
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Polack Miras, Alejandra; Zurron Servera, Irene , dir. Habitaciones propias: La relación entre espacio y cuerpo en los personajes femeninos de Pedro Almodóvar. 2022. 31 pag. (1499 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/264060>

under the terms of the  license

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

Habitaciones propias: La relación entre espacio y cuerpo en los personajes femeninos de Pedro Almodóvar



Autora: Alejandra Polack Miras

Tutora: Irene Zurron Servera

A handwritten signature in blue ink, which appears to read 'Irene Zurron Servera', is placed over a red horizontal line.

Grado: Estudios de Inglés y Español
Facultad de Filosofía y Letras 2021-2022

Abstract

The binary sex assignment has morphed women into feminine bodies that grow as an extension of men. This amputation of the body and the female congenital disability due to not having a penis, lead her to build a dependent relationship with her environment. The domestic-private life —not the public one— is the women's space to be complete. This investigation tries to trace the relation between space and body in women and see what dynamics act like a jail or a liberation. As a result, it has been seen that misogynistic acculturation limits women, who by nature seek their humanization and turn spaces into safe zones first, and then into points of liberation. These data have been observed through the analysis of three films by Pedro Almodóvar with different types of women: the mother, the lover, and the housewife. After analyzing the results, it is concluded that the innate nature of women is to turn their body into an independent individual, which will maintain a cultural and symbolic relationship with the spaces they use, but not in an oppressed way. At a broader level, this change will be implemented when the sociocultural norm is a *queer* spectrum and not a binary system.

Key words: Pedro Almodóvar, women, dehumanization, binary system, body-text, gender roles, Spanish cinema.

Resumen

La asignación de sexo binario ha convertido a las mujeres en cuerpos femeninos que se desarrollan en objetos anexados al hombre. Esta amputación del cuerpo y la discapacidad congénita de la mujer por no tener pene, la llevan a mantener relaciones de dependencia con su entorno. La vida doméstica-privada, y no la pública-recreativa, es el espacio de la mujer para estar completa. El presente trabajo busca trazar las relaciones entre especialidad y corporalidad de las mujeres y ver qué dinámicas las encierran o las liberan. Como resultado, se ha visto que la enculturación misógina limita a la mujer, que por naturaleza busca su humanización y convierte los espacios en zonas seguras primero y luego en puntos de liberación. Estos datos se han observado a través del análisis de tres películas de Pedro Almodóvar con diferentes tipos de mujer: la madre, la amante y el ama de casa. Después de analizar los resultados, se concluye que la naturaleza innata de la mujer es convertir su cuerpo en un individuo independiente, que mantendrá una relación cultural y simbólica con los espacios que use, pero no de forma oprimida. A un nivel más amplio, este cambio se implantará cuando la regla sociocultural sea un espectro *queer* y no un sistema binario.

Palabras clave: Pedro Almodóvar, mujer, deshumanización, sistema binario, cuerpo-texto, roles de género, cine español.

Índice

Introducción	pág. 3
1. Estado de la cuestión	
1. 1 El sistema binario	pág. 5
1. 2 Las mujeres del siglo XX	pág. 7
1. 3 Los prototipos de mujer	pág. 8
1. 4 Los espacios de las mujeres	pág. 10
2. El cine de Pedro Almodóvar	
2. 1 La mujer en el cine de Almodóvar	pág. 12
2. 2 La importancia de la estética	pág. 13
2. 3 La sensibilidad <i>queer</i>	pág. 14
3. Metodología	pág. 14
4. Desarrollo analítico	
4. 1 La casa de las mujeres de Almodóvar	pág. 15
a. Estancias	
b. Tipos de mujeres	
c. Vecinos	
4. 2 ¿Qué he hecho yo para merecer esto?	pág. 16
a. Personaje femenino	
b. Trama	
c. Simbolismo	
d. Paradigma de la mujer ama de casa: salón y cocina	
4. 3 Mujeres al borde de un ataque de nervios	pág. 18
a. Personaje femenino	
b. Trama	
c. Simbolismo	
d. Paradigma de la mujer enamorada: habitación	
4. 4 Volver	pág. 19
a. Personaje femenino	
b. Trama	
c. Simbolismo	
d. Paradigma de la mujer madre: salida al exterior	
Conclusiones	pág. 21
Bibliografía	pág. 22
Anexo I	pág. 24
Anexo II	pág. 27

Introducción

Los estudios con perspectiva de género son una realidad relativamente nueva y una de las clases de mi último año de carrera ha sido Literatura, género y sexualidades, que se enfoca en el estudio del cuerpo como un archivo cultural con memoria, a la que se puede acceder y desde el que se pueden rastrear diferentes motivos antropológicos. La idea del cuerpo como algo más que un elemento físico, que puede entrar en diálogo con el sexo, el entorno y la línea temporal hizo que releyera los textos desde una perspectiva corporal. Pude ser consciente de que la carne ha estado muy machacada, siendo vía de representación de problemas sociales, por ejemplo, la violencia de género con textos como el relato corto de *The Meat* de Janice Galloway o como la represión y persecución de los gays con el capítulo de Joseph Pierce titulado *El año dilatado*. Y, gracias a esta clase, he podido leer a muchas escritoras que me han hecho ser consciente de que la profundidad espiritual y mental del sexo femenino no puede contenerse a pesar de que la hegemonía masculina se resista.

Es por esto que el tema de este trabajo es un breve análisis en la relación entre espacio y cuerpo en los personajes femeninos, concretamente en las películas de Pedro Almodóvar, porque ha sido un referente español que ha concedido tramas e historias a personajes que son algo más que cuerpo. No obstante, es interesante ver hasta qué nivel ha podido humanizar a la mujer y cómo el entorno sigue siendo un yugo o una propiedad para ellas. Por eso, los objetivos de este trabajo son, primero, el de trazar relaciones entre la espacialidad y la corporalidad de los personajes femeninos de las últimas décadas y, segundo, cómo estas relaciones encierran o liberan a la mujer. Se busca indagar en la manera en que los espacios interiores (salón, cocina y habitación) y exteriores dan más profundidad psicológica a los personajes y, por ende, a la representación de la mujer en la sociedad actual. Partiendo de aquí, la hipótesis inicial defiende que hay espacios *cedidos* a las mujeres, en forma de patrón, donde los personajes cobran su sentido total, como si fuesen un apéndice de estos. Sin embargo, estos espacios son típicamente domésticos y relacionados con las funciones de una ama de casa, madre y esposa. Esto hace que el espacio *cedido* confine, refugie y libere a los personajes femeninos según la situación, provocando que no sean cuerpos completos fuera del salón, la cocina o la habitación. Así, se puede visibilizar cómo despersonalizan o amputan los roles de género, especialmente, a las mujeres. Las hacen necesitar de esos espacios para tener un sentido completo.

Para poder realizar esta investigación se ha hecho una introducción teórica a cuatro conceptos fundamentales que ayudarán a entender el cuerpo en relación con el espacio. Estos son el sistema binario, como regidor de las realidades humanas; las mujeres del siglo XX y las consecuencias de cuerpo deshumanizado que ha tenido el sistema en ellas; los prototipos de mujer creados a partir de las obligaciones que deben cumplir y el hecho de no hacerlo; y, por último, se explican los espacios de las mujeres y la influencia que tienen sobre la realidad de las mismas. También, he considerado importante hablar del cine del director que vamos a analizar destacando tres puntos teóricos que ayudarán en el análisis posterior: la mujer en el cine de Almodóvar y cómo construye sus personajes; la importancia de la estética, porque no se puede separar de su filmografía, en Almodóvar el espacio es otra función del lenguaje no verbal, y, finalmente, destaca el movimiento *queer* como modelo alternativo a la liberación de

las identidades sexogenéricas. Para acabar, se han volcado estos conocimientos en el análisis de tres películas del director: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Volver* (2006). Estas siguen un patrón de mujer ama de casa, mujer enamorada y mujer madre que representan los tres pilares fundamentales sobre los que se ha construido el cuerpo femenino. De esta forma, se ha podido comparar y describir los personajes femeninos con los masculinos y sus vecinos para ver las dinámicas de los cuerpos femeninos con el espacio en diferentes contextos socioculturales. Finalmente, se han expuesto las conclusiones del trabajo.

