos.

Paco busca otra mujer para sustituir el sentimiento, entonces, Betty, una psicóloga y también la mejor amiga de Leo será la recompensa para el protagonista. Según las palabras de Betty, “...Paco vino a verme. Estaba en

plena crisis y no soportaba la idea de verte sufrir. Había dejado de quererte, pero no sabía cómo decírtelo". Paco ha intentado desahogarse de su situación con Leo, con la ayuda de la psicóloga, pero más bien se ha metido en más problemas y cada vez se aleja más de lo que planteó al principio.



Ángel es un editor sensible, melancólico y lábil. Él bebe mucho y suele consumir frecuentemente. Hay una escena en la película, cuando él toma café, y le añade licor; cuando está en el teatro también bebe en secreto. El interior débil de Ángel necesita del licor para ayudarlo a enfrentarse a la vida con más esfuerzo y solucionarle los problemas con imaginaciones. En la impotencia que siente Ángel por su vida, el licor se convierte en un acompañante psicológico. Ángel dice a Leo: " ¡Qué fuerte te has vuelto! Me gustabas más cuando eras frágil...Vamos a tomar una copa, el alcohol te da el valor." La

verdad es que Ángel es frágil. Por un lado, él tiene miedo a reconocer la fragilidad y la delicadeza suyas, porque le da inseguridad; por otro lado, Ángel necesita una figura más débil que él para obtener una compensación psicológica, que le haga sentir con virilidad y poder. Ángel se paraliza a sí mismo con el licor, es un autoengaño al enfrentarse a la vida real. Su comportamiento de cobardía es una manera de protegerse a sí mismo y una excusa para evitar las dificultades de la vida.

Para Ángel, la relación con Leo le incita a la virilidad, que él sienta que está necesitado por la protagonista. Ángel se crea una idea de protegerla cuando se enfrenta a la imagen indefensa de Leo. La sensación de que ésta le necesita le da un sentido a su existencia.

El trabajo de Ángel le ofrece una oportunidad de vivir en un mundo imaginario. Los personajes que él desempeña en el campo de palabras ayudan a desahogarse. De modo que, el pseudónimo femenino que utiliza Ángel en una crítica es una identidad de ser otro "Yo". Así que cuando se entera de que Leo es Amanda Gris, Ángel se identifica con la autora virtual de la novela. En otras palabras, Leo le ayuda a cumplir el sueño de ser otra identidad.

*"Por otro lado, con total congruencia literaria, al referirse a las novelas rosa las considera un género típicamente femenino, lo cual explica su elección de un nombre femenino, Paqui Derma, para firmar el artículo en defensa de Amanda Gris. A*

*esto se suma el hecho de hablar de sí mismo en femenino. Al preguntarle Leo quién es Paqui Derma él contesta, 'Su servidora' y añade, 'es que estoy un poquito loca'."*<sup>118</sup>

Foucault considera que el poder se ejerce a través de los discursos, los cuales a su vez generan poder. En este caso, la novela rosa le otorga el poder a Ángel. Además, las palabras, el conocimiento y ese poder le dan la autoridad.



### 9.12 " Carne trémula " (1997)

Sinopsis: En la navidad de 1970, Víctor nació en un autobús. Veinte años después, el chico se enamoró de Elena, una chica con adicción a las droga. Sin embargo, el reencuentro no fue agradable hasta que aparecieron dos policías, Sancho y David. El fuego escapado de Sancho hirió a David, y a Víctor le metieron en la cárcel por sin culpa. Se pasó allí 6 años, David y Elena se casaron. Cuando Víctor se liberó, decidió a vengarse porque él era inocente...

Esta película es una adaptación de la novela del mismo título de Ruth Rendell, que se es presentada al estilo almodovariano. La historia cinematográfica sucede en una época controvertida para España, en un ambiente social que Butler considera que es la base de la producción y el mantenimiento del género que no se diferencia por el conjunto de la política y la cultura. Al comienzo de la película, unas frases muestran el fondo de la trama, "Se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional. La defensa de la paz, el progreso de España y los derechos de los españoles obligan al gobierno a suspender los artículos del Fuero de los españoles que afectan a la libertad de expresión, la libertad de residencia, la libertad de reunión y asociación, así como el artículo 18 según el cual ningún español podrá ser detenido, sino en los casos y en la forma que prescriben las leyes". Además, en el momento en que la madre del protagonista, Víctor, está a punto de parir, la radio relata la situación caótica de España, "...acciones minoritarias, pero sistemáticamente dirigidas a turbar la paz de España y su orden público, han venido produciéndose en los últimos meses claramente en relación con una estrategia internacional que ha llegado a numerosos países... La defensa de la paz y el progreso de España y del ejercicio de los derechos de los españoles, deseo unánime de todos los sectores sociales, obligan al Gobierno a poner en práctica medidas eficaces, que corten esos brotes y anomalías de modo terminante. Por tanto, se hace uso de los recursos que la ley establece

y en particular de lo dispuesto por los artículos 35 del código...” De modo que, el destino de los protagonistas se restringe por el marco del ambiente social.



Víctor es hijo de una prostituta y obviamente su padre está ausente durante toda su vida. La clase inferior de la profesión de la madre de Víctor es un factor que marca el carácter del chico, quien es sensible y con una fuerte auto-estima. En la película, una carta escrita por su madre, dice: "Hijo mío, tengo cáncer. No creo que llegue hasta que salgas de la cárcel. Te dejo la casa de La Ventilla, si no la tiran antes, y algunos ahorros, si esta maldita enfermedad no se lo come tú. No he sido una buena madre para tí, ya lo sé, lo que he tenido lo he compartido contigo. Pero la calle no me dio más que miseria. Te mando la foto y el recorte de periódico..." Esta carta muestra con

una figura maternal humilde, inculta y víctima de la sociedad, sin embargo, su amor hacia al hijo llena entre las líneas. Víctor se siente culpable con su madre por los sufrimientos que le ha dado durante los tiempos en la cárcel. Por otro lado, la vida miserable e injusta le da a Víctor una imagen sobre una sociedad cruel, la cual le estrecha en una situación inquieta y tensa que nos explican sus comportamientos en el futuro. La decisión de Víctor de no continuar el camino de su madre es firme, y también es un remedio para corresponder al amor de ella. Por el lamento y el arrepentimiento, Víctor conscientemente se esfuerza a ser él mismo. En respuesta a la carta, dice: "Madre, te alegrará saber que no me he enganchado a las drogas, ni me han contagiado el SIDA. Estudio mucho. Me paso el día dando clases de pedagogía, carpintería metálica, artesanía, hasta de teología. Con las clases redimes pena y aprendes cosas. Un compañero me está enseñando búlgaro. Y también me he aficionado a la Biblia. Ahora estoy enrollado con el Génesis. Creerás que estoy majara, ¿verdad? Si no quiero volverme loco, tengo que tener la cabeza ocupada. No pensar". Aparte del amor maternal, el cárcel se convierte en una "madre" para Víctor al transmitir las enseñanzas que su madre no le ha ofrecido, y ser "civilizado". El poder de la cárcel y los seis años aislados de la sociedad son elementos del protagonista para recapacitar sobre la vida y descubrirse a sí mismo. Es un proceso mentalmente de madurarse, lo cual indica a la responsabilidad, la tolerancia y si es realmente aprende de la lección desde los errores. Como Víctor confiesa en la película: "Hola madre.

Hace dos días que estoy fuera. No he venido antes porque he estado limpiando la casa. ¡No sabes cómo estaba! Esta mañana he ido al banco a cobrar tu herencia. Ciento cincuenta mil pesetas. Cuando venía hacia acá, intentaba calcular, cuántos polvos habrás tenido que echar para ahorrar ciento cincuenta mil pesetas. Por lo menos, mil polvos. Yo he conseguido la misma cantidad de dinero sin haber follado una sola vez. No es justo. Lo mires por donde lo mires, no es justo, no es justo". De modo que, la muerte de su madre es un mojón que psicológicamente separa a la madre y al hijo, que anuncia la soledad del chico física y mentalmente.

Víctor tiene huellas de personajes como Ángel, de "Matador", Antonio, de "La ley del deseo" y Ricki, de "Átame"; son chicos jóvenes e inocentes, llenos de deseo y obsesión de amor.

Para Víctor, Clara es una musa con la imagen femenina perfecta, que representa al deseo. La relación entre Víctor y Elena se vincula a través de un intento fallido de sexo. Cuando los dos protagonistas se encuentran en la discoteca, el inocente Víctor se enamora de Elena porque gracias a ella el chico ya no es "virgen". Para Víctor, la victoria fingida del sexo provoca momentáneamente la autoconfianza y la autoafirmación. Cuando Elena niega la virilidad de Víctor es una castración psicológica.

*"...la impotencia es como un intento de auto preservación y aseguramiento de un tipo de hombre angustiado". 119*

El fracaso del cortejo de la segunda vez, para Víctor, le humilla otra vez en su virilidad. Por Elena, el chico se quita la libertad del cuerpo, y se convierte en un castrado por la sociedad. El enfrentamiento al poder despoja a la identidad. La venganza de Víctor, al principio, es una recuperación psicológica del sí mismo, cuya intención es volver al pasado la antigua identidad. Sin embargo, el pasado ya ha pasado. Víctor ya no es lo antiguo, aunque Elena y David lo consideran como antes. Durante la relación con Clara, Víctor consigue ser un "hombre", la verdadera experiencia con las mujeres le cría física y psicológicamente. Víctor se convierte en un chico con tranquilidad, auto-confianza y auto-firmación. El sexo con Elena desarrolla la evolución de Víctor y de verdad cumple la virilidad del chico sacándole de la trauma. Es obvio que Clara salva a Víctor de aquella noche del fracaso del sexo y para el chico ha sido una recuperación de sí mismo. Fundamentalmente, Víctor se siente fracasado por no haber conquistado a Elena. De modo que, cuando se realiza la función del macho, el mejor Víctor le aparece. Incluso recupera a Elena, se casan y tienen un hijo, una satisfacción de la realización personal. Las últimas frases de Víctor indican su nueva etapa de la vida y otra búsqueda de sí mismo, como ser padre; "...No sabes cómo ha cambiado todo esto. Mira cómo está la acera, llena de gente. Cuando yo nací no había un alma por la calle. La gente estaba encerrada en su casa, cagada de miedo. Por suerte para ti, hijo mío, hace ya mucho tiempo que en España hemos perdido el miedo".

Para Víctor, el encuentro con Clara en el cementerio es la recuperación de la "madre". Esta señora es una sustituta de la madre de Víctor, quien asume la función de ser la madre que le acompaña, le orienta y le enseña hasta llegar a la madurez. Víctor le pide a Clara que le dé clases para hacer el amor, porque a él falta la experiencia de sentirse como un verdadero hombre. Lo que hace Víctor con Clara es un intento de buscar la protección del útero, el amor maternal, para sentirse seguro de sí mismo y encontrar la valentía de ser hombre. Así que, la figura de Clara ha sido la de una madre o una santa, quien salva al chico de la confusión psicológica porque ha perdido el amor maternal y paternal. La separación que se plantea iniciativamente por Víctor es el anuncio de la madurez del "hijo", quien necesita de una mujer adecuada para ser sí mismo y continuar la vida. Así que, la muerte de Clara es una liberación del amor maternal que Víctor ya no necesita y significa la madurez del chico, quien ya dispone de la capacidad para entrar a otra etapa de su vida.

La relación entre Víctor y Sancho es como si fueran "hijo" y "padre". Un "padre" que se aprovecha del "hijo" con el poder paternal y quiere matarle por poseer a la "madre". De modo que la cárcel tiene el sentido de un "regalo" para el chico de ser preparado quitar el poder paternal. La muerte de Sancho es una rendición y le entrega el poder.

David es un rival para Víctor en la batalla por conquistar a Elena. Sin embargo, el cuerpo inválido de David ha perdido la amenaza. En una escena, Víctor

hace flexiones con trucos de cara a David, lo cual es una manifestación de la virilidad y la provocación de identificar quién es un verdadero hombre.



David ha sido policía antes de ser discapacitado por un disparo accidental. La imagen de policía se plasma frecuentemente en el cine de Pedro Almodóvar con detalles o sin detalles, como en "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón", "¿Qué he hecho yo para merecer esto?", "Matador", etc. En esta película, la personalidad del policía es más completa, ya sea desde las emociones o en el diseño de personajes.

En esa época de España, la policía mantiene la total autoridad. Comparado con Sancho, David es más humano y flexible. Es decir, el "héroe" tiene un corazón suave. Sin embargo, Sancho es su superior, David se reprime por él.

La venganza de Sancho es la pérdida de David, como igualmente ocurre en la batalla contra Víctor.

El aire del macho poderoso es uno de los elementos que conmueve a Elena, la musa. El comportamiento valiente de David al salvar a Elena es una justificación de su virilidad y el poder. Sin embargo, el cuerpo discapacitado le castra física y psicológicamente, lo cual le ha quitado el derecho de ser un "hombre". Aunque David es famoso en la categoría de baloncesto sobre silla de ruedas, que le ha conseguido una carrera, lo cual es una compensación, no le borra la sensación de fracaso, especialmente cuando aparece Víctor. En una escena, David amenaza a Víctor, "...esa mujer que acaba de salir por la puerta, es mi mujer, Víctor. Y estoy loco por ella. Por defenderla haría cualquier cosa, porque es lo único que tengo". Elena es una mujer para mostrar la existencia de David y el significado de la vida, porque la profesión suya no es suficiente para colmar el hueco corporal. Sin embargo, David sabe que Elena se casa con él por su complejo de culpa. Aunque el auto-engaño del chico le tortura, él mismo niega a reconocerlo para calmar el sufrimiento físico y psicológico. David necesita apoyar a Elena a sentirse completo, aunque él ya no es un "hombre". Cuando Elena le dice, "Tú me necesitas más que él". Para David, esa es una frase humillada que destruye su autoestima, es dicha por compasión. Sin embargo, por el cuerpo y la psicología castrados, él se odia a sí mismo con un sentimiento castrado.

Después de la separación con Elena, David le escribe una carta declarando su culpabilidad, "...ahora te entiendo mejor que nunca. Entiendo tu falta de alegría, las pocas veces que te vi reír." Significa que él mismo admite que ha perdido la identidad de ser "hombre" y su identidad está castrada como su cuerpo discapacitado, para siempre.



Sancho, tienen una figura machista y autoritario con su trabajo de ser policía y la manera de tratar a su mujer Clara. No obstante, el interior de Sancho es cobarde y miedoso, falto de seguridad en sí mismo. Durante una guardia, Sancho dice: " ¡Perros! Así nos tratan y eso es lo que somos. ¡Perros! Mira la manada de corderos que tenemos que cuidar." Lo cual insinúa el conflicto entre la autoridad y el pueblo en la época de los años setenta. La libertad que busca la gente destaca la figura de "perro" como Sancho. El insatisfecho y la incapacidad de reprimir la ideología democrática de los ciudadanos le angustia. Y igualmente ocurre con su mujer, quien no es dócil frente a la

manipulación de Sancho. El fracaso de controlar a Clara y el miedo de perderla le tortura, de modo que busca la ayuda del licor. Él dice que, "La gente que no bebe, cree que con no beber está todo solucionado. Si no bebo, la mato. Es la única manera de que una mujer no te la pegue". Para Sancho, Clara es una cosa que le pertenece a él y para aplicar su poder parcial. La impide trabajar, salir y con frecuencia la llama para vigilarla.

*"...el amante quiere poseer en exclusiva a la persona que desea, quiere ejercer un poder exclusivo tanto sobre su alma como sobre su cuerpo, quiere ser amado por esa persona con exclusión de cualquier otra, permanecer en ese alma y dominarla como si esto fuera para dicha persona su más supremo y deseable bien."120*

Sancho no reconoce que Clara ya no le quiera, unilateralmente sigue soñando mantener a su mujer con el poder. La obsesión de poseerla muestra la fragilidad psicológica. Hay una conversación entre Sancho y Clara, lo cual indica lo machista del hombre:

Sancho: "Te tumbas como un tío para ver la televisión."

Clara: "No sabía yo que tumbarse en el sofá fuera cosa de hombres."

Sancho: "Pues, lo es."

Clara: " ¿Por qué no nos separamos?"

Le da una bofetada a Clara y dice: " ¡Mientras yo te siga queriendo, tú no te separas de mí... Perdóname!"

('56:38'-'57:53')

La violencia es el reflejo de la interioridad cobarde y débil. Porque Sancho agota los remedios para retener a su mujer, de modo que la única manera es hacerla sentir miedo por los golpesos. Aunque Sancho procura ser un hombre bueno y se interna en una clínica para dejar de beber, todo resulta inútil. Su personalidad es débil y flácida, su profesión de policía es un camuflaje de su frágil interior. Por el trabajo y su mujer, Sancho se convierte en un morbosos. En la carta que Clara escribe a Víctor, dice que, "... porque he tenido que salir huyendo de Sancho... ¡Sálvate y huye de Sancho! No conseguirás nada enfrentándote a él." Para Clara, su marido es un monstruo que ha perdido la razón. El final de Sancho termina con la muerte de Clara, lo que le induce a no seguir viviendo en este mundo para no sufrir más. Antes de suicidarse, Sancho dice, "A esto se reduce mi vida. Yo arrastrándome para poder estar cerca de tí". La tragedia de Sancho es por el deseo y la obsesión a través de una figura femenina para reflejar a su virilidad de ser un hombre, sin embargo, este no es su destino.



### 9.13 "Todo sobre mi madre" (1999)

Sinopsis: Manuela es una madre soltera. Cuando su hijo murió por un accidente, decidió buscar el padre de su hijo. Cuando se enteró que su marido estaba de prostitución y contagió con el SIDA, además, se hizo la monja Rosa a embarazar. Por el bebé, Manuel cuidaba de Rosa hasta que se parió. Afortunadamente, el niño estaba sano y la vida de Manuel parecía con esperanza.

En esta película hay cuatro figuras masculinas que tienen gran importancia para indicar el camino de los hombres que buscan su identidad. El título "Todo

sobre mi madre” se puede interpretar como “Todo sobre los hombres”, las figuras de los hombres son marcados por las mujeres, es decir, las madres.



Esteban es un chico que despojado de derechos por su madre, lo cual le lleva a identificarse con el padre. Es una parte perdida de la identidad paternal que necesita para encontrar la otra mitad de sí mismo.

En la película, él escribe las siguientes frases, “Anoche mamá me enseñó una foto, faltaba la mitad. No quise decirlo, pero a mi vida le falta un trozo... a todas las fotos de mi mamá le falta la mitad, mi padre, supongo. Quiero conocerle, tengo que hacerle comprender a mamá que no me importa quién sea, ni cómo sea, ni cómo se comporte con ella. No puede quitarme ese

derecho". Por la curiosidad consciente, como todos los chicos que no tienen padre/madre, Esteban necesita la respuesta sobre su padre, como sea. La ambición de identificarse con la figura masculina persiste en él toda la vida, hasta la muerte, con un final trágico. El derecho de Esteban de conocer a su padre es controlada por su madre, Manuela, una víctima de la relación conyugal (el fruto de la civilización humana); deliberadamente nunca menciona el tema de la ausencia paternal. Ella ha encerrado a Esteban en un mundo maternal; según ella, le pertenece. Y otra parte es la vergüenza y la pena que siente por su marido, quien no ha cumplido su papel de marido, ni de padre; todo se convierte en un obstáculo para Esteban para llegar a ser un hombre completo.

