

Sección uno: Ensayo

Mujer y Educación. Un largo camino hacia la igualdad

El principio femenino en Pedro Almodóvar. Un camino de educación para sentir¹

The feminine principle in Pedro Almodóvar. A path of education to feel

Arturo Lando
Università Suor Orsola Benincasa di
Napoli
arturo.lando@unisob.na.it

Igor Scognamiglio
Università Suor Orsola Benincasa di
Napoli
igorsco@unisob.na.it

Resumen

Pedro Almodóvar en sus películas, a lo largo del tiempo, no sólo ha explorado la sensibilidad femenina, sino que ha demostrado que esta última puede definirse en el Occidente de la última modernidad, como una “vanguardia” en la capacidad de vivir los sentimientos y de moverse hacia una plena expresión de las potencialidades del ser humano.

En el artículo se expone primero cómo el director manchego mostró que el camino para la liberación del deseo pasa por la subversión de los papeles y hábitos estructurados en la cultura dominante. Luego se invita al público a seguir a sus personajes femeninos en un nuevo continente de los sentimientos.

Palabras clave: mujer, educación, deseo, autorrealización.

¹ Recibido: 05/12/2019 Evaluado: 04/01/2020 Aceptado: 02/04/2020

Abstract

Over time, Pedro Almodóvar in his movies not only has explored female sensibility, but has showed that it can be defined, in the latest modernity, as an “avant-garde” in the ability to live feelings and move in the direction of a full expression of the potential of the human being. At first the manchigan director has showed that the path to the liberation of desire passes through the subversion of roles and habits structured in the dominant culture. Then he has invited the audience to follow its female characters in a new continent of feelings.

Keywords: Woman, Education, Desir, Self-realization.

El lenguaje poético representa la recuperación del cuerpo materno en el lenguaje, una recuperación que tiene la potencialidad de disgregar, subvertir y dislocar la Ley del padre.

(Judith Butler, Gender Trouble)

Enseñar cine para educar a sentir

El estudio de las obras cinematográficas tiene un gran potencial educativo. Recientemente, junto a Diana Salzano (Lando, Salzano, Scognamiglio, 2019) tratamos de ilustrar estas potencialidades, mostrando cómo toda la evolución del lenguaje narrativo del cine se puede proponer, a las nuevas generaciones, como un gran recorrido de educación en el sentimiento. De hecho, este medio de expresión y entretenimiento ha atravesado, en poco más de un siglo, las tres etapas esenciales del sentimiento occidental: la *etapa épica* (o de acción eficaz), la *etapa anti-heroica* (o de desconcierto) y la *etapa extática* (o del *joie de vivre*). Se trata de tres configuraciones transhistóricas de la sensibilidad humana, es decir, exigencias de la conciencia colectiva presentes en todas las épocas. La última, en particular, corresponde al área menos explorada de nuestro sentir: quizás por esta razón es la más fascinante.

En estas páginas intentaremos demostrar cómo Pedro Almodóvar, o sea, el más importante autor cinematográfico español vivo, ha compuesto, desde sus primeras obras, un recorrido de educación en el sentir que tiene como protagonistas tanto la mujer, como el principio femenino, presente y activo en cada uno de nosotros. Un recorrido en imágenes que ha contribuido, a escala planetaria a redefinir lo femenino; a modificar la conciencia de sí mismo en quienes han visto sus películas; a marcar finalmente una importante pieza en la evolución de la mujer en la conciencia colectiva.

Conquista del deseo y autorrealización de lo femenino

El autor que mejor explicó la capacidad de las películas para sacar a la luz las necesidades más profundas de la sociedad fue Edgar Morin (1962).

Los productos de la industria cultural - sobre todo de la industria cinematográfica a la que Morin dedica un análisis muy lúcido - son formaciones de compromiso entre las fuerzas emergentes de los excluidos sociales y las agencias de censura, de sublimación y de normalización procedentes de los aparatos económicos y de poder. Los sueños colectivos puestos en escena por la industria del imaginario son una mezcla de realidad y deseo, de producción orientada al consumo y de expectativas inconscientes, resultado de la colaboración, a menudo inconsciente, entre quien produce y quien disfruta. (...) Es como si la industria cultural, en el mismo momento en que planifica sus productos para el consumo, lograra desentrañar la conciencia íntimamente unida, cuyos sueños toman forma completa y visible (...). Por lo demás, la industria cultural utiliza como estructuras constantes, en las que organiza la producción, las formas arquetípicas del imaginario, los temas míticos y todo el patrimonio de modelos con los que el espíritu humano ordena desde siempre sus sueños (Colombo, 2003, p. 74, traducción al español por los autores).

Este último pasaje, muy explicativo sobre el pensamiento de Morin, perfila el método que adoptaremos para trazar nuestro camino: queremos acercarnos a las películas de Pedro Almodóvar como una serie de “sueños colectivos”, para mostrar las necesidades profundas del cuerpo social que se han llevado a la luz. Como decíamos, si se ha elegido explorar la obra de este autor cinematográfico concreto es porque en ella, desempeña un papel central, en la evolución de la conciencia de sí mismo por parte de los personajes femeninos: hasta el punto de que no podemos sumergirnos en las narraciones del director manchego sin enriquecernos de nuevas perspectivas del principio femenino y su proyección en la contemporaneidad.

Decimos de entrada que, al hablar de la mujer en Almodóvar, no queremos rechazar el concepto de *emancipación* como imprescindible punto de referencia: es decir, no consideramos el de emancipación un concepto “anticuado”, sino una referencia todavía muy útil para nuestro tiempo (Abbagnano, 1993, p. 696). Tendremos en cuenta aquí una acepción del término emancipación que no se refiere sólo a la liberación de un *sometimiento*, sino sobre todo con la plena expresión de las necesidades, de las exigencias y de las potencialidades de un individuo: un concepto que limita con el *de detección*, elaborado por Jung (1928), y con el concepto de *autorrealización* que encontramos en las búsquedas de Abraham Maslow (1962).

Maslow, en particular, asocia el concepto de autorrealización a un proceso de maduración que, en el individuo, describe como la progresiva transformación de la *necesidad carencial* - la necesidad de algo que “falta”- de *deseo*. El psicólogo americano describe este proceso también como la transformación del *amor D (deficiency)*, es decir, el amor carencial, en *amor B (being)*, el amor por el *ser* de otra persona (y no sólo de una persona en particular).

El amor B es, más allá de toda sombra de duda, una experiencia más rica, más elevada, más válida que el amor D - que todos los que experimentan el amor B han experimentado previamente - (...). Quien ama al modo B es más independiente, más autónomo, menos celoso o menos aprensivo, menos necesitado, más individuo, más desinteresado, pero también y simultáneamente más ansioso de ayudar al otro a autorrealizarse, más orgulloso de sus triunfos, más altruista, más generoso y protector (Maslow, 1962, p. 52, traducción al español por los autores).