1. Estado de la cuestión

En este trabajo, al estar enfocado en ver las relaciones que se construyen entre la espacialidad y el cuerpo de las mujeres —dentro del mundo cinematográfico de Almodóvar— es interesante ver primero algunos de los conceptos clave que se tomarán en consideración para el posterior análisis de los personajes. Como se trata de un estudio con perspectiva de género, hay que presentar el vigente sistema binario que, aparte de limitar, condiciona los roles de género. Una de las consecuencias más arraigadas y debatidas en la actualidad es el concepto de ‘sexo débil’ que se aplica a las mujeres. Por eso, también se verá un recorrido en su contexto sociocultural durante finales del siglo XX y la nueva figura de la mujer como superheroína. Para acabar, se hará hincapié en los espacios que se les *cede* a las mujeres para poder ver la transformación de estos como a) otro miembro de su cuerpo, b) cárceles o c) espacios seguros, una vez analizadas las películas

1.1 El sistema binario

La experiencia sensible de los humanos con el mundo está muy definida por diferentes ramas de relaciones: la intrapersonal y la interpersonal son las que más destacan. Sin embargo, hay una que es la cultura, que une estas dos ramas y condiciona el tipo de visión y reacción que tendremos con el mundo. En el primer capítulo de *Antropología Cultural* publicado por primera vez en 1974, Conrad Phillip Kottak defiende que “las culturas son tradiciones y costumbres, transmitidas mediante el aprendizaje, que rigen las creencias y el comportamiento de las personas expuestas a ellas. Los niños aprenden estas tradiciones creciendo dentro de una sociedad particular a través de un proceso denominado enculturación” (2002, 5). De esta manera, se puede observar que, aunque la cultura no es biológica, sí que influye en características de la biología humana. “Durante más de un millón de años, los homínidos han poseído al menos algunas de las capacidades biológicas de las que depende la cultura. Estas capacidades son el aprendizaje, el pensamiento simbólico, el uso del lenguaje y el empleo de herramientas y de otros rasgos culturales para organizar sus vidas y adaptarse a sus entornos” (Kottak, 2002, 5). Así, una parte fundamental de la cultura ha sido y sigue siendo el sistema binario.

Este sistema funciona como dos cajas, una más grande y otra complementaria que va dentro de la primera. Cada caja tiene su propio funcionamiento y sus obligaciones. Están destinadas a guardar seres humanos. La principal es azul y más grande, en ella todos los cuerpos que nazcan con un genital masculino (pene), serán instruidos para convertirse en hombres. La caja rosa interior, está destinada para el otro sexo, el de los cuerpos con genitales femeninos (vagina), que se convertirán en mujeres. Estos cuerpos mantienen relaciones donde “parte importante de la socialización se desarrolla dentro de un espacio escolar donde se encarna una intuición y sentido común cisnformativo y de sexo-género binario” (Bodenhofer, 2019,104). Con esto, un cuerpo de sexo masculino deberá corresponderse siempre con un hombre (cisgénero) y lo mismo ocurre con el sexo femenino, porque el sistema binario solo alberga estas dos posibilidades.

De hecho, hay autores como Monique Wittig, que argumentan que solo hay un género, el femenino, porque el masculino es lo general (2006, 86). Louise Turcotte, en el prólogo para *El*

pensamiento heterosexual y otros ensayos (2006), defendió que “el desarrollo contemporáneo de la noción de «género» [...] parece que enmascara u oculta las relaciones de opresión. A menudo, «género», aunque sea un intento de describir las relaciones sociales entre hombres y mujeres, oculta o minimiza la noción de «clases de sexos», eliminando así la dimensión política que determina estas relaciones” (14). Este pensamiento puede venir del tipo de dictadura falocéntrica por la que está regido el sistema binario. Sin embargo, con el tiempo ha podido quedar demostrado que la jerarquía binaria es incompatible con el cuerpo, porque al tener un orden hombre > mujer > (todo lo que se salga de la caja), el sistema se queda obsoleto, porque los cuerpos no se limitan a un compendio de carne, piel y huesos, sino que hay una identidad y un pensamiento que rigen la personalidad con la que las personas vivirán. Marta Lamas en su artículo *El fenómeno trans* (2009) rehúye la visión biológica de la identidad sexual de los humanos y se inclina por una visión antropológica de la misma. Bodenhofer no se queda atrás y explica:

Para entender el género, se debe comprender el sexo. Este se vincula con una construcción social basada en los genitales. La supuesta correspondencia entre sexo-genital se legitima en el campo prediscursivo, por lo que si bien aquella relación es una construcción social, se presenta como si fuera resultado de una fuerte correspondencia biológica-genital (Butler, 2007, como se citó en Bodenhofer, 2019).

Por tanto, este sistema tiene tres cualidades principales que son: solo hay dos géneros y estos tienen que seguir sus pautas pre-establecidas¹, no se toleran todos aquellos cuerpos que se salgan del sistema (gays, trans, no-binarios, etc.) y los hombres están por encima de las mujeres. Pese a esta rigidez teórica, el sistema flojea. Teresa Lamas lo teoriza con el concepto de fenómeno trans:

Al trastocar la concepción tradicional de hombre y de mujer, las personas transgénero y transexuales ejemplifican una forma distinta de vivir la sexuación: no como una esencia inmutable, sino como una condición relativamente transformable, a partir de las variaciones psíquicas que se construyen sobre el dato del cuerpo. Entonces, si el esquema taxonómico actual parece ser lo que impide aceptar a personas cuyo proceso inconsciente de identificación es contrario a su cuerpo, ¿no habría que flexibilizarlo? (2009, 9).

De todas formas, tras esta flexibilización el resultado es la teoría *queer* con sus estudios en las sexualidades periféricas, “que traspasan la frontera de la sexualidad aceptada socialmente: heterosexual, monógama, entre personas de la misma edad y clase, con prácticas sexuales suaves, que rechaza el sadomasoquismo, el intercambio de dinero y el cambio de sexo”. (Fonseca, 2009, 44). Con este modelo se busca volver la caja a un espectro donde la resistencia a la cultura ortodoxa debe soportar múltiples estigmas, rechazo social y

¹ Canela Bodenhofer apunta muy bien el funcionamiento e impacto de las pautas en su artículo: “La corporalidad lejos de ser un espacio neutro, constituye un espacio de disputa de la normatividad de sexo-género dominante. El cuerpo es moldeado desde edades tempranas por ideales de sexo-género que lo regulan y disciplinan de diversas formas; desde la apariencia y sus adornos hasta sus movimientos y conductas. De este modo, se confunde la normatividad impulsada “desde afuera” e incorporada a través de la dominación simbólica, con los deseos internos como una suerte de “motivación personal” por perseguir dichos ideales de sexo-género, regulados culturalmente” (Bourdieu y Passeron, 1981; Butler, 2002; Zambrini, 2014, como se citó en Bodenhofer, 2019).

discriminación. Con todo, “la abolición del actual sistema de sexo-género hegemónico es urgente, porque el intercambio de una categoría por otra, dentro del mismo sistema de dominación, no termina con las experiencias desiguales” (Bodenhofer, 2019,120).

1. 2 Las mujeres del siglo XX

Se ha visto que el sistema binario establece una jerarquía de poder donde la mujer queda anexada al hombre. Ahora, es valioso ver cómo ha afectado esta relación a las mujeres durante la historia, especialmente en el siglo anterior.