El control y la influencia maternal son tan poderosos que, inconscientemente, hacen que la personalidad de Esteban sea peculiar, lo que se demuestra en los pasatiempos de su vida cotidiana. Por ejemplo, Esteban tiene el sueño de ser escritor y se prepara a participar en un concurso, con un relato titulado " Todo sobre mi madre", y además, él admira al autor americano Capote y a una actriz de teatro, Huma Roja. Para un chico adolescente, su afición tiene una perspectiva sensible y delicada. La ambición de ser escritor se trasluce en su diario, el cual relata acciones sentimentales en detalle. La convivencia con su madre es agradable, con mucho cariño, los dos se quieren y se apoyan el uno al otro. La convivencia con su madre influye grandemente para que

Esteban sea escritor y para que relate sobre de ella, su vida, su trabajo entre otras cosas. Aunque dentro de él es también importante conocer a su padre, Esteban nunca pide a su madre que le cuente acerca de su padre; pero le pide eso como regalo de cumpleaños. El entendimiento y la consideración de Esteban hacia su madre le hacen más fuerte y sólido. Esteban dice que. "los chicos que vivimos solos con nuestra madre tenemos una cara especial...", indicando por sí mismo la desventaja de ser hijo cuando el padre está ausente de la casa. Aunque, hasta su muerte, él no ha dejado de buscar la parte perdida de su vida para convertirse en hombre.

Curiosamente, cada catorce minutos en la primera y última parte de la película se trata de dos Esteban, el hijo de Manuela y el de Rosa, que comparten el mismo nombre de sus padres, Esteban-Lola (padre de los dos Esteban). El hecho de usar el nombre del padre es un símbolo para recordar a este miembro ausente de la familia, aunque ambas mujeres nunca les cuentan a los hijos sobre su padre. Esteban, hijo de Rosa, es un sustituto de Esteban-Lola y Esteban-adolescente (hijo de Manuela) en alguna forma viva, en la nueva vida para buscar ser hombre de verdad. En un cierto sentido, Esteban es muy parecido al protagonista de la película "El curioso caso de Benjamin Button". La etiqueta renace tres veces desde Esteban-Lola hasta el Esteban-niño (hijo de Rosa); cada generación busca su identidad, o fracasa o sigue el camino de la esencia de la vida. Cuando al final Rosa exige a

Manuela, "Si pasa algo prométeme que no ocultarás nada al niño", la esperanza de buscar la verdadera identidad de Esteban-Lola y de Esteban-adolescente se cumple en Esteban-niño, como la desaparición del virus del SIDA indica la perspectiva futura.



La Agrado es un transexual que trabaja de prostituta; esto le da para comer y vivir, un oficio histórico que es forzado y discriminado por el mundo machista. La desnaturalización de no ser hombre, en la perspectiva psicológica, es un comportamiento que niega el sexo masculino para tener una apariencia de mujer y obtener el género femenino. La Agrado dice que, "Una es más auténtica, cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma". Sí, el sueño de La Agrado es ser auténticamente mujer, la transformación corporal es un disfraz lábil y costoso; aunque se siente feliz con su nuevo cuerpo, también sufre las consecuencias, como el rechazo por el mundo machista. El desempeño no es un acto por voluntad de la humanidad, sino que es manipulado por el discurso y el poder. El desempeño del género es

compulsivo y una vez que se desvía de las normas sociales, dará lugar al castigo, la violencia y la exclusión por el mundo. La Agrado dice en una escena, "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. Tetas, 2, porque no soy ningún monstruo, 70 cada una, pero estas las tengo ya superamortizás (...)" .

*"Given the ignorance and intolerance that still mark popular understanding of transsexualism, the diegetic audience's sympathetic and cheerful response to Agrado's performance is undoubtedly more a manifestation of Almodóvar's own position toward gender ambiguity than a plausible account of spectatorial identification with the trials and tribulations of transformative surgery, but it nonetheless scripts a response for the extradiegetic audience that would be similarly cheerful and sympathetic."*<sup>121</sup> (Dada la ignorancia y la intolerancia que aún marcan la comprensión popular de la transexualidad, la respuesta simpática y alegre de la diegética audiencia para la interpretación de Agrado es, sin duda, más una manifestación de Almodóvar en su propia posición frente a la ambigüedad de género que una explicación plausible de la identificación

del espectador con la prueba y tribulación de la cirugía transformadora, pero no obstante, transcribe una respuesta de la audiencia extradiegética que sería igual de alegre y simpática.)

Cuando La Agrado aún es camionero, trabaja decentemente con un salario fijo, pero le molesta su género masculino, por lo que busca su verdadera identidad con toda su fuerza, sin embargo, su nueva identidad no se acepta por la sociedad. Para la gente él es un monstruo.

La nueva Agrado, con su cuerpo renovado, está redimida por las mujeres, Rosa, Manuela y Huma, quienes intentan ayudarlo a salir de su vida miserable. En cierto sentido, podemos decir que La Agrado no está acostumbrado al sexo biológico y al género. Es decir, cuando al principio La Agrado es físicamente un hombre, él se siente como una mujer, así que necesita un cambio corporal para armonizar el exterior y el interior. Sin embargo, una vez transformada en mujer, ella continúa sin saber cómo manejarse bien a sí misma, hasta que las tres mujeres le hacen el favor.

-La primera mujer llamada Rosa es una monja, que la religión le plasma una imagen de santa, lo cual representa una "madre". Para La Agrado, Rosa será una media para conectar con la sociedad.

-La segunda mujer es Manuela, quien salva a La Agrado casualmente. Ella es clave para que La Agrado cambie su vida totalmente. En el momento en que Manuela ya no puede ser ayudante de Huma, le recomienda que La Agrado sea perfecto para sustituirla. Esa oportunidad no sólo es un buen empleo, sino que coincide con el significado del nombre La Agrado. Según ella dice, "Toda mi vida sólo he pretendida hacer la vida agradable a los demás"; el escenario del teatro será su nuevo lugar de nacimiento donde encuentra su identidad, ser ella misma de una vez.

-La tercera es la actriz de teatro Huma, la jefa y amiga de La Agrado. Ser ayudante de Huma le da a La Agrado un trabajo fijo que le permite dejar el pasado atrás. Huma será el apoyo y la plataforma para que La Agrado siga buscando su identidad.



Lola, con su nombre original Esteban, es una transexual que padece VIH y que tiene lo peor de un hombre y de una mujer; ni cumple su papel paternal ni la función de marido; no tiene una marcada identidad.

Cuando el acto del niño que seduce a su madre con su masculinidad y feminidad se excluye, ellos suelen elegir la heterosexualidad. Este no es el resultado del miedo a ser castrado por su padre, sino el temor a ser femenino. Debido a que en nuestra cultura heterosexual se vincula a la feminidad con la homosexualidad, a través de este proceso, la heterosexualidad reprime a la homosexualidad. Por lo tanto, el comportamiento de Lola es una auto-castración para satisfacer su demanda. Manuela nos revela el paradójico comportamiento de su ex-marido; aunque Lola se ha puesto unos pechos grandísimos, sin embargo, sigue teniendo una mentalidad machista. Como el mundo cinematográfico construido por Almodóvar es tradicional y machista, lo de Lola no se identifica por las performances masculinas ni femeninas, es "marginal" en género. El VIH no es solo un castigo por su vida desordenada, sino un símbolo de salvación religiosa para que no sufra más por la miseria que está pasando; puesto que nadie es capaz de ayudarle, acabe de una vez con su propia identidad desde el caos causado por la sociedad y él-ella mismo/misma.

El padre de Rosa sale unos cuantos minutos en la pantalla cinematográfica. Aunque no aparece mucho ni su papel es importante, el sentido de su

existencia es una forma de minimizar la figura masculina; comparada con la madre de Rosa, una mujer manipuladora, poderosa; y su padre es dependiente, perdido e impotente. Su enfermedad le priva de la capacidad de ser hombre, es la víctima de un matrimonio con mucho control. Dado que la relación entre el padre y la hija es buena, la hija solamente siente pena por su padre. El tratamiento " papá " se convierte en un recuerdo memorable; aunque el cuerpo del padre de Rosa sigue vivo y tiene sentido, él pierde su función de padre y marido para convertirse en una imagen desesperada e inútil.



#### 9.14 "Hable con ella" (2002)

Sinopsis: La novia de Marco es una torera profesional, quien se quedó vegetal por un accidente de campo. Por visitarla frecuentemente al hospital, Marco conoció a Benigno, un hombre que se enamoró de su paciente Alicia, quien antes era bailarina de ballet y también estaba en un estado vegetativo. La misma situación estrechaba la amistad entre estos dos hombres. Sin embargo, Benigno cayó en un destino sin salida.

Para mí, la película "Hable con ella" también se puede interpretar como "Hable con él". Si el título se considera como el deseo de las mujeres de que los hombres les hablen y les entiendan mejor, de la misma forma los varones requieren de esa charla o entendimiento en forma aún más apremiante que las mujeres, porque a ellos les falta la capacidad para conocer a las mujeres y a sí mismos. Isabel Maurer Queipo sobre esta película dice que entre hombre espíritu y mujer (materia)

*"es una lucha entre el silencio femenino y el poder de la palabra del hombre."122*

No estoy acuerdo con esta interpretación de Isabel. Porque Alicia y Lydia están en coma, para realizar el poder de la palabra del hombre, las mujeres como receptoras no están disponibles para concebir ese poder masculino. De tal manera, el silencio femenino les pide a los hombres buscar la máxima comunicación con las mujeres, es decir, en esa situación el silencio es más poderoso que la palabra. Esta lucha no indica la pasividad de las mujeres, sino los hombres necesitan que ellas les hablen.



Benigno es un hombre gordito, tiene cara y carácter femeninos y ya es mayor de edad, pero todavía es virgen. Él vive con su madre a quien cuida durante quince años, con mucha atención, hasta le lava diariamente como si ella fuera inválida. La falta del padre queda indicada por una foto rota colgada en la pared, cuya rasgadura insinúa la poca importancia del papel paternal para la familia. La ausencia del padre afecta en la época de la adolescencia, cuando los hijos necesitan establecer la identidad de género. En este caso, Benigno mantiene una relación cercana con su madre, le obedece. En una de las escenas, cuando Benigno está vigilando la escuela de ballet por la ventana, su madre le dirige unas palabras -sin que la imagen aparezca en la pantalla cinematográfica. Esa poderosa voz le acompaña, junto con una foto que se tomó la madre cuando era joven. Una vez que escucha las palabras de su

madre, Benigno cumple sin rechistar lo que ella le manda. El poder y el control de su madre se refuerzan con la excusa del abandono de su marido, una figura de víctima con la que ella abusa de Benigno. Para su madre, Benigno siempre es un niño que necesita que le indique y le oriente, desde luego, la madre no le da la oportunidad para ser maduro. El ambiente de convivencia y la necesidad psicológica de la madre le transforman en un chico con un carácter tranquilo y sensible. Por eso, cuando es adulto, se dedica a cuidar a los enfermos; y también tiene talento para peinar y maquillar, en lo que sería un campo tradicional de trabajo para las mujeres.

A Benigno le encanta el trabajo de enfermero. Según dice, cuidar a los enfermos le ha conseguido una buena reputación y está muy orgulloso de sí mismo. Por su carácter amigable, mantiene una relación armónica con las compañeras de trabajo. Sin embargo, algunas de ellas dudan de su orientación sexual. Es decir, los hombres crecen para ser fuertes y agresivos, por lo que Benigno es opuesto a las reglas de la masculinidad. La duda de sus compañeras por su orientación sexual es un intento de mostrar la personalidad de Benigno, él es "marginal" para la sociedad. Hay algunas escenas de la película que se ruedan con pleno detalle del momento en que Benigno cuida a una enferma; el esmero del cuidado especifica su carácter femenino.

Benigno tiene una conversación interesante con un psiquiatra, el padre de Alicia, cuando Benigno, a propósito, finge ser un enfermo psiquiátrico en su clínica.

Doctor: " ¿Por qué has venido a verme, Benigno? "

Benigno: "Pues..."

Doctor: " ¿Cuál es tu problema? "

Benigno: "Yo, ninguno".

Doctor: "Alguno habrá. ¿Para qué has decidido venir a hablar con un psiquiatra? "

Benigno: "Bueno, la soledad, supongo".

Doctor: " ¿Has tenido la relación sexual con alguna mujer? "

Benigno: "No."

Doctor: " ¿Y con algún hombre? "

Benigno: "Tampoco".

Doctor: "Has tenido una adolescencia, digamos, especial".

Benigno: "Tampoco tan especial".

Doctor: "Sí, sí, sí, muy especial." ('51:18'-'52:01')

Después de las preguntas y las respuestas entre el enfermo y el doctor, el psiquiatra automáticamente revela que la "especialidad" de la adolescencia de Benigno es el origen de su problema, que desde luego construye su carácter e influye en su vida actual. Para el psiquiatra, la ausencia de relación sexual de Benigno, ni con mujer ni con hombre, es algo raro y enfermizo, desde el punto de vista la normalidad de la humanidad. Sin embargo, Benigno considera que su peculiar personalidad se debe a la soledad, en sentido físico y psíquico. La necesidad de superar la soledad hace que busque la compañía de las mujeres que le salvan la vida, como la dominación de su madre y la enfermedad silenciosa de Alicia, que se convierten en un elemento necesario y significativo para sobrevivir en este mundo, hasta que se suicida cuando pierde las mujeres en que se puede apoyar. Para ser hombre, debe rechazar la femineidad, pero ese hombre desea ser una mujer que mantiene su feminidad; sin embargo, él nunca puede convertirse en ella. Entonces, una parte del hombre considera a la mujer como su identidad y la otra como el objeto de su deseo sexual. Fundamentalmente, el hombre que no se identifica con la mujer, tampoco desea a otro hombre. Bajo la presión del tabú del incesto y la homosexualidad, los hombres elegirán la heterosexualidad. En este caso,

Benigno aprovecha su infancia especial para beneficiarse con su verdadera intención, que es acercarse a la chica que ama.

Benigno se obsesiona con Alicia, quien es bailarina en la escuela de ballet que está enfrente de su casa. La hermosa figura de Alicia provoca en el chico un sentimiento amoroso. Aunque el primer encuentro de ambos es casual, el comportamiento tímido de Benigno al conocer a Alicia se torna brutal y extraño, ya que persigue a la chica a su casa. Cuando Alicia está en estado vegetativo, causado por un desdichado accidente, para Benigno será una suerte hacerse cargo de ella. Dado que Benigno está locamente enamorado de Alicia, él y ella están juntos por cuatro años, durante el tiempo que él la atiende. La película muestra la casa de Benigno llena de fotos de Alicia. Como su madre murió hace unos años, esa casa es la herencia que le facilita guardar su amor como un secreto escondido. Según Freud, la fuente del fetichismo es el cuerpo de la madre, que es misterioso y distante. Benigno habla frecuentemente con Alicia con normalidad, como si ella estuviera viva. Para Benigno, Alicia es como si fuera el último familiar que le queda y a quien necesita a cuidar, igual que a su madre. Él necesita la comunicación diaria para no sentirse solo ni abandonado y para que no le falte una razón para vivir. Para Benigno, Alicia es la sustituta de su madre, quien le necesita para cuidarla físicamente y, el chico la necesita psicológicamente.

La vida sentimental y psicológica de Benigno depende de las mujeres, desde su madre hasta Alicia, y el cuidado de un ser vegetativo como Alicia demuestra su débil y miedoso interior que dura hasta la muerte. La necesidad de la figura materna se convierte en la necesidad del amor femenino, de acuerdo con su crecimiento corporal y psíquico. Benigno, como hombre, no se independiza por sí mismo; no sabe cómo identificar su género. En la película "Amante Menguante", el último camino para los hombres es la madre. El útero, representa al poder maternal que controla la vida y la muerte, y culturalmente representa el poderoso control de la fértil reproducción de la vida humana, la naturaleza, la vigorosa Madre tierra. El momento en el que Benigno viola a Alicia significa la búsqueda de la protección del útero; su flaqueza y delicadeza se derivan en un atrevimiento hacia su querida Alicia, el ángel de su vida, con el cuerpo medio muerto. Además,

*"...como padre fracasa (el niño que ha engendrado muere en el parto); Benigno tiene éxito como 'madre', de ahí que no traicione la cualidad implícita en su nombre: su entrega al amado, al otro, lo lleva hasta la muerte, cumpliendo así el destino que le impone su pasión 'femenina' ".123*

La oportunidad de tener un hijo se despoja por las otras, lo cual, para Benigno, es una vía de ser adulto y cumplirse de sí mismo, que es tener una familia. El

poder de ser una "madre" será una compensa psicológica para Benigno a sentirse poderoso, y evita que la soledad le conquiste. De modo que, salvo las mujeres -su madre y Alicia- Benigno es incapaz de redimirse a sí mismo. La muerte es la única solución para no sigue siendo solo ni sufre por la falta de sus mujeres.

Benigno no tiene amigos masculinos hasta que Marco aparece en su vida. Esta única amistad con Marco, graciosamente, se basa en la presencia de Alicia, una ayuda femenina. Es decir, la relación amistosa entre los dos hombres, Benigno y Marco, se vincula por una mujer, quien tiene la última palabra para manejar la conexión entre ellos, que se reduce o avanza hasta el final de la película y que sigue siendo una clave para la relación masculina. Los hombres no pueden tener amistad,

*"el obstáculo para que los hombres desarrollen la tendencia a la intimidad es la asociación de la expresividad emotiva con la feminidad..." 124*

Como dice Benigno en la película, las mujeres cuentan todo, con un tono envidioso. Esto insinúa que las mujeres suelen ser íntimas porque la inherente comprensión natural estrecha su relación, se acercan mutuamente con facilidad y se entienden de forma natural.

*"Según Simone de Beauvoir, los hombres expresan sus ideas y proyectos personales, mientras que las mujeres se centran*

*más en sus vidas cotidianas... Bell considera que mientras que la amistad entre las mujeres se basa en la confianza y en las confidencias, la amistad entre hombres está centrada en el hecho de realizar actividades conjuntas". 125*



Marco es el segundo protagonista con papel masculino en la película. Su relevante personalidad es sensible y melancólica. Él llora mucho y con facilidad, se emociona con frecuencia con los pormenores de la vida. Es un comportamiento narcisista. Cuando Marco se lamenta por los detalles, de hecho, sufre por él mismo. Llora en el teatro cuando contempla una función de danza moderna, llora en la cafetería cuando un cantante canta, llora cuando mata a una serpiente y llora más en otras ocasiones. El llanto es una forma directa y expuesta de expresar un sentimiento que suele ser una patente de las mujeres, pero que los hombres no utilizan con tanta diligencia.

*"El 'hombre real' no expresa sus sentimientos ni emociones, sino que procura proteger a otros miembros de la sociedad (mujeres y niños)." 126*

Marco ha protegido una vez a Lydia de la molestia de una serpiente, pero llorando emocionalmente; su intención de salvar a las mujeres, incluida su ex-novia, fracasa al final por el defecto de género que quebranta su identidad masculina; porque él es medio "hombre real". Lo sentimental de Marco le añade un matiz femenino que requiere que la otra mitad de "hombre real" le salve, la auto-salvación con un aire masculino.

Marco también es un hombre solitario. Debido a su carrera, viaja mucho y viaja solo. Para Marco, Benigno tiene algo que concuerda con él, la soledad y la sensibilidad; además, Benigno habla mucho, como si hablara consigo mismo, disfrutando de la charla unilateral. Si el cuerpo desnudo de Alicia le trae a Marco un amoroso sentimiento, la peculiar personalidad de Benigno le llama más la atención cuando le ve hablando con Alicia y cuidándola con tanto cariño. Marco se sorprende de que un hombre pueda tener esa capacidad, así que siente simpatía por Benigno, porque él sabe cómo tratar las mujeres y las trata bien. Es decir, en un cierto sentido, Paco se considera con Benigno.

El interés de Marco hacia la torera Lydia empieza con una entrevista suya en un programa de televisión, en la cual surge una imagen femenina, según las

palabras de Marco, "Mujeres desesperadas". Así que él decide conocer la situación desesperada de Lydia y tal vez, con una relación íntima, salvarla de la pesadilla, de ser un "héroe". Sin embargo, el estado psíquico de Marco coincide con esa misma categoría de mujeres desesperadas; la delicadeza y la soledad le convierten en una de ellas. Marco no se da cuenta de que con su propio esfuerzo no lograría rescatar a Lydia, o se puede decir, la verdadera intención de la salvación de "Mujeres desesperadas" será librarse a sí mismo de lo que, al igual que con su ex-novia, es un fracaso para Marco.