Es precisamente este proceso de emancipación del individuo que Almodóvar ha puesto en escena, el que le hace vivir e interpretar por sus personajes femeninos. Si es cierto que (como nos recuerda Eleonora Missana), la novedad histórica de los movimientos feministas, a partir del '68 fue la de "affermare un diritto al *desiderio* e dunque l'esigenza di un confronto sull'esperienza del corpo, della sessualità, dell'affettività, riconosciuti come i principali luoghi reali e simbolici dell'espropriazione e dell'assoggettamento"² (Missana, 2014, p. 9), de igual modo se propone Pedro Almodóvar, afirmar el derecho al deseo, desde sus primeras películas, como director que pretende explorar las potencialidades de la mujer y, al mismo tiempo, como un narrador fascinado por el tema del *deseo*. Y nombra de esta forma su sociedad de producción cinematográfica que se llama, programáticamente: El Deseo S.A.

Pero el *deseo* en su plena expresión, como nos enseñan Maslow o los grandes exponentes del pensamiento feminista, es en realidad un *punto de llegada*. Bajo el aspecto del deseo, tanto la sociedad en la que hacen su aparición los movimientos feministas, como la España en la que aparecen las primeras películas de Almodóvar, como, por último, la escena internacional en la que nos movemos hasta hoy, son escenarios con una característica en común: es mucho más probable percibir la *necesidad* y la "deficiencia" que el *deseo*. Así es como los primeros personajes femeninos de Almodóvar no sólo tratan de afirmar su deseo en una sociedad machista sino que también, en nombre de ese deseo, la *subversión* de los roles y hábitos sexuales en los que se estructuran el pensamiento y el sentimiento dominantes. La subversión de los impulsos parece ser la condición misma para su liberación. La primera película del director, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979), se centra en la relación sado-masoquista entre dos mujeres en la colorida Madrid de la movida post-franquista. Aquí, como en las películas inmediatamente posteriores, el tono narrativo es cómico, pero el director-guionista no quiere sólo ridiculizar a la sociedad burguesa post-franquista. Almodóvar, desde el principio, toma en serio a sus personajes: sus protagonistas están comprometidas en un trabajo de experimentación existencial destinado a una *reapropiación* del deseo. En *Laberinto de pasiones* (1982) la protagonista, que sigue una terapia psicoanalítica para curar la ninfomanía, se enamora de un joven convertido en homosexual a causa de una experiencia incestuosa de niño con la madrastra: a su alrededor se mueve una variada y rutilante humanidad afectada por problemas de sexo. En *Entre tinieblas* (1983) la protagonista absoluta es la madre superiora de un convento junto con su amor por una cantante de *night club* que, perseguida por la policía, se ha refugiado en el monasterio: "Ciò che caratterizza Suor Julia è una passione totalizzante per Yolanda. Per la monaca, da sempre fan della cantante, Yolanda è una vera e propria apparizione quando, spalancata la porta della cappella dove si sta celebrando la messa, si

² Se han respetado ciertos términos o frases en el idioma original, porque se entienden fácilmente.

presenta avvolta da un raggio di luce” (Minesso e Rizzoni, 2010, p. 30). Este acercamiento con una visión mística explica bien la importancia *salvífica* que tiene, para el director, el deseo hacia el objeto de amor. Sor Julia, como las otras protagonistas de las primeras películas del autor manchego, como mujeres que buscan nuevas formas de expresión de su energía pulsional y de su carga de vitalidad, pueden definirse como *sujetos excéntricos*, retomando aquí una definición acuñada por Teresa de Laurentis, la autora que dio el primer impulso a la *Queer Theory*: estos personajes no son “semplicemente persone con particolari ‘preferenze sessuali’ [ma] *soggetti eccentrici* al campo sociale, costituiti in un processo di riscrittura di sé in relazione a un’altra cognizione del sociale, della storia, della cultura” (de Laurentis, 2014, p. 127).

Los “sujetos excéntricos” y el horizonte de un nuevo sentir

El cuarto trabajo de nuestro director es por excelencia en el que, sin renunciar a los tonos de la comedia, Almodóvar destaca la condición femenina, y en particular las *necesidades insatisfechas* de la protagonista, con evidente referencia a las consecuencias negativas de la división sexual del trabajo: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) En efecto, es la historia de una ama de casa que se ve obligada a tomar anfetaminas para poder soportar sus 18 horas diarias de trabajo, durante las cuales se ocupa de la casa, del marido, de los dos hijos, de la suegra y de la limpieza al mismo tiempo de otras casas, que necesita para mantener el presupuesto familiar. Acabará por explotar y matar accidentalmente al cónyuge con un hueso de jamón durante una pelea, quedando sin castigo (¡con gran satisfacción del público de la película!).

Siguen dos ejemplos perfectos de *cine sobre sujetos excéntricos*. *Matador* (1985) es la historia de un hombre - un ex torero - y una mujer - su admiradora desde siempre - en los que el impulso erótico se fusiona junto con el impulso de la muerte. Ambos matan a sus amantes en el momento culminante del placer. Desde que los dos personajes entran en contacto, su mayor deseo es darse la muerte después de hacer el amor apasionadamente. La siguiente película, estrenada en 1986, es *La ley del deseo* (primer trabajo producido por la ya citada sociedad de producción del director, El Deseo S.A.): se trata de un doloroso melodrama en el que, por amor, la gente se suicida y se quita la vida, y en el que, entre los protagonistas, destaca el personaje de Tina (la entrañable actriz Carmen Maura), un hombre que se convirtió en mujer para vivir un gran amor con su propio padre, que acabó abandonándola. Tina vive ahora con una niña, hija de Ada, una modelo que fue su pareja y por la que también fue abandonada: “Tina ha reconstruido una vida y una familia: vive junto a su hermano y a su hija adolescente, que la tuvo como antigua amante, formando así una familia reconstituida sobre la base de una completa reordenación de los papeles sexuales” (Minesso e Rizzoni, *cit.*, p. 49, traducción al español por los autores). Tina vivirá otro amor infeliz importante en la historia: “La sofferenza di Tina attraversa profondamente l’intero film: “estoy condenada a la soledad”, dirà in chiesa al proprio padre spirituale” (Lo Coco, 2020, p. 38).

El personaje interpretado por Carmen Maura en *La ley del deseo* parece presagiar lo que la actriz interpreta en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, una película de 1987 que da a Almodóvar su primer gran éxito internacional y a la que dedicamos un enfoque específico en la segunda parte de este artículo. En efecto, se trata de la primera película en la que

resulta evidente que la predilección del director por los personajes femeninos está estrechamente ligada a su voluntad de poner en escena - como horizonte social y existencial constante - su emancipación. Pepa, la protagonista de *Mujeres*, al principio de la película es una figura-símbolo de la *carencia* acaba de ser abandonada por un hombre que ama desesperadamente. Pero al final del recorrido, es decir, al final de los muchos acontecimientos que la película ambienta en su apartamento, ella ha realizado un paso de maduración: es una figura-símbolo de la *autonomía*. Al final Pepa le salva la vida al hombre que la ha abandonado, pero al mismo tiempo, puede decirle adiós, ya que ha perdido todo interés por él: “emancipata dall’incantesimo della ferita seduttiva di cui era rimasta vittima” (Minesso e Rizzoni, *cit.*, p. 52), se ha curado de su necesidad “carenzial” inicial. Un recorrido emocional similar al de Pepa es realizado por Leo, la protagonista de *La flor de mi secreto* (1995): presa de la soledad y de la locura de amor por un marido cada vez más ausente, además auténtico profesional de la mistificación de los sentimientos: A pesar de su dolor, escribe novelas románticas exitosas bajo el seudónimo de Amanda Gris. Leo empieza a reapropiarse del deseo cuando un periodista, sin saber su doble vida, le propone escribir críticas *contra* los libros de Amanda Gris.

