


2018-01-01

La Mujer Pasiva Vs. La Mujer Activa: La Contradicción De Ideas Feministas En Las Obras De Pedro Almodóvar

Angelina Benitez
Salem State University

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.salemstate.edu/honors_theses

 Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Film and Media Studies Commons](#)

Recommended Citation

Benitez, Angelina, "La Mujer Pasiva Vs. La Mujer Activa: La Contradicción De Ideas Feministas En Las Obras De Pedro Almodóvar" (2018). *Honors Theses*. 159.

https://digitalcommons.salemstate.edu/honors_theses/159

This Thesis is brought to you for free and open access by the Student Scholarship at Digital Commons at Salem State University. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Digital Commons at Salem State University.

**LA MUJER PASIVA VS. LA MUJER ACTIVA: LA
CONTRADICCIÓN DE IDEAS FEMINISTAS EN LAS
OBRAS DE PEDRO ALMODÓVAR**

Honors Thesis

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of Bachelor of Arts

In the School of Arts and Sciences
at Salem State University

By

Angelina Benitez

Fátima Serra

Faculty Advisor

Department of World Languages and Cultures

Commonwealth Honors Program

Salem State University

2018

ABSTRACT

The nature of my thesis, *La mujer pasiva vs. la mujer activa: la contradicción de ideas feministas en las obras de Pedro Almodóvar*, is to determine with the feminist lens of Laura Mulvey whether Pedro Almodóvar can be considered a feminist director. By applying Mulvey's theory in *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, this thesis analyzes the passive and active women within his films *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Volver*, *Todo sobre mi madre*, *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella*, and *La piel que habito*. As a woman who participates in popular culture of all types, I often notice the "types" of women portrayed throughout a variety of medias. The intention of this thesis is to understand and acknowledge how people of the media such as Almodóvar can both question and deconstruct patriarchal concepts such as the male gaze and other harmful misogynistic ideas.

TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT..... ii

INTRODUCCIÓN1

TEORÍA FEMINISTA DE LAURA MULVEY2

SOBRE PEDRO ALMODÓVAR 4

LAS MUJERES ACTIVAS DE ALMODÓVAR.....7

MUJERES PASIVAS DE ALMODÓVAR.....14

CONCLUSIÓN.....20

BIBLIOGRAFÍA22

APÉNDICE.....27

I. INTRODUCCIÓN

Las obras del famoso director internacional Pedro Almodóvar, han enfatizado varios temas controvertidos y han defendido varias identidades marginadas. Según Francés Hui, un curador de cine, Almodóvar “tiene una capacidad inusual para observar a las mujeres con una verdadera sensación de empatía . . . Muestra a las mujeres en una forma muy diferente a lo que vemos habitualmente en el cine. ” (Bloom). Usualmente, las mujeres en el cine son jóvenes, atractivas, flacas, y castas; y si no tienen estas características, son parte de un tropo cinematográfico y el centro del humor (Doll). Almodóvar cuenta las historias de mujeres distintas: madres, prostitutas, hijas, víctimas, mujeres transgénero, y más. No obstante, los personajes femeninos de Almodóvar, a veces son mujeres activas y a veces son pasivas, sin un papel relevante. La perspectiva feminista de Laura Mulvey y otras teorías de cine ayudan a analizar esas inconsistencias de mujeres activas versus mujeres pasivas a través de sus obras fílmicas. El presente estudio investiga lo que está tratando de decir Almodóvar de la mujer y su papel en la sociedad. Mientras que muestra a una mujer fuerte, agresiva e independiente en algunas películas tales como *Lucía de Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Manuela de Todo sobre mi madre* (1999) y *Paula, Raimunda e Irene de Volver* (2006), tiene personajes bastante pasivos y dependientes de otros. Por ejemplo, los personajes de Alicia y Lydia en *Hable con ella* (2002) y Vera/Vicente en *La piel que habito* (2011) son el opuesto de la mujer activa. Este trabajo apoya que las inconsistencias entre los tipos de personajes femeninos de Almodóvar sirven para combatir ideas patriarcales. Almodóvar es un verdadero feminista que destruye la mirada masculina a través de sus películas con el uso de personajes diversos y decisiones directorales y cinematográficas.

Utilizando como base teórica la mirada masculina, “the male gaze” de Laura Mulvey, las similitudes y diferencias entre las mujeres pasivas y activas a través del tiempo revelan las intenciones feministas del director.

II. TEORÍA FEMINISTA DE LAURA MULVEY

Al examinar su teoría feminista, Mulvey nos ofrece una perspectiva para analizar y entender nuestra cultura patriarcal—una cultura que valora más al hombre que la mujer en algunas sino en todos los aspectos. Aunque mucha de su teoría se enfoca en la sexualidad y el erotismo, también se puede usar para analizar personajes fuera de estos temas. En su obra, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, analiza que la sexualidad en el cine ha establecido hasta esta época (el siglo XXI) una dicotomía heteronormativa entre la presencia del hombre y de la mujer. Según ella, el papel de la mujer en el cine masculino (o quizá todo el cine narrativo) es ser un objeto pasivo para el placer de la audiencia y del hombre en la escena. Por otro lado, el hombre proyecta sus deseos y fantasías a la mujer; él es el sujeto activo. Ella describe que “the image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by the ideology of the patriarchal order” (Mulvey 843). Como vemos en sus propias palabras, Mulvey explica que su teoría es más que una crítica de lo literal o de la cinematografía—es un método de analizar a los personajes para ver su representación de la cultura patriarcal. Sin embargo, se mostrará cómo Almodóvar usa la mujer activa para combatir la idea estereotípica de la mujer pasiva. Otro término importante que menciona Mulvey es la fragmentación: “the beauty of the woman as object . . . a perfect product, whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film, and the direct recipient of the