Marco habla mucho también; en una escena cuando Marco y Lydia están en el coche dirigiéndose a la plaza de toros, hay una conversación:

Lydia: "Marco, tenemos que hablar después de la corrida".

Marco: "Llevamos una hora hablando".

Lydia: " ¡Tú! Yo no. " ('20:42'-'20:48')

La conversación unilateral, efectivamente, no es una conversación sino un alivio del sentido egoísta de Marco, que es superficial e ignora si Lydia está escuchándole o no. Deborah Tannen dice que

*“...las conversaciones entre hombres y mujeres son una especie de comunicación transcultural, sujeta al choque de estilos conversacionales”. 127*

El problema de Marco es que no da la oportunidad de hablar a las mujeres, no les escucha. Él necesita que las mujeres le hablen para que le enseñen el mundo femenino y así entenderse mejor a sí mismo. ¿Por qué en la relación falta la conversación mutua, hasta que Lydia es atropellada por un toro? Marco todavía no se entera del verdadero motivo. Su incapacidad de salvar a las mujeres desesperadas o, mejor dicho, no saber lo que necesitan las mujeres, le hace sentirse desesperado. Sin embargo, Marco no cambia, sigue su camino dentro de un círculo sin fin que repite y repite hasta que encuentra a Alicia, que será otro círculo para él. La parte sensible y delicada de Marco enfrenta a su parte machista, el conflicto le carcome porque no tiene solución. Tal vez, la soledad sea su última elección.

Benigno y Marco son hombres pertenecientes al “marginado”, quienes suelen mostrar el interior con ciertas formas, y son más sentimental, humano, sutil y hacia el alma. Estos dos hombres de Almodóvar llenan del melancólico, y ellos no son capaz a escapar del círculo del destino almodovariano.



### 9.15 " La mala educación " (2004)

Sinopsis: Ignacio y Enrique son amantes en la escuela de religión. Sin embargo, el padre Manolo también estaba obsesionado por Ignacio. Así que los dos se separan y Enrique se fue de la escuela. Años después, el adulto Enrique ya era un director con mucho futuro. Un día, Ignacio le encontró con un guion cuya contenido se basa en sus historias antiguas. Más cercaba de Ignacio, Enrique se daba cuenta de que él no era el mismo Ignacio. Poco a poco, las cosas aparecían en su verdad.



El Padre Manolo, una figura masculina que se presenta y se critica por el director por abuso de los niños en el colegio religioso. Supongo que el padre Manolo se dedica a la religión para que Dios le salve de su espíritu "primitivo", el pecado de tener una ambición corporal, y le retenga la obsesión, ambición y pasión.

*"...por la religión tenemos todo el mundo sobrenatural de la fe; el panteón de los espíritus y demonios, los poderes benéficos del tótem, el espíritu guardián, el tribal Padre-de-Todas-Las-Cosas, las visiones de la vida futura; todo esto crea una segunda realidad sobrenatural para el primitivo". 128*

Sin embargo, la religión ha convertido en una protección para su "mala educación". Los romanos piensan que el deseo es simplemente un daño potencial; pero, religiones como el Cristianismo y el Catolicismo, consideran

que la esencia del deseo es mala. Mientras más se contiene el Padre, más ganas tiene de liberarse. El sentimiento intenso del padre Manolo por Ignacio, cuando el chico todavía es un niño, le causa un conflicto tremendo entre la religión y la soltura sentimental-corporal. En una escena de la película, cuando el padre Manolo toca la guitarra para acompañar el canto de Ignacio, los ojos del sacerdote se llenan de pasión y temor al mismo tiempo, su cuerpo se inclina hacia Ignacio una y otra vez con el acucioso deseo de acercarse. Al final, abusa de Ignacio y éste se entrega como objeto sexual al padre Manolo. La canción que canta Ignacio se ha adaptado de la película "Desayuno con diamantes", pero se ha cambiado la letra para que combine con el impetuoso sentimiento del padre Manolo por Ignacio. "Moon river, no te olvidaré. No me dejaré llevar por el agua, agua turbia del río y de la luna, que suena al pasar. Río y luna, dime dónde está, mi dios, el bien y el mal, decid. Yo quiero saber qué se esconde, en la oscuridad, y tú lo encontrarás..." ¿Qué esconde en la oscuridad del padre Manolo? El deseo, la ambición y la naturaleza, el todo es como el agua turbia, poco a poco invade lo que hasta ese momento el padre Manolo ha resistido. El dios ya no le ayuda a mantener el juicio y cae en el deseo carnal e inmoral. Su comportamiento es un crimen para la sociedad civilizada y un pecado para el mundo religioso. Está desviado de estos dos mundos.

La segunda canción que canta Ignacio para el padre Manolo es "Torna a Sorrento", con la nueva letra "Jardinero", escrita por el mismo sacerdote. "Torna a Sorrento" es una famosa canción italiana en la que un obrero expresa sentimientos amorosos por su pueblo y por su amante. El padre Manolo lo utiliza implícitamente para declarar su afecto con la nueva versión "Jardinero": "Jardinero, Jardinero. Noche y día entre tus flores, encendiendo sus colores, con la llama de tu amor. Vas poniendo en cada cáliz, la sonrisa de tu anhelo, con los ojos en el cielo, donde tienes tu ilusión. Y tus flores, jardinero, de corolas encendidas, que al unirse agradecidas te embalsaman con su olor. Sigue tu labor, cultivando las flores, que a tus amores confió el Señor". El jardinero y las flores simbolizan el sentimiento amoroso del padre Manolo y el deseo perverso por el pequeño Ignacio. Durante la canción, el padre Manolo controla su emoción con fuerza, pero sus ojos no esconden sus sentimientos por el chico. Ignacio dice en la película, "... aunque todos me miraban con simpatía, excepto el padre Manolo, que parecía a punto de echarse a llorar". El amor escondido, la traición de la religión y el deseo corporal perverso, todo esto le perturba al padre Manolo hasta que difícilmente se contiene a sí mismo, sufre mental y sentimentalmente. Al echar a Enrique de la escuela es una demostración del poder a Ignacio, y también es una amenaza con toda la autoridad. El abuso sexual del padre Manolo a los estudiantes es un abuso del poder por ser profesor y sacerdote, los cuales son "disfraces" a esconder su oscuridad. En la historia de la película, el padre

Manolo deja su profesión para convertirse en editor de autores jóvenes y al final forma una familia. Este cambio del padre Manolo es como su otro disfraz y refugio. Él tiene miedo a reconocerse a sí mismo, y la debilidad suya es el fallo natural a empujarle repetir al destino de la vida.

Cuando el pequeño Ignacio madura, el chantaje con intención de difamar al padre Manolo y escandalizarle es el desafío del poder al Manolo, tanto como él ha sido un padre religioso como es representarse a un padre corriente. El padre Manolo tiene miedo que Ignacio que le quite la identidad, de modo que le convierte en un pelele con la manipulación de Ignacio. El padre Manolo ya totalmente pierde el poder. Al asesinar a Ignacio es un intento de recuperarse al poder, y quitar a la amenaza de la pérdida de la identidad desde el que manda, el fuerte.

La relación entre el padre Manolo y Juan se vincula con Ignacio. Para el padre Manolo, Juan es como si fuera un sustituto del pequeño Ignacio. En la película, él mismo dice a Enrique: "Aquél no era el Ignacio que tú y yo amamos." Desde luego, el hermano de Ignacio, Juan, se ha convertido en una ilusión suya para ser sí mismo por los lamentos pasados. Sin embargo, esta vez el amor tiene todo el poder de manipular al padre Manolo por Juan. Porque él ya pierde el disfraz del sacerdote y, Juan no es un niño indefenso. La debilidad del padre Manolo se revela con claridad cuando le controla Juan física y psicológicamente.

Para el padre Manolo, la ambición corporal le conquista y la oposición entre la mente y el cuerpo le destruyen, sufriendo la pérdida de sí mismo; no sabe hacia dónde ir para colmar sus deseos, sus ambiciones y sus sufrimientos.



Ignacio es una víctima del abuso del poder paternal, el abuso sexual del padre Manolo castra al pequeño chico. La iglesia y el padre Manolo representa la autoridad paternal,

*“Las escenas de la infancia en el colegio salesiano durante la década del 60 dan cuenta de una visión negativa de la centralidad de la Iglesia y de los efectos de sus rígidas estructuras sobre los sujetos; en este caso, mediante un ejemplo inesperado de perversión”. 129*

En el caso de Ignacio, la orientación sexual suya está conformada por las acciones del cura. Es decir, antes de identificarse a sí mismo, Ignacio se castra por el poder del padre Manolo, es decir, la identificación del género se re-plasma.

En la escena cuando el padre Manolo intenta abusar de Ignacio en la espesura, pero el chico se escapa y se cae, golpeando su cabeza en una piedra; la sangre chorrea por la frente cuando levanta la cara. Ignacio dice que "Un hilo de sangre dividía mi frente en dos. Tuve el presentimiento de que con mi vida ocurriría lo mismo, siempre estaría dividida y yo no podría hacer nada para evitarlo." En estas secuencias, Pedro Almodóvar juega con el cine-montaje para insinuar el cambio y la confusión del género de Ignacio; el chorro de sangre rasga el cuerpo de Ignacio en dos partes. Por un lado, es como una grieta que separa su vida anterior y posterior; por otro lado, significa la pérdida de la virginidad, de su orientación sexual por la voluntad forzada.

Para Ignacio, Enrique es un salvador que sentimentalmente le rescata de la dominación del padre Manolo, y le despierta conscientemente de sí mismo. De modo que, sucede unas frases suyas: "Pienso que acabo de perder la fe en este momento y al no tener fe ya no creo en Dios ni en el infierno. Si no creo en el infierno ya no tengo miedo. Y sin miedo soy capaz de cualquier cosa". Es una manifestación al poder del padre Manolo. Por Enrique es el ateo, Ignacio pretende identificarse con él, lo cual es un intento de quitarse el miedo

y sentirse fuerte en su interior. La despedida de Enrique por la fuerza del padre Manolo se convierte en un trauma que le lastima por toda la vida, y convierte en circular su destino.

Ignacio vive en su mundo, de modo que, no se entera de que Juan le odia, quien se está acercando a él. Es una manera de protegerse de sí mismo y a evitar el daño sentimental. Ignacio amplifica el sufrimiento suyo para sentirse fuerte. Eso igualmente le ocurre con su madre, que durante cada visita a casa, él vive en el desván. Un comportamiento indica que Ignacio encierra en sí mismo y se lame las heridas en secreto. Porque en nadie puede confiar, excepto Enrique.

El asesinato de Ignacio por Juan y el padre Manolo es la represión de la sociedad y del poder. Juan representa a la sociedad convencional, que considera que Ignacio es un anormal; y el padre Manolo representa al poder, que necesita proteger la fama y el beneficio. Cuando frente a estas dos fuerzas, Ignacio se derrumba con la muerte, lo cual se ocurre justamente antes de visitar a Enrique. El destino es trágico.



Enrique, en la película, tiene relación dos hermanos, Ignacio y Juan. Ignacio desde niño es fuerte y consciente de sí mismo. Hay una conversación entre Ignacio y él:

Ignacio: "Lo que hicimos en el cine no estuvo bien...Pero creo que fue pecado. Y Dios nos va a castigar".

Enrique: " ¿Dios? Yo no creo en Dios...Soy hedonista."

( '39:00' - '39:11' )

Aunque está en un colegio religioso, Enrique mantiene su propia personalidad y con el carácter firme. Sin embargo, el cuerdo infantil de Ignacio para Enrique

es un buen sueño sin cumplir. La pena le ha marcado por toda la vida. El enfrentamiento directo con el padre Manolo le hace sentirse inútil y reprimido. De modo que, el caso de Ignacio es un trauma para Enrique. Desde luego, cuando se entera del falso Ignacio, quiere compensarle en alguna forma. El rodaje de "La visita" es una forma de revivir al pasado otra vez. En un cierto sentido, Enrique es una figura parecida al "marcado" de los años ochenta, que la madurez suya le lleva a pensar más en el pasado. Sin embargo, su recuerdo se realiza a través del rodaje cinematográfico, para revivirlo otra vez.

La aparición de Juan simula que Ignacio es una compensa para Enrique. Durante toda la trama, Enrique no pierde la sensatez de reconocer en Ignacio un estigma, los recuerdos de la época infantil le persiguen. De manera que, cada sospecha de Juan le recuerda más a Ignacio, hasta que en algún momento cree que Juan es Ignacio e intenta aceptarle. Este auto-engaño es porque Enrique tiene miedo a perderle otra vez y a confirmar la sospecha suya. Juan se convierte en un símbolo que representa a Ignacio, y para que Enrique se consuma en la lástima.

El padre Manolo es la fuerza doble para separar a Enrique e Ignacio, y Enrique y Juan. En cada separación resulta el cambio de la vida de Enrique. Este poder paternal empieza la historia con Ignacio para Enrique, y también le despoja. En una escena de la película, la puerta principal de la casa de

Enrique se cierra entre Juan y él, lo que no hace desaparecer el pasado lo que ha existido, ya ha existido. El trauma quedará en Enrique el resto de su vida.



Juan es como "el ambicioso" de los años noventa, los que consideran que los deseos de conquistar el mundo, de poder y de riqueza son una parte importante para identificarse a sí mismos, y para conseguir este propósito pueden pagar cualquier precio. Además, esta figura de Almodóvar con crueldad y serenidad, tiene la cara angélica y un corazón demoniaco.

Para Juan, su hermano Ignacio es un escándalo y estigma porque él es un transexual. En la película, Juan expresa: "Tú no sabes lo que es tener un hermano como Ignacio." y "Pero ya no hay quien viva, por su culpa." Es decir, odia a Ignacio. Juan considera que la existencia de su hermano es un obstáculo para tener la propia vida. Mejor dicho, Juan odia que Ignacio no sea capaz de ayudarlo como un hermano mayor. Este chico necesita aprovechar a alguien para ser algo. De modo que, el guion que escribió Ignacio, el padre

Manolo y Enrique, hasta ser sucedáneo de su hermano, son vías para Juan a conseguir el triunfo de la carrera y para cambiar de la vida.

Cuando Juan plantea matar a Ignacio, en un lado es para quitar el escándalo de la familia, en otro lado es para desatarse del padre Manolo y apoderar a la experiencia de la vida de Ignacio. De modo que, Juan quisiera utilizar el nombre artístico "Ángel" para cortar la relación con el pasado, y dejar la identidad de Juan y la huella de Ignacio.

La madre de Juan dice que: "No juzgues mal a mi Juan. Es un buen hijo. Pero le afectó mucho la muerte de su hermano. Él fue quien lo encontró." La cara de Juan sigue de buen chico y su madre se engaña. Además, la culpa sigue por tener a su hermano Ignacio que ha sido un estigma en la familia. Juan es como su profesión, actor, que desempeña cualquier papel con destreza, hasta fingir ser un homosexual. La ambición suya de ser triunfante para tener otra vida le empuja a ser un monstruo de sangre fría.



### 9.16 " Volver " (2006)

Sinopsis: Raimunda vivía con su hija y su marido una vida intranquila. Por el abuso sexual de su padre cuando Raimunda era niña, el trauma le traido el alejamiento de su madre. Después de la muerte de su madre en un incendio, Raimunda se mudó a Madrid y pensaba que la vida se quedaría tranquila, sin embargo, otras tragedias le esperaban.

Esta película es la segunda después de "Todo sobre mi madre", que puramente narra las historias de las mujeres, en las que no existen los protagonistas masculinos importantes, sin embargo, el cuerpo masculino no puede faltar a lo largo de esta obra cinematográfica. Los hombres, Paco y el

marido de Irene, son las sombras que se vinculan con las mujeres de tres generaciones. Las tragedias se traen por los hombres.

El marido de Irene está ausente en la película, su imagen se construye por lo que describen las mujeres: Irene, Raimunda y Agustina.

Como marido, Agustina le dice a Raimunda: "...una vez oí una discusión entre tu madre y la mía. Y tu madre le decía que le regalaba a tu padre, que a ella no le interesaba. Y que no le arrendaba las ganancias, porque tu padre sólo sabía hacer sufrir a las mujeres que le amaban." Es una imagen típica de los hombres machistas que se aprovechan de las mujeres y las manipulan, hasta que se marchitan automáticamente. El incendio que se provoca por Irene aparentemente es una venganza de rabia, pero es una manifestación silenciosa y extremista de su indefensa situación. Dicho de otra manera, el control y la manipulación patriarcal del marido de Irene es una pregunta sin respuesta. La irresponsabilidad y el egoísmo suya como si fuera una red de araña esperando y atrapando a las víctimas.

Como padre, Irene le dice a Raimunda: "...que tu padre había abusado de tí, que te quedaste embarazada...y que Paula es tu hija, y es tu hermana...entendí que tu padre se fuera a trabajar a Venezuela, incapaz de asumir la vergüenza de lo que había hecho." El incesto cometido por el marido

de Irene indica al incivilizado. El daño y el sufrimiento causado por el padre han marcado toda la vida de Raimunda y la derrumba. El abuso del poder patriarcal reprime a las mujeres. El marido de Irene ha destruido dos familias, es el origen de la tragedia.



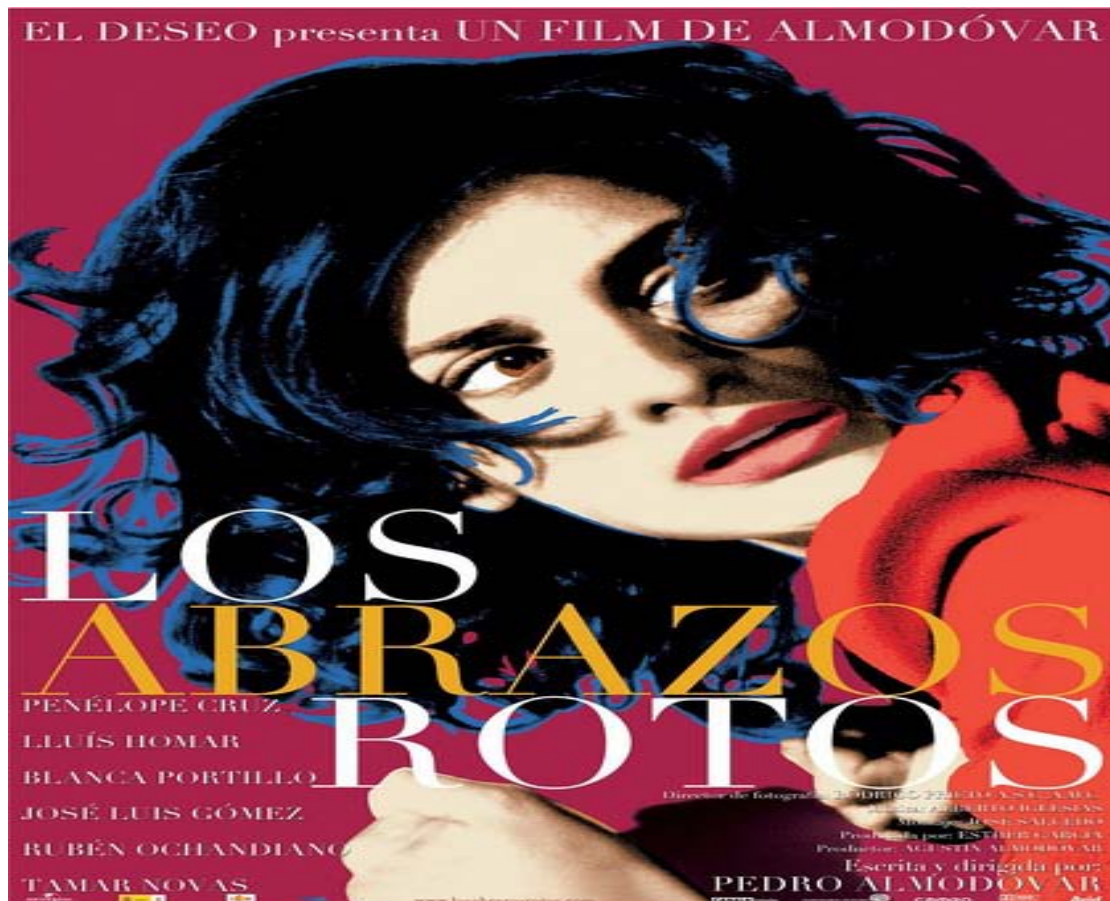
Paco es un hombre que aparece pocos minutos en la película. En un cierto sentido, este hombre es una copia del marido de Irene. Para mí, el título "Volver" significa una transmigración tanto para las mujeres como para los hombres. La misma historia se repite. De modo que, Paco reitera la historia del marido de Irene. Sin embargo, la lucha de la hija de Raimunda es una revolución de la conciencia femenina comparado con las generaciones anteriores. Es decir, los comportamientos machistas pierden la batalla pasado

el tiempo. "Matar al padre" es un símbolo del "rebeldía" acaba con lo patriarcal.