No se puede dejar de mencionar aquí *¡Átame!* (1989), película en la que Almodóvar emprende un movimiento gradual de *integración* entre lo femenino y lo masculino (Jung, *cit.*, 1928): las mismas energías pulsionales, que en sus primeros trabajos se manifestaban con una modalidad *subversiva* pre-edípica y, por tanto, pre-social, ahora el director las pone al servicio de una “búsqueda de normalidad”. El protagonista masculino, Ricky, que acaba de salir de un psiquiátrico, tiene como objetivo formar una familia y tener hijos. Para alcanzar el objetivo secuestra a Marina, la mujer de la que se enamoró, pero luego se muestra tan maternal y protector con ella, que la hace enamorarse a su vez. Al final de la película nos encontramos con Ricky feliz de haberse convertido en parte integrante de un matriarcado compuesto por Marina, su hermana y la madre de las dos mujeres.

Después de *¡Átame!*, el viaje en el femenino prosigue con *Tacones lejanos* (1991), película en la que “una donna bambina, che adora in segreto la madre egoista, si scopre incinta di un travestito che imita sua madre alla perfezione” (Méjean, 2004, p. 37). Esta vez Almodóvar nos muestra hasta qué punto una mujer puede permanecer *fundida* y *confundida* con su madre (Chodorow, 1991). La protagonista de la película, para encontrar una forma de autorrealización, tendrá que hacer frente al más fuerte entre los vínculos pre-edípicos y pre-sociales, el de la madre.

Tacones lejanos podemos acercarlo ya a las otras tres películas dedicadas por Almodóvar al tema de la maternidad. El segundo es *Todo sobre mi madre* (1999): “Una madre che ha appena perso il figlio, Esteban, parte alla ricerca del padre del ragazzo, Esteban anch’egli – diventato Lola [cioè un transgender] – che a sua volta ha fecondato una giovane donna la quale, morendo, metterà al mondo un terzo Esteban” (Méjean, *ivi*). Donde quien se encarga de cuidar del recién nacido será la protagonista. Con esta película - a la que dedicamos más adelante un enfoque específico - el director parece haber encontrado el resultado final de esa exploración de lo femenino que comenzó años antes a través de la *subversión* de las identidades y los deseos de los personajes, según un instinto poético perfectamente armónico con los más agudos exponentes del pensamiento feminista (pensemos en Judith Butler, la autora de *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*). También en

esta película, “nel quale i maschi sembrano non aver più cittadinanza giacché muoiono o cambiano sesso”, (Mereghetti, 2020, p. 6099) todos los protagonistas son, indiscutiblemente, sujetos excéntricos.

En las primeras películas de Almodóvar los sujetos excéntricos eran aquellos en los que el deseo subvertió los papeles y los hábitos sexuales ya estructurados en la cultura dominante. En toda la segunda fase del recorrido del director vemos, en cambio, que la fuerza de las pulsiones pre-edípicas y *subversivas* se transforma en la posibilidad de salir del territorio de la “necesidad” para entrar en el del “deseo”. En Almodóvar, el *amour fou*, así como los *gender trouble* (Butler, 1999) que caracterizan a sus excéntricos e inadaptados personajes, resultan ser una etapa necesaria que les conducirá al mundo de los sentimientos. El nuevo horizonte es el del amor por el *ser* del otro, que encontramos en las investigaciones de Maslow. Estamos ante la "cinematografía pedagógica" por excelencia. Entre tantos grandes autores que se detienen en la dignidad y en el valor del malestar existencial de cada uno de nosotros, Almodóvar hace que sus personajes femeninos realicen algo más: logra transformar ese mismo malestar en vehículo hacia la más auténtica emancipación. Se trata de una nueva frontera antropológica: un estadio perceptivo en el que los sentimientos del alma se convierten en fuente de sentido para el ser humano, y nos acercan al territorio de lo *sagrado* (Méjéan, *cit.*, p. 73). Si las protagonistas de *Todo sobre mi madre* encuentran en la *solidaridad* el sentimiento que las devuelve a la vida, los protagonistas masculinos de *Hable con ella* (2002) - tercera gran película de Almodóvar sobre la maternidad - encuentran en su *dedicación* hacia dos mujeres en coma el sentimiento que las une con su propio principio materno personal. La pulsión del eros vuelve a jugar un papel socialmente inaceptable, pero Almodóvar consigue escenificar el eros como una fuerza tan subversiva como *salvífica*, capaz incluso de restaurar la vida. La reciente etapa de la exploración de la maternidad por el director manchego es una película dolorosa, *Julieta* (2016): en este caso es la madre - protagonista - la que tiene que lidiar con la hija, desaparecida desde hace años. Es la reunificación con la joven, esperada de todas las maneras y quizás alcanzable, la que asume en esta película el significado de una posible plenitud de sí misma. En un enfoque especial de la segunda parte de este artículo exploramos finalmente *Volver* (2006) Quizás la más lograda de las películas de nuestro autor sobre los temas de la maternidad y la autorrealización de lo femenino.

Evolución del principio femenino en tres películas de Almodóvar

Con el fin de comprender cómo la figura de la mujer asume un papel cada vez más autónomo y separado de la subordinación física, emocional, psíquica y existencial al hombre, para madurar una forma de amor no asistencial, analizaremos tres películas ejemplificadoras de la película del director manchego. Partiremos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de 1988 que podemos asociar con el estadio épico. Luego analizaremos *Todo sobre mi madre* de 1999, en la que trataremos de comprender cuáles son las dinámicas que se esconden detrás del desconcierto de la masculinidad y de la feminidad. Por último, centraremos nuestra atención en *Volver* de 2006, en el que el éxtasis femenino se manifiesta de manera asombrosa gracias a la habilidad narrativa y de registro de Almodóvar.