spectator's look” (844-45). Ella enfatiza que la cámara manipula a una mujer completa para producir imágenes de la mujer en trozos deshumanizados y a menudo sexualizados en la pantalla. Enseña a los espectadores solo una parte de la mujer: la superficie—no la presenta como una persona ni personaje entera. Esto es posible ver por las imágenes de una película y también por el guión y cómo describe a los personajes. Una mujer fragmentada tal vez no tenga profundidad en su personalidad. Un ejemplo de algunas películas patriarcales contemporáneas que participan en este concepto de la fragmentación son *The Dukes of Hazzard* (2005), *Charlie's Angels: Full Throttle* (2003), y *Bad Teacher* (2011). Las tres películas incluyen escenas llenas de la hipersexualización y fragmentación de mujeres que están prevalentes en una multitud de escenas. Las escenas en particular que emplean una mayor fragmentación son las que no añaden nada al argumento y muestran a personajes femeninos como Daisy lavando coches sin ropa. Por el contrario, Almodóvar suele enfatizar la cara de las mujeres. Sus escenas con mayor importancia usualmente utilizan el primer plano para registrar las expresiones faciales de las mujeres para establecer una conexión humana entre los espectadores y los personajes (Valero-costa y Magula 220). A pesar de eso, Almodóvar también ha manipulado conceptos criticados por teoristas feministas pero al examinarlos, el uso consciente de estos conceptos contribuyen a su perspectiva feminista. La teórica Mulvey cuestiona algunos de los conceptos que Almodóvar implementa incluyendo la objetificación y la fragmentación en películas. Esos dos conceptos solo son una parte pequeña de lo que constituye su teoría acerca del *male gaze*.

La teoría feminista de Mulvey es un método crítico que se puede aplicar a cualquier tipo de cine para ver la cantidad de influencia patriarcal. La teoría considera

tres distintos puntos de distintos hombres en la producción incluyendo al director, protagonista y espectador (Mulvey 838-39). Aunque como se representa a la mujer con los personajes femeninos es importante entender que también es necesario analizar la interacción entre hombres y mujeres para determinar la presencia o falta del *male gaze*, y últimamente la existencia o falta de feminismo. En su teoría fílmica, Mulvey analiza la presencia de lo siguiente:

1. La mujer pasiva
2. La fragmentación
3. Puntos de vista del director, el protagonista masculino y los espectadores

El análisis de cada parte de su teoría junto al análisis de personajes almodovarianos apoya que Almodóvar es un director feminista. En una entrevista con Ernesto Sánchez, Almodóvar habla de cómo “con el paso del tiempo, uno madura por acumulación de experiencias, no porque te vuelvas más inteligente. Pero con el tiempo uno va creciendo, sabes más de cómo es uno mismo y de cómo es el mundo que te rodea y creo que eso se refleja en mis películas.” Entonces, para entender los mensajes de Almodóvar y su punto de vista, es importante entender sus propias experiencias. Sobre todo, es importante considerar el contexto del mundo en que vivía antes y durante la producción de sus películas.

III. Sobre Pedro Almodóvar

Según Francés Hui, “[Las obras de Almodóvar] son un reflejo de él mismo, y así es como él ve a las mujeres” (Bloom). Es importante entender el pasado personal del director para entender sus obras. Almodóvar nació en 1949 en La Mancha, España. El

principio de su vida ocurrió durante el régimen de Francisco Franco, una época donde toda la población de España vivía con miedo. Durante el régimen de Franco existía la censura que se aplicaba a ciertas obras literarios, el teatro, cinematografía, y la prensa (Jiménez). Sin embargo, Almodóvar no dejaba que esto influyera en sus visiones artísticas o en su vida. Él no dudaba en arriesgarse para atacar temas como la sexualidad, el SIDA, el género, las drogas y la corrupción religiosa. Así, fue una figura importante durante *La Movida Madrileña*, un movimiento después de la muerte de Franco en 1975 que iba contra la cultura popular y exploraba la libertad en todos los sentidos de la palabra (Post).

Después de la muerte de Franco, existía esta idea de un nuevo mundo en España. Una frase conocida en esa época era “Vale todo, valen todos” que refleja la libertad social y cultural del tiempo (Nichols 117). Este idea de “valen todos” también acentuaba el concepto de individualismo que la gente común y los artistas exploraban a través de varios medios de expresión personal incluyendo música, moda, arte visual y más. Por ejemplo, hay una foto famosa de Alaska, Almodóvar y Fabio McNamara llevando maquillaje y ropa de cuero para la publicidad de su concierto Rock-Ola en 1983 (figura 0). Esta foto sirve como una representación física de *La Movida*, especialmente de la moda e individualismo. Otro valor de *La Movida* es el hedonismo, un concepto que mucha gente exploraba, al igual que Almodóvar y otros artistas en su música y por otros medios expresivos (Nichols 120). La letra “lo que no da morbo es un estorbo” de Gran Ganga, una canción de Almodóvar y Mcnamara, expresa muy bien la actitud hacia el placer durante este tiempo. Esta letra (y las canciones de muchos otros) expresaba el

deseo de alcanzar el placer sin vergüenza. *La Movida* era una época de expresarse a sí mismo a través del arte.