La mujer ha sido el símbolo del hogar, debía convertirse en la virgen María de todas las casas. Catalina Reyes habla de un proceso de *angelización* que lejos de ocupar ningún trono en la vivienda, en su significado subyacen la castidad, la abnegación y la sumisión (Reyes, 1995). Entonces, la mujer está construida por tres pilares: la maternidad —que excluye el placer sexual e implica el cuidado de los hijos—, la satisfacción del hombre —que por las limitaciones la acercan más a un objeto sexual, que a un humano— y el mantenimiento del hogar.

Con el tiempo, y después de la Primera Guerra Mundial, la labor de manutención obtuvo una variante y la mujer pudo empezar a trabajar, siempre de forma limitada, como hicieron después de la Revolución Industrial. Aun así, deja ver cómo la concepción de mujer no estaba dirigida hacia la realización personal, sino hacia ejecutar servicios. La educación no era una prioridad. Mujeres lectoras, mujeres escritoras, mujeres líderes de una causa humana —mujeres lesbianas²— no eran paradigmas posibles. La imagen era —y hasta cierto punto aún lo es— lo más importante, porque no hay mayor satisfacción que una mujer honrada, delicada, con una educación y porte *angelicales*. Esta visión de la mujer como musa, que esconde la lujuria y obsesión de muchos hombres, está considerada la conversión de cuerpo en objeto, como si la carne cuando es asignada femenina no contemplase el proceso de humanización. Un ejemplo de esto, aunque del siglo XIII, son los poetas *stilnovistas* que a la *donna angelicata* la pautaban con unas afirmaciones y actitudes enaltecedas y despóticas, que las acababan convirtiendo en un ser —cuerpo— inalcanzable y deshumanizado (Víñez y Víñez, 2021, 174). De hecho, al inicio del siglo XX, la mujer no poseía derechos políticos en prácticamente ningún país.

Más adelante, a pesar de que los movimientos feministas y el concepto de la emancipación de la mujer estaban vigentes desde el siglo XVIII, “el cuestionamiento de los roles sexuales incluye desde la realidad cotidiana del trabajo doméstico y la doble jornada, hasta la posición subordinada de las mujeres en las organizaciones políticas, pasando por la discriminación salarial, cada vez más sutil” (Nielfa, 1999, 76). Estas consideraciones nos traen de vuelta el planteamiento de Monique Wittig (2006) al hablar de un género político, porque no se pueden separar, en la sociedad, los roles privados con los políticos. El sexo determinará nuestra

² Monique Wittig hace hincapié en este último ejemplo para desmontar el sistema jerárquico hombre-mujer cisgénero, heterosexual: “Lo que el análisis consigue al nivel de las ideas, la práctica lo hace efectivo en el nivel de los hechos: por su sola existencia una sociedad lesbiana destruye el hecho artificial (social) que constituye a las mujeres como un «grupo natural». Una sociedad lesbiana revela pragmáticamente que esa separación de los hombres de que las mujeres han sido objeto, es política y muestra que hemos sido ideológicamente reconstruidas como un «grupo natural»” (2006, 31).

educación, porvenir y poder. Sin embargo, esta política binaria no es un sistema impenetrable y los movimientos feministas consiguen asentarse en muchos países y ganar autonomía (Nielfa, 1999, 76). Además, destaca cómo la diversidad entre diferentes ámbitos culturales y económicos no evita que los mismos problemas derivados de las diferencias de sexo aparezcan, aunque sea con ritmos y tiempos distintos (Nielfa, 1999, 9).

No obstante, esta es una visión muy escueta de la situación de la mujer durante el siglo XX. Más que dar un historial detallado de todos los tira y afloja del sexo inferior contra lo general (Wittig, 2006), se busca destacar el nivel de cuerpo deshumanizado de la mujer y cómo se trata de una lucha diaria que parte desde el momento en el que se le hace agujeros a una bebé hasta que se enfrenta a un piropo inapropiado por la calle, simplemente porque la sociedad ha instaurado unos parámetros que vuelven el sexo femenino posesión del masculino. Por eso, es interesante analizar las películas de Pedro Almodóvar, que le dan un campo más amplio al cuerpo femenino para clamar su humanidad.

1. 3 Los prototipos de mujer

Hasta este punto, se han visto los sexos hegemónicos y cómo el femenino padece de una amputación corporal —no ha nacido con pene— que le impide convertirse en humano. La mujer cuando se desarrolla lo hace como objeto. Sin embargo, debe cumplir con tres pilares mencionados antes: la maternidad, el matrimonio y el hogar. Así, las pautas pre-establecidas del género han ido creando ciertos tipos de mujer y aunque con el avance de la sociedad y las luchas feministas por la igualdad de géneros e incluso el movimiento *queer* —abriendo el abanico de posibilidades identitarias con nuevos patrones más moldeables— siguen evolucionando, las raíces de este sistema hombre-mujer se mantienen arraigadas.

Se puede hablar de prototipos de mujer cuando nos referimos a las diferentes categorizaciones que ha podido tener una mujer considerando su comportamiento y cometido en la vida. El primero y más ortodoxo es el de la buena mujer. Esta sigue, meticulosamente, los preceptos que hasta después de la Segunda Guerra Mundial se mantenían firmes. Magdalena León explica en su capítulo para el cuarto volumen de *Instituto Interamericano de Derechos Humanos*, que las planificaciones de modernización con crecimiento acelerado en países del Tercer Mundo se frenaron, para llevar a cabo planes relacionados con el reajuste estructural y explicaba que el enfoque mantenía tres preceptos principales:

1. Que las mujeres son receptoras pasivas, o sea, consumidoras y usuarias de recursos 2. Que la maternidad es el rol más importante de las mujeres, y 3. Que el rol de puericultoras (crianza de los niños) es el desempeño más efectivo de las mujeres en su contribución al desarrollo. En su conjunto, esta visión se enfoca en la dada madre-hijo. La mujer es identificada por el rol reproductivo y el hombre por el productivo (León, 1996, 145).

Así, veremos cómo el rol más correcto es el de la mujer que siga los pilares, porque así es su naturaleza, a pesar de que autores como Lamas (2009), Wittig (2006), Turcotte (para el prólogo de Wittig, 2006) o Bodenhofer (2019) argumentan que las identidades sexogenéricas están innecesariamente enfocadas desde una perspectiva biologizante y no realmente natural.

De hecho, podemos ver cómo ha influido este prototipo de mujer con ejemplos como la publicación

*Guía de la buena mujer*³, hecha para la Sección Femenina de la Falange Española de 1953 por Pilar Primo de Rivera. Donde el subtítulo es: “11 maneras de mantener a tu marido feliz: sé la esposa que él siempre soñó” [Ilustración 1]⁴. En la tira destaca cómo es importante que la mujer, antes que nada, se case, y se mantenga presentable y hermosa [Ilustración 2]⁵. Luego, aparte de hacer hincapié en la vida de madre casada, debe verse siempre feliz y no quejarse, ocultando lo que ella sienta porque no va a ser tan trascendental como lo que vive su marido [Ilustraciones 3 y 4]⁶. Por esto, hay un mensaje dentro de la guía que recuerda que una buena esposa siempre sabe cuál es su lugar [Ilustración 5]⁷ y acompañando estas palabras aparece una mujer arreglada, sonriente y con vestido sujetando una aspiradora.