Como ya se ha dicho, la elección de las películas está vinculada a tres períodos que han caracterizado la filmografía del cineasta español, que se convierte en una representación del cuerpo social surcado por la mujer que se ha transformado a lo largo de los años. Al mismo tiempo, elección inherente de una representación de la mujer cada vez más distante del universo masculino. De hecho, este último se convierte cada vez más en un elemento de segunda categoría frente a la capacidad de las mujeres de crear una misteriosa sinergia que da lugar a una especie de solidaridad trascendental y omnipotente. Sus personajes femeninos representan la imaginación del director en su relación, a veces distorsionada, con la realidad. En estas tres películas, como en la mayoría de sus películas, presenta una variada gama de *tipos* de mujeres que pone de relieve la igualdad que caracteriza la relación entre mujer y hombre, a pesar de que considera que son las mujeres las que gobiernan el mundo. Por lo tanto, es necesario mostrar a las mujeres, hacerlas extremas, ponerlas al mismo nivel que los hombres, incluso más alto. El papel de las mujeres en las películas de Almodóvar varía según la historia de las mismas, tocando casi todas las opciones y posibilidades. Mujeres que logran prevalecer sobre los hombres que son débiles e inseguros como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* o marginales y violentos como en *Volver*. “Desfilan ante nuestros ojos mujeres que podrían incluso hacernos sonreír con sus desgracias, en su errática búsqueda de soluciones absurdas a sus dramas y tragedias, pero al mismo tiempo unas mujeres fuertes que luchan, a su manera, por conseguir lo que quieren”. En esencia “mujeres capaces de ser autosuficientes” (Stucchi, 2012, p. 622, traducción al español por los autores). Dos son las figuras femeninas protagonistas que más simbolizan la obra almodovareña considerada en este análisis. Ellas se han hecho y se han hecho famosas gracias a Almodóvar: ¿se trata de Carmen Maura, protagonista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y co-protagonista de *Volver* y de Penélope Cruz co-protagonista de *Todo sobre mi madre* y protagonista de *Volver*. Precisamente, en esta última película se las ve juntas como madre e hija, que se encuentran gracias a la desaparición de los hombres que las han hecho sufrir.

1. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

Mujeres al borde de un ataque de nervios cuenta “historias de mujeres abandonadas en un piso de alquiler en el Madrid actual”. Se trata de “una farsa repleta de malentendidos que tiene el dinamismo de un vodevil francés, la elegancia de una comedia sofisticada made in USA y la astucia de B. Wilder” (Morandini, 2003, p. 420, traducción al español por los autores). Lo que la hace única es el toque inconfundible de Almodóvar. Se trata de una película dinámica, con la cámara que persigue constantemente la inquietud de los protagonistas. Mujeres que nunca pueden encontrar la paz hasta el final. En cierto modo recuerda a *Husbands and Wives* de Woody Allen de 1992, en el que el hábil director americano relata la inquietud que caracteriza la relación de una pareja casada desde hace diez años en un matrimonio sólo en apariencia idílico. La película de Almodóvar es una transposición de la Nueva York contada en mil facetas por Woody Allen y Billy Wilder, por las modalidades en que Madrid, ciudad de afecto del director español, se muestra en pantalla. La capital española, en las escenas exteriores del apartamento de Pepa, se muestra a través de un panorama artificial, construido especialmente en los Estudios Barajas e iluminado por la fotografía de José Luis Alcaine. La ciudad recuerda el horizonte de Nueva York y su representación en las comedias sofisticadas de los años cincuenta.

Se trata de un *collage de* fotografías femeninas de los años cincuenta y sesenta que introduce al espectador en la dinámica de la película, como si estuviera hojeando una revista de moda. Estamos frente al estereotipo femenino, a una representación escénica típicamente teatral, a una obra de ficción real y manifiesta en clave pop: pestañas larguísimas, uñas lacadas, labios escarlata, tacones y joyas al límite del kitsch (Minesso e Rizzoni, *cit.*). Así se presentan las protagonistas de la película: modernas guerreras que detrás de la apariencia de débiles muñecas ocultan una fuerza increíble. Mujeres que son guerreras amazónicas dispuestas a desintegrar el yo masculino a golpes de lógica y no de histeria. Las mil facetas de la mujer, que como en un prisma componen su precioso dibujo, en las manos del español se convierten en extraordinarios melodramas (Fabbri, 2016). Estamos frente a mujeres burguesas, destrozadas por los nervios, que caminan en un mundo (también ellos), a punto del colapso, quizá están en el límite o *borde*, y que deben recurrir a pastillas y barbitúricos (también vertidas en el gazpacho), para mantener a raya sus pasiones (Canzoniere, 2019). Sin embargo, se trata de pasiones no épicas, sino de la gente común, en la que el kitsch parece querer cumplir una función fuertemente sentimental. El uso del kitsch por Almodóvar se convierte en vehículo comunicativo sin malentendidos, en el que la interpretación es inherente a la producción del mensaje. El uso del kitsch es evidente en la forma en que los personajes de las películas del director español se vuelven significativos por lo que hacen, por sus actos, y no por lo que dejan entender sus papeles. Necesitan ser descubiertas y conocidas por el espectador: son mujeres que actúan para resolver sus propias necesidades, que no pueden permanecer impotentes ante las circunstancias que se les presentan, mujeres que intentan por todos los medios resolver sus conflictos. Así pues, “los personajes de Almodòvar, quizá como su propio creador, están siempre dispuestos a ir hasta el fondo, para indagar la naturaleza profunda de su personalidad” (Di Lello y Di Lello, 2009, p. 16, traducción al español por los autores).

Las *mujeres al borde de un ataque de nervios* viven en un mundo de citas, plástico y teléfonos, donde se pasa en un instante del día a la noche. El teléfono es el otro protagonista de la película, el que mantiene a Pepa (la protagonista de la película, interpretada por Carmen Maura) atada a Iván, con el que ha tenido un hijo. Durante la narración Pepa está sometida a la voz de su amado, construyendo una especie de conversación asíncrona, que nunca se convertirá en diálogo y se transformará en un monólogo. La obsesión por no poder comunicarse con Iván ayuda a asustarla, a desconectar el teléfono, a hacer volar el contestador por la ventana. A pesar de esto, Pepa representa la emancipación de la mujer, de aquella que ha decidido cortar el hilo (del teléfono, de su amor) que la mantiene atada a Iván y a su seducción.

La evolución de sentirse mujeres libres no estará exenta de obstáculos para las protagonistas de la película. Corre por las calles de Madrid, en donde como un triángulo se ve a las tres mujeres distintas involucradas en una carrera de relevo sentimental. Lucía, mujer madura, recién llegada a casa después de años en una clínica psiquiátrica tras el trauma por el abandono de su marido (precisamente Iván). Lucía congeló su personalidad en el momento del abandono, a finales de los años 60. Pepa, actriz y dobladora de películas que, como una Noé, inició un criadero de parejas de animales para salvarlos, al no haber logrado salvar a la pareja que más le importaba, la que le une a Iván. La persecución de Pepa a Lucía para evitar que esta última realice un gesto trágico, frustrado al último momento por la protagonista de la película, corona su total emancipación del amado. De

hecho, Iván que se va con Paulina Morales, su actual amante, agradecido por el gesto de Pepa, renunciaría a la fuga con la tercera protagonista de este relevo, pero es la misma Pepa la que lo deja ir, consciente y feliz de que su adicción al amor ha terminado. Corresponderá a Paulina, que representa el derecho de las mujeres emancipadas, de la mujer feminista y egoísta, a hacerse cargo del adúltero, en una especie de revancha conclusiva. El trío de personajes se puede concebir como *dobles de Pepa*, del antes y del después, y representan un universo femenino en expansión, pero, al mismo tiempo, inestable y similar al *patchwork*, en el que se descomponen y se recomponen, como en un prisma, los aspectos individuales de la mujer.