La Movida influyó mucho en las obras artísticas de Almodóvar y también en su perspectiva en general. En una entrevista con Julie Bloom, Almodóvar habló de cómo la época formó su punto de vista sobre las mujeres:

Las mujeres en los años 80 estaban mucho más dispuestas a correr riesgos que las mujeres ahora, y quizá tenía que ver con el hecho de que las mujeres en ese tiempo se estaban independizando. . . las mujeres hoy no están enfrentando el mismo momento histórico y por tanto sus actitudes son muy diferentes, pero quizá eso cambie. (AR18)

Su experiencia en esta época le ha enseñado a Almodóvar la capacidad de las mujeres de ser independientes y atrevidas. Él insinúa que las mujeres que vivían después del franquismo eran muy activas por su manera de “correr riesgos”. Sin embargo, él encuentra que las mujeres de hoy es más pasiva. Admite que tiene una cierta idea de la mujer pero esto crea un problema porque se identifica como un hombre. Él no tiene su propia experiencia de cómo es ser una mujer en este mundo, entonces necesita entenderlo por otros medios. Aunque no tiene esta experiencia, él ha construido personajes femeninos por observar el papel de la mujer en el mundo. Además, el hecho de que Almodóvar es homosexual expande a su capacidad de comprender a la represión de las mujeres por su misma experiencia de pertenecer a un grupo de “segunda clase” según las reglas patriarcales. Almodóvar es un director atrevido, especialmente en su manera de combatir conceptos como el *male gaze* y la representación estereotipada de la mujer. Como él no es mujer, el arriesga ser malinterpretado cuando implementa el *male gaze*

satíricamente. Él es muy consciente de su uso de la mirada masculina, sus representaciones de personajes femeninos y varias técnicas cinematográficas.

IV. Las mujeres activas de Almodóvar

Las mujeres activas de Almodóvar como Lucía de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Paula, Raimunda, e Irene de *Volver*, Manuela de *Todo sobre mi madre* y a veces Vicente/Vera de *La piel que habito* toman acción y rechazan el control del patriarcado en sus vidas. Algunas de ellas hacen esto para evitar caer en la categoría de “objeto.” Veremos también cómo las mujeres pasivas de Almodóvar en ocasiones son como objetos, víctimas de la fragmentación, y cómo los tres espectadores masculinos (el protagonista, director y miembros de la audiencia) las miran. Mulvey ha notado que “the cinema doubled as a major means of women’s oppression through image and as a means of liberation through transformation and reinvention of its forms and conventions,” (Mulvey 1287). A través del tiempo, las películas han dañado y apoyado la representación de la mujer. Almodóvar tiene varias representaciones de la mujer que a veces demuestran su opresión y a veces demuestran su liberación, pero cada representación expresa el mismo mensaje. En los filmes populares de Almodóvar, a pesar de que hay una gran variedad entre sus personajes femeninos, aún apoya la idea feminista de que las mujeres son capaces, iguales a los hombres, y sobre todo no son un objeto.

En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, la deprimida Pepa acaba de romper con su novio Iván, quien se encuentra en una situación bastante compleja con su ex-esposa Lucía, que va por todas partes con el intento de vengarse y matar a Iván. En este film, el personaje de Lucía es un resultado de la influencia constante de varios hombres

incluyendo a su marido, los médicos y su hijo—pero especialmente a su ex-esposo, Iván (Girelli). Aunque sufre de la opresión del patriarcado, ella se convierte en una mujer activa en vez de pasiva y sumisa al control de los hombres. Él la puso en el hospital psiquiátrico, sin embargo, la voz de Iván causó que Lucía se diera cuenta de su situación. Después de estar años en un hospital psiquiátrico, ella oyó la voz de su ex por la televisión, despertó de su “trance” y decidió formar un plan para escaparse del hospital. Después de que ella finge estar sana, el hospital le permite irse y ella comienza su planes de venganza. Aunque ha sido una víctima manipulada por sus relaciones con varios hombres toda su vida, ella empieza a contraatacar al tomar la iniciativa y dejar de ser pasiva.

Desde su aparición en la película, Lucía se presenta como una mujer de acción. Por ejemplo, cuando la amante de Iván, Pepa, llama a Lucía ella cuelga el teléfono. Aunque es una acción pequeña, añade a la representación entera de Lucía. Además, cuando Pepa trata de dejar una nota para Iván, Lucía la encuentra y la tira a la basura. Estas acciones representan que Lucía va a hacer lo que necesite para desafiar a los demás. Otra parte que pinta a Lucía como una mujer activa es una de las escenas finales cuando ella toma las dos pistolas de la policía. Almodóvar enfatiza su personalidad estereotipadamente “masculina” (es decir, de acción) con la duplicidad de este símbolo universalmente fálico (figura 1). En esta imagen en el primer plano, el enfoque es Lucía, pintada con maquillaje, cargando dos pistolas, llevando guantes y una peluca. La yuxtaposición de su aspecto femenino y anacrónico con las pistolas refleja su rechazo de la idea patriarcal de la mujer sumisa. Con este personaje yo creo que Almodóvar está tratando de empujar al público a cuestionar estas ideas. Aún más, Almodóvar evita la

fragmentación de mujeres como objetos—cuando se enfoca en las mujeres en primer plano, enseña sus caras en vez partes de su cuerpo (figura 1 & 2). Además, Lucía es el único personaje que lleva lentes, un símbolo de inteligencia y del *gaze* (figura 2). Ella está despeinada y lleva sus lentes cuando está tratando de matar a Iván, entonces, “it is her final attempt to appropriate the gaze, to free herself from one of the various men who have both driven her and constructed her as mad” (Girelli 236). En esta escena el *gaze* da un giro para reflejar lo opuesto de lo que suele ser. En vez de una mujer como un objeto del *gaze*, Almodóvar pinta la imagen inversa, un hombre recibiendo la acción violenta de la mujer. El propósito de eso quizá sea para enfatizar la locura y doble estándar del *male gaze*. Pero cuando Lucía falla en su intento de matar a Iván, le dice a la policía "Llévenme a la clínica López Ibor. Es donde vivo." Lucía no tiene éxito en destruir la fuente del patriarcado en su propia vida. Entonces, ella está “desengañada, ha dejado de estar enloquecida por el amor y se ha vuelto cuerda. . . Lucía, lúcida por fin como su nombre sugiere, prefiere recluirse en una clínica psiquiátrica que vivir en el mundo de los hombres” (Saz 155). Ella ya no puede aguantar vivir con la manipulación de los hombres ni la mirada masculina. A pesar de que Lucía ha sido una mujer activa a través de la película, en su momento final ella deja esta mentalidad y vuelve otra vez a su vida anterior. Lo que es importante notar es que al final, es su decisión volver a la clínica; ella manda a los dos policías a que se la lleven en vez de ser ellos los que la envían a la cárcel o a la clínica. El mensaje de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* resuena con lo que Almodóvar dice de la mujer, “la mujer llegará a controlar la sociedad pero dudo que, afortunadamente, consiga controlar sus nervios. Y este descontrol las honra porque significará que no han perdido su espontaneidad” (*El globo*). En su viaje a