Sin embargo, como la naturaleza de las mujeres no es cumplir estrictamente estas pautas, nacen otros modelos como el de la no-mujer, la desheredada y la mujer exótico-musa. La primera surge como antagonista de la mujer ideal y es la que no acepta pasar de un cuerpo a un objeto y quiere ser un humano, pero como esos lugares están monopolizados por el género masculino, debe adoptar sus actitudes e ir en contra de los tres pilares: no casarse, no tener familia —o no encargarse de ella principalmente— y enfocarse en ella misma. Hoy en día, esta versión es plausible para muchas mujeres que con el doble de esfuerzo y una mentalidad menos machista han tomado conciencia de quiénes son y qué quieren hacer con su vida. Aun así, el segundo y tercer paradigma se forman cuando se cumplen algunos de los pilares. En el segundo caso, la mujer desheredada adopta esa condición cuando deshonra a su padre o su marido, o simplemente comete un escándalo que los ojos críticos de la sociedad no pueden pasar por alto, como el personaje de la condesa Olenska en *La Edad de la Inocencia* (1920) de Edith Wharton.

Luego, el tercer prototipo podría ser paralelo a la figura de la *femme fatale*, esa mujer que es sexualmente insaciable, que es hipnótica y deseable, como la Salambó de Gustave Flaubert, y que recoge dos ideas que subyacen a lo largo de este texto. Primero, el género femenino ha sido considerado inferior al masculino y ese control, desdén y dominio de la mujer resulta en actitudes misóginas. Bértold Salas (2010) y Marcela Lagarde (1998) coinciden en que este odio es una fobia porque “se basa en un negativismo de lo femenino, en una desvalorización generalizada de todas las mujeres; en una descalificación, reprobación, rechazo a las mujeres y lo femenino” (Lagarde, 1998, 112); que implica darse cuenta de que esta misoginia provoca abrir los ojos hacia la realidad universal, que es una realidad masculina y que denigra a la mujer (Salas, 2010). Segundo, la sexualidad ha sido un tema reprimido para las portadoras de

³ Es conveniente destacar que la autoría de esta tira está en debate. No obstante, data de los mismos años 50. Para más información se puede consultar la siguiente revista digital que habla sobre ello: *No, no hay pruebas de que la "guía de la buena esposa: 11 reglas para mantener a tu marido feliz" sea un manual de los años 50 de la Falange Española: los diseños son de una telenovela mexicana, las referencias bibliográficas no existen y antes de llegar a España ya se movía una guía con el mismo contenido en Estados Unidos*, Maldita.es, 2020.

⁴ Véase Anexo I.

⁵ Véase Anexo I.

⁶ Véase Anexo I.

⁷ Véase Anexo I.

los cuerpos femeninos, sin embargo, la sexualización no ha sido un obstáculo para los poseedores de estos. Y las mujeres que se apropián de su sexualidad no gustan y se banalizan. Por el contrario, se premia a la mujer más recatada e inocente. Ángeles Cruzado explica que "en sus primeros años de vida, cohibido por su moral puritana, Hollywood se resistió a introducir figuras de mujeres seductoras y perversas, y optó más bien por reivindicar el arquetipo contrario, el de la ingenua inocente y frágil" (2009, 45).

De niña a *femme fatale*, la mujer ha debido sortear las obligaciones con los hombres y quedar bien en la sociedad a la par que ha tenido que lidiar con la sexualización —camuflada bajo el concepto de *musa* y, ahora, llamada de forma peyorativa *zorra*—. Sin embargo, en los últimos tiempos, con la influencia del feminismo y la lenta humanización de la mujer un nuevo prototipo ha surgido: la superheroína. Porque, aunque ya no sea obligatorio casarse, ni tener hijos y las mujeres puedan decidir sobre sí mismas, tienen que ser capaces de llevar a cabo a la perfección todo lo que decidan hacer y obtienen más reconocimiento si cumplen con las obligaciones impuestas del sistema binario y lo hacen sin quejarse. No obstante, más que una superheroína, podría apoyarse la idea de una mujer ciborg, ya que como Donna Haraway explica en el *Manifiesto Ciborg* de 1984:

La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción. Los movimientos internacionales feministas han construido la 'experiencia de las mujeres' y, asimismo, han destapado o descubierto este objeto colectivo crucial. Tal experiencia es una ficción y un hecho político de gran importancia. La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible. El ciborg es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo (2).

La figura de una mujer mitad ficción, mitad realidad, una máquina que se actualiza a medida de su entorno binario, una Mujer que no es mujer porque es una máquina cumpliendo labores de mujer, que no se identifican con la concepción real de Mujer. "Sin embargo, reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva" (Foucault, 1996, 9).

1. 4 Los espacios de las mujeres

Cabe destacar que este trabajo se centra en la figura de las mujeres en las películas de Pedro Almodóvar, pero en relación con los espacios en los que se desarrollan. Por eso, hay que analizar los tipos de espacios que hay y cuál es la dinámica que se establece con la mujer.

Sandra Montón en *Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia* (2000), separa los espacios en público, privado y doméstico, porque:

Aunque, [...] lo doméstico no debería haberse situado en el mismo plano conceptual de lo público y lo privado ni haberse asociado únicamente a lo privado, esta confusión tiene ya una larga tradición en nuestra historia occidental [...]. Lo público y lo privado se define tomando como referencia las actividades y experiencias del sujeto masculino. El espacio privado del hombre, aquel en el que él desarrolla su privacidad, sus prácticas no-públicas,

se concreta físicamente en el espacio de la casa. La casa, sin embargo, está también habitada por las mujeres y, de hecho, ésta va definiéndose cada vez más como el espacio de actuación de las mujeres e identificándose con ellas (2000, 46).

Dentro de esta dinámica, Angelique Trachana defiende que el entorno es una categoría que funciona como una extensión de los cuerpos, donde el ágora es el espacio masculino y el privado-*oikos* es el de la mujer (2013, 118). Muestra que desde la antigua Grecia los gimnasios, la palestra, la academia, etc., eran sitios exclusivamente masculinos. Así, vemos que los espacios no son meramente físicos, sino que “*espacio y poder* se presentan ligados en nuestra cultura”⁸. La categoría del espacio viene a constituir un paradigma mental que marca la pauta del pensamiento y de la acción en nuestra sociedad y nuestra cultura. El espacio sociocultural es un espacio mental” (Trachana, 2013,118). Entonces, veremos la separación de entornos desde la perspectiva de que los espacios son imperativamente masculinos y que si los femeninos existen es porque el hombre necesita de la mujer para confirmar su identidad (Trachana, 2013, 119). Al mismo tiempo, Coral Cuadrada argumenta que “es evidente que las mujeres necesitan redefinir su identidad, y una manera de hacerlo es a través de dos de los parámetros sobre los que se construye: el tiempo y el espacio” (2011, 4). Sigue desarrollando la teoría y explica que:

Debemos pensar que el espacio es una dimensión estática, mientras que el tiempo es dinámico, y en razón de estos dos conceptos podemos encasillar las identidades del hombre y la mujer. Los hombres hacen suyo un modelo de realidad construida sobre la prioridad del parámetro *tiempo*, mientras que las mujeres mantienen una percepción de la realidad sobre el parámetro más estático, el *espacio* (Cuadrada, 2011, 5).

En este contexto, Almudena Hernando, justifica esta partición de hombre-tiempo, mujer-espacio, porque:

La vinculación de las mujeres al espacio ha sido un mecanismo cultural de reproducción de una identidad de género que excluía la individualización, y en consecuencia, y en coherencia estructural, la capacidad de éstas de desarrollar condiciones subjetivas de un control de las condiciones materiales de sus propias vidas (2000, 33).

En consecuencia, se pueden ver tres espacios generales: el público —de socialización—, el privado —de disfrute personal— y el doméstico —de cuidado de la mujer—.