Las mujeres al borde de un ataque de nervios, protagonistas de la comedia, son ciertamente mujeres que aman demasiado, que proceden de tempestades sentimentales y síndromes de dependencia, al borde de la esquizofrenia, que corren el riesgo de destruir su existencia. Pero pueden escapar de un destino autodestructivo gracias a su habilidad para crear reacciones creativas y no convencionales. Se trata, pues, de una película que representa la metáfora de la emancipación de las mujeres del papel de amantes apasionadas y perdedoras en la que se encuentran confinadas en la vida y en la cultura literaria: “un’emancipazione di cui è testimone in primo luogo la protagonista, che può alla fine rivolgere alle nuove profferte d’amore di Iván un liberatorio «francamente me ne infischio»” (Minesso y Rizzoni, *cit.*, p. 58). Se trata de una representación, en la que se practica la liberación femenina más que predicada, a pesar de que el director manchego no esconde el sistema teatral que subyace a la puesta en escena. Así, el *mood* de la película se puede leer en el texto de la canción *Puro teatro* realizado en los créditos finales e interpretada por la cantante cubana La Lupe: “Teatro lo tuyo es puro teatro, falsedad bien ensayada, estudiado simulacro. Fue tu mejor momento para destrozarme el corazón, y hoy que me lloras de veras, recuerdo tu simulacro. Perdona que no te crea, me parece que es teatro. Perdona que no te crea, lo tuyo es Puro Teatro”.

2. *Todo sobre mi madre*

El teatro es el protagonista de la segunda película considerada: *Todo sobre mi madre*. La película narra la historia de Manuela, que pierde a su amado hijo de 17 años Esteban en un accidente. Parte de Madrid para volver a Barcelona para buscar otro Esteban, sin saber que era el padre del chico, que mientras tanto cambió de sexo y se convirtió en Lola. También embarazó a Rosa (interpretada por Penélope Cruz), monja laica, haciéndola seropositiva de sida. Manuela en Barcelona también encuentra a su antigua conocida, la transex Agrado, que, gracias a la ayuda de su amiga, se convertirá en la secretaria de Huma. Esta última es una famosa actriz de teatro lesbiana que mantiene una relación sentimental con Nina, también actriz de teatro y drogadicta. Manuela y Huma se conocen por la muerte de su hijo Esteban. Rosa morirá de parto dando a luz un tercer Esteban (Morandini, *cit.*, p. 1436). Se trata de una película en la que el universo masculino comienza a perderse, en la que los hombres están representados en las facciones de la transexualidad, al querer reducir su masculinidad a mero acto reproductivo o de placer en un cuerpo de mujer. Además, del mismo modo que Iván es un seductor empedernido, Lola se encuentra en un abismo de egoísmo bulímico y aniquilante el mismo en el que Manuela corrió el riesgo de ser engullida en su momento. Profundas afinidades unen también a Lola con Huma: por un

lado la potencialidad seductora y por el otro el teatro. Huma se identifica totalmente con el personaje que encarna, es más auténtica cuanto más imita. Ella dice:

que se pone ese nombre por el humo, porque ella fuma a imitación de la actriz Bette Davis, curiosamente, la actriz que interpreta a Margo. [...] Huma - una actriz que actúa de actriz teatral, que también imita a otra actriz que interpretó el papel de una actriz en el cine - [...] tras el relato de Manuela sobre cómo murió su hijo, se da cuenta de que los admiradores como Esteban son personas individualizadas y no sólo un grupo de fanáticos locos por conseguir un autógrafo (Cabrera Romero, 2020, p. 115).

Así, la clave poética de la película es la relación entre la vida y el teatro: la película nos muestra cómo “la dimensión teatral de la vida logra liberarnos de la vida misma o, al menos, de la coacción a repetir y de la compulsión de la muerte. El teatro es al mismo tiempo ficción, una puesta en escena creada por un actor que, detrás de la máscara, captura nuestras emociones y nuestra alma” (Minesso y Rizzoni, *cit.*, p. 85), así como narrado por La Lupe en *Puro teatro*.

Si consideramos el doblaje, que da trabajo a Pepa e Iván en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, como elemento que implica una especie de transposición y alteración textual de las películas cinematográficas, Asimismo, la traducción de los títulos de las películas, en contextos diferentes de aquellos en los que se realizan, constituye una alteración. Este último elemento es el inicio de *Todo sobre mi madre*. De hecho, será la visión de la película *All about Eve*, la obra maestra de Mankiewicz de 1950, traducida al español *Todo sobre Eva*, la que hará rebelarse al joven Esteban de diecisiete años. Durante el visionado de la película, en un plano subjetivo que recuerda a los típicos planos de *Ciudadano Kane* dirigido en 1941 por Orson Welles, Esteban da el título al libro que está escribiendo en las páginas de un diario y que tiene como protagonista a su madre. La lectura del diario de su hijo, después de su muerte, por parte de Manuela, será el momento de su desconcierto, en el que comprender la importancia de tener que reparar la fractura que dejó abierta con su pasado, de tener que volver allí donde todo comenzó, Dejar de fingir para volver a la vida.

Si en la película de 1988 las protagonistas erran por las calles de Madrid, en *Todo sobre mi madre* la protagonista está entre las dos ciudades más importantes de España: Madrid y Barcelona. En la primera Manuela reconstruyó su vida y crió a su hijo, en la segunda lo concibió. Dos ciudades en las que ella siempre ha actuado, en una dimensión anestésica: ella sabe fingir, es una buena actriz, pero en la realidad no sabe actuar. La intensidad del dolor, provocado por la muerte devastadora del hijo la marca para siempre, pero también implica una especie de vuelta a la vida. Como en el ático de Pepa en Madrid, en este caso es la casa de Manuela alquilada en Barcelona la que representa su lento renacimiento. Primero se muestra desordenada y arreglada, que lentamente toma forma, y luego se convierte en un lugar de acogida. Manuela renace desde el fondo de su desesperación para ayudar a los demás, para acogerlos, para dar sentido a su vida, que ya no tiene ningún interés y valor para ella. Este será el elemento que unirá a Manuela con Rosa, la mujer embarazada por su ex marido, quien le transmitió también el sida, cuyo hijo será criado por la misma Manuela, que volverá a vivir con él en Barcelona.