No es igual cuando los chicos quieren ocupar el puesto de los padres.

La aparición de Paco se concentra en una escena cotidiana. Aunque está en paro, Paco vive como un amo de la familia: se tumbaba en sofá viendo televisión mientras Raimunda le sirve; además, no tiene ánimo para buscar trabajo y vive con el salario de Raimunda. Lo podemos comparar con "el cabezota" de los años setenta; el machismo de Paco es negativo, perezoso y el mayor irresponsable. Es tóxico y parásito.

Freud y Lévi-Strauss consideran que la prohibición del incesto es un fenómeno cultural. Desde una perspectiva Freudiana, para contener el deseo sexual entre familiares, se debe imponer en la conciencia la prohibición del incesto. Así que, lo que han hecho el marido de Irene y Paco contraviene la prohibición del incesto, o sea, va en contra de la cultura.



### 9.17 " Los abrazos rotos " (2009)

Sinopsis: Mateo había sido un famoso director de cine, en un accidente de coche se quedó ciego. Un día, un chico que se llamaba Ray-X le visitó y le abrió la puerta de la memoria. En 1994, Mateo se encargó de rodar una película con el productor Ernesto, y su amante Lena era la protagonista. Pero, Lena y Mateo se enamoraron durante el rodaje. Los celos cegara a Ernesto que les vigilaba y les perseguía hasta que se planteó matarles. Así que se ocurrió el accidente, en el que murió Lena.

Esta película gira alrededor de cuatro hombres y dos mujeres.

*“Es una historia oscura y dolorosa, llena de amores intensos y entrecruzados, donde hay celos, venganzas y abusos terribles; una historia dominada por la fatalidad y la culpa”.* 130



Mateo Blanco o sea Harry Caine, homosexual primero y heterosexual después, será como Domínguez, de “Tacones lejanos”, con varias identidades para definirse a sí mismo. Su relaciones con dos mujeres, quienes le ayudan y le destruyen al mismo tiempo. Lena es la inspiración de la película de Mateo para triunfar en su carrera de director de cine, sin embargo, ella también será la causa de su ceguera. En otras palabras, mientras Lena está ayudando a Mateo en su profesión también le está destruyendo. Mateo necesita que el amante de Lena le financie de la que se aprovecha con la excusa de amor. Perder la vista simboliza el precio pagado por estar con Lena, y también

significa la importancia de esa mujer para la vida de Mateo. De modo que, cuando Lena se muere, la insistencia por usar el nombre Harry tiene como intención negar el pasado. Mateo se niega a seguir con su identidad original, se pierde a sí mismo y empieza a usar su nueva personalidad como Harry Caine para olvidar la antigua historia. Sin embargo, el intento de olvidar el pasado con el seudónimo no le rescata de la pesadilla, porque la ceguera tiene los recuerdos.

La secretaria de Mateo, Judit, es la segunda mujer que le ayuda y destruye a Mateo. La revancha por el celo de Judit es una de las razones de arruinar a Mateo. Es decir, aunque Judit le ayudaba, es por su sentido de culpabilidad, además, los dos tienen un hijo en común, lo cual significa una familia del biológico. Sin embargo, el derecho de Mateo a reconocerse como el padre biológico se impide por Judit. En este juego de amor, Mateo paga un precio alto con la muerte de Lena y sus ojos ciegos, porque él está igualmente como Ernesto, obsesionado y tiene una gran obsesión posesiva.



Ernesto Martel es como los hombres "ambiciosos" de los años noventa, que busca la fortuna y triunfa en la profesión, y también se pierde en la batalla con las mujeres. En esta película, Almodóvar pone más atención en la relación familiar de este empresario, detallando sus sentimientos personales. Ernesto es machista, celoso y miedoso; aunque consigue el éxito en el trabajo, la edad suya le quita la auto-confianza. Ernesto es consciente de sus defectos personales para mantener a Lena, porque él se aprovecha de Lena por ayudar a su familia. Ernesto tiene miedo de perderla. Entonces, la obsesión de Ernesto por Lena se convierte en una actitud machista de posesión por ella, que es como si fuera una esclava.

Lena: "Ernesto, quiero trabajar."

Ernesto: " ¿No vas a redecorar la casa? Hay que cambiar muebles, alfombras, lámparas."

Lena: "Yo no sé de eso. Nunca he vivido en una casa tan grande. Llama tu decorador."

Ernesto: "Aunque llame un decorador, tendrás que orientarle tú. Así que de paso aprendes."

Lena: "Ernesto, lo que yo quiero es ser actriz. Siempre he querido serlo."

Ernesto: "Ya lo intentaste, y mire lo que acabaste."

Lena: "Eso es un golpe bajo." ('43:23'-'43:49')

Desde esta conversación entre Ernesto y Lena, se ve un hombre con mentalidad machista que quiere controlar y manipular a su mujer. Para Ernesto, la belleza y la juventud de Lena son las amenazas previsibles de que pudiera perderle para siempre, así que, él intenta colmar los deseos de Lena, pero bajo de su control. Esa dominación de Ernesto es muy fuerte, como si Lena fuera un objeto para él, una pertenencia. En el fondo, Ernesto, está llena de miedo y desconfianza en sí mismo. Para el empresario, retener el cuerpo de Lena es la única manera de apoderarse.

En una escena de la película, Ernesto le aclara a Lena, " Estoy loco por ti, Lena, me tienes loco. Supongo que lo sabes". Ernesto se sumerge en la obsesión por Lena y se pierde a sí mismo, un comportamiento que condiciona sus emociones; es decir, efectivamente, Ernesto es esclavo de la relación con Lena. Es natural que el cuerpo juvenil de Lena represente la belleza, que es la floreciente etapa de la vida, a cual Ernesto ya no tiene. Es decir, Ernesto tiene miedo a ser mayor, que se pierde su virilidad desde un hombre joven a un anciano. De modo que, poseer a Lena es un autoengaño suyo para evitar la vejez. En un cierto sentido, en el amor caluroso de Ernesto por Lena se

mezcla el odio. La vigilancia del hijo de Ernesto a Lena es la muestra del miedo del empresario. Es Lena como si fuera un puñado de arena en la palma de la mano de Ernesto, cada vez que aprieta más, la arena se escapa.

El empujón intencionado de Ernesto a Lena es el comienzo de la violencia doméstica que aparentemente provocan el celo y odio por el abandono de la mujer. Sin embargo, la herida corporal es una manifestación del poder suyo, y amenaza a Lena psicológicamente. Se puede decir que la violencia del empresario es un comportamiento cobarde y desesperado ante la prevista pérdida de Lena. La intención de asesinar a Lena no solamente es una venganza, sino que es para recuperar lo que le pertenece. La traición de Lena es un desafío a la virilidad de Ernesto.

Como padre, Ernesto desprecia a su hijo, un homosexual; porque Ray- X no es el chico que Ernesto espera. Como el empresario se considera a sí mismo un hombre ejemplar, su hijo no es como él. De modo que, el hijo es una humillación para Ernesto.



Ray-X, el hijo de Ernesto, a quien falta el amor paternal, procura a obtenerlo, sin embargo, el trauma le marca en su vida. Él es la víctima del poder paternal y sigue siendo un niño.

En una conversación entre Ray-X y Mateo sobre una propuesta del guion, claramente se describe la imagen de Ernesto y la impresión que el hijo tiene de su padre.

Ray-X: "Me gustaría escribir una historia sobre la venganza de un hijo que cuenta las memorias de su padre".

Mateo: " ¿Por qué quiere vengarse el hijo?"

Ray-X: "Porque el padre le anuló la vida".

Mateo: " ¿Cómo?"

Ray-X: "El padre es un hombre violento, homofóbico, sin ningún escrúpulo y muy poderoso. El hijo, sin embargo, es un chico sensible, con interés artístico, pero acomplejado y débil, que trata de complacer al padre en todo. A pesar de ser homosexual, se casó dos veces como él, y también como él se separó. Tiene un hijo que le odia como él odia a su padre. Cuando muere el padre, el hijo por fin puede rehacer su vida. Esa es su salvación, su revancha y es la historia que yo quiero contar." ('25:04'-'25:55')

En ese diálogo se muestra la influencia paterna, cómo el padre afecta a Ray-X psicológicamente hasta que destruye su vida. Sin embargo, la marcada influencia le hace identificarse con el padre, hasta que Ray-X repite el mismo camino que su padre. Con el poder de la autoridad paterna, Ray-X reprime su naturaleza que es homosexual, sensible y con talento artístico; aunque procura ser lo que su padre desea, Ernesto no deja de despreciar a su hijo. El poder paterna reprime al chico aunque Ray-X intenta obtener la afirmación de su padre, que es un conflicto entre generaciones. Ray-X es un producto de un padre autoritario y vive bajo ese poder.

En su papel de padre o marido, Ray-X también es un miembro ausente de la familia, como su propio padre; además, su hijo le odia igual como él odia a su

padre. Como si fuera un círculo letal sin fin, la mala influencia paterna pasa de una a otra generación hasta que destruye la vida de ellos y la de los demás; pero él ni se da cuenta ni hace el esfuerzo por cambiar para mejorar la situación o es demasiado tarde para cambiar.



Diego es un papel menos importante en la película. Él tiene la huella de Esteban-joven en "Todo sobre mi madre", que repite la historia que la otra mitad de la identidad del chico se despoja por la madre. En muchos casos, las madres mantienen toda la razón al ocultar al padre biológico, porque ellas consideran que la noticia de un padre biológico no es saludable para los hijos, como ellos se crían por las madres, su egoísmo no permite otra persona que les quite las pertenencias suyas, es decir, "sus" hijos.

En la película, Diego desempeña el papel de ayudante de Mateo; no sólo le ayuda en su vida cotidiana sino también en su trabajo cinematográfico. Sin embargo, desde pequeño, Diego crece sin padre; aunque la figura paternal es tan cercana, su madre le niega la oportunidad de conocer al padre. Una parte de la identidad de Diego se pierde por el poder maternal. Cuando se entera del padre, a Diego no se le permite revelar este secreto, el cual ha ocultado su madre por años. Es decir, la otra parte de la identidad sigue estando vacante para Diego, por lo que Mateo nunca cumple su función de padre.



### 9.18 " La piel que habito " (2011)

Sinopsis: En las afueras, entre magníficas villas, el cirujano plástico Robert Ledgard vivía con su fiel servidora Maliria. En los últimos 12 años, el doctor había perdido a su esposa y a su hija. La tragedia cambió su vida, así que completamente se dedicó a su carrera en un campo científico desconocido. En su casa encerró a una chica, que se llamaba Vera. Era paciente experimental que gradualmente destruyó su vida.

La película es una adaptación de la novela " Tarántula " de Thierry Jonquet, con el sello de Almodóvar. Es la película se habla de las relaciones entre el

género, el cuerpo y la identidad, y los tres hombres, el doctor Robert, Vicente y Zeca vagabundean perplejos entre estos enigmas.



La relación del doctor Robert Ledgard con las mujeres le causa una vida trágica y la muerte. Su figura se acerca al "luchador", que tiene la mayor responsabilidad de sí mismo y de los demás. El luchador conscientemente admite que en la vida tiene que luchar con la mayor fuerza. Almodóvar añade a su personaje un carácter de obstinación e insistencia extremo, que es una obsesión de vivir.

El doctor Robert es una combinación de venganza y de recuperación. En toda su maltratada vida, él procura vengarse para soltar la furia amenazada y

buscar la recuperación sentimental de los males causados por sus mujeres cercanas.

Robert nunca se entera de que su verdadera madre es la empleada Marilia. El doctor como bastardo, se apodera de la mujer de su padre, quien le suplanta la identidad materna con Marilia. Para el doctor, Marilia es su protectora. Aunque él la considera a una criada, psicológica y sentimentalmente la reconoce a una "madre", que necesita, que le apoya y le salva en los momentos de desórdenes y frágiles. Esa figura maternal funciona como si fuera el último refugio en su vida intensa y trágica.

Robert tiene un hermanasto, hijo de Marilia, algo que desconoce. La relación ente el doctor y su medio hermano Zeca es como si fuera dos partes divididas de la madre Marilia, aunque los padres son diferentes. Como Marilia dice: "De niño, sólo jugaban a matarse. Sabía que un día se matarían de verdad... Sí, son hermanos, aunque ninguno lo sabe, al menos yo no se lo dije... Aunque los padres sean distintos, los dos nacieron locos, la culpa es mía". El derecho de reconocer a su hermano Zeca es suprimido por la madre biológica. Si el doctor representa la parte buena, pues, Zeta es la oscura. Robert mata a su hermano, lo que es un intento renegar de la otra parte de su identidad.

La mujer de Robert, Gal, quien se convierte en su constante humillación, en su obsesión y en el frenesí para Robert. La traición de Gal es una provocación

para la virilidad de Robert, quien considera que su mujer es una pertenencia suya. De modo que el doctor necesita recuperarla para rescatar la sensación y la desesperación de la pérdida. Desde luego, cuando Gal se muere, la hija de ella y Robert se convierte en una sustituta para el poder. Es decir, Robert apoya a Norma, su hija, sentimental y psicológicamente.

Para Robert, Vicente/Vera violador de su hija es un objeto de la venganza y la recuperación en una sola vez. El maltrato y la humillación en la época de Vicente es la venganza, y la transformación del físico de masculino a femenino en los tiempos de Vera es la recuperación. Para el doctor, la intención de destruir y construir a Vicente/Vera le lleva al clímax del placer, una forma de satisfacer la obsesión por su mujer y desahogar el dolor por la pérdida de ambas. Vicente/Vera para Robert como experimento está perdiendo sentido y se convierte en un objeto para depositar su sentimiento y sufrimiento. Cada vez Vicente/Vera se parece más a la mujer de Robert, cada vez el doctor está más fascinado con su cuerpo y se confunde, incluso se enamora de Vicente/Vera por su fachada semejante a la de Gal e ignora la auténtica identidad del chico. Vicente/Vera se convierte en una sustituta o una compensación para el doctor. Hasta la muerte, Robert sigue creyendo en Vicente/Vera; ingenuamente considera que su cuerpo se ha convertido en el de una verdadera mujer y por eso también se ha transformado el rostro de Gal

como el de su esposa, para continuar con su sentimiento apasionado. El doctor ha perdido el juicio con el cuerpo de Vicente/Vera.

Robert: " ¿Qué haces?"

Vera: "Voy a matarte"

Robert: "Es una broma, ¿verdad?"

Vera: "Llámalo como quieras".

Robert: " ¿Pero me lo prometiste?"

Vera: "Te mentí." ('107:01'-'107:16')

Esa conversación ocurre poco antes de que Vicente/Vera mate a Robert. El cuerpo de Vicente/Vera esconde a la verdadera identidad y "interpreta" el papel que le obliga el doctor. Robert es la víctima de la simulación entre el cuerpo y el género. La ansiedad del doctor para recuperar la auto-seguridad a través del cuerpo de Vicente/Vera es un riesgo de meterse en otra venganza. La muerte de Robert es el fin de su círculo de la venganza y la recuperación. En otras palabras, es su destino.



Zeca, cuya aparición hasta su muerte en la trama dura 14 minutos en total, se presenta con un disfraz de leopardo, lo cual indica la personalidad del chico y también es representativa de la "mala sangre" de su madre Marilia, como ella misma lo define, repleta de elementos negativos. Zeca es la parte maligna comparada con Robert. Por la ausencia del padre y el descuido de la madre, el chico tiene la incapacidad mental, que representa lo incivilizado, lo cual se corresponde con el traje suyo de leopardo, que es un salvaje. Para Zeca, cuando la madre Marilia otra vez se convierte en salvadora, es una oportunidad suya para vengarse de ella, porque psicológicamente Marilia mantiene deuda moral con Zeca. No obstante, para Marilia, Zeca es un hijo "no-existente", del que se reniega al principio, y es considerado como "huérfano" al que ignora.

La seducción de Zeca de la mujer de Robert se considera una venganza contra Marília y por la categoría social de Robert. La ignorancia y abandono de Marília es un daño psicológico para Zeca y, esta trauma de odio, miedo, celo y desesperación se convierte en anti-social, violencia y crueldad. De modo que Gal es un objeto para desahogar el resentimiento hacia Marília y Robert, y su personalidad de locura.

La existencia de Zeca no tiene ningún sentido, aparte de su delincuencia que se propaga por los medios de comunicación; es olvidado por todo el mundo, incluso por su propia madre, la cual se arrepiente de que haya nacido. Hasta cuando su hermano lo mata, Zeca muere desnudo, igual que cuando llegó al mundo el primer día; su camino perdido concluye al final de su vida para que no pueda generar instintivamente más daño en el mundo.





Vera-Vicente es un personaje provocativo, cuya identidad se confunde por la piel que habita. Aunque al final reencuentra la identidad de Vicente, su cuerpo permanece como Vera, femenino para siempre. Vicente/Vera trabaja para su madre, una señora con carácter, es decir, la mujer también es la jefa, quien tiene un súper poder tanto en la vida cotidiana como en su profesión. No sabemos del padre de Vicente/Vera, porque en la película ni lo mencionan. Vicente/Vera es un hijo bajo la protección de su madre, que es un niño mimado que vive por sí mismo.

La relación entre Vicente/Vera y Norma es la que existe entre un niño y una niña. La droga que consume Vicente/Vera empeora la situación inmadura a la que no se sabe controlar, y acelera al frenesí psicológico. La violación de Vicente/Vera es una forma de defecto de la personalidad. Sin embargo, su

comportamiento inconscientemente muestra la cobardía y el miedo suyo, lo cual indica el destino de Vicente/Vera.

*“Según Aristóteles (en la Poética), la acción de la tragedia encuentra su origen en una falta o un error cometido por el héroe, y, en su opinión, el mejor recurso trágico es cuando el protagonista no tiene conciencia de su error. Es parcialmente el caso de Vicente/Vera que, aunque sabe que es culpable de la agresión a Norma, no sabe -y no sabrá- que Norma era la hija de Ledgard, permaneciendo así en la ignorancia de la falta que ha cometido respecto al cirujano.” 131*

La consecuencia de lo que Vicente/Vera ha hecho es un renacimiento; el doctor Robert como una madre le da un nuevo cuerpo y una nueva identidad. El cuerpo de Vera es como un vestido o un disfraz que encubre el llanto y el clamor de Vicente. Bajo el cambio físico, Vicente/Vera sigue considerado ser un hombre. Sin embargo, durante la película, considero que el cuerpo mantiene una magia que psicológicamente hace a Vicente aceptar el cuerpo nuevo y la nueva identidad. De modo que, la identidad de Vicente disminuye por el tiempo que habita en el cuerpo de Vera; él/ella se está acostumbrando a la sensación que domina el cuerpo femenino.

No dudamos que Vera-Vicente tenga la intención de escapar, por lo visto lo ha hecho una vez; seducir a Robert se puede considerar como una trampa para conquistar su confianza.