controlar su vida y las fuerzas masculinas de su vida, Lucía se convierte en mujer activa pero después de fallar una vez, ella duda de la posibilidad de cambio y vuelve conscientemente a su vida anterior.

En *Volver* (2006), también hay mujeres activas como Lucía quienes reciben el maltrato físico, emocional y mental de los hombres y por eso deciden tomar acción. *Volver* cuenta la historia de un ciclo de abuso sexual. En esta película, el padrastro de Paula trata de violarla pero ella lo mata por accidente en el proceso de defenderse a sí misma. Con un poco de ayuda, su madre Raimunda consiguió esconder lo que realmente ocurrió entre los dos. Luego, se revela que Irene, la madre de Raimunda mató a su padre por serle infiel. En esta película, hay tres generaciones de mujeres que se encuentran en situaciones en las cuales ellas activamente se resisten.

Cuando Paula se encuentra a sí misma bajo la mirada masculina de Paco, ella destruye su *gaze* al matarlo. Paco es el padrastro de Paula quien es “the least sympathetic character in the film [and] embodies all the worst features of machismo. An enduring litany pronounced by women in Almodovar's films” (78 Marcantonio). Esta metáfora del machismo es algo que se presenta mucho en las películas de Almodóvar y también en *Volver*. Una manera en que Paco es el machista estereotipado es su alcoholismo. Además, él no tiene trabajo y maltrata a su esposa y a su hija. A pesar de eso, él espera que Raimunda cocine para él y que le traiga dinero. En este caso, Paula se defendió a sí misma y mató a Paco. Paula tiene la fortuna de no ser un objeto—en vez de esto ella decide defenderse. Después, su madre tomó la responsabilidad de proteger a su hija y a sí misma por esconder el cuerpo de Paco en el congelador. El peso de su cadáver a través

del film significa todos los problemas que generaciones de mujeres han sufrido sólo por culpa de su género (Marcantonio 78). De hecho, cuando Raimunda está limpiando la sangre de Paco, un amigo suyo llama a la puerta y cuando se da cuenta de la sangre en su cuello le pregunta “¿estás herida?” y ella contesta con “no, cosas de mujeres”. Esta ironía dramática sirve para reflejar la ignorancia de los hombres de la vida de la mujer. El humor existe aquí porque la mirada masculina de esta escena en realidad piensa que sería posible (y completamente normal) tener sangre menstrual en el cuello. En este momento de comedia Almodóvar revela la triste verdad de la ignorancia de muchos sobre la vida de la mujer. Cuando muchas de las vecinas de Raimunda le ayudan a llevar el pesado congelador, la película crea una imagen literal de mujeres confrontando y cargando el mismo problema (del machismo) apoyándose a sí mismas para enterrar el machismo (Marcantonio 79). Aunque el patriarcado les ha afectado, Almodóvar está diciendo que ellas tienen la capacidad de liberarse de ese problema al trabajar juntas y tomar acción. Además, Raimunda muestra su capacidad de mantener a su familia sola—cuando ella de repente encuentra una oportunidad de ganar dinero, la toma. En vez de enseñar el restaurante de un amigo a posibles inquilinos como le había prometido, Raimunda decide proveer servicio de comidas al equipo técnico de una película. Aunque ya no tiene una figura masculina en su vida, Raimunda demuestra su independencia. La primera generación de mujer activa en esta película es Irene, la madre de Raimunda. Cuando Irene descubre que su marido le había engañado con otra mujer, ella toma acción y mata a su esposo y a su amante en un incendio. Paula, Raimunda, e Irene son tres mujeres que no dudan en hacer lo justo. En esas situaciones paralelas, las tres mujeres se encuentran con el tropo de un hombre machista que engaña, abusa, y no valora a la

mujer. A pesar de eso, ellas lo enfrentan con valor y toman acción aunque eso no sea aceptable por la sociedad.

Hay bastantes similitudes y diferencias entre Lucía de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y esas tres mujeres de *Volver*. Esos cuatros personajes son similares porque cada una está consciente de las injusticias en sus vidas a causa de un hombre, o sea, a causa de la existencia de la perspectiva, de la mirada masculina. La injusticia de Lucía es que Iván le hizo vivir en la clínica mientras que la de Paula y Raimunda es el maltrato que reciben de Paco. Además, Raimunda y su madre sufren cuando su padre la viola, e Irene también sufre cuando su marido la engaña con otra mujer. Ninguna de ellas permanece desilusionada y por eso toman acción. La primera distinción entre esos personajes es que Lucía trata de desafiar las cadenas patriarcales en su vida intentando, sin éxito, matar a Iván. No obstante, Paula, Raimunda, e Irene sí tienen éxito en quitarse sus cadenas patriarcales por la eliminación de Paco, el cadáver y el padre de Raimunda. Al final de ambas películas esas protagonistas siguen solteras y sin el acompañamiento de un hombre, contribuyendo a la idea de que la mujer puede ser independiente, no necesita tener la ayuda de un hombre para sobrevivir.