Entendemos a las mujeres como seres con escasa individualidad, porque están al servicio del hombre —y por extensión de sus hijos— y su relación con el espacio se manifiesta en el hogar con una función de orden, hasta tal punto de que su identidad parece perderse entre las paredes del hogar, fusionando las labores domésticas con su cuerpo. Sin embargo, no siempre se han mantenido las mismas relaciones espacio-corporales tan definidas entre sexos. Durante los períodos donde la mujer ha tenido que trabajar y con los avances feministas, los espacios se han desdibujado. Aunque, no se pueden entender los espacios como zonas limitadas a un género u otro, sino que su funcionalidad cambia, dependiendo de quién lo use (Cuadrada,

⁸ Hay que recordar que este trabajo está realizado desde una perspectiva y cultura occidental, por lo tanto, los datos expuestos aquí podrían ser contrapuestos con otras culturas.

2011, 8). Por esta razón, hay autores como Yanagisaki, Collier, Curià y Masdival que “señalan que las oposiciones estructuralistas del tipo *masculino/femenino* o *público/privado* no son categorías de análisis suficientemente operativas, pues establecen rígidas dicotomías” (Cuadrada, 2011, como se citó en Yanagisako y Collier, 1989; Curià y Masvidal, 1998). Esta idea se puede entender como la negativa a hacer coincidir lo privado con lo doméstico, ya que eso deja fuera de la historia a la figura de la mujer. Por otro lado, Cuadrada (2011) argumenta que tampoco es exacta esta división —mujer-privado-doméstico— porque también podemos encontrar lo doméstico en el ámbito público. De hecho, va más allá y presenta dos modelos que muestran los espacios de las mujeres más allá de la connotación claustrofóbica de la palabra *doméstico*. Con Virginia Woolf y su texto *Tres Guineas* planteó una redistribución del espacio más andrógina ya que:

Para la supervivencia de los seres humanos, es preciso que se rehabiliten, restituyan e integren en la tradición cultural, política y literaria los puntos de vista de aquellos que no están ejerciendo el poder, porque el punto de vista de los varones, y de quienes pertenecen a una clase social, no es suficiente para entender cómo funciona el mundo (Cuadrada, 2011,12).

Luego, presenta la propuesta de una línea de investigación llamada *household archeology*, que pretende dar más énfasis en la representación de la mujer estudiando las actividades sociales que se dan en la unidad doméstica y las relaciones del trabajo doméstico, que son distintas según el género. Sin embargo, esta línea da más visibilidad a la mujer, pero la sigue catalogando en el contexto del hogar desempeñando prácticas de mantenimiento son:

Un conjunto de actividades, que se han venido agrupando tradicionalmente bajo la rúbrica de lo doméstico, relacionadas con el cuidado y mantenimiento de la vida en los grupos humanos: [...] la alimentación, la gestación y crianza de niños y niñas, la atención a los segmentos del grupo que no pueden cuidarse a sí mismos, la higiene y salud pública (Montón, 2000, 52).

Finalmente, vemos lo centralizada que está la mujer en el hogar y a pesar de que se puedan dar relaciones doméstico-públicas, siguen estando vinculadas a los quehaceres femeninos. Es importante hacer estudios sobre las nuevas relaciones que se establecen entre la mujer como un modelo realizado, también, basado en el tiempo y no en el espacio, porque la mujer ya tiene acceso a su individualidad con nuevos espacios públicos donde desarrolla sus actividades personales, fruto de su condición de ser humano y no de cuerpo anexado a lo masculino.

2. El cine de Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar es un director de cine español que desde los años 80 ha ido ganando reconocimiento mundial. Su sagacidad para entrelazar acciones que acaban concluyendo en la misma rocambolesca trama; los personajes interpretados por su fiel reparto, que dan vida al contraste de la nueva y la antigua sociedad, y su estética kitsch y arte pop que trasciende la belleza hortera, para ser un personaje más, lo convierten en un director con una profundidad artística merecedora de análisis. Por eso, en este apartado se van a comentar tres aspectos

clave para la posterior investigación: la posición de la mujer dentro de la obra del director, la trascendencia de la estética y de la sensibilidad *queer*.

2. 1 La mujer en el cine de Almodóvar

El movimiento feminista llegó tarde a España, pero durante la II República española y el periodo de la Guerra Civil se abrió un contexto para el avance de las mujeres que aún se mantenían ignorantes en los aspectos más políticos. Por el contrario, hay un retroceso de estos primeros avances para las mujeres con la llegada al poder de Francisco Franco, hasta los años 60 y 70 (López, 2006, 16). Así pues, empapado de la creciente movida madrileña y con un *deseo* de visibilizar historias reales, Pedro Almodóvar vuelve a la mujer española la vía principal por la que transmitir el arte vital:

Sus películas reflejan esta realidad. Sus personajes incluyen mujeres de cada tipo—mujeres modernas, tradicionales, solteras, alternativas, independientes, y dependientes—en situaciones distintas, y en muchas veces, raras. Es por esa razón que muchas personas tienen dificultad hablando sobre su cine en general. Cada película, a primera vista, parece diferente que las otras (López, 2006, 21).

En definitiva, el director crea un diálogo entre la realidad y su público cuyo lenguaje es la mujer y es en su filmografía que enseña esta nueva gramática. La mujer ha estado tan anexada y silenciada, que a veces se la ha reducido a un cuerpo funcional para la sociedad masculina, pero no se ha buscado que sea un individuo con un mundo interior exteriorizable. Ahí, en esa ruptura entre carne y humano, Almodóvar, muestra que el pecho de la mujer palpita no como un autómata, sino como una Mujer.

2. 2 La importancia de la estética

Debemos partir de la premisa de que Pedro Almodóvar no es un director que haya estudiado cine, sino que aprendió de forma paralela a la creación de sus largometrajes más tempranos. Ha sido un director que ha encontrado su esencia a raíz de ir presentando películas. Es más, “como otros muchos artistas postmodernos próximos a su estética, Almodóvar muestra gran versatilidad artística; dirige corto y largometrajes, compone canciones, las interpreta, realiza fotonovelas, escribe guiones, decora sus películas, escribe artículos... todo bajo una estética común” (Ferrández, 2016, 122). De hecho, se puede apreciar cómo en los trabajos de la década de los 80 la opulencia y el contraste son más exagerados y a medida que las producciones avanzan su estética, también. Así, ha conseguido destilar la esencia de lo *punk* para convertirlo en un estilo kitsch refinadamente atractivo.

El trazo más importante es la paleta de colores ya que “con todas estas influencias y con la utilización del Technicolor⁹ ha conseguido crear películas con colores muy contrastados, brillantes y saturados, algo que hoy en día se relaciona con lo *almodovariano*, por lo tanto, podríamos hablar de que esta estética se ha convertido en una seña de identidad de este director” (Ferrández, 2016, 13). A los colores, típicamente, rojos y verdes y luego azules y

⁹ El Technicolor es la técnica de cine en color caracterizada por los colores saturados. Creado en 1916, mejorado a partir de los años 30 y utilizado hasta los años 80.

amarillos, se le suman las formas y objetos que podrían recordar a la estética de Mark Rothko y Piet Mondrian. Figuras planas y líneas cuadriculadas que se libran del minimalismo al tener objetos con estampados clásicos españoles (los papeles de pared con flores) o propios del arte pop (múltiples latas de tomate en la nevera), ya que Almodóvar coincide con la idea de que el arte está en cualquier lado. Sin embargo, los personajes, las tramas y temáticas bebían del neorealismo italiano ya que “lo importante para Almodóvar es retratar, expresar y compartir historias que le importan, y al final eso son historias de personas, sean del sexo que sean, que se muestran sin tapujos donde todo es y se hace visible, pero huyendo de un cine-propaganda-manifiesto” (Zurián, 2005, como se citó en Manrubia, 2013, 118).

De esta manera se puede ver que “las películas de Almodóvar son caleidoscopios y cada giro nos ofrece una polifonía tal que permite no ya múltiples lecturas sino también múltiples perspectivas para abordar esas lecturas, lo que hace imposible pretender una visión holística de la obra almodovariana sin renunciar a aspectos ricos de la misma” (Zurián, 2005, como se citó en Manrubia, 2013, 117).