El poder de Robert castra a Vicente físicamente y la violación por parte de Zeca es una castración psicológica. Cuando Vera-Vicente es violado por Zeca, se siente la delicadeza y la fragilidad del cuerpo y del espíritu, que se despoja de su última virilidad. Desde el maltrato corporal de Robert hasta la violación de Zeca, cada vez más intentan eliminar la identidad de Vicente a través de la represión y la tortura, que psicológicamente sucumbe ante los poderosos. Durante la violación, para Vicente/Vera, la aparición de Robert como un héroe que le salva, le hace sentirse segura, que muestra cómo el doctor es la única persona en la que Vicente/Vera se apoya. Cuando Vicente/Vera sale de la habitación que se cierra durante años, es efectivamente que él/ella se reconoce como una "mujer", y se considera a sí misma como Vera. Es decir, la habitación es un espacio cerrado lleno de los recuerdos antiguos de Vicente, donde produce el conflicto entre Vicente y Vera. Cuando está fuera de la jaula, "Vicente" desaparece, y se identifica con "Vera" enteramente.

Hay dos escenas de la película que Vicente/Vera muestra la tortura y la confusión por la identidad. Una es cuando después de salir de la habitación y pasar a su propia habitación, de repente recuerda su pasado; así que, la cámara enfoca sus ojos que se llenan de lágrimas. Es un choque por los

recuerdos del pasado y el presente; él/ella otra vez duda de su identidad. La piel que habita y lo que siente de la identidad de Vicente le tortura, pero el rostro de Gal le borra el recuerdo de Vicente. En otra escena, cuando Vera-Vicente por casualidad, ve la foto antigua de Vicente en un periódico, un estremecimiento inmenso le azota y vuelve a ser consciente de la identidad de Vicente, que es un re-llamamiento del sí mismo.

Entonces, al asesinar a Robert es un comportamiento de Vera-Vicente para quitar el poder del "amo", para ser libre y recuperarse a sí mismo, como Vicente. Sin embargo, cuando Vera-Vicente tiene la pistola en la mano, otra vez de sus ojos manan lágrimas, el dolor de Vera-Vicente en su lucha por la identidad de Vera y la de Vicente le confunde y le hace sufrir porque tiene que matar a la gente que le conocen como Vicente, y el cuerpo femenino de Vera se queda con él para siempre.

Vera-Vicente vuelve a su casa para volver al pasado y a su madre, con intención de confirmar su identidad como Vicente. Sin embargo, el cuerpo femenino de Vera para la madre de Vicente y Cristina, ya no es el Vicente, aunque el propio Vicente le considera con la misma identidad. Con el cuerpo femenino, Vicente se queda con su identidad Vera-Vicente para toda la vida.



### 9.19 " Los amantes pasajeros " (2013)

Sinopsis: un vuelo de Península Ibérica de España a México tenía un fallo mecánico repentino, el pánico se produce en la cabina de Business. El avión estaba atrapado flotando sobre La Mancha por que no se podía aterrizar. Mientras la tripulación procuraba encontrar la solución, una comedia se ocurrió dentro del avión.

Esta película del 2013 tiene un estilo que retorna a las obras almodovarianas de antaño, las comedias más picantes y divertidas de los años 80. Toda la película muestra la ironía sobre la sociedad del director con una forma de farsa.

*"metáfora de la situación española"*<sup>132</sup>

y representa la economía depresiva, la corrupción, la política, etc. Almodóvar dice,

*“Yo quería que, aunque parezca contradictorio, fuera una película muy descarada, pero a la vez lo más blanca posible. Que fuera muy directa en lo que se dice, en la palabra, porque estamos viviendo ahora en una especie de ‘Ley del silencio’. Al silencio es a lo que más partido le está sacando el partido en el poder, por ejemplo. ¡Y cada vez que hablan es peor, claro! Pero hablan muy poco. Sobre todo, el presidente habla muy poco. Entonces aquí no se le tiene miedo a la palabra”.*133

Entre tanto, sobre los miembros masculinos de la tripulación, Almodóvar les transforma desde sus bandas musicales de las anteriores obras cinematográficas suyas. Aunque se cambia la profesión, la esencia de ellos no se transforma, especialmente los comportamientos absurdos de los personajes. Al mismo tiempo, se interpreta la incertidumbre de la identidad a través del sexo de ellos. Uno de los pilotos dice: “...Yo soy hetero, y desgraciadamente casado. Llevo años intentando separarme de mi mujer pero no hay modo. He llegado a pensar en hacer como que me enrolló con un tío porque eso es lo único que ella no soportaría, pero no. A mí no...no gustan los hombres.” No obstante, al final de la película el mismo piloto se convierte en un homosexual. Además, el otro piloto forma una familia de cuatro personas que en dos de dos son homosexuales y una pareja casada. En otras

palabras, Almodóvar contra el sistema matrimonial tradicional y la convencional relación íntima humana. En su película revela una relación interpersonal particularmente tolerante, casual y relajada, que hasta cierto punto en el mundo real no puede ser desarrollada. En esta película, aunque cada personaje no es tan completo, a través de los detalles se manifiestan que ellos pertenecen al universo de los hombres almodovarianos. Aunque sea con menos intensidad y claridad. Quizá la multitud de personajes impide profundizar en sus tantos tradicionales.



Ricardo es la copia de Iván en "Mujeres al borde de un ataque de nervios", porque la historia entre él y Alba y Ruth repite la de Iván con su mujer y las amantes. Ricardo es la fuente de la tragedia de las mujeres. En la película hay una conversación entre Ruth y Ricardo:

Ruth: "La conocí."

Ricardo: " ¿A Alba?"

Ruth: "La vi entrando en la ambulancia. Iba vestida con una camisa y unos pantalones tuyos. Y me dio terror pensar que yo podría acabar como ella. Adiós, Ricardo."

Ricardo: "Ruth...Tú nunca vas a acabar como Alba."

Ruth: "Pero debo tener cuidado." ('82:08'-'82:38')

Comparado con el Iván de "Mujeres al borde de un ataque de nervios", Ricardo es un hombre que necesita a las mujeres y tiene miedo cuando ellas le abandonan. Sin embargo, él también es como si fuera un agujero negro que absorbe a las mujeres que se convierten en unas histéricas. No importa si las mujeres se convierten en locas o siguen normales, ellas deciden dejarle. Y Ricardo continúa buscando a la próxima mujer para que le acompañe, y continúa el movimiento de encontrar y abandonar.



El señor Infante tiene la huella del Domínguez de "Tacones lejanos", que la musa que su padre adora se convierta en su ídolo. El padre ausente del señor Infante es un trauma para él, lo cual se muestra por sus propias palabras. "Quería decirte que lo único que mi padre me dejó en herencia, fue tu portada de Interviú. Todavía la tengo. A mi padre lo vi poco en vida. Le visité cuando ya estaba muy mal. Él vivía en un cuarto cochambroso, no había nada colgado en las paredes. Excepto tu portada de Interviú." Indica la importancia del padre para el señor Infante. Entonces, Norma se convierte en una existencia real obsesiva para conmemorar a su padre. En un cierto sentido, Norma puede representar al padre del señor Infante, que se vincula directamente de forma sentimental. A partir de este punto, el final de la historia entre ellos coincide con la particular relación sentimental con el padre. Infante,

asesino profesional, dice que no mata mujeres, lo cual muestra el orgullo masculino y el desprecio a las mujeres. Debido a su conducta profesional que considera asesinar mujeres como una humillación, al no ser hombres. No obstante, finalmente el señor Infante necesita que Norma le acompañe y le salve.

## 10. Conclusiones

### 10.1 El estereotipo de los hombres perdidos: de la identidad como conflicto

Las películas de Almodóvar siempre nos dan una sensación distinta, los elementos como la cultura, la época y la personalidad del director, etc., todo se ha mezclado en sus obras cinematográficas con un toque artístico, de modo que ha logrado su mayor esplendor. Las técnicas del arte tradicional del mundo cinematográfico son una gran plataforma para Almodóvar para crear sus propias obras con tantos recursos. Desde la fusión de las culturas a lo largo de la historia, ha tenido diferentes características del Mediterráneo y de la Península.

Dice un refrán chino que “el caos del mundo produce héroes”. Probablemente, pocos lugares más caóticos que la España de la Transición que dio lugar al nacimiento artístico de Pedro Almodóvar. La narrativa de Pedro Almodóvar ha dejado también sus héroes caóticos, que alejados de los héroes fuertes del franquismo o del cine clásico, se definen precisamente por su supervivencia en el mundo caótico del sentimiento. Superadas las barreras políticas en gran medida, los héroes masculinos de Almodóvar sobreviven en un mundo poblado de mujeres fuertes que delimitan sus deseos y marcan sus posibilidades existenciales.

No son héroes de acción en un sentido clásico, sino que su supervivencia establece la aspiración a unas vivencias personales que les son marcadas por las mujeres, auténticas entidades fuertes, ya en lo vivo o en lo simbólico. El mundo caótico es el exterior, la España de la época, con su libertad conquistada y recién descubierta, pero es sobre todo el "laberinto de pasiones" regido por las "leyes del deseo". No hay una meta fija para todos, sino una aventura hacia espacios de libertad muchas veces por identificar por los propios personajes que viven en continuas contradicciones.

Hay dos tipos básicos de hombres en las películas de Pedro Almodóvar, los patriarcales (figuras autoritarias que someten a todos a su poder) y los que son víctimas del otro lado de ese sistema patriarcal, de las mujeres fuertes que actúan sobre ellos condicionando sus vidas. En ocasiones, serán víctimas de las dos caras. Masculina y femenina, del sistema patriarcal. Los héroes almodovarianos son víctimas, casi nunca triunfantes, sobreviven a las circunstancias familiares que les han fabricado. Viven en un círculo vicioso, sin salida.

Los hombres de Almodóvar pueden ser hijo, padre, abuelo, marido, amante, homosexual, transexual, travesti, etc., todos están en el círculo del destino almodovariano. Este círculo vicioso no tiene salida, porque la tragedia es el fin para los hombres que han de sobrevivir en la vida. Aparentemente se ve una actitud firme del director para apoyar a las mujeres durante todas sus

películas, sin embargo, si se le ve con más atención se sentirá una gran compasión del cineasta hacia los hombres, ya que sus vidas están destinadas. Los hombres y las mujeres se pueden hacer reproches pero la culpa es mutua.

Cada vida tiene un trayecto, porque esa vida pertenece a un destino. Esto que expreso no es una superstición: el "destino" está construido por el ambiente social, familiar, la personalidad individual y la experiencia personal. En general, estos elementos vitales aparecen conjuntamente en una persona, lo que se plasma en tal identidad, en ser tal persona con tal camino en la vida. La reciprocidad de cada elemento social, familiar, individual y personal es imprescindible para analizar las películas de Pedro Almodóvar. Las figuras masculinas del director siempre están en el círculo sin salida creado por él. Ellos sufren, torturan y luchan, sin embargo, todo fracasa ya que siguen perdiendo en el destino final. Porque no ellos no están aislados en el mundo, se vinculan con las mujeres, los hombres, los padres, los hermanos, los amigos, etc. Son humanos que tienen sentimientos y muestran la risa, el llanto, la furia, el dolor, etc. Almodóvar pone mucha atención en construir a los personajes a través de las historias cinematográficas. Según el momento de su trayectoria, los papeles son más llenos y con mucha tensión. El cineasta utiliza las maneras extremas de los personajes para expresar los sentimientos y deseos y le gusta soltar las emociones originales y primitivas de los seres

humanos en sus figuras cinematográficas. El director también investiga el impacto entre el deseo humano y la civilización y la moralidad.

¿Por qué el cine almodovariano se consideran por los expertos un cine de mujeres? En un cierto sentido, la razón es porque Almodóvar utiliza mucho lenguaje de cámara y guion en la interpretación del sentimiento de las imágenes femeninas. Entre las obras cinematográficas, cuatro de ellas puramente se enfocan más sobre las mujeres: "Entre tinieblas", "Mujeres al borde de un ataque de nervios", "Todo sobre mi madre" y "Volver"; y otras cuatro se fijan en los hombres: "La ley del deseo", "Hable con ella", "La mala educación" y "La piel que habito". En el resto de películas, las mujeres son protagonistas principales. Los roles masculinos de las obras de Almodóvar desde al principio han sido un tema marginal, ellos desempeñan un papel como de hojas del árbol de la historia. Las mujeres almodovarianas sean quienes sacrifican y luchan en el camino de mejorar la vida. Se puede decir que el director deliberadamente denigra las imágenes de los hombres para enfocar la importancia y la grandeza de las figuras femeninas. De hecho, al mismo tiempo Almodóvar trata de destacar a las mujeres, también nos describe unas vividas figuras masculinas desde el lado opuesto. A pesar de la negativa, aunque ellos viven a la sombra de las mujeres, mantienen su peculiar forma de ser en una parte indispensable en las diecinueve obras de Almodóvar. A mi juicio, el cineasta aprovecha las mujeres como un símbolo

que representa a las personas con menor poder en la sociedad, para expresar su actitud, atención y transmitir una energía positiva al mundo. Las obras de Almodóvar tratan de reflejar la importancia femenina en la sociedad.

Entonces, ¿qué papel desempeña al "hombre" en el mundo almodovariano? Quiero decir que, este mundo se construye intencionalmente por el director como un patriarcado extremo, lo cual es intolerante, cruel, cáustico, egoísta, etc. Los hombres son miembros de este mundo ya sean perseguidores o perseguidos, estén sufriendo o luchando, etc., dicho "hombre" sólo es una "identidad". En las complejas relaciones y entorno social, ellos se protegen por varias identidades, pero pueden cambiar en cualquier momento, y los problemas que les traen esta complejidad les desbordan. Al mismo tiempo, la huella que provoca la identidad marca toda la vida física y psicológica. Para los hombres, es difícil evitarla. Algunos de ellos renuncian y la aceptan; algunos se dan cuenta de que no pueden cambiarla y esperan un milagro; algunos luchan para conseguir el final feliz, lo cual, sin embargo, ni tú, ni yo, ni el director puede dárselo. Nadie tiene esa capacidad. Porque ellos son manipulados por los deseos, como se muestran con todas las películas de Almodóvar. Este llamamiento, primitivo y natural, es potente, la gente es dominada por él, incluso sólo se vive por el deseo; cada vez complica más la relación personal y el ambiente social.

Referente a los elementos del contenido cinematográfico, el director pone atención en la religión, la relación familiar y la delincuencia. Las películas sobre la religión son "Entre tinieblas" y "La mala educación". Sobre la relación familiar son "Laberinto de pasiones", "¿Qué he hecho yo para merecer esto?", "Mujeres al borde de un ataque de nervios", "Tacones lejanos", "La flor de mi secreto", "Todo sobre mi madre", "Volver", "La piel que habito" y "Los abrazos rotos". Sobre la delincuencia tenemos: "Matador", "La ley del deseo", "¡Átame!", "Tacones lejanos", "Kika", "Carne trémula", "Hable con ella", "La mala educación", "Volver", "Los abrazos rotos" y "La piel que habito". La primera obra de largometraje "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" y, la última del corpus "Los amantes pasajeros" son dos películas ruidosas, bulliciosas e impulsivas. Las primeras películas del cineasta son muy experimentales, y debido a las limitaciones materiales en aquella época, así que en esta fase de exploración, Almodóvar utiliza los elementos populares, con los brillantes colores, forma exagerada de expresión y las increíbles tramas de historias, etc, para demostrar estilos e ideas propios. En un cierto sentido, "Los amantes pasajeros" es una película de "vuelta" a la juventud del director. Toda la historia de la película es trivial y rota, es un collage que se vincula por un avión. La exageración y lo esperpéntico de los personajes tienen el mismo efecto que en las obras anteriores del cineasta. Las escenas cinematográficas son muy festivas, sin embargo, el director las utiliza para

lograr el efecto del ridículo, y con una manera indisciplinada de mostrar una mirada cínica.

Entre los temas sociales de Almodóvar, en sus trece películas se tratan y mencionan la homosexualidad, transexualidad y travestismo, y los diez consumen marihuana o heroína. Estos asuntos son característicos de las obras almodovarianas. En mi perspectiva, desde "Carne trémula" hasta "La piel que habito" es la etapa madura del director, en la cual la construcción de los personajes es más completa, detallada y viva. La relación entre los personajes no es tan complicada, ni tampoco desordenada como las primeras películas suyas. Mientras tanto, estas obras se enfocan más en el interés social. En "Carne trémula", se refiere a los atletas con discapacidad. Almodóvar quiere mostrar la realidad de la vida y los sentimientos de ellos, gente como David en esta película. En "Todo sobre mi madre", el director se centra en el trasplante orgánico (se menciona una vez en "La flor de mi secreto"), lo cual es una acción de transmitir un amor humanitario. Además, también habla de la vida y los sentimientos de la prostitución, los transexuales y la gente con SIDA, quienes como humanos no como monstruos sobreviven en este mundo. En "Hable con ella" pone atención en la vida del vegetal, y de la torera, miembro marginal en la profesión de taurina. En "La mala educación", Almodóvar se centra en el abuso sexual infantil, por lo que muestra su

intención de proteger los derechos de los grupos vulnerables. En "Volver", vuelve a mencionar la violación familiar y el incesto como en las películas "Laberinto de pasiones" y "La ley del deseo". El cineasta muestra su preocupación por este fenómeno, como si fuera un tumor de la sociedad y, a través de su obra cinematográfica expresa la situación sentimental y psicológica de las víctimas. En "Los abrazos rotos" se explica la actualidad de una delicada y complicada vinculación entre los directores y los productores. En "La piel que habito", nos muestra la lucha entre la revolución médica y la moralidad, lo cual también es un conflicto entre el desarrollo científico y la civilización. En fin, entre estas siete obras de Almodóvar, el director aplica mucho cuidado humanitario a construir el contenido cinematográfico. Durante la maduración de sus películas con el propio estilo suyo, refleja al sentido de responsabilidad social y las fuertes emociones humanitarias.

El guion cinematográfica se repite en algunas películas de Almodóvar. La historia de "Mujeres al borde de un ataque de nervios" se copia en "Los abrazos rotos" y, la escena del seminario del trasplante orgánico de "La flor de mi secreto" se repite en "Todo sobre mi madre". Es decir, los guiones de Almodóvar, con el estilo suyo, se vinculan estrechamente.

Igualmente pasan con los hombres almodovarianos, ellos comparten el temperamento estético del cineasta para construir un mundo propio a diferencia de las mujeres. En general, defino a los hombres de Almodóvar

como "hombres perdidos", porque aunque ellos puedan ser dominadores o ser dominados, del mundo cinematográfico del director no se permitirá escapar a ninguno. Todo está en el destino almodovariano. Ya se rindan o sigan luchando amargamente en este mundo, todo el esfuerzo es en vano.

Primero, en el cine de Almodóvar existen unos hombres que dominan el poder absoluto, como el policía y el sacerdote. Ellos representan el poder patriarcal. Sin embargo, en su aparente identidad de majestad, esconden la debilidad, la cobardía y el miedo. En la relación con la gente, especialmente con las mujeres, ellos las necesitan para demostrar el sentido de la fuerza y el poder, se apoyan en ellas para desarrollar su dominio. El proceso de dominar el poder también es lo de perderlo. Almodóvar evita hacer como en la mayoría de las películas, cuya intención es crear unas imágenes altas y poderosas de los hombres con poder. El director los aprovecha para llegar hasta las características de los hombres almodovarianos. El cineasta quiere demostrar el lado oscuro de sus hombres.

Entre los cuatro policías, de "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón", y "¿Qué he hecho yo para merecer esto?", hasta David y Sancho de "Carne trémula", los personajes son más completos y son más representativos con la expresión sentimental y psicológica del lenguaje de la cámara. El policía de "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón" es el comienzo de Almodóvar para mostrar al "malo" de esta figura patriarcal.