Todo sobre mi madre también cuenta la historia de una madre soltera, Manuela. Al principio de la película, su hijo Esteban muere después de confesar su deseo de conocer a su padre. Después de su muerte, Manuela viaja a Barcelona para encontrar al padre de Esteban, Lola, quien se ha convertido en mujer. En Barcelona Manuela crea una vida alrededor de su obra favorita, *El tranvia llamado deseo* hasta que adopta al hijo de su amiga Rosa después que ella muere.

Ya desde el principio de *Todo sobre mi madre* la protagonista, Manuela se identifica con el personaje, Stella de *Un tranvía llamado "deseo"*. Cuando ella asiste a la obra con Esteban, Almodóvar enfatiza su reacción cuando Stella finalmente se lleva su bebé para dejar a Stanley y su vida anterior (Acosta Mota 99). Es importante notar que este fin de *Un tranvía llamado deseo* que Almodóvar implementa es una versión diferente del original donde Stella decide quedarse con el hombre machista que viola a su hermana, Blanche. Al final de *Todo sobre mi madre*, Manuela representa a Stella en este fin alternativo (Acosta Mota 100). El uso de Manuela en esta meta-performancia sirve como una conexión entre los personajes de Manuela y Stella (de la nueva versión). El personaje de Stella ayuda a expresar que Manuela es "un personaje más activo. . . que nunca volverá con Esteban/Stanley, quien irónicamente rompe con el prototipo masculino de la obra de Williams al convertirse parcialmente en mujer y hacerse llamar 'Lola'" (Acosta Mota 100). Aunque Lola no es el hombre machista tradicional como Stanley, romper con él y criar a un hijo sola desafía las expectativas de una sociedad patriarcal. Manuela activamente decide su propio futuro y no deja que las figuras masculinas en su vida controlen su vida. Manuela encarna el concepto de la madre soltera e independiente.

Manuela, junto con las otras mujeres activas (Lucía, Paula, Raimunda, e Irene), toman la decisión lúcida de existir sin la presencia del hombre o, es decir, sin la mirada masculina. Todas esas mujeres combaten estereotipos arcaicos de la mujer por hacer exactamente lo opuesto de lo que una sociedad patriarcal espera por ser activas e independientes.

V. Mujeres pasivas de Almodóvar

Aunque Almodóvar brinda imágenes de varias mujeres independientes, valientes, fuertes y activas, también muestra a otras como pasivas y débiles. Por ejemplo, Alicia y Lydia de *Hable con ella* quedan en coma durante la mayoría de la película mientras que los hombres, Benigno y Marco, son los únicos que tienen la habilidad de actuar. En *Hable con ella*, las dos mujeres que están en coma tienen a esos dos hombres para cuidarlas mientras están en estado comatoso. A través del tiempo, una relación unilateral se desarrolla entre Benigno y Alicia, culminando en su violación y embarazo. Eventualmente, ella se despierta del coma y Benigno va a la cárcel donde trata de unirse con Alicia (quien él piensa que todavía está en coma) tomando varias pastillas, pero fracasa y muere. En una entrevista con Ernesto Sánchez, Almodóvar revela sus intenciones con los personajes pasivos de Alicia y Lydia.:

El reto para mí . . . [es] que su presencias, físicas y mudas, provocaran en los personajes lo que provocan unos personajes femeninos que anduvieran de pie y hablando como cotorras. Y de hecho además, las relaciones entre ellas dos con [Marco, Benigno, y Katerina] las tratan como seres vivos. Eso es fundamental en la película. Ellos se refieren a ellas como si estuvieran animadas, y hacen que esta relación exista y hace que ellas también estén vivas y provoquen en ellas cosas como si estuvieran vivas.

Aunque esas mujeres no pueden moverse ni hablar, él quiere que ellas llamen la atención de los espectadores como seres humanos. En algunos momentos, él llega a crear momentos de vida en ellas, por ejemplo cuando las dos van afuera juntas (figura 3). Pero esta contradicción de su intención y la falta de acción crea un resultado bastante confuso

para los espectadores a través de la película. En mi opinión, Almodóvar crea momentos de reacciones en conflicto cuando Benigno cuida a Alicia pero especialmente cuando él la viola. Por ejemplo, en una escena al principio donde Benigno está cuidando a Alicia, el ángulo de la cámara refleja muy claramente el *gaze*. Alicia lleva maquillaje (hecho por Benigno) y su pecho es el foco de la cámara (figura 4). A pesar de que Almodóvar querría animar a Alicia en este estado, se la percibía como si fuera objeto por causa de la fragmentación (a que Mulvey se refiere) en esta escena. Aunque su enfermero, Benigno, está tratándola como si estuviera completamente viva, la cámara la trata como objeto sexualizado. Además, Alicia no está presente mentalmente, entonces, el maquillaje en esta escena sirve un solo propósito, para el placer de la mirada masculina de Benigno.

Más evidencia del papel del hombre activo y la mujer pasiva en *Hable con ella* incluye el símbolo recurrente de la bella durmiente (Shpall 107). A través de la película hay varios momentos en que un hombre activo quita las sábanas de una mujer pasiva para revelar (y en un caso violar) su cuerpo desnudo. Las dos mujeres no pueden decir ni hacer nada, a pesar de eso los hombres de la película todavía las aman. Este caso es ejemplar de “la mujer ideal” según la mirada masculina. Yo pienso que los papeles activos y pasivos en esta película sirven para el propósito de hacer que el público cuestione estos papeles. El título también funciona para provocar a la audiencia a repensar esos papeles. Mientras el título “*Hable con ella*” implica una conversación dialógica, Benigno hace lo opuesto: un monólogo, él habla *a* ella. El mensaje de *Hable con ella* es “to remember that performance is not reality, and they encourage us to awaken from our viewing ‘comas,’ to consciously interact with the media we consume and, ultimately, to communicate meaningfully with the people in our world.” (Fellie 224). El argumento y los personajes

que Almodóvar nos presenta no son su mensaje—los papeles del hombre activo y mujer pasiva son el antítesis del mensaje de *Hable con ella*. La comunicación significativa tiene dos componentes: acción y reacción. Almodóvar está pidiendo interacción significativa de los espectadores, (a través de sus vidas pero también con sus películas). El director quiere que los espectadores cuestionen lo que están mirando, y que no solo lo acepten pasivamente sin pensar o reaccionar.