2. 3 La sensibilidad *queer*

Se ha visto que con el paso del tiempo la sociedad del sistema binario necesita una modificación de las normas y la teoría *queer* lo permite. Esta se basa en:

Una agrupación de citas intelectuales que tratan las relaciones entre el sexo, el género y el deseo sexual. Describe por tanto una diversidad de prioridades y prácticas críticas como pueden ser: la lectura de la representación de deseos entre personas del mismo sexo (en textos, música o imágenes); el análisis de las relaciones de poder sociales y políticas de la sexualidad; las críticas al sistema género-sexo; o los estudios de identificación transexual y transgénero, de sadomasoquismo y de deseos transgresivos (Martín, 2015, 3).

Pedro Almodóvar vivió la movida madrileña entre 1977 y 1983 “que se caracteriza por: el rechazo de un compromiso político y trascendental, la exaltación de los géneros populares (y a veces marginales) y la búsqueda de nuevas formas de expresar el arte a través de la música, el cómic, la fotografía, la pintura, la moda y el diseño” (Martín, 2015, 9). Este contexto le permite tener una visión de que la jerarquía hombre-mujer empieza a verse arrollada por un movimiento más igualitario y variado que el vigente. Es la sensibilidad *queer* que Almodóvar pone en diálogo con el sistema binario y crea un abanico de relaciones y humanos que comparten un hilo en común: lidiar con la vida. Aun así, sabe crear ambientes para cada sistema y dotarlos de una representación fiel que a) señala los problemas —Carne Trémula, 1997—, b) alumbra el movimiento *queer* como estilo de vida —Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón, 1980— a pesar de los prototipos que se mantienen dentro del mismo movimiento, y c) lo convierte en posible —Dolor y Gloria, 2019—. Esta sensibilidad es importante porque no solo tiene un estilo atractivo, sino que es coherente con una propuesta de cambio sociocultural.

3. Metodología

La metodología que se ha seguido en la parte práctica de este trabajo consiste en visualizar tres películas del director Pedro Almodóvar, las cuales son:

- a) *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984).
- b) *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).
- c) *Volver* (2006).

En estos largometrajes los personajes femeninos tienen un papel protagonista, pero interpretan tres tipos diferentes de mujer: la mujer ama de casa, la mujer madre luchadora y la mujer trabajadora. Así, se ha prestado atención a la simbología e importancia de los espacios en la construcción de los personajes. Para ello, primero se ha hecho una introducción a las casas de las mujeres analizando los tipos de estancias, mujeres y vecinos que nos encontramos. Entonces, una vez visualizadas y contextualizadas las obras, se ha volcado la información espacio-cuerpo dividida en tres paradigmas:

- a) Paradigma de la mujer ama de casa: salón y cocina.
- b) Paradigma de la mujer enamorada: habitación.
- c) Paradigma de la mujer madre: salida al exterior.

Dentro de cada apartado se ha hecho un informe del personaje femenino protagonista en comparación con el personaje masculino protagonista. Luego, se ha descrito en qué entornos han sucedido las acciones. Y, finalmente, se ha puesto énfasis en el simbolismo de las escenas —sea por color, decoración, diálogo o música—. Así, se ha podido ver qué tipo de relación espacio-cuerpo existe, si como extensión de su cuerpo funciona como una cárcel o como una liberación.

4. Desarrollo analítico

4. 1 La casa de las mujeres de Almodóvar

a. Estancias

En este trabajo se han analizado tres películas de las cuales se ha podido extraer una lista de los diferentes espacios donde los personajes femeninos se desarrollan. Estos se dividen en dos categorías mayores, que son los lugares dentro de la casa y los lugares fuera de ella. En el primer grupo, destacan la habitación, la cocina y el salón. En estos espacios coinciden con la teoría de espacio doméstico-privado de Montón (2000), donde la relación que guarda la mujer con ellos es la de mantenimiento y cuidado. Aunque veremos cómo estos parámetros quedan desajustados al profundizar en el análisis de las protagonistas. El segundo grupo, el del exterior, coincide con el espacio público, pero no está monopolizado por el género masculino, sino que se ve al personaje desenvolviéndose en su espacio de trabajo —sea como limpiadora, actriz de doblaje o dueña de un nuevo restaurante—. De esta manera, con *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* el análisis se ha hecho en el aspecto del salón y la cocina, ya que es donde ocurre la mayor parte de la acción; con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* se ha estudiado la habitación, porque tiene una evolución significativa y, por último, con *Volver* se ha enfocado el espacio público en la salida al exterior de la mujer con el negocio de la protagonista.

b. Tipos de mujeres

Se ha comentado que Pedro Almodóvar tiene una sensibilidad *queer* que le permite identificar las diferentes posibilidades de desarrollo de los seres humanos, para el foco de estudio de este

trabajo, en especial las mujeres. Sin embargo, el conocimiento de que la mujer es un humano que de forma biológica no está hecho para estar anexado al hombre, sino que tiene una profundidad psicológica deseosa de emerger, y de que la aplicación en su trabajo no significa que no haya personajes esclavos del sistema binario representados. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Gloria, la protagonista, es una ama de casa que cumple con este mismo paradigma. Por otro lado, también se puede ver el estereotipo de la mujer enamorada de forma desbocada con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Sin embargo, Almodóvar no lo dirige de forma burlona hacia las mujeres, sino que lo hace creando de una historia caricaturesca unas relaciones de acción-reacción que desnudan los roles de género. Para acabar, está Raimunda que alberga en su personaje el prototipo de la mujer madre que por amor a su hija y con la fuerza de sobreponerse a las adversidades se abre paso al exterior y crea su propio negocio.

c. Vecinos

No son las protagonistas las únicas que dan significado a las películas. En el mundo almodovariano cada elemento está ahí por una razón y la amalgama de personajes secundarios convierte la historia en una sociedad espejo de la que existe fuera de las pantallas. Por ejemplo, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* destaca la vecina Cristal, que es una prostituta *kinky* de la moda, que lejos de ser un personaje denigrado, vive sola con su propio negocio y gestión monetaria. Por otro lado, está Juani, la otra vecina que es madre soltera que hace sus pinitos como modista y mantiene una relación poco maternal con su hija. A parte, está su suegra que es un personaje muy tradicional, aunque egoísta con sus cosas y sus deseos de volver al pueblo con la vida tranquila. Por su parte, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* funciona como un cuadro de precisamente mujeres al filo de la risa y el llanto por las situaciones absurdas en las que se ven inmiscuidas. Están Candela, angustiada por ser perseguida por la policía al tener relación con unos terroristas chiitas, y Marisa, la novia del hijo de la ex-pareja de Pepa —la protagonista—, que es la joven virgen. A la par, están Lucia y Paulina, las dos mujeres de Iván que conforman un triángulo de amantes junto con Pepa. Una con trastornos mentales que es capaz de escaparse del psiquiátrico para vengarse de Iván y la otra abogada, que cumple con el tema de enamorados fugitivos. Sin embargo, en *Volver* vemos la familia matriarcal de Raimunda, con una hermana con un negocio clandestino, la madre fantasma por el peso de sus responsabilidades como mujer y una amiga-hermana hippie que vive y se mantiene sola. Además, se cuenta con las transacciones de las vecinas con las dos empresas de la protagonista.