Su comportamiento no solamente es machista, como los "cabezotas" de los años setenta, sino es con una forma esperpéntica a machacar a las mujeres a sentirse vivo. El policía de "¿Qué he hecho yo para merecer esto?" esconde cuando enfrenta a las mujeres, con motivo de encubrir su impotencia, el miedo y la auto-desconfianza. David de "Carne trémula" es policía despojado por su cuerpo inválido, que tortura y sufre por la castración de la virilidad. A Sancho también le pasa lo mismo. Es decir, Almodóvar se centra en la fluctuación del interior de los hombres y en la relación con la gente, especialmente con las mujeres. Destaca que los hombres y las mujeres no son ajustables; la contradicción entre ellos es siempre imposible de resolver. Los cuatro hombres agentes de policía, como representantes del poder patriarcal, según la madurez de cada película, reflejan cada vez más la complejidad y el cambio social. Los hombres necesitan a alguien para mostrar el poder, en particular a las mujeres, pero cuando más gente sea más consciente de su fuerza, el poder patriarcal será reducido.

El sacerdote, como el otro representante del poder patriarcal, no es como la imagen tradicional del sacerdote de algunas películas o como las graciosas de las de Landa y Ozores. Almodóvar prefiere subvertirlas para revelar la imprevisibilidad de la naturaleza humana. Desde el cura de "Entre tinieblas" hasta el Padre Manolo de "La mala educación", el estado psicológico, sentimental y espiritual de los personajes es más complejo, y es más evidente

en la multidimensional de la naturaleza del Padre Manolo comparada con las imágenes anteriores del cine.

A parte de estos típicos personajes del poder patriarcal, el duque de "Entre tinieblas" y Diego de "Matador" son otras dos figuras pertenecen a esta categoría, la patriarcal. Ellos se apoderan de los títulos que representan el privilegio y la autoridad irresistible. La presencia ausente del Duque es un tratamiento del director para intencionalmente ampliar la influencia patriarcal del personaje. Igualmente, la profesión de torero de Diego tiene la misma función para aumentar la sensación de poder.

Por otro lado, la violación familiar también muestra la metamorfosis del poder patriarcal. El Tintorero de "Laberinto de pasiones" y, el marido de Irene y Paco, de "Volver", son los hombres que arbitrariamente ostentan su poder patriarcal, y expresan el extremo derecho de apoderarse de los miembros femeninos de la familia y el desprecio por ellas. Por supuesto, en la película de Almodóvar también se menciona el incesto, lo cual envuelve el plano cultural, es un producto de la moralidad social, y es un modo que se define por el sistema de heterosexual, en donde el incesto constituye un tabú.

Segundo, como los hombres almodovarianos están en el círculo del destino que se crea por el director, algunos de ellos son incompletos desde el principio, mientras que en otros sus identidades se compensan por otra persona. Pero

ellos no pueden convertirse en otros, como si fuera una reencarnación. En esta condición, la gente se vincula, pero debido a las contradicciones, no puede unirse al completo. El hermano del policía en "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón", los tres Esteban en "Todo sobre mi madre", Juan de "La mala educación" y Zeca de "La piel que habito" son los hombres que pertenecen a esta categoría.

Almodóvar no plasma a los hombres como seres completos individualmente desde el comienzo, sino que aprovecha a sus hermanos mayores o menores como otra identidad para interpretar la falta de identidad del cuerpo. La relación entre ellos se estrecha entre sí, cada uno como si fuera la parte perdida de sí mismo, es indispensable. Pero ellos también son contradictorios, que mientras intentan ser individuos, se matan mutuamente. La relación entre Tina /Tino y Pablo es diferente que el caso de los hermanos, porque Tina /Tino se convierte en un transexual y Pablo es homosexual. Es decir, ellos son gente marginal en la sociedad patriarcal.

Las tres parejas de hermanos: el policía y su hermano, Juan y Ignacio, y Zeca y doctor Robert Ledgard son hombres que comparten el círculo del destino entre ellos, cada uno intenta ser completo, sin embargo, uno debe matar al otro. El conflicto entre ellos es natural, porque se apoya inevitablemente en la relación de parentesco o familiar. Cada uno de ellos quiere absorber el mayor poder, especialmente cuando la autoridad masculina se viola, como el caso

del doctor y Zeta. Con Juan e Ignacio también ocurre a lo mismo, al mismo tiempo que ve a su hermano como obstáculo, necesita aprovecharlo para sacar al mayor interés.

Los tres Esteban de "Todo sobre mi madre" suponen un proceso de reencarnación, aunque la relación entre ellos es de padre e hijos. El mismo nombre (Esteban) insinúa la herencia entre ellos, en particular, entre la vida y la muerte. En el círculo del destino, los tres se convierten en uno para buscar y encontrarse a sí mismos.

Tercero, los hombres almodovarianos son víctimas del poder patriarcal, lo cual es inevitable porque este poder es el elemento imprescindible de las circunstancias ambientales en las que se encuentra. Es una parte de la vida de los hombres, quienes intentan equilibrarla o procuran evitarla, etc., fracasan al intentar buscar el control. Ellos no son como las mujeres almodovarianas, quienes siempre al final conscientemente se dan cuenta de su vida miserable y la fuente que les causa la infelicidad, eligen luchar para obtener la libertad y el poder propio para apoderarse de sí mismas. Sin embargo, los hombres almodovarianos se caen en este poder continuamente y pertenecen a un mundo sin salida. Tal vez debido a los problemas de la propia personalidad, o el ambiente familiar y social de largo plazo, o sea por

otras causas, de todos modos, ellos son incapaces de cumplir independientemente el proceso de ser hombre, necesitan más fuerza para apoyarles. En este momento, aparecen con la imagen de víctimas, lo cual en gran medida es provocado por ellos mismos. El tintorero y Riza de "Laberinto de pasiones"; Toni y Miguel en "¿Qué he hecho yo para merecer esto?"; Ángel de "Matador"; Tina/Tino, Pablo y Antonio de "La ley del deseo"; Iván y Carlos de "Mujeres al borde de un ataque de nervios"; Ricki de "¡Átame!"; Domínguez de "Tacones lejanos"; Ramón de "Kika"; Paco de "La flor de mi secreto"; El padre de Rosa de "Todo sobre mi madre"; Benigno de "Hable con ella"; Ignacio y Enrique de "La mala educación"; Zeca de "La piel que habito" y, Ray-X de "Los amantes pasajeros", todos ellos son las víctimas del poder patriarcal. El tintorero es controlado por su mujer; el abandono le provoca histeria, sin embargo, la necesita. La castración de Riza por su madrastra y el poder de su padre, aunque se apoderan de su virilidad, son necesarios para él. Para Toni y Miguel, la influencia del padre, como un rastro patriarcal, es la pesadilla para toda la familia, especialmente para los dos; ellos se identifican con él uno y el otro busca el refugio en las mujeres. La madre de Ángel es una tirana, sin embargo, él sucumbe para obtener el amor maternal. El incesto y la ausencia del padre de Tina/Tino y Pablo les afectan toda la vida, pero la espera del amor paternal es infinita. Iván necesita de las mujeres autoritarias aunque les tiene miedo y escapa de ellas continuamente. Carlos es el víctima de su padre ausente y su madre patriarcal; no obstante, él se identifica con

ellos. Cuando Ricki sale de la jaula de las mujeres autoritarias, inmediatamente se mete en la otra, porque sin ellas la vida de Ricki no tiene sentido. En el caso de Domínguez, el padre ausente y la madre medio loca y autoritaria no detienen el paso suyo al repetir la misma historia. La ignorancia de la madre poderosa de Ramón es el trauma sin curación para el chico, de modo que, busca una mujer mayor a sustituir su madre es la solución. Para Paco, su mujer es la manipuladora que le amarga su vida, sin embargo, él se identifica con ella. El padre de Rosa es la víctima de su mujer manipuladora, y pierde la función de ser marido y padre. La madre de Benigno es otra madre autoritaria, quien controla la vida del chico y le dirige hacia la tragedia. Ignacio y Enrique son víctimas del poder religioso, que les cambia y les amarga el camino de la vida. Para Zeca, los padres ausentes, especialmente la madre indiferente, son las causas de la muerte del chico. Por lo último, el autoritario padre de Ray-X le humilla y le desprecia, sin embargo, el chico se identifica con su padre. Estos veinte hombres almodovarianos se manipulan y son controlados por el poder patriarcal sin poder escaparse de él. La característica de esta categoría es el enfoque de la relación familiar, especialmente pone su atención en la influencia de los padres. La familia original es la base de la construcción y definición de la persona.

Cuarto, los hombres almodovarianos casi todos dependen de las mujeres, como si fueran accesorios en un cierto sentido, que sin ellas no superviven. Esta categoría se divide en dos tipos: uno es que los hombres son como si fueran niños, que se llenan de miedo y son cobardes, y les falta la auto-confianza. Ellos necesitan que las mujeres les acompañen y les protegen física y psicológicamente. Además, los hombres se aprovechan de las mujeres para satisfacer sus demandas. Estas mujeres necesitan los hombres almodovarianos son las que mantiene las virtudes que a ellos les faltan. Sin embargo, esas mujeres no deben ser madres autoritarias para ellos, porque el absoluto poder les quita la virilidad, les castra. De modo que los hombres de este tipo siempre escapan y buscan la mujer perfecta para continuar su vida. Sin embargo, el mundo cambia y la gente cambia también. Nada se puede prever. El tintorero de "Laberinto de pasiones"; el novio de Yolanda de "Entre tinieblas"; Antonio, Lucas y el policía de "¿Qué he hecho yo para merecer esto?"; Ángel de "Matador"; Antonio de "La ley del deseo"; Iván y Carlos de "Mujeres al borde de un ataque de nervios"; Ricki y Máximo de "¡Átame!"; Alberto y Manuel de "Tacones lejanos"; Ramón, Nicholas y Paul de "Kika"; Paco y Ángel de "La flor de mi secreto"; Víctor de "Carne trémula"; Benigno y Marco de "Hable con ella"; Ernesto de "Los abrazos rotos" y lo último, Doctor Robert Ledgard de "La piel que habito", pertenecen todos ellos a esta categoría almodovariana, la de los hombres castrados.

Para el tintorero, el abandono de su mujer es el final de la vida, que le causa miedo y enfermedad. Él necesita que una mujer le acompañe y le apacigüe psicológicamente. El novio de Yolanda también tiene miedo su abandono; sin embargo, la fuerte personalidad de la chica no la convierte en la perfecta mujer para él, sino que causa más pánico al chico. Antonio necesita que su mujer mantenga a la familia y mientras que él se convierte en un niño que no carga con la responsabilidad. Sin embargo, su mujer solamente es una herramienta. La cantante alemana es la figura perfecta para Antonio. Lucas no soporta la separación de su novia y quiere que ella se vuelva para terminar su vida miserable sin ella. El policía, que tiene tanto miedo a las mujeres, las necesita para confirmar su virilidad. Ángel necesita el amor maternal de una mujer perfecta para madurar, pero que no sea una madre autoritaria. Antonio es como Ángel, al que una madre autoritaria le detiene el paso a ser maduro. Él, como si fuera un niño, necesita una figura que le satisfaga las necesidades, sin embargo, la madre no es su elección. Iván necesita una mujer que sea fuerte y con potencia personal para depender de ella, y sin controlarle. No obstante, esto es el comienzo de la manipulación de las mujeres. Carlos es un niño que necesita el amor maternal, sin embargo, su madre autoritaria le mantiene en un estado sin madurar. Ricki y Máximo son dos niños, uno necesita de las mujeres que le acompañan en el mundo y el otro las necesita para cuidarle como una compensación a su virilidad. Para Alberto y Manuel, la inseguridad suya necesita a las mujeres que les quitan el miedo y les

acompañan. Ramón es un niño con falta del amor maternal y necesita una mujer que le acompañe y le cuide para lograr la seguridad. Para Nicholas y Paul, las mujeres son para aprovechar y para obtener la auto-satisfacción. Paco y Ángel son hombres miedosos faltos de la auto-confianza en sí mismos, que necesitan a las mujeres para recuperar la virilidad. Víctor necesita a las mujeres para compensar el amor maternal y se aprovecha de ellas para ser maduro y recuperar la virilidad. Benigno es un niño que necesita una mujer que actúe como una sustituta del amor maternal y para hacerle maduro. Ernesto necesita a las mujeres para controlar el miedo a la edad y la pérdida de la virilidad, y mientras, se aprovecha para ostentar su poder. Para el Doctor Robert Ledgard, las mujeres, especialmente su mujer, son el apoyo físico y psicológico, incluso a costa de cambiar la estructura fisiológica de una persona para sustituirla. Todos estos hombres de Almodóvar muestran el miedo y la fragilidad por depender de las mujeres y aprovecharse de ellas.

El segundo tipo se produce cuando los hombres desde el principio están atrapados en una situación difícil, desde luego, esperan que las mujeres les salven, y desde luego, este sueño se realiza, pero es temporal, porque cuando a ellos les rescatan, caen en la manipulación de las mujeres. Al mismo tiempo, los hombres no pueden seguir su propia vida, sino que siempre esperan la ayuda y la redención de las mujeres, no obstante, nadie soporta ningún abuso sin limitación. El tintorero, Riza y el doctor de la Peña

de "Laberinto de pasiones"; Toni de "¿Que he hecho yo para merecer esto?"; Diego de "Matador"; Ricki de "¡Átame!"; Domínguez de "Tacones lejanos"; Ramón de "Kika"; Víctor de "Carne trémula"; La Agrado de "Todo sobre mi madre"; para Víctor, su madre, Clara y Elena son mujeres que le salvan y le causan problemas, ambas funcionan alternativamente. Mateo Blanco de "Los abrazos rotos" y por último, Vera-Vicente de "La piel que habito", son los hombres de esta categoría.

El tintorero se siente salvado cuando su mujer vuelve a casa, sin embargo, no tardará a llegar el otro abandono. Para Riza, cuando Sexilia cura su "ninfomanía", parece que todo vuelve a la normalidad; no obstante, es el comienzo de la historia con una mujer. El doctor de la Peña se salva por una mujer con la apariencia de su hija, sin embargo, la felicidad está en la base del incesto. Toni se salva por su abuela, quien le lleva al campo para empezar una nueva vida. No obstante, su familia original sigue viviendo en su cuerpo como herencia. Aunque Diego mata a María por la voluntad de ambos, en un cierto sentido, su vida es el precio. Para Ricki, que por fin ha tenido una familia y una novia, que le salvan, sin embargo, esta familia es otro hospital para él. Domínguez se salva por Rebeca y su hijo, quienes representan a su nueva familia, sin embargo, aquí empieza la otra vida del protagonista. Para Ramón, Kika es su salvadora que le rescata muchas veces, sin embargo, ella decide alejarle; de modo que Ramón esperará que otra mujer le salve. Para Víctor, su

madre, Clara y Elena son mujeres que le salvan y le causan los problemas, alternativamente. Para Víctor, su madre, Clara y Elena son mujeres que le salvan y le causan los problemas, entre las dos. A Mateo Blanco, como Víctor, las mujeres le salvan y le causan problemas simultáneamente. Vera-Vicente finalmente necesita que su madre y su amiga reconozcan su verdadera identidad y le salven de la situación apurada. Estos hombres de Almodóvar parecen que ha sido salvado por las mujeres, y ellos mismos también se extasían en una nueva vida feliz. No obstante, desde el círculo del destino almodovariano, estos hombres sólo están paralizados temporalmente porque ellos no pueden escaparse.

10.2 El círculo masculino almodovariano y la familia: estructura de relaciones y conflicto vital.

El psicoanálisis ha sido el foco de interés de la sociedad desde que lo fundó Freud, y según el tiempo, han surgido unas ramas académicas y discrepancias entre ellas. Sin embargo, aunque sea difícil definirlo, este tiene una gran influencia en el mundo:

*"Psychoanalysis (or for brevity's sake just 'analysis') is both a strikingly original method of therapy and a distinct body of knowledge about which strong claims have been made, for*

*and against. It is hard to classify, as it does not fit smoothly into pre-existing categories of science, social science, historical methodology, philosophy, literature, or art.” 134* (El psicoanálisis (o por brevedad, sólo análisis) es a la vez un método de terapia sorprendentemente original y un cuerpo distinto de conocimiento sobre lo cual se han hecho afirmaciones fuertes, a favor y en contra. Es difícil de clasificar, ya que no encaja naturalmente en categorías pre-existentes de ciencia, ciencias sociales, metodología histórica, filosofía, literatura o arte.)

De todas maneras, no podemos ignorar su contribución a otros campos académicos, por ejemplo, el cine.

La relación entre el cine y el psicoanálisis ha sido estrecha.

*“El Cine y el Psicoanálisis, llamados en sus orígenes ‘la caja’ y ‘el tratamiento del alma’ respectivamente, conmovieron y revaron el Saber y las Artes que una tradición venerable había establecido. Desde fines del siglo XIX, atravesando el XX, e iniciando el actual, sus recorridos divergentes no cesaron de entrecruzar e intersectar fecundamente sus producciones, propiciando el despliegue y la re-creación de la verdad del sujeto.”135*

El psicoanálisis es favorecido por varios directores, como David Lynch, Darren

Aronofsky, Tom Tykwer, Sam Mendes, etc, por quienes lo usan en sus películas tanto en el aspecto teórico (como significado) como estético (como significante). Entre tantos cineastas, Almodóvar es uno de ellos. Los protagonistas suyos están definidos desde el psicoanálisis,

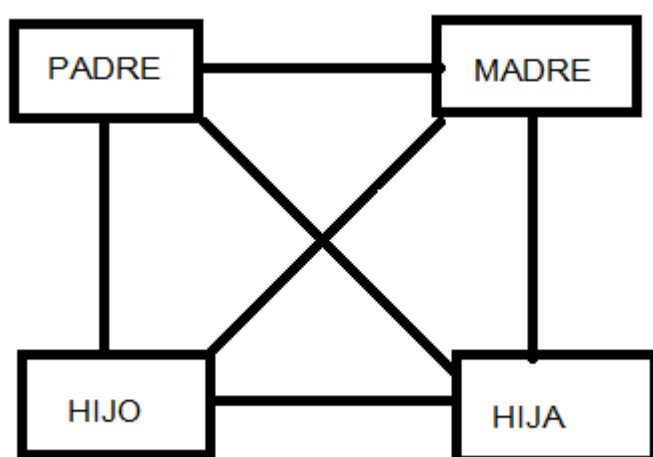
*"Sí, la utilización del psicoanálisis y la psicoanalista es estrictamente paródico. Quería hacer algo que todavía no me atrevo a hacer, una parodia de todas esas películas -incluidas algunas de Hitchcock que me gustan mucho- en las que todos los traumas de los personajes se aclaran mediante un flash-back de la infancia muy bien construido que explica lo inexplicable."*<sup>136</sup>

De modo que yo utilizo una cantidad de términos del psicoanálisis para definir las relaciones personales y sociales de los hombres almodovarianos, como el complejo de Edipo, el complejo de castración, la libido, etc. La vida de los protagonistas masculinos son unas historias, las cuales contienen sus deseos y fantasías, y los conflictos provocados por chocar con el mundo real. El psicoanálisis es una de las maneras de entender las causas profundas de estos conflictos, con lo cual hago un análisis franco para explicar el mundo masculino que construye por Almodóvar.

En las diecinueve obras cinematográficas de Almodóvar, casi todas están involucrado con el psicoanálisis. La familia es la miniatura de la sociedad, que se considera lo básico de la relación social. En la vinculación familiar en las

películas de Almodóvar no hay familia completa, sino fragmentaria y carente de equilibrio. En la batalla entre marido y esposa siempre se termina con que uno manipula o controla al otro, y siempre existe uno con el poder patriarcal. En la mayoría de los casos son las mujeres, que controlan a sus maridos e hijos, o directamente reemplazan el puesto del marido cobarde, de modo que estos hombres son castrados y se convierten en víctimas del poder. Por supuesto, el poder patriarcal también aparece en la imagen masculina, que no sólo afecta a la familia y controla a los hijos, sino también a través de las profesiones que manipulan a todo el mundo y controla.

La relación familiar en las películas de Almodóvar, especialmente entre marido y esposa, padre e hijo y, madre e hijo son muy representantes para mostrar que los protagonistas masculinos son "hombres perdidos" en el círculo almodovariano.