En *Hable con ella*, Almodóvar nos enseña a la mujer dependiente y pasiva para enseñar a los espectadores que las relaciones y la comunicación por lo general serían mejores con dos participantes activos. Al final, cuando Alicia ya no está en coma, vimos la historia de “Alicia y Marco” empezar con sus nombres escritos en la pantalla; hay la esperanza de una relación de dos personas activas. Aunque ella no está definitivamente soltera al final de la película todavía hay evidencia de la independización. Por ejemplo, su éxito en cobrar fuerza y aprender a caminar de nuevo—literalmente ella está aprendiendo a cómo ser activa. La resolución de *Hable con ella* empareja bien con las *Volver* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Al final de cada película las mujeres han hecho algo para independizarse o permanecer independientes.

La piel que habito es una película que juega mucho con la idea de la mujer pasiva y el hombre activo. En *La piel que habito*, Vera/Vicente es realmente un hombre transformada/o en una mujer por un cirujano, Roberto Ledgard quien tenía el intento de vengar la violación su hija. Esta historia tiene lugar en la cárcel/mansión de Roberto y describe su tortura de Vera/Vicente con constantes operaciones y observación. Al analizar el personaje de Vera/Vicente hay dos personalidades muy distintas. Por un lado,

existe la mujer cautiva, Vera, quien es mayormente pasiva y le falta el deseo de escaparse de la cárcel/mansión del médico, Dr. Ledgard. Por otro lado, existe la misma persona, Vicente, quien es más activa en sus intenciones y deseos de escaparse. En esta película, Almodóvar dibuja la línea del género mientras que desdibuja los papeles de la mujer pasiva y el hombre activo. En esta película no lineal, Almodóvar nos hace considerar nuestros prejuicios contra los personajes y nuestras reacciones.

Al principio de la película, la primera impresión es que el Dr. Ledgard ha cautivado a una mujer (presuntamente inocente) con quien él hace experimentos científicos. Aquí, Vera es deshumanizada y un buen ejemplo de la mujer pasiva porque el Dr. Ledgard activamente hace experimentos con ella para hacerla su “objeto de deseo”. Además, hay muchos ejemplos de la fragmentación del cuerpo femenino de Vera para el deseo de la mirada masculina (Dr. Ledgard). Por ejemplo, :

A medida que la cámara se detiene en el cuerpo desnudo de Vicente/Vera, tenemos la impresión de que la superficie del cuerpo de Vicente/Vera parece colapsar con la superficie de la pantalla que media la experiencia cinematográfica -o más bien televisiva- del Dr. Ledgard y con la pantalla cinematográfica que media nuestra propia percepción de la película, evitando así la profundidad de campo y convirtiendo la imagen del cuerpo desnudo de Vicente/Vera en pedazos fragmentados de carne. (Gutiérrez Albilla 74)

Aquí, en vez de solo presentarnos la imagen fragmentada de Vera, Almodóvar nos presenta la imagen del Dr. Ledgard viendo el cuerpo desnudo de Vera por la televisión quizá con la intención de vigilarla o por sus propios deseos carnales (figura 5 & 6). Esta escena es importante porque sirve para enseñar al público la idea de la mirada masculina.

Almodóvar usa la pantalla dentro de la pantalla para jugar con los espectadores y tratar de hacerles cuestionar sus propias miradas. Además, Almodóvar nos presenta la fragmentación a través de la mansión del Dr. Ledgard por la abundancia de cuadros de mujeres desnudas (Smith y White). De hecho, en *La piel que habito*, Vera dice “[Mirando directamente a la cámara y luego a Robert] Sé que me miras.” En esta parte del diálogo Vera reconoce al Dr. Ledgard como voyeurista y alguien que participa en la objetificación de Vera. Pero también hay otro sentido de fondo. Esta escena también reconoce a los espectadores de la película como miembros participando en el *male gaze*. El uso de la pantalla en la escena funciona para hacer al público más conscientes de su participación pasiva en el *male gaze*. Un ejemplo de la fragmentación en *La piel que habito* es la manera en que manipulan la cámara y cómo en una escena “the camera zooms out to incorporate her into the frame, together with the inverted ‘C’ created by her body, means that Vera’s breasts are the first part of her body to enter the frame before the rest of her body comes into view” (Kim 75). Esta cinematografía es buen ejemplo del *male gaze* porque se enfoca en el pecho de Vera y después la perspectiva se expande para ver más que su cuerpo. Aunque Vera es un ejemplo bien literal de la mujer pasiva que sufre por acciones de los hombres, Almodóvar es consciente de su papel como ejemplo del resultado del *male gaze*.