4. 2 ¿Qué he hecho yo para merecer esto?

a. Personaje femenino

Gloria es el personaje femenino protagonista. Es una mujer de mediana edad que tiene dos hijos y un marido que cuidar. Además, trabaja como limpiadora en los sitios que va consiguiendo, ya que, aunque Cristal se lo propone, no quiere introducirse en el mundo del trabajo sexual. Sobre ella, el rasgo que más destaca es que es adicta a las anfetaminas. Sin embargo, no se desarrolla ningún otro aspecto. Cumple con el papel de buena esposa hasta que se ve superada. De Gloria se conocen las actividades que desempeña: la cocina, la limpieza y el cuidado del marido y sus hijos. Solo hay un momento donde ella quiere

arreglarse el pelo y desea comprarse una plancha, pero como no tiene dinero suficiente no se vuelve a incidir en el tema. Puede interpretarse que Gloria es una figura femenina que forma más parte de la casa que del mismo círculo familiar.

b. Trama

Podemos presenciar el momento de liberación de Gloria en esta película. Almodóvar nos describe su vida de forma lineal y pausada, hasta que su marido recoge a un cliente que por motivos personales intenta meter al marido de Gloria en chanchullos ilegales para ganar dinero. Como no lo convence, el cliente busca a un antiguo amor del marido, una mujer mayor con un pasado brillante que desea suicidarse bebiendo. Es cuando la mujer del pasado entra en escena que el personaje de Gloria empieza a moverse hacia el futuro. El marido trata a su mujer como si fuera su asistente y se engalana para ver a la mujer exótica, Ingrid Muller. Ahí, ante la imperativa de su marido a que le planche la camisa para tener una cita con la otra mujer, ella se reniega y él le pega, entonces, como todo esto tiene lugar en la cocina, ella que va a seguir escudriñando el hueso pelado de una pata de jamón, cuando la agarra y golpea a su marido con ella en la cabeza, matándolo. Consigue librarse del crimen y empapela toda la cocina con la ayuda de la hija de su vecina, Juani, que tiene poderes telequinéticos.

c. Simbolismo

Aunque se le pueden dar diversas explicaciones metafóricas a la telequinesis de la hija de Juani, los aspectos más simbólicos que suceden en la película son tres. El primero tiene que ver con la pata de jamón. Al inicio de la película ella está limpiando en un dojo donde están practicando un arte marcial con unos palos que están golpeando fuertemente, de atrás hacia delante, en el aire. Las artes marciales son, normalmente, consideradas prácticas de defensa propia y cuando el marido y ella llegan al culmen de su relación y él le pega, su mecanismo de defensa es la pata huesuda de jamón. Esto desemboca no solo en el asesinato de su marido, pero en la liberación de ella misma como mujer. La pata de jamón ha sido protagonista en varias escenas, cada vez más reseca, como curtiéndose para convertirse en el arma y armadura de, ahora, dueña de la cocina. Luego, destaca la relación de marido y mujer que mantienen. Hay un momento durante la presentación de su entorno, que el marido intenta mantener relaciones sexuales con ella y ella no quiere porque está saturada de trabajo, cansancio e infelicidad. Esta frustración contrasta con el momento inicial cuando, en ese mismo dojo, uno de los deportistas acaba manteniendo relaciones sexuales en la ducha con ella. Sin embargo, empapada y tentada, el hombre tiene impotencia. Más adelante se descubre que este hombre es el policía, que por el resultado es incapaz de hacer bien su trabajo no dándose cuenta de que la asesina es Gloria. Esta insatisfacción por parte de Gloria e incapacidad por parte de los dos hombres en el ámbito sexual se pueden extraer al mismo cuadro que hay en su día a día. Por eso, cuando Gloria se las ingenia para despistar a los policías y se desembaraza de su marido, el final es tan simbólico, porque muestra las imperfecciones del sistema binario. Gloria había alojado a su hijo menor con un dentista lujurioso y el mayor se había ido con su abuela, ya que era capaz de manejarse solo. Era una madre sola y ahora era una esposa sola. Si ya no tenía qué actividades hacer como mujer, ¿qué era? Y Almodóvar la enfoca, después de recorrer la casa vacía con la cámara, a ella en el balcón, sonriente, asomándose a la barandilla para coger todo el aire que pudiera. Ahora era más mujer que nunca, pero no se puede evitar

sentir el vacío que eso significaba. Ya no era parte de la casa, podía ser Gloria-persona. Entonces, en esos segundos de vértigo, su hijo menor aparece, volviendo con ella; dejándonos caer que una mujer debe conocerse y ser libre de saber qué quiere, porque no ser el prototipo de buena mujer no significa que las mujeres no puedan desear ser madres y plancharse el pelo, sino que simplemente deja a la elección de la persona qué hacer con su vida.

d. Paradigma de la mujer ama de casa: salón y cocina

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* la relación que se establece entre el espacio y el cuerpo de la mujer es encarcelador. Con Gloria no hemos visto momentos de goce ni disfrute en ninguna de las estancias exteriores o interiores. Si estaba en la habitación la canción compartida entre su marido e Ingrid Muller la perseguía, y si no era la canción era su marido con un apetito sexual no correspondido o una discusión más. Además, podemos ver que las dos características que conocemos de Gloria son que limpia y consume anfetaminas, para lidiar con las responsabilidades de lo primero. Una vez convertida en espacio de incomodidad la habitación, es recluida a la cocina y por extensión al salón, donde tiene que seguir sirviendo, recogiendo y limpiando después de trabajar. No se sienta, no mira la televisión, solo pasa de un lado para otro atendiendo a sus hijos, suegra y marido. La cocina, sin embargo, le da momentos de paz: cuando se toma sus pastillas, cuando suspira y se apoya en la encimera o cuando se concentra al cocinar lo poco que tenga. Sin Gloria la cocina no está operativa, por tanto, nadie es cuidado y sin la cocina, Gloria no tiene un lugar donde tener tranquilidad mental. Así, la cocina resulta otro miembro de su cuerpo, representado por la pata de jamón.

4. 3 Mujeres al borde de un ataque de nervios

a. Personaje femenino

Pepa es una mujer trabajadora y reconocida por su carrera como actriz de doblaje. De ella conocemos que está muy dolida y enfadada con su expareja Iván, tanto que sus sentimientos la llevan al borde del suicidio. Es una mujer enamorada y engañada que, a pesar de ser independiente, el piso es suyo y tiene una buena capacidad económica, no puede superar que se rían de ella. Destaca que no se convierte en una mujer desquiciada y que está dispuesta hacer lo que sea solo para tener satisfacción vengativa. Pepa al inicio de la película está dolida, deprimida y siente un deseo enorme de morirse, a esto se suma que está embarazada, pero a medida que el día avanza e Iván se muestra como un cobarde al no ir a recoger su maleta al piso de Pepa, ella va enfureciendo, porque merece respeto y, al contrario, solo recibe el conocimiento de todos los engaños de Iván. El momento de inflexión es cuando se va a quitar la vida con el gazpacho y el cigarro que había encendido no se apaga, quemando toda la cama.

b. Trama

Pepa solo quiere devolverle las cosas a Iván, no quiere más recuerdos, pero sí decirle que está embarazada, aunque Iván huye durante toda la película. La acción es una montaña rusa de eventos que da sentido a las incógnitas a la vez que abre otras nuevas. Pepa, desbordada, descubre que ha sido engañada y que forma parte del círculo mal-amoroso de un cobarde don Juan. La mayor parte de la acción sucede en el piso de Pepa, siendo casi una sola estancia por la estructura que tiene, esto ayuda a que toda la relación de la mujer con la habitación se

extienda por el piso. Sin embargo, a pesar de la entreverada trama que se forma hasta el final, la escena del aeropuerto muestra que una mujer enamorada, cuando está dolida puede hacer la vista gorda, como la abogada; puede ser vengativa, como la amante hospitalizada o puede ser como Pepa y simplemente pedir recibir el mismo respeto que le da a Iván, porque es lo mínimo que se merece después de lo que le ha hecho.