El dibujo anterior representa la relación de marido y esposa, madre e hija, padre e hijo, madre e hijo, padre e hija y, entre hermanos. Considera que mi

tesis se centra sobre los hombres almodovarianos, de modo que la relación entre madre e hija no se mencionará aquí, aunque también es relevante en su universo.

Entre tantas familias en el cine de Almodóvar han surgido unas relaciones características entre padres e hijos.

Primero, en la familia cuyo padre es patriarcal y autoritario, siempre hay una madre débil que es reprimida junto con sus hijos. Sin embargo, el padre poderoso siempre muere o es abandonado por las mujeres, por lo que la madre se queda como la única persona en la familia con poder absoluto, lo que hace posible que se convierta en otra figura patriarcal para los hijos. El hijo de este modelo normalmente quiere identificarse con el padre para heredar al poder, lo que nunca se sucede, porque el padre considera que el hijo es su rival. De manera que el hijo es rebelde para defenderse del padre o es cobarde por un trauma psicológico marcado desde la infancia. Por ejemplo, en "Entre tinieblas", el duque reprime a su esposa y a su hija con el poder patriarcal, sin embargo, él muere pronto y su mujer se convierte en la jefa de la familia. En "¿Qué he hecho yo para merecer esto?", Antonio es un patriarca que manipula a su familia, sin embargo, es muerto por su débil mujer Gloria. Los hijos de Antonio son rebeldes porque el padre les ignora, lo cual significa que el conflicto entre padre e hijo se manifiesta implícitamente con el comportamiento del hijo. En "Tacones lejanos", Alberto también es un hombre machista que reprime a su mujer y a su hijastra (encarna a su madre), quien le

asesina y su esposa se convierte en una mujer poderosa. En "Todo sobre mi madre", Lola es una persona patriarcal tanto cuando él es un hombre como cuando él es una mujer. Lola es abandonado por su esposa, quien se convierte en una mujer poderosa que controla al hijo. De modo que, la relación entre Lola y su hijo es anulada por su esposa. En "Volver", el marido de Irene reprime a su esposa y abusa de su hija, sin embargo, él es asesinado por su mujer. Lo mismo ocurre con Paco, cuando él manipula a su mujer e intenta abusar de su hija, su esposa le asesina. En "Los abrazos rotos", Ernesto es abandonado por su mujer, y además, él rechaza a su hijo, quien se obsesiona al identificarse con el padre, sin embargo, para Ernesto, su hijo es un competidor.

Segundo, cuando la madre es "patriarcal" y poderosa, normalmente en esta familia no existe el padre, cuyo poder ha sido ocupado por la madre. De modo que el hijo se convierte en un reemplazo, como si fuera una compensación por la parte de su padre para que la madre aplique al hijo el poder con la manipulación. Para el hijo, su virilidad es anulada o castrada por la madre poderosa, y se convierte en una víctima. Por ejemplo: en "Matador", en la familia de Ángel no existe el padre y la madre es autoritaria y poderosa, el chico queda castrado y es reprimido psicológicamente por ella. En "La ley del deseo", aunque el padre de Antonio existe, se mantiene ausente por su trabajo. Por lo tanto, la madre se convierte en una figura patriarcal para Antonio hasta que le manipula y le controla. En "Mujeres al borde de un

ataque de nervios", la madre de Carlos le controla el derecho de conocer a su padre, y le manipula con su poder de ser madre. En "Tacones lejanos", el padre de Domínguez es desconocido. Su autoritaria madre le manipula y le controla para satisfacer sus necesidades. En "Todo sobre mi madre", el derecho de Esteban de conocer a su padre se anula por su madre, quien se apodera del chico como una pertenencia propia. En "Hable con ella", la familia de Benigno no menciona del padre. La madre de Benigno le reprime y le manipula como si fuera el sustituto del marido ausente. En "Los abrazos rotos", el derecho de Diego de identificarse con su padre se usó por su madre. En "La piel que habito", para Vera-Vicente, su madre poderosa es la única persona que le protege como un padre que no existe en la familia.

Tercero, la relación entre padre e hija en las películas de Almodóvar siempre es: el padre reprime a su hija porque ella es la encarnación de la madre, o el padre comete abuso sexual sobre su hija porque ella es la compensación de la madre. Por ejemplo, la relación entre Tintorero y su hija, la de El doctor De la Peña y su hija en "Laberinto de pasiones"; la relación entre Raimunda y su padre en "Volver", etc. Los padres de estas dos películas consideran que sus hijas son compensaciones de su esposa. La relación en la que el padre es poderoso para reprimir a su hija se representa en el "duque" y su hija en "Entre tinieblas", y Alberto y Becky, de "Tacones lejanos".

Cuarto, la relación entre hermanos del mismo género siempre provoca conflictos y competencias, hasta que uno mata al otro. Por ejemplo, el policía

y su hermano en "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón"; Toni y Miguel y, Lucas y Pedro en "¿Qué he hecho yo para merecer esto?"; en "La mala educación", Juan odia a Ignacio hasta matarle. Sin embargo, la relación entre hermanos de diferente sexo no provoca competencia rival, sino que es armoniosa. Los hermanos se apoyan el uno al otro. Por ejemplo, en "La ley del deseo", después de que Tina/Tino se convierte en una mujer, ella vuelve con su hermano y empieza una relación estrecha. Lo mismo ocurre en "Kika", Paul y su hermana, quien es la protectora del chico, los dos mantiene una relación bastante íntima.

En nuestra investigación, creemos probada la existencia de un modelo que permite comprobar que las figuras de los hombres deben ser entendidas no de forma aislada sino dentro de las relaciones familiares. El cine de Pedro Almodóvar, desde sus orígenes, repite una serie de estructuras relacionales que vinculan las figuras masculinas con las femeninas. Esencialmente los hombres almodovarianos son "padres", "maridos", "hijos" y hermanos", que es la forma de encajar sus carencias, traumas y excesos en relación con otros hombres y con las mujeres, en sus dimensiones de "esposas/parejas", "madres" "hijas" y "hermanas".

Las conclusiones a las que hemos llegado demuestran cómo ese modelo está repetido, con sus variantes específicas, en la obra de Pedro Almodóvar. En ello tiene mucho que ver la idea de relaciones de un psicoanálisis que muchas

veces tiene —según el propio autor ha señalado refiriéndose al cine de Alfred Hitchcock— intenciones “paródicas”. No creemos que sea siempre así, dada la constancia del modelo, sino que trata más bien de reflejar una teoría sobre el funcionamiento de las relaciones humanas o, más precisamente, en la familia, centro de los conflictos y lugar que marca a las personas con sus traumas vitales.

Esta investigación no reclama la prioridad de los personajes masculinos de Almodóvar sobre los femeninos, sino que ha tratado, partiendo de ellos, en realizar un enfoque más sistémico que cubra las relaciones y los efectos de unos sobre otros, manera de entender su profundidad más allá de la caricatura.

Las figuras familiares de Almodóvar son también encarnaciones del “poder”, del poder social que se manifiesta a través de las profesiones (policía, sacerdote) o del poder patriarcal que las propias mujeres pueden asumir representando a los padres o figuras ausentes. Las mujeres almodovarianas pueden asumir el papel de los hombres —el poder— mientras que los hombres no pueden asumir el de las madres.

Las mujeres almodovarianas buscan la posible liberación de su condición sumisa, mientras que los hombres están condenados a la castración que impide su propio proceso de liberación. Son figuras, entonces, de dimensión trágica en el sentido de que no pueden escapar a su destino, algo observado en las películas del autor una y otra vez.

## 11. Notas

1. Greifeneder, Rainer. (2004). Social Cognition: How individuals construct social reality. Psychology Press. P6.
2. Lippmann, Walter. (2004). Public opinion. Dover Publications, Inc. P52.
3. Allport. Gordon, W. (1962). La naturaleza del prejuicio. Editorial Universitaria de Buenos Aires. P213.
4. David. Schneider, J. (2004). The psychology of stereotyping. The Guilford press. P24.
5. James. Hilton, L. (1996. 2.). Stereotypes. Annual Review of psychology. A Nonprofit Scientific Publisher. Vol. 47:237-271.
6. Neil Macrae, C; Stangor, Charles; Hewstone, Miles. (1996). Stereotypes and stereotyping. The Guilford press. P4.
7. Christian Wheeler, S; E. Petty, Richard. (2001). The effects of stereotype activation on behavior: A review of possible mechanisms. Psychological Bulletin. American Psychological Association, Inc. Vol. 127. No. 6. 797-826.
8. Lippmann, Walter. (2004). Public opinion. Dover Publications, Inc. P52.

9. Lippmann, Walter. (2004). Public opinion. Dover Publications, Inc. P48.
10. Lippmann, Walter. (2008). Public opinion. Dover Publications, Inc. P52.
11. Fiske Susan, T; Taylor Shelley, E.(2013). Social cognition: From brains to culture. Sage publications Ltd. P283.
12. Tajfel, H; Turner, J.C. (1986). The social identity theory of inter-group behavior. Psychology of intergroup relations. Willian, G. Austin. Stephen, Worchel. Nelson-Hall Publishers. P7-24.
13. Tajfel, Henri. (1981). Human groups and social categories: Studies in social psychology. Cambridge University press. P133.
14. Leyens, Jacques-Philippe; Yzerbyt, Vincent; Schadron, Georges. (1994). Stereotypes and social cognition. Sage publications Ltd. P61.
15. Tajfel, H; Turner, J.C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. The social psychology of intergroup relations. William G. Austin. Stephen Worchel. Brooks/Cole Pub.Co. P33-47.
16. Leyens, Jacques-Philippe; Yzerbyt, Vincent; Schadron, Georges. (1994). Stereotypes and social cognition. Sage publications Ltd. P62.
17. Fiske, Susan T; Taylor, Shelley E. (2013). Social cognition: From brains to culture. Sage publications Ltd. P1.

18. Leyens, Jacques-Philippe; Yzerbyt, Vincent; Schadron, Georges. (1994).  
Stereotypes and social cognition. Sage publications Ltd. P78.
19. Taylor, Shelley. E; Crocker, Jennifer. (1981). Schematic bases of social  
information processing. Social cognition: the Ontario symposium. L.  
Erlbaum Associates. P89-134.
20. Nelson Todd, D. (2004). Ageism: stereotyping and prejudice against older  
persons. The MIT press. P5.
21. Fiske Susan, T; Taylor Shelley, E. (2013). Social cognition: from brains to  
culture. SAGE publications Ltd. P110.
22. Sherman Jeffrey, W. (2001). The dynamic relationship between stereotype  
efficiency and mental representation. Cognitive social psychology.-The  
Princeton symposium on the legacy and future of social cognition. Gordon.  
B.Moskowitz. Lawrence Erlbaum Associates, Inc. P177-190.
23. Fiske, Susan T; C.Cuddy, Amy. J. (2002). A model of (often mixed)  
stereotype content: competence and warmth respectively follow from  
perceived status and competition. Journal of personality and social  
psychology. Vol.82. No.6. American psychological association, Inc.  
P878-902.

24. W. Sherman, Jeffrey; AY, Lee; GR, Bessenoff; LA, Frost. (1998).  
Stereotype efficiency reconsidered: encoding flexibility under cognitive load.  
Journal of personality and social psychology. Vol.75. No.3. American  
psychological association, Inc. P589-606.
25. Leyens, Jacques-Philippe; Yzerbyt, Vincent; Schadron, Georges. (1994).  
Stereotypes and social cognition. Sage publications Ltd. P85.
26. Leyens, Jacques-Philippe; Yzerbyt, Vincent; Schadron, Georges. (1994).  
Stereotypes and social cognition. Sage publications Ltd. P86.
27. Justin Stoeber, Colby. (2007). An exploration of the stereotype inconsistent  
memory advantage. Dissertation of Doctor of Philosophy. Department of  
Psychology. The University of Texas at El Paso. P10.
28. Alberto León, Eduardo. (2009). El giro hermenéutico de la fenomenológica  
en Martín Heidegger. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana. Volumen  
8. N.22. P4.
29. Heidegger, Martin. (1999). Ontology—The hermeneutics of facticity.  
Indiana University press. P12.
30. Gadamer, Hans-Georg. (2013). Truth and Method. Bloomsbury academic.  
P87-88.

31. Gadamer, Hans-Georg. (2013). Truth and Method. Bloomsbury academic.  
P313.
32. Gadamer, Hans-Georg. (2013). Truth and Method. Bloomsbury academic.  
P317.
33. Gadamer, Hans-Georg. (2013). Truth and Method. Bloomsbury academic.  
P308.
34. Gadamer, Hans-Georg. (2013). Truth and Method. Bloomsbury academic.  
P407.
35. Gadamer, Hans-Georg. (2013). Truth and Method. Bloomsbury academic.  
P403.
36. Butler, Judith. (2006). Gender trouble. Routledge. P3.
37. Butler, Judith. (1993). Bodies that matter: on the discursive limits of sex.  
Routledge. P121.
38. Butler, Judith. (2004). Undoing gender. Routledge. P118.
39. Zavala, Lauro. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad  
metodológica. Casa del tiempo. Vol. III. Época IV. Número 30. Raúl  
Hernández Valdés. Universidad Autónoma Metropolitana. P65.

40. Zavala, Lauro. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. Casa del tiempo. Vol. III. Epoca IV. Número 30. Raúl Hernández Valdés. Universidad Autónoma Metropolitana. P65.
41. Zavala, Lauro. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. Casa del tiempo. Vol. III. Epoca IV. Número 30. Raúl Hernández Valdés. Universidad Autónoma Metropolitana. P65.
42. Rodríguez López, María Isabel. Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología. E-excellence. [Http://www.liceus.com](http://www.liceus.com). P4.
43. Panofsky, Erwin. (2005). Estudios sobre iconología. Alianza Editorial. P5.
44. Panofsky, Erwin. (2005). Estudios sobre iconología. Alianza Editorial. P6.
45. Panofsky, Erwin. (2005). Estudios sobre iconología. Alianza Editorial. P9.
46. Bell, Daniel. (1989). Las contradicciones culturales del capitalismo. Alianza Editorial, S. A. P47.
47. Shiner, Larry. (2004). La invención del arte – una historia cultural. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. P21.
48. Mora Catlett, Juan. (2006). Reflexiones sobre la enseñanza de la realización de cine de ficción. Enseñanza de la cinematografía. Universidad

- nacional autónoma de México, centro universitario de estudios cinematográficos. P35.
49. Payne, Stanley G.; Jesús Palacios. (2014). Franco – una biografía personal y política. Espasa Libros, S. L. U. P639.
- 50 Payne, Stanley G.; Jesús Palacios. (2014). Franco – una biografía personal y política. Espasa Libros, S. L. U. P. P234.
51. Payne, Stanley G.; Jesús Palacios. (2014). Franco – una biografía personal y política. Espasa Libros, S. L. U. P670.
52. Campo Urbano, Salustiano del; Del mar rodríguez-brioso Pérez, María. (2002). La gran transformación de la familia española durante la segunda mitad del siglo XX. Revista española de investigaciones sociológicas. N.100. P104.
53. G. Payne, Stanley; Jesús Palacios. (2014). Franco – una biografía personal y política. Espasa Libros, S. L. U. P636.
54. Sánchez vera, Pedro; Bote Díaz, Marcos. (2009). Familismo y cambio social. El caso de España. Sociologías online. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_serial&pid=1517-4522&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=1517-4522&lng=en&nrm=iso) No.21. P137.

55. Escudero, Javier. (1998). Rosa Montero y Pedro Almodóvar: Miseria y estilización de la movida madrileña. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol.2. University of Arizona. P147.
56. Sánchez vera, Pedro; Bote Díaz, Marcos. (2009). Familismo y cambio social. El caso de España. *Sociologías online*.  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_serial&pid=1517-4522&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=1517-4522&lng=en&nrm=iso) No.21. P143.
57. África Vidal, M. Carmen. (1989). ¿Qué es el posmodernismo? Universidad de Alicante. P11.
58. McLuhan, Marshall. (2003). *Understanding Media: The extensions of man*. Gingko Press. P3.
59. Baudrillard, Jean. (1994). *Simulacra and Simulation*. The University of Michigan. P81.
60. Habermas, J; Baudrillard, J; Said, E; Jameson, F y otros. (1985). *La posmodernidad*. Editorial Kairós, S.A. P10.
61. Owens, Craig. (1985). *El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo*. La posmodernidad. Editorial Kairós, S. A. P95.

62. Vázquez Merino, Galo Xavier; Falconi, María Isabel. (2010). Elaboración de un documental educomunicativo sobre la imagen en los productos cinematográficos posmodernos. Universidad politécnica salesiana. P52.
63. Gutiérrez correa, Martha Leticia. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. Razón y palabra. N.87. P19.
64. Richard Hamiltom, Muere. (2011.9.14). Padre del 'pop art'. ELMUNDO,es. <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/09/13/cultura/1315931811.html>
65. Osterwold, Tilman. (2003). Pop Art. Taschen GmbH. P6.
66. Warhol, Andy. (1975). The philosophy of Andy Warhol: From A to B and back again. Harcourt, Inc. P100-101.
67. Markus, Sasa. (2001). La poética de Pedro Almodovar. S. L. Littera Bools. P29-30.
68. Almodóvar, Pedro; Strauss, Frédéric. (2001). Conversaciones con Pedro Almodóvar. Ediciones Akal, S. A. P80.
69. Navarrete-Galiano, Ramón. (2011.1). Almodóvar: Conceptualización de la pintura en los fotogramas. Razón y Palabra, primera revista digital en Iberoamérica especializada en Comunicología. Número 74. P23.

70. Bell, Daniel. (1989). Las contradicciones culturales del capitalismo. Alianza Editorial, S. A. P74.
71. Rodríguez Merchán, Eduardo; Fernández-Hoya, Gema. (2008). La definitiva renovación generacional (1990-2005). Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005). Editions Rodopi B.V. P23.
72. Higginbotham, Virginia. (1988). Spanish film under Franco. University of Texas Press. P8.
73. Higginbotham, Virginia. (1988). Spanish film under Franco. University of Texas Press. P15.
74. Pavlovic, Tatjana. (2003). Despotic bodies and transgressive bodies: spanish culture from Francisco Franco to Jesus Franco. State University of New York Press. P81.
75. Barba, David. (2009). 100 españoles y el sexo. Random House Mondadori, S. A. P32.
76. Berthier, Nancy; Jean-Claude, Seguin. (2007). Cine, nación y nacionalidades en España. Casa de Velázquez. P205.
77. Cardero, Navarrete; Luis, José. (2007). Ana y los lobos: la metáfora filmica o el surrealismo ideológico. Frame: revista de cine de la Biblioteca de la

- Facultad de Comunicación. Vol. 2. Editorial de La Universidad de Sevilla.  
P1-10.
78. Neuschafer, Hans-jorg. (1994). Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo. Editorial Anthropos. Promat, S.Coop. Ltda. P256.
79. Mora P, Orlando. (2005). Escrito en el viento: crónicas de cine. Editorial de Universidad de Antioquia. P42.
80. Martínez Expósito, Alfredo. (2004). Visibility and performance in the anti-gay sexy, spanish comedy: No desearás al vecino del quinto(1970). The space of culture: critical readings in hispanic studies. Stewart king. Jeff Browitt. Monash Romance Studies. P18.
81. Martinez Expósito, Alfredo. (2004). Visibility and performance in the anti-gay sexy, spanish comedy: No desearás al vecino del Quinto (1970). The space of culture: critical readings in hispanic studies. Stewart king. Jeff Browitt. Monash Romance Studies. P26.
82. Caparrós Lera, J.M. (1992). El cine español de la democracia – De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989). Editorial Anthropos. P16.