Es importante notar el giro inesperado de Almodóvar en *La piel que habito*: que Vera es actualmente el hombre (Vicente) que violó a la hija de Dr. Ledgard y causó su crisis nerviosa y eventualmente su suicidio. Su vida anterior, como Vicente, era la del hombre estereotípicamente masculino. Él era el sujeto masculino que violaba a una mujer pasiva e inconsciente; este personaje sirvió como buen ejemplo del hombre activo

de Mulvey. Cuando Almodóvar revela de repente que Vera es verdaderamente Vicente, la película llama la atención al hecho de que los espectadores han participado en la objetificación de la mujer (Kim 69). Ultimadamente, "Almodóvar shows the viewer that far from our imagined role as passive observers, we are in fact active and complicit participants in the process of objectification, and that as viewers, not only do we contribute to the problem, but that the problem lies in us." (Kim 69). Como espectadores, nosotros reaccionamos con sentimientos y opiniones. La reacción de la audiencia al giro inesperado de que Vicente es Vera nos informa de nuestros propios prejuicios. Esta parte nos hace considerar la importancia de género y su papel en nuestras opiniones de Vera/Vicente. Entonces, los papeles del hombre activo y la mujer pasiva dentro del personaje de Vera/Vicente sirven para cuestionar al público y provocar el rechazo de la objetificación y del *male gaze*. La teoría de Mulvey también menciona que "the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence" (Mulvey 751). Almodóvar contradice esa expectación de la mirada masculina por cambiar la protagonista masculina con un personaje pasivo en vez de activo. La narrativa de *La piel que habito* deja que el espectador masculino pueda imaginar la experiencia de subjetividad femenina (Kim 71). Mientras *Volver* y *Hable con ella* cuentan lo que ocurre a las mujeres bajo el *male gaze*, el argumento de *La piel que habito* deja que ambos, mujeres y hombres, puedan identificarse con Vera/Vicente en alguna forma. Los espectadores masculinos ven a Vicente y su transformación y pueden ponerse en su lugar más fácilmente que si fuera una mujer a través de la película

completa. Aunque *Hable con ella* y *La piel que habito* incluyen personajes femeninos pasivos, Almodóvar todavía los usa para rechazar componentes de la teoría de Mulvey incluyendo la fragmentación, mujeres exclusivamente pasivas y la mirada masculina.

VI. Conclusión

Almodóvar, a través de las obras de Almodóvar, ha usado todo tipo de personajes donde las mujeres son tanto pasivas como activas. Aunque aparentemente hay esta inconsistencia en los tipos de personajes femeninos en su producción fílmica, en cada caso, usa los personajes muy conscientemente para denunciar las diversas ideas de la mirada masculina en nuestras sociedades patriarcales. Las personas activas que he analizado incluyendo, Lucía, Manuela, Paula, Raimunda, e Irene son completamente distintas mientras todas tratan de conseguir lo que quieren. Aunque tienen edades, vidas y motivaciones diferentes, cada una de ellas desafía al patriarcado, es decir, la mirada masculina, en términos propios. Para Lucía, su manera de combatir el patriarcado era a través de la venganza y una vida aislada de los hombres tóxicos en su vida. Para Manuela, era su determinación de ser una mujer auténtica y verdadera, sin pena. Para Paula, Raimunda, e Irene, era enfrentar y desafiar a los hombres machistas en sus vidas para sobrevivir. Las personas exclusivamente pasivas que he analizado incluyendo Alicia, Lydia y Vera/Vicente también son únicas pero aún contribuyen a la misma perspectiva feminista de Almodóvar. Aunque son personajes pasivos que la teoría de Mulvey usualmente crítica, Almodóvar los usa para provocar a su audiencia y hacerles cuestionar los conceptos con quienes ha jugado como la fragmentación, voyeurismo y mujeres pasivas.

Almodóvar ha producido, dirigido y escrito más de diez éxitos de taquilla internacionalmente, haciéndolo una de las voces más altas del cine popular de hoy (Valero-Costa y Magula). Por estas razones, sus filmes son obras didácticas que sirven para cuestionar a mucha gente con respecto a todos sus prejuicios previos sobre género. Es importante apoyar a Almodóvar a través de su carrera para que él pueda continuar influyendo a la sociedad y educar a las personas ignorantes. Su cine de mujeres está lleno de mujeres independientes que entienden sus poder y autonomía (Valero-Costa y Magula). Estas mujeres son más que personajes en una película—son ejemplos realistas de mujeres en la sociedad capaces de hacer lo que quieran. Almodóvar crea mujeres que parten de nuestra sociedad y cultura popular y se saltan las reglas establecidas. Sus películas impactarán a nuevas generaciones y crearán una reformada y por consiguiente nueva imagen de la mujer.

BIBLIOGRAFÍA

Acosta Mota, Alejandra. "Un tranvía llamado deseo: del teatro al cine y de vuelta."

Revista Latente, no. 10, 2012, pp. 87-104.

Almodóvar, Pedro. "Mujeres al borde de un ataque de nervios", Laurenfilm, 1988

---. "Todo sobre mi madre", Warner Sogefilms, 1999

---. "Hable con ella", Warner Sogefilms, 2003

---. "Hable con ella: El guión", Madrid: El Deseo, 2002. Print.

---. "Volver", Sony Pictures Classics, 2007

---. "La piel que habito", Warners España, 2011

Almodóvar, Pedro. "Pedro Almodóvar escribe su nueva película." *El Globo* (4-10 marzo, 1988).

Almodóvar, Pedro y McNamara, Fabio. "Gran Ganga". *¿Cómo está el servicio...De*

Señoras! Discos Victoria, 1983.

Bloom, Julie. "Pedro Almodóvar y su cine de mujeres." *El Observador*, 26 Dec. 2016,

www.elobservador.com.uy/pedro-almodovar-y-su-cine-mujeres-n1012965.

Accessed Nov. 20 2017.

Chandrasekhar, Jay, "The Dukes of Hazzard", Warner Bros. Pictures, 2005

Doll, Jen. "10 Tropes About Women That Women Should Stop Laughing About." *The*

Atlantic, Atlantic Media Company, 17 July

2012, www.theatlantic.com/international/archive/2012/07/10-tropes-about-women-women-should-stop-laughing-about/325782/. Accessed Feb. 25 2017

Sánchez, Ernesto. "Entrevista/ Pedro Almodovar/ Ria, llore, engorde de emoción, pero sobre todo... Hable con Ella." *Reforma* [México D.F., México], 3 Nov. 2002, p. 24. *Infotrac Newsstand*,

libraries.state.ma.us/login?gwurl=http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=STND&sw=w&u=mlyn_n_state&v=2.1&id=GALE%7CA128752511&it=r&asid=f79fda6a66d7d24c2489beaeca0f4df1. Accessed 30 Oct. 2017.