La fuerza de la película de Almodóvar está en la forma en que organiza a los personajes. El relato se desarrolla de tal manera que todos están implicados, aunque el centro propulsor sigue siendo siempre constituido por la historia vivida por el personaje principal. Este último, sin embargo, no oscurece a los demás, porque cada uno de ellos posee características perceptibles que los distinguen, donando su sustancia de carácter. En cada personaje la “fenomenología de la ocurrencia de los acontecimientos y las acciones realizadas se combina con la emoción que los acontecimientos y las acciones aportan al propio personaje” (Di Lello y Di Lello, 2009, p. 19, traducción al español por los autores). Es el caso del personaje de la Agrado. Se convierte en protagonista absoluto durante el monólogo improvisado sobre el escenario del teatro Tívoli para anunciar la suspensión de la obra teatral. La ocasión se convierte en el hilarante relato de sus numerosas transformaciones que la cirugía plástica ha aportado a su cuerpo para alcanzar la imagen de sí misma siempre anhelada, *auténtica* como ella misma dice: “(...) Me chamam Agrado, porque toda a minha vida sempre tento agradar aos outros. Além de agradável, sou muito autêntica. (...) Como eu estava dizendo, custa muito ser autêntica, senhora. Y, nessas coisas, não se deve economizar, porque se e mais autêntica come mais se parece com o que sonhou para si mesma”. Es sabido que el monólogo no es una forma de interacción, pero el de Agrado se vuelve comunicativo al máximo, mostrándose también funcional a la dinámica de la película, como Rodrigues Gonzalez y por Moita Lopes expresan:

O monólogo tem início transcorridos uma hora e treze minutos de filme. Encaixa-se entre duas cenas dramáticas no desenlace da trama. Cumpre, assim, uma função atenuante. Narrativamente, situa-se num momento em que os destinos de algumas personagens começam a se delinear, encaminhando a trama para o seu desfecho. Se nos guiamos pelas categorias labovianas (1972), podemos dizer que o monólogo e encaixado entre a complicação e a avaliação. Funciona como uma pausa, sinalizando o passando tempo em uma trama principal. Justifica-se sua inserção para dar conta do ápice a que chegam os contratempos envolvendo duas atrizes que, no filme, encenariam uma obra teatral. Como estas não se encontram em condições de subir ao palco e o público já ocupa seus (2016, p. 694).

En conclusión, *Todo sobre mi madre* presenta diferentes tipos de mujeres, desde la monja moribunda y embarazada hasta la madre que llora desesperadamente la pérdida de su hijo, desde la actriz de teatro que emula a las grandes divas del cine en su nombre artístico hasta la transexual que ejerce la prostitución como forma de auto donación lúdica. Esto representa una igualdad de fondo que supera cualquier diferencia de género. El registro español confiere a cada uno de ellos un valor que se refleja igualmente en la economía cinematográfica: “ognuno di loro è visto, attraverso la propria diversità, che può andare dal travestito, alla suora che prende l’LSD, dalle madri agli omosessuali, dalle donne della movida a quelle più sentimentali di *Volver*, in un’ottica volta all’uguaglianza, non solo prettamente delle donne, ma allargata a un universo di sensibilità femminile” (Stucchi, *cit.*, p. 623). Así, es un elemento significativo que caracteriza el circuito existencial, sentimental y comunicativo que les permite superar el desconcierto que cada uno de ellos ha experimentado, y que une inextricablemente a Manuela, Huma y Agrado. Un circuito basado en la solidaridad cómplice y la amistad sincera, que se manifiesta en la última escena de la película, que se desarrolla precisamente en el camerino del teatro. Las mujeres se encuentran a corazón abierto, sin necesidad de fingir y disfrazarse, porque “lo que

importa es que la vida pone a prueba a todos y que el amor y la solidaridad son quizás las últimas anclas de salvación que permiten la comunicación entre los seres humanos, más allá del género sexual o del grupo heterogéneo que se crea” (Melloni, 2002, p. 191, traducción al español por los autores).

3. *Volver*

El tema de la solidaridad distingue la última película que se toma en consideración: *Volver*. La película se abre con las mujeres del pueblo que, inútilmente, limpian las tumbas de la familia. En vano, porque el solano (el viento caliente y sofocante del este que trae la locura) los azota sin descanso. Raimunda (Penélope Cruz), su hija Paula (Yohana Cobo), su hermana Sole (Lola Dueñas), han venido de visita desde Madrid. Todas ellas provienen de los animados barrios de la clase trabajadora de la ciudad, llevan una existencia dolorosa, son representantes del universo “femenino muy activo y muy barroco” que siempre ha fascinado a Almodóvar. Augustina (Bianca Portillo) el pueblo nunca lo ha dejado, es una mujer sola y en pena, un homenaje a todas las “vecinas” de la España profunda. Sus destinos, atados a los de sus muertos, los padres de Raimunda y Sol, abrazados después del incendio que los mató, la madre de Augustina desaparecida el mismo día de la tragedia, conectados por la carretera que une Madrid con el país flanqueado por las grandes hélices para la producción de energía eólica que giran sin cesar, se unirán a los de otros muertos (asesinados, congelados, finalmente enterrados) y a aquellos de fantasmas que regresan para recibir y revelar secretos (Bragana, 2006).

Volver es una película totalmente femenina, e incluso pan-femenina. En esta, la presencia del hombre es totalmente marginal y evanescente. De hecho, a pesar de su sensualidad, Raimunda se enfrenta a los avances de sus seductores y de su marido. Sigue siendo un icono que recuerda a la mujer fuerte y sensual del neorrealismo italiano, aunque su físico oculte una relación más compleja con el eros y la seducción. Si en *Todo sobre mi madre* el director español ha explorado la relación entre la madre el hijo, aquí otra vez en una relación entre mujer y hombre, su interés se desplaza en la relación que relaciona a la madre con sus hijas, por lo tanto, dentro de una dimensión exclusivamente femenina. En este informe, según Minesso y Rizzoni, la visión seductora de lo femenino reduce el componente del eros, relegándolo al pasado en una dimensión arcaica. En efecto, el eros es “latitante e anzi bandito da questo film, persino dalla figura di Raimunda: nonostante la sua sgargiante sensualità, la donna sembra eroticamente una crisalide vuota. Proprio per questa assenza di eros, anche il dramma è in realtà assente dalla vicenda narrata” (Minesso y Rizzoni, *cit.*, pp. 112-113).