83. Caparrós Lera, J.M. (1992). El cine español de la democracia – De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989). Editorial Anthropos. P22.
84. Caparrós Lera, J.M. (1992). El cine español de la democracia – De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989). Editorial Anthropos. P42.
85. Caparrós Lera, J.M. (1992). El cine español de la democracia – De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989). Editorial Anthropos. P20.
86. Caparrós Lera, J.M. (1992). El cine español de la democracia – De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989). Editorial Anthropos. P213.
87. Rodríguez Díaz, Álvaro. (2015). España en su cine - aprendiendo sociología con películas españolas. Editorial Dykinson, S. L. Meléndez Valdés.
88. Durrant, Russil. (2013). An introduction of criminal psychology. Routledge. P63.

89. Brecht, Mary-Lynn; Herbeck, Diane. (2013). Methamphetamine use and violent behavior: user perceptions and predictors. Oct, 43(4). Journal of drug issues. Sage Publishing. P468-482.
90. Caparrós Lera, J.M. (1992). El cine español de la democracia – De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989). Editorial Anthropos. P298.
91. Hitiris, Theo; Vallés, José. (1999). Economía de la Unión Europea. Prentice Hall Iberia, S. R. L. P351.
92. Velarde Fuertes, Juan. (2009). Cien años de economía española: El siglo que lo cambió todo en nuestra economía, de Silvela-Fernández Villaverde a Aznar-Rato. Ediciones Encuentro, S. A. P303.
93. Cirlot, Lourdes; Vidal, Mercé. Salvador Dalí i les arts: historiografia i crítica al segle XXI. (2005). Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona. P176.
94. Vera, Cecilia. (2005). Cómo hacer cine: La madre muerta, de Juanma Bajo Ulloa. Editorial Fundamentos. P 10.
95. Cecilia, Vera. (2002). Cómo hacer cine: Tesis, de Alejandro Amenábar. Editorial Fundamentos. P49.

96. Pohl, Burkhard; Turschmann, Jorg. (2007). Miradas glocales: Cine español en el cambio de milenio. Iberoamericana. P252.
97. Allinson, Mark. (2006). A spanish Labyrinth: The films of Pedro Almodóvar. I. B. Tauris & Co. Ltd. P5.
98. Méjean, Jean-Max. (2007). Pedro Almodóvar. Ediciones Robinbook, S. L. P15.
- 99 Julian Smith, Paul. (2000). Desire unlimited: The cinema of Pedro Almodóvar. The bath press. P2..
100. Allinson, Mark. (2006). A spanish Labyrinth: The films of Pedro Almodóvar. I. B. Tauris & Co. Ltd. P5.
101. Sánchez-Conejero, Cristina. (2008). ¡Qué overdose! Sexual identities in Pedro Almodóvar's "Laberinto de pasiones" (1982). Cine y... Journal of interdisciplinary studies on film of Spanish. Vol.1. N. 2. Texas A&M University Press. P20-34.
- 102 Ricoeur, Paul. (2004). Freud: una interpretación de la cultura. Siglo XXI editores, S. A, de C. V. P167.

103 La palabra ninfómano contiene el sentido satírico a ninfómana cuya utiliza para denominar específicamente la hipersexualidad femenina. Los hombres que hace adictos al sexo se definen como “sátiros”.

104 Martínez-Vasseur, Pilar. (2004). La España de los 80 en el cine de Pedro Almodóvar. La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España. Universidad del País Vasco, Servicio Editorial. P186.

105 Thiry Holbach, Paul Henri. (1826). Good sense: or, Natural ideas opposed to supernatural. Published by R. Carlile, 135, Fleet Street. P148.

106 Neumann, Erich. (2015). The great mother. Princeton university press. P326.

107 López, Eric. (2006). Pedro Almodóvar y la Representación de la Mujer Española. Independent Study Project collection. P351.

108 Foucault, Michel. (1995). Discipline and Punish – the birth of the prison. Random house, INC. P138.

109 MacCormack, Carol P; Strathern, Marilyn. (1980). Nature, culture and gender. Cambridge University Press. P147.

110 De Beauvoir, Simone. (1999). El segundo sexo. Sudamericana. P350.

- 111 Sánchez-Alarcón, María Inmaculada. (2008). El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar. Revista Palabra Clave. Volumen 11 Número 2. Editorial de Universidad de La Sabana. P337.
- 112 M. Saz, Sara. (1992). Mujeres al borde de un ataque de nervios. AIH. Actas XI. Centro Virtual Cervantes. P155.
- 113 De Beauvoir, Simone. (1999). El segundo sexo. Sudamericana. P382.
- 114 De Beauvoir, Simone. (1999). El segundo sexo. Sudamericana. P366.
- 115 Zurián. Fran, A; Vázquez Varela, Carmen. (2005). Almodóvar: el cine como pasión. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. P325.
- 116 Pelayo García, Irene. (2011). Performance drag y parodia en Tacones Lejanos. Revista Icono 14. Vol. 9, Núm. 3. P160-176.
- 117 Pedro Almodóvar, Paula Willoquet-Maricondi. (2004). Pedro Almodóvar: Interviews. University Press of Mississippi. P104.
- 118 Martínez-Carazo, Cristina. (2011). La flor de mi secreto (Almodóvar, 1995): La literatura como seducción. Arbor ciencia, pensamiento y cultura. Vol, 187-748. Marzo-abril. P383-390.

- 119 Rattner, Josef. (1965). Psicología y psicopatología de la vida amorosa. Siglo XXI editores. P54.
- 120 Nietzsche, Friedrich. (2003). La gaya ciencia. Edición de Palma de Mallorca. P27.
- 121 Epps, Brad; Kakoudaki, Despina. (2009). All about Almodóvar: A Passion for Cinema. University of Minnesota Press. P87.
- 122 Maurer Queipo, Isabel. (2008). 'La estética de lo híbrido' en Hable con ella de Pedro Almodóvar. Miradas sobre pasado y presente en el cine español(1990-2005). Editions Rodopi B. V. P141.
- 123 Ehrlicher, Hanno. (2005). Cambios de la "Ley del deseo" en la trayectoria de Pedro Almodóvar. La síntesis de su publicación "Últimamente estás más preocupado por mi corazón que por mi coño". " Sexo, amor y las escenificaciones del deseo en el cine de Pedro Almodóvar". El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio. Madrid/Frankfurt a. M. Iberoamericana/Vervuert. p67-102.
- 124 Porter, Elisabeth. (1996). Mujeres y amistades: Pedagogías de la atención personal y las relaciones. Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana. Ediciones Morata, S. L. P72.

- 125 Bermejo López, Claudia. (2010). Representación e ideología de las relaciones amistosas en el cine contemporáneo europeo y norteamericano (2006-2010) desde una perspectiva de género. Uiversitat Pompeu Fabra. P29.
- 126 Bermejo López, Claudia. (2010). Representación e ideología de las relaciones amistosas en el cine contemporáneo europeo y norteamericano (2006-2010) desde una perspectiva de género. P30.
- 127 Tannen, Deborah. (1996). Tú no me entiendes. Vergara Editor S. A. P6.
- 128 Malinowski, Bronislaw (2007). Magia, ciencia y religión. Planeta-Agostini. P14.
- 129 Bonatto, Virginia. (1-3, oct, 2008). Rescribiendo el género: Un análisis de La Mala Educación de Pedro Almodóvar. I Congreso internacional de Literatura y Cultura Española Contemporáneas. P3.
- 130 Martín Garzo, Gustavo. (19-03-2009). Una casa de lava. Tribunal: La cuarta página. El País.
- 131 Thibaudeau, Pascale. (2013). Esperando a Vera: La metamorfosis del sujeto en La piel que habito de Pedro Almodóvar. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades, No.30. P41-47.

- 132 Martos, David. (08-03-2013). Pedro Almodóvar: En la oficina intentan protegerme de las críticas. ABC.es.
- 133 Martos, David. (08-03-2013). Pedro Almodóvar: En la oficina intentan protegerme de las críticas. ABC.es.
134. Pick, Daniel. (2015). Psychoanalysis- a very short introduction. Oxford university press. P3.
135. Giusti, E. Carlos; Barbagelata, Norma. (2004). Psicoanálisis y cine, un dispositivo en extensión. Univ.Nacional Litoral. P37.
136. Almodóvar, Pedro; Strauss, Frédéric. (2001). Conversaciones con Pedro Almodóvar. Ediciones Akal, S. A. P36-37

## 12. Bibliografía

Almodóvar, Pedro; Strauss, Frédéric. (2001). Conversaciones con Pedro Almodóvar. Ediciones Akal, S. A.

Almodóvar, Pedro; Willoquet-Maricondi, Paula. (2004). Pedro Almodóvar: Interviews. University Press of Mississippi.

Almodóvar, Pedro. (2012). La piel que habito. Anagrama.

África Vidal, M. Carmen. (1989) ¿Qué es el posmodernismo? Universidad de Alicante.

Aubert, Paul. (2002). Religión y sociedad en España (siglos XIX y XX). Casa de Velázquez.

Alberdi Alonso, Inés. (1999). La nueva familia española. Taurus.

Allinson, Mark. (2006). A spanish Labyrinth: The films of Pedro Almodóvar. I. B. Tauris & Co. Ltd.

Allport. Gordon, W. (1979). The nature of prejudice. Unabridged edition.

Acevedo-Muñoz. R, Ernesto. (2007). Pedro Almodóvar. British Film Institute.

Alberto León, Eduardo. (2009). El giro hermenéutico de la fenomenológica en Martín Heidegger. Polis, Revista de la Universidad Bolivariana. Volumen 8. N.22.

Beyer, Sandra. (2004). Homosexuality in "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón", "Laberinto de Pasiones" and "Entre Tinieblas". Kingston University.

Bar-Tal, Daniel; F. Graumann, Carl; W. Kruglanski, Arie; Stroebe, Wolfgang. (1989). Stereotyping and prejudice: Changing conceptions. Springer science business media, Inc.

Brown, Rupert. (2010). Prejudice: Its social psychology. John Wiley & Sons Ltd.

Butler, Judith. (2004). Undoing gender. Routledge.

Butler, Judith. (1993). Bodies that matter: on the discursive limits of sex. Routledge.

Butler, Judith. (2006). Gender trouble. Routledge.

Bell, Daniel. (1989). Las contradicciones culturales del capitalismo. Alianza Editorial, S. A.

Baudrillard, Jean. (1994). Simulacra and Simulation. The University of Michigan.

Casas Ros, Antoni. (2008). El teorema de Almodóvar. Seix Barral.

Cecilia, Vera. (2002). Cómo hacer cine: Tesis, de Alejandro Amenábar. Editorial Fundamentaos.

Cardero, Navarrete; Luis, José. (2007). Ana y los lobos: la metáfora fílmica o

el surrealismo ideológico. Frame. Vol.2. Universidad de Sevilla.

Codol, J, P; Leyens, Jacques-Philippe. (1982). Cognitive analysis of social behavior. Martinus Nijhoff Publishers.

Christian Wheeler, S; E. Petty, Richard. (2001). The effects of stereotype activation on behavior: A review of possible mechanisms. Psychological Bulletin. American Psychological Association, Inc.

Davies, Ann. (2007). Pedro Almodóvar. Grant & Cutler.

Danesi, Marcel. (2012). Popular culture: Introductory perspectives. Rowman & Littlefield publishers, Inc.

David Schneider, J. (2004). The psychology of stereotyping. The Guilford press.

Durrant, Russil. (2013). An introduction of criminal psychology. Routledge.

Escudero, Javier. (1998). Rosa Montero y Pedro Almodóvar: Miseria y estilización de la movida madrileña. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies. Vol.2.

Epps, Brad; Kakoudaki, Despina. (2009). All about Almodóvar: A Passion for Cinema. University of Minnesota Press.

Ferraris, Maurizio. (2005). Historia de la hermenéutica. Siglo XXI editores, S. A.

Foster, Hal. (1985). La Posmodernidad. Editorial Kairós.

Forgas. Joseph, P; Vincze, Orsolya; László, János. (2014). Social cognition and communication. Psychology press.

Fiske, Susan T; C. Cuddy, Amy. J. (2002). A model of (ofen mixed) stereotype content: competence and warmth respectively follow from perceived status and competition. Journal of personality and social psychology. Vol.82. No.6. American psychological association, Inc.

Fiske, Susan T; Taylor, Shelley E. (2013). Social cognition: From brains to culture. Sage publications Ltd.

Foucault, Michel. (1995). Discipline and Punish – the birth of the prison. Random house, INC.

Gadamer, Hans-Georg. (2013). Truth and Method. Bloomsbury academic.

Greifeneder, Rainer. (2004). Social Cognition: How individuals construct social reality. Psychology Press.

Heidegger, Martin. (1999). Ontology—The hermeneutics of facticity. Indiana University press.

Huat Chua, Beng; Iwabuchi, Koichi. (2008). East asian Pop culture: Analysing the Korean wave. Hong Kong University press.

Holguín, Antonio. (1994). Pedro Almodóvar. Cátedra.

Hinton. Perry, R. (2000). Stereotypes, cognition and culture. Psychology press.

Higginbotham, Virginia. (1988). Spanish film under Franco. University of Texas Press.

Jurado Marín, Lucas. (2014). Identidad-represión hacia los homosexuales en el franquismo. Editorial la calle.

Julian Smith, Paul. (2000). Desire unlimited: The cinema of Pedro Almodóvar. The Bath Press.

James. Hilton, L. (1996. 2.). Stereotypes. Annual Review of psychology. A Nonprofit Scientific Publisher.

Kercher, Dona. (2015). Latin Hitchcock: How Almodóvar, Amenábar, De La Iglesia, Del Toro and Campanella became notorious. Columbia University press.

López, Eric. (2006). Pedro Almodóvar y la Representación de la Mujer Española. Independent Study Project collection. P351.

Lucas Marín, Antonio. (2010). La realidad social: Transformaciones recientes en España. Ediciones Universidad de Navarra, S. A.

Lippmann, Walter. (2008). Public opinion. Feather trail press.

Leyens, Jacques-Philippe; Yzerbyt, Vincent; Schadron, Georges. (1994).

Stereotypes and social cognition. Sage publications Ltd.

Méjean, Jean-Max. (2007). Pedro Almodóvar. Ediciones Robinbook, s.l. Barcelona.

Malinowski, Bronislaw (2007). Magia, ciencia y religión. Planeta-Agostini.

Markus, Sasa. (2001). La poética de Pedro Almodovar. S. L. Littera Bools.

Martínez-Carazo, Cristina. (2011). La flor de mi secreto (Almodóvar, 1995): La literatura como seducción. Arbor ciencia, pensamiento y cultura. Vol., 187-748. Marzo-abril 383-390.

Manuel Lechado, José. (2005). La movida: una crónica de los 80. Algaba Ediciones, S. A.

Monden, Masafumi. (2014). Japanese fashion cultures: Dress and gender in contemporar Japan. Bloomsbury academic.

McGarty, Craig; Y. Yzerbyt; Russell, Spears. (2002). Stereotypes as explanations: The formation of meaningful beliefs about social groups. Cambridge University press.

Mcluhan, Mrshall. (2003). Understanding Media: The extensions of man. Gingko Press.

Martos, David. (08-03-2013). Pedro Almodóvar: En la oficina intentan protegerme de las críticas. ABC.es.

Mattinez-Vasseur, Pilar. (2004). La España de los 80 en el cine de Pedro Almodóvar. La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España. Coord Por Rafael Ruzafa Ortefa.

Mora P, Orlando. (2005). Escrito en el viento: crónicas de cine. Editorial de Universidad de Antioquia.

MacCormack, Carol P; Strathern, Marilyn. (1980). Nature, culture and gender. Cambridge University Press.

Navarrete-Galiano, Ramón. (2011). Almodóvar: Conceptualización de la pintura en los fotogramas.

Neil Macrae, C; Stangor, Charles; Hewstone, Miles. (1996). Stereotypes and stereotyping. The Guilford press.

Neumann, Erich. (2015). The great mother. Princeton university press.

Nelson Todd, D. (2004). Ageism: stereotyping and prejudice against older persons. The MIT press.

Poyato Sánchez, Pedro. (2007). Todo sobre mi madre: Pedro Almodóvar. Nau libres.

Payne, Stanley G.; Jesús Palacios. (2014). Franco – una biografía personal y política. Espasa Libros, S. L. U.

Penelope Oakes, J; Alexander Haslam, S. (1994). Stereotyping and social

reality. Wiley.

Pelayo García, Irene. (2011). Performance drag y parodia en Tacones Lejanos. Revista Icono 14.

Panofsky, Erwin. (2005). Estudios sobre iconología. Alianza Editorial.

Paquet, Darcy. (2009). New Korean cinema: Breaking the waves. Columbia University press.

Rhodewalt, Frederick. (2008). Personality and social behavior. Taylor & Francis Group, LLC.

Ricoeur, Paul. (2004). Freud: una interpretación de la cultura. Siglo XXI editores, S. A, de C. V.

Seguin, Jean-Claude. (2009). Pedro Almodóvar, o, La deriva de los cuerpos: ensayo. Tres Fronteras Ediciones.

Sánchez-Alarcón, María Inmaculada. (2008). El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar. Palabra Clave. Volumen 11 Número 2.

Saz, M, Sara. (1992). Mujeres al borde de un ataque de nervios. AIH. Actas XI.

Strauss, Frédéric. (1996). Almodóvar on Almodóvar. Faber & Faber.

Shiner, Larry. (2004). La invención del arte – una historia cultural. Ediciones

Paidós Ibérica, S. A.

Thibaudeau, Pascale. (2013). Esperando a Vera: La metamorfosis del sujeto en La piel que habito de Pedro Almodóvar. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades. No.30. pp.41-47.

Tannen, Deborah. (1996). Tú no me entiendes. Vergara Editor S. A.

Tajfel, H; Turner, J.C. (1986). The social identity theory of inter-group behavior. Psychology of intergroup relations. Willian, G. Austin. Stephen, Worchel. Nelson-Hall Publishers.

Tajfel, Henri. (1981). Human groups and social categories: Studies in social psychology. Cambridge University press.

Taylor-Jones, Kate. (2013). Rising sun, divided land: Japanese and South Korean filmmakers. Columbia University press.

Vidal, Nuria; Almodóvar, Pedro. (1989). El cine de Pedro Almodóvar. Ediciones destino.

Warhol, Andy. (1975). The philosophy of Andy Warhol: From A to B and back again. Harcourt, Inc.

Young-Jin, Kim. (2007). Park Chan-Wook. Lightning source UK Ltd.

Zurián. Fran, A; Vázquez Varela, Carmen. (2005). Almodóvar: el cine como pasión. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

En lengua china:

丁亚平; 吴江. (2009). 跨文化语境的中国电影: 当代电影艺术回顾与展望. 中国电影出版社.

Yaping, Ding; Jiang, Ping. (2009). El cine chino en el contexto de cross-cultural: La revisión y la perspectiva del arte cinematográfico contemporáneo. China film editorial.

李尔葳. (1998). 汉子姜文. 春风文艺出版社.

Weier, Li. (1998). El hombre Wen Jiang. Chunfeng literatura y arte editorial.

姜文. (2005). 诞生: 一部电影的诞生. 长江文艺出版社.

Wen, Jiang. (2005). Nacimiento: El nacimiento de una película. Changjiang literatura y arte editorial.

姜文. (2011). 长天过大云: 太阳照常升起. 长江文艺出版社.

Wen, Jiang. (2011). El día pasa por los nubes: Tai yang zhao chang sheng qi. Changjiang literatura y arte editorial.

姜文. (2012). 骑驴找马: 让子弹飞. 长江文艺出版社.

Wen, Jiang. (2012). Bucando alguna: Rang zi dan fei. Changjiang literatura y arte editorial.

邱淑婷. (2010). 中日韩电影历史、社会、文化. 香港大学出版社.

Shuting, Qiu. (2010). La historia, sociedad y cultura de Japón, China y Corea del sur. Hong Kong Universidad editorial.

舒明. (2015). 平成年代的日本电影. 上海人民出版社.

Ming, She. (2015). El cine japonés en la era Heisei. La gente de Shanghai editorial.

吴迪. (2005). 是非姜文. 香港亚洲文化出版公司.

Di, Wu. (2005). El bueno y el malo de Wen Jiang. Hong Kong cultura asiática editorial.