Fellie, M. C. "Silence, Metaperformance, and Communication in Pedro Almodóvar's *Hable con ella*." *Hispania*, vol. 99, no. 2, 2016, pp. 223-233.

Girelli, Elisabetta. "The Power of the Masquerade: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* and the Construction of Femininity." *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, vol. 7, no. 3, Sept. 2006, pp. 251-258.

Gutiérrez Albilla, Julián Daniel. "La piel del horror, el horror en la piel: poder, violencia y trauma en el cuerpo (post)humano en *La piel que habito*." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 14, no. 1, Mar. 2013, pp. 70-85.

Halberstam, Jack. "Sadism Still Demands a Story." *Chronicle of Higher Education*, vol. 62, no. 16, 18 Dec. 2015, pp. B8-b1.

<https://www.chronicle.com/specialreport/The-Male-Gaze-in-Retrospect/20>.

Jiménez, Pedro. "Apuntes sobre la censura durante el franquismo." *Boletín AEPE*, no. 17, Oct. 1977, pp. 3-7.

https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/boletin_17_10_77/boletin_17_10_77_03.pdf

Kasdan, Jake, “Bad Teacher”, Columbia Pictures, 2011

Kim, Stella. “Gender, Bodies, Sex, Technology: Dismantling Heterosexual Male Subjectivity and Desire in Transnational Film.” Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 2015. <https://cdr.lib.unc.edu/record/uuid:e5de4a89-7bb4-49a0-af02-2f0f7e802aa9>.

Marcantonio, Carla. “Review Work: *Volver* by Agustín Almodóvar, Esther García, Pedro Almodóvar.” *Cinéaste*, vol. 31, no. 4, 2006, p. 77-79.

EBSCOhost,

corvette.salemstate.edu:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,cpid&custid=ssc&db=edsjsr&AN=edsjsr.41690411&site=eds-live&scope=site.

Max, D. T. “The Evolution of Pedro Almodóvar.” *The New Yorker*, 5 Dec. 2016, www.newyorker.com/magazine/2016/12/05/the-evolution-of-pedro-almodovar.

Accessed Jan. 20 2018

McGinty, Nichol “McG”, “Charlie’s Angels: Full Throttle”, Columbia Pictures, 2003

Mlinarevic, Gorana. “Mothers, Gaze and Rape: Almodóvar's Cinema and the Construction of Gender.” Theses. Edith Cowan University, 2000.

http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1534&context=theses_hons.

Mulvey, Laura. "Looking at the past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970S." *Signs*, no. 1, 2004, p. 1286.

---. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford UP, 1999, pp. 833-44.

Nichols, William. "From Counter-Culture to National Heritage: 'La Movida' in the Museum and the Institutionalization of Irreverence." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 13, 2009, pp. 113–126.

Post, Colin. "Pedro Almodovar." Salem Press Biographical Encyclopedia, January. EBSCOhost, corvette.salemstate.edu:2048/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=cookie,ip,cpid&custid=ssc&db=ers&AN=89403585&site=eds-live&scope=site.

Saz, Sara María. "Mujeres al borde de un ataque de nervios: elementos subversivos." *Actas de XI Congreso de la Asociación internacional de hispanistas*, vol. 92, 1994, 149-157. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_2_018.pdf.

Schmidtke, Edward R. "Review of *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Brad Epps and Despina Kakoudaki, Eds. University of Minnesota Press, 2009." *Film and History*, vol. 40, no. 1, 2010, pp. 94-96.

Shpall, Sam. "The Men of *Talk to Her*." *Film and Philosophy*, vol. 17, 2013, pp. 96-112.

<http://philosophy.yale.edu/sites/default/files/files/The%20Men%20of%20Talk%20to%20Her%20Preprint.pdf>. Accessed 3 Apr. 2017.

Smith, Paul Julian, and Rob White. "Escape Artistry: Debating 'The Skin I Live In.'" *Film Quarterly*, 2011. <https://filmquarterly.org/2011/10/12/escape-artistry-debating-the-skin-i-live-in/>. Accessed Dec. 19 2017

Valero-Costa, Pilar, y Elena Magula. "A New Gaze: Almodóvar's Deconstruction of the Female Body." *Letras Peninsulares*, vol. 16, no. 1, Spring 2003, pp. 215-226.

http://link.galegroup.com/apps/doc/H1100074790/LitRC?u=mclin_n_state&sid=LitRC&d=8841bbbc. Accessed 14 Feb. 2018.

Wardrop, Georgina. "Redefining Gender in Twenty-First Century Spanish Cinema: The Films of Pedro Almodóvar." Dissertation, *University of Glasgow*, 2011.

APÉNDICE

Imágenes relacionadas y de las películas de Almodóvar



Figura 0. Foto de *La Movida* de Alaska, Almodóvar y Fabio McNamara llevando maquillaje y ropa de cuero para la publicidad de su concierto *Rock-Ola* en 1983.



Figura 1. Imagen de Lucía cargando dos pistolas en una escena final de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.



Figura 2. Imagen de Lucía llevando lentes, justo en el momento que va a dispararle a Iván al final de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.



Figura 3. Imagen de Benigno, Marco, Alicia, y Lydia afuera del hospital en *Hable con ella*.



Figura 4. Imagen de Alicia llevando maquillaje (hecho por Benigno) mientras Benigno la cuida en *Hable con ella*.



Figura 5 & 6. El Dr. Ledgard vigilando/mirando a Vera a través de la pantalla en *La piel que habito*.



Figura 6.