En *Volver* se muestra en su resplandeciente belleza, en un estadio extático precisamente, la emancipación femenina iniciada por *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. En la película se realiza la unión entre los elementos que hemos visto en las dos anteriores películas tomadas en análisis: la capacidad de agregación y la capacidad de mentir de las mujeres se funde con la clarividente posibilidad de evitar tragedias. Las mujeres, ocultando y fingiendo, permiten que la vida fluya (Riccio, 2018). En efecto, aunque es una película que habla de muerte, es sólo el pretexto para volver a la vida. *Volver* es una película que nos habla de “tres generaciones de mujeres [que] sobreviven al viento solano, al fuego, a la locura, a la superstición e incluso a la muerte a base de bondad, mentiras y una vitalidad sin

límites. Es una historia de seis mujeres: la abuela (Irene), la tía (Paula), las dos hijas (Raimunda y Sole), la nieta (Paula) y la vecina (Agustina)” (Lin, 2011, p. 326). La película propone retratos femeninos distintos, seis modos de enfrentar la vida y la muerte. Según Almodóvar (Almodóvar, 2006), afortunadamente sus propias hermanas han seguido cultivando la cultura de su infancia, y conservan intacta la herencia recibida por su madre. Sus hermanas han sido guías tanto de lo que ocurría en La Mancha, como en el interior de las casas de Madrid (la peluquería, las comidas, artículos de limpieza, etc.). Es en los páramos panorámicos de la Mancha, patria de Almodóvar, donde las turbinas eólicas giran al soplo del solano como la versión moderna de los molinos de viento de don Quijote. La tribu femenina de una aldea remota, donde el varón cuenta poco, barre de las tumbas el polvo que arrastra el viento y decora el cementerio en el alegre encuentro de los vivos, los muertos y los moribundos (Kezich, 2006). Parcelas de cementerios, parcelas de cine y parcelas de tierra son cuidadosamente cultivadas por las mujeres bajo el espíritu presidencial de Irene, una vuelta de la femenina reprimida que recluta hábilmente la cultura aldeana de la superstición folclórica tradicional de España para llevar a cabo una justicia feminista que los tribunales humanos todavía no pueden aplicar. Así, fingiendo ser el fantasma que los habitantes del pueblo piensan que es, Irene forja un nuevo lenguaje de libertad existencial desde los confines machistas del pueblo que Federico García Lorca y un espectro de brillantes cineastas españoles habían escrito y filmado. Bajo el signo icónico de los molinos de viento, Raimunda e Irene se unen para fabricar ficciones que constituyen el núcleo visionario de esta película, aunque el mundo aún no está listo para ellos. Las películas de Almodóvar narran un-algo-que-podría-ser, una vez superado el trauma del desempoderamiento y el malestar que marcan la actual fetichización del cuerpo femenino en piezas. En el caso de *Volver* el sueño conjuntivo de celuloide imagina un momento en el que la fragmentación de los cuerpos femeninos y de los paisajes psicosexuales, dictada por una lógica de violación inherente tanto a los viejos espectáculos culturales como a las más recientes especulaciones de los medios de comunicación, se enfrenta a un espíritu creativo femenino (Lev, 2013, traducción de los autores). La creatividad, que se convierte en *joie de vivre*, está en la solidaridad que caracteriza las relaciones que tienen todas las mujeres de la película, sobre todo las cuatro protagonistas del drama familiar. Por ejemplo, cuando Raimunda ve al cadáver de su marido en la cocina, ella le dice en seguida a su hija: “Paula. Recuerda que fui yo quien lo mato, y que tú no lo viste, porque estabas en la calle. Es muy importante que recuerdes eso”, o cuando Irene dice a Sole: “Pero una mujer separada, con quien va a estar mejor que con su madre”. Si las tres generaciones, si las triadas de mujeres protagonistas de las tres películas analizadas, siempre al borde del abismo, han estado dispuestas a explotar, como mejores armas poseídas, tanto la mentira como la estrategia. Ambos elementos no han reducido su capacidad de transformar el dolor en alegría, de desvelar secretos que durante tanto tiempo se han mantenido ocultos, de realizar la conjunción de un sentir los impulsos y las pasiones todas a lo femenino.

Conclusión

Algunos representantes del pensamiento feminista - pensemos, por ejemplo, en las ya citadas Teresa de Laurentis y Judith Butler - han tenido el mérito de llamar la atención sobre los análisis de pensadores como Gilles Deleuze (1972) y Michel Foucault (1976) considerando, en particular, la posibilidad de releer a Freud, prestando atención al razonamiento y al propio orden social del hombre occidental como *resultados estructurales*

del complejo de Edipo, se instaura en el pensamiento y en el sentir de cada uno en tierna edad. Judith Butler subraya que el Edipo “istituzionalizza l’insoddisfazione del desiderio come conseguenza necessaria della repressione del piacere e del bisogno *originari* associati al corpo materno. Questo piacere pieno, che abita il desiderio come ciò che esso non può mai raggiungere, è il ricordo irrecuperabile del piacere che sta prima della Legge” (Butler, 1999, *cit.*, p. 113). Pero es precisamente esta “institución” la que está siendo cuestionada por personajes como los de Almodóvar, así como por las intuiciones mismas del pensamiento feminista de la segunda mitad del siglo XX. En otras palabras, si la Ley del padre se *reelabora* con instrumentos refinados como el pensamiento y como el lenguaje poético (Butler, *ivi*, p. 116), esto significa que la estructura psico-social de la constelación edípica ya no es sólida e inviolable como podía presentarse - a finales del siglo XIX - en las observaciones de Freud. Los testimonios de los narradores, en nuestro caso los personajes femeninos de Pedro Almodóvar, el itinerario mismo que el director les hace cumplir, sugieren la hipótesis de que el Occidente de la tardía modernidad, la época de la técnica (Heidegger, 1953) y de las pasiones tristes (Benasayag y Schmit, 2003), contiene ya en sí la oportunidad de abandonar el territorio de la falta y del *amor D*, para entrar en el horizonte de la plenitud y del *amor B* (Maslow, *cit.*, 1962): para encontrar la reapropiación del *deseo originario*, el deseo que precede a la instauración de la Ley del padre. Pero no hay que engañarse: dejándonos guiar por las películas de nuestro narrador manchego, nos damos cuenta de que este paso evolutivo no es en absoluto espontáneo: al contrario, requiere el paso de una tierra-de-en-medio, un vado que consiste en una *subversión* del pensamiento y del sentir dominantes - esto puede ocurrir por ejemplo en la experiencia del binomio pasión/desesperación (como sucede en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*), o experimentando sentimientos aún más “inaceptables” para la cultura dominante, uno sobre todos la angustia de la pérdida de cada punto de referencia. Almodóvar, en su síntesis poética, muestra con evidencia que emprender tal subversión significa ponerse en el camino de la des-adaptación o mejor dicho de la *no-adaptación* al pensamiento y al sentir dominantes, como se ha evidenciado en el análisis de *Todo sobre mi madre*. A la vista, el camino del “sujeto excéntrico”, en el cine de nuestro director, es realizado principalmente por la mujer. Así como sucede en *Volver* Almodóvar propone una mujer como una *vanguardia* del sentir de nuestro tiempo. El pensamiento psicoanalítico feminista ha explicado agudamente esta sensibilidad privilegiada de la mujer:

*La función maternal de la mujer contiene en sí misma el instrumento para su perpetuación, y ese instrumento consiste en generar mujeres provistas, y hombres no, de aquellas particulares capacidades psicológicas y de esa particular posición relacional que sirven para cuidar (...). Además, el hombre no se define en las relaciones y ha llegado a reprimir las capacidades relacionales y a eliminar la necesidad de relación. Esto lo prepara a participar en el mundo - negado de la afectividad - del trabajo alienado, pero no para satisfacer las necesidades de intimidad y de relación primaria de la mujer (Chodorow, *cit.*, pp. 267 e 269, traducción al español por los autores).*

El cine de Almodóvar es una constante investigación del universo femenino. La suya es una narración intrigante que muestra la capacidad de las mujeres para salir airoas incluso de las situaciones más difíciles. Así, ya sean mujeres de ciudad o de pueblo, siempre están enérgicas, vivas, decididas a encontrar una salida a las crisis, grandes o pequeñas, que

caracterizan sus vidas. Sus problemas cotidianos pertenecen a su condición de mujeres, y la solución está en la cercanía, en la comunión. La solidaridad es el hilo conductor que une a los protagonistas de las películas del director español. Es una solidaridad que no ata. No es vinculante, deja que los afectos más profundos actúen de ligazón. Una solidaridad que deja a los protagonistas libres para vivir sus emociones y sentimientos, incluso en su soledad. Queremos concluir este itinerario con las palabras con las que el mismo Almodóvar ha descrito, al crítico Frédéric Strauss (2007, p. 29), las sensaciones que quería dejar al público a través de su primera película, lleno de premoniciones sobre su recorrido futuro:

La moraleja de Pepi, Luci, Bom es que las chicas modernas se quedan solas. Libres pero solas. Este carácter vago, errante de los personajes femeninos me interesaba mucho. Personas solitarias, que no tienen ningún propósito particular, que se encuentran siempre en un estado de crisis y por lo tanto en una situación de gran disponibilidad. (...) Para mí el final de la película responde a este estado de ánimo: el triunfo del sentimiento sobre la modernidad (traducción al español por los autores).

Referencias

- Abbagnano, N. (1993). *Storia della filosofia*, Vol. 10. Torino: Utet.
- Almodóvar, P. (2006). *Volver. Guión*. Madrid, España: Ocho y medio.
- Benasayag, M., Schmit, G. (2003). *Les passions tristes. Souffrance psychique et crise sociale*. Paris: La Découverte.
- Bragana, G. (2006). "Volver!". *Duellanti*. Milano, Italia: Les Enfants.
- Butler, J. (1999). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Bari-Roma: Laterza.
- Cabrera Romero, L. (2020). Todo sobre mi madre, la mujer y los nuevos modelos familiares a través de la metaficción y la intertextualidad. *Káñina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, vol. 44(2), pp. 115-126, doi: <http://dx.doi.org/10.15517/rk.v44i2.44411>
- Canzoniere, A. (2019). *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. Disillusione. Recuperado de <https://tinyurl.com/yxu8av9c>
- Chodorow, N. (1991). *La funzione materna. Psicanalisi e sociologia del ruolo materno*. Milano. La Tartaruga edizioni.
- Colombo, F. (2003). *Introduzione allo studio dei media. I mezzi di comunicazione fra tecnologia e cultura*. Roma: Carocci.

- de Laurentis, T. (2014). Soggetti eccentrici. En E. Missana (Ed.), *Donne si diventa*. Milano: Feltrinelli.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1972). *L'Anti-Œdipe*. Paris: Minuit.
- Di Lello, F. y Di Lello, E. (2009). Maschile e femminile nel cinema di Pedro Almodòvar. Una lettura psicoanalitica di *Hable con ella*. Roma, Italia: ARACNE editrice.
- Fabbri, S. (2016). *Almodóvar e il suo universo femminile*. Movie Trainer. Recuperado de <https://tinyurl.com/y4d5xwew> (17/05/2016)
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard
- Heidegger, M. (1954). Die Frage nach der Technik. En M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Günther Neske.
- Jung, C. G. (1928). *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*. Zürich: Rascher Verlag.
- Kezich, T. (2006). “Almodovar: «Il mio omaggio alle donne»”. *Corriere della sera*. Recuperado de <https://cutt.ly/1zLLIZa>
- Lando, A., Salzano, D., Scognamiglio, I. (2019). Insegnare il cinema per educare al sentire. En G. Jr. Pôrto, V. Amar Rodríguez (Eds.), *Comunicación, Educación y Cine. Reflexiones y Construcciones*. Universidade Federal de Roraima. Porto Alegre: Editora Fi.
- Lev, L. (2013). “Our Rapists, Ourselves. Women and the Staging of Rape in the Cinema of Pedro Almodóvar”. En M. D’Lugo y K. M. Vernon (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 203-224). Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Lin, C-Y. (2011), “La solidaridad femenina: Volver de Almodóvar”. En M.Salas Díaz, M. J. Gómez del Castillo y C. Morán Rodríguez (Eds.), *Actas del XLVI Congreso Internacional de la Aepe (Asociación Europea de Profesores de Español). La cultura española, entre la tradición y la modernidad. Nuevos retos para la enseñanza del español* (pp. 325-332). AEPE, Salamanca, España.
- Lo Coco, A. K. (2020). *Il desiderio è di scena*. Torino: Ed. Amazon Italia
- Maslow, A. H. (1962). *Toward a Psychology of Being*. New York: Reinhold Co.
- Méjean, J-M. (2007). *Pedro Almodóvar*. Roma: Gremese.
- Melloni, A. (2002). “Come comunicano le donne in *Todo sobre mi madre*, dalla sceneggiatura al doppiato”. En. D.A. Cusato y L. Frattale, *Associazione Ispanisti*

Italiani, Testi specialistici e nuovi saperi nelle lingue iberiche (pp. 187-197).
Messina, Italia: Andrea Lippolis Ed.

Mereghetti, P. (2020). *Dizionario dei film 2021*. Milano. Baldini-Castoldi.

Minesso, B., Rizzoni, G. (2010). *Il cinema di Pedro Almodóvar. Dal postmoderno al contemporaneo*. Venezia: Marsilio.

Missana, E. (2014). Introducción. En E. Missana (Ed.), *Donne si diventa*. Milano: Feltrinelli.

Morandini, L., Morandini, L. y Morandini, M. (2003). *il MORANDINI. Dizionario dei film 2003*. Bologna, Italia: Zanichelli Editore.

Morin E. (1962). *L'Esprit du Temps*. Paris: Grasset.

Riccio, S. (2018). *Pedro Almodóvar e il meraviglioso universo femminile*. Art of covers.
Recuperado de <https://tinyurl.com/y4qt32y3> (13/05/2018)

Rodrigues Gonzalez, C., da Moita Lopes, L. P. (2016). Performance narrativa multimodal de Agrado em *Tudo sobre minha mãe*: desarticulando a autenticidade de gênero. *Revista Brasileira de Linguística Aplicada*, vol 16(4), pp. 679-708, doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1984-639820169876>

Strauss, F. (2007). *Pedro Almodóvar. Tutto su di me*. Torino: Lindau.

Stucchi, M. (2012). “Almodóvar : diversità o uguaglianza?”. En M. M. Clavijo (Ed.), *Más igualdad, redes para la igualdad*. [Congreso] *Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres*. 2012 AUDEM, Sevilla, España: Arcibel Editores.