c. Simbolismo

Los aspectos que más destacan simbólicamente en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* son el título, el piso y tres elementos cruciales: el gazpacho, el teléfono y la maleta. Primero, el título puede ser interpretado desde el punto de vista denigratorio de que el sexo femenino es histérico cuando intenta expresar un malestar o se puede entender como el resultado de una serie de licencias que los hombres, en este caso Iván, se toman con las mujeres, esperando a que no pase nada, que sigan teniendo libertad sin represalias. Es, en efecto, una imagen precisa de lo que sucede durante todo el largometraje. Mujeres angustiadas por sus problemas que intentan resolverlos lo mejor que pueden. Con esta premisa, el piso es un espejo de la evolución emocional y psicológica de Pepa en el tema amoroso. Empieza pequeño, rojo y agobiante y cuando es incinerado se vuelve llamas que físicamente convierten el cuarto en todo el piso siendo la representación material de la explosión de Pepa, que, amada y engañada, pide ser tratada con respeto y lo que muestra esta película es el proceso de endurecimiento de la dignidad con respecto al amor. Esto se ve a través de los tres objetos destacados. El gazpacho con *Valium* es la debilidad, la duda, el malestar interior que el desamor le ocasiona a Pepa, pero cuando cobra conciencia el teléfono es el camino hacia la superación del desamor. Es lanzado, maltratado y arreglado para comunicarle a la otra línea que recoja sus cosas y se vaya, porque es lo mínimo que debe hacer: dar la cara e irse. Por eso la maleta, que está ahí desde el inicio, es el paquete amoroso que guarda Pepa, que cuando supera el amor, desaparece junto con ese gran agujero negro —ya que la maleta es grande y negra— y nadie lo acaba recibiendo. De hecho, por deshacerse del recuerdo de Iván, Pepa se desliga hasta del piso.

d. Paradigma de la mujer enamorada: habitación

En consecuencia, la relación que se establece entre la figura femenina y el espacio es la de refugio. Se puede ver cómo al inicio la habitación es un agujero negro por los recuerdos con la anterior pareja. Un sitio prohibido y doloroso que la destierra, incluso, fuera de su casa —e intenta ponerlo en alquiler—. Hasta que le prende fuego inintencionadamente después de haberse cansado de ser buena y vemos como su personaje no responde a la respuesta comúnmente relacionada a las mujeres de volverse *histérica* y por ende vengativa. Ella se traslada al salón, lleva su intimidad, teléfono y maleta a la sala principal que está conectada con la terraza y ahí, no solo conoce el contexto amoroso en el que vive, fuera de los engaños de Iván, sino que también gana una seguridad y conciencia de sí misma y el valor que tiene y merece. Por eso, la habitación típicamente destinada a las relaciones maritales, al cuidado de la mujer del hombre, se vuelve una base de autodescubrimiento y refugio de las mujeres que pasan por ahí.

4. 4 Volver

a. Personaje femenino

Raimunda es el personaje protagonista de *Volver*. Es una madre que forma parte de tres generaciones de mujeres que sobreviven al viento solano, al fuego, a la locura, a la superstición y hasta a la muerte a base de bondad, mentiras y una tremenda vitalidad (Manrubia, 2013, 304). Ella forma parte de una historia familiar de mujeres supervivientes del “terrorismo doméstico perpetrado por los varones” (Manrubia, 2013, 305). Con un pasado de resentimiento y violencia, sigue siendo una mujer que ama a su hija, a su familia y que no duda en moverse por las cadenas del mundo para conseguir mantenerse. En el hogar, las labores de la casa, aunque las desempeña porque es la única adulta, su relación verdadera está con el espacio del exterior, en la dirección del restaurante y el cuidado de la casa donde vive su tía.

b. Trama

Volver es una película que está construida a capas que se entrelazan creando una trama casi tridimensional. Parte de un núcleo familiar femenino donde las figuras masculinas han sido excluidas como protección de las mujeres que lo forman. Todo parte del asesinato que comete la hija de Raimunda hacia su padre, que empezó a tener una actitud sexual indebida con ella. Las dos intentan encubrir el asesinato y para hacerlo y seguir ganando dinero, Raimunda abre el restaurante que debe cuidar de un vecino. A la par que prospera, debe lidiar con el luto de su tía y el cuidado de la casa que ha tenido un mantenimiento muy curioso. Así, descubren que su madre a la que creían muerta en un incendio siempre ha estado ahí, porque realmente ese amor que había entre los padres de Raimunda era con otra mujer y la madre los mató, por su deseo y su maldad al abusar de Raimunda cuando era pequeña, dejándola embarazada de su hija, quien es, también, su media hermana.

c. Simbolismo

La figura de la madre fantasma y la imagen del hombre congelado son los dos pilares simbólicos de *Volver*. Almodóvar con esta película ha creado un micromundo de mujeres sostenido por ellas mismas y la figura de la madre fantasma expone que estos micromundos existen en todas partes, solo que no se ven porque son eclipsados del tipo de cultura y educación de la sociedad occidental. La madre de Raimunda permanece escondida toda la película, solo se la ve dentro de su círculo familiar y en la casa de la tía se espera que haya ciertas cosas hechas, aunque parezca imposible. Esta dinámica se asemeja al papel que realmente desempeñan las madres en el día a día, mujeres de las que se espera que lo hagan y que no tenga notoriedad porque es lo que deben hacer. Es más, se puede interpretar como el hecho de que la mujer cuando sucede algo debe actuar rápido, resolverlo y hacer como que no ha pasado nada, todo sigue igual y bien —lo mismo le pasa a Raimunda con el marido y a su hermana cuando descubre el secreto de su madre—. Por otro lado, la imagen del hombre congelado simboliza el cambio que hay cuando las estructuras establecidas por la jerarquía binaria se cambian. No es criminalizar al hombre, es señalar las fallas de un sistema que perpetúa las desigualdades de forma, valga la redundancia, sistemática.

d. Paradigma de la mujer madre: salida al exterior

El espacio privado y doméstico desaparecen dentro de un sistema matriarcal. La ausencia de una figura masculina implica que las figuras femeninas anexadas no tengan que vivir, en lo privado, dentro de una jerarquía binaria. Por tanto, las relaciones entre espacio y cuerpo en *Volver* son prácticamente nulas. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Pepa necesitaba la habitación, aunque fuera un fuerte, para poder realizar su cometido de justicia, porque en el ámbito profesional no lo iba a conseguir con un tema amoroso. Gloria, de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* pudo tener un sistema parecido, pero no fue hasta que, como Raimunda, se liberó de la presencia monopolizadora masculina. Entonces, si en el hogar existe una libertad y hegemonía donde todas trabajan, es en el exterior donde la figura femenina tiene una relación espacio-cuerpo. En este caso es en el exterior cuando debe cuidar de sí misma y de su hija y por ello debe encontrar un trabajo, pero no se lo ceden, lo construye. Esto puede ser un ejemplo de cómo, al avanzar la historia y la sociedad, las mujeres pueden optar a más libertades, posibilidades y gestión de su propio ser.

Conclusiones

A modo de cierre de este trabajo, se puede destacar que se han encontrado tres tipos de relaciones entre espacio y cuerpo de los personajes femeninos en las películas seleccionadas de Pedro Almodóvar. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* la relación es de la cocina como un apéndice encarcelador de la mujer. Con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* el cuerpo encuentra un refugio en el espacio, que es parte de la estabilidad mental de la protagonista, pero no es un yugo. Por otro lado, en *Volver* la relación que se establece es de liberación y la relación espacio-cuerpo resulta en un apéndice benigno. Además, las figuras femeninas tendrán más relación con una estancia u otra dependiendo de su contexto personal y sociocultural. Gloria no puede estar anexada al exterior porque sigue los parámetros propios de la mujer casada con hijos que se ocupa de la casa. Trabaja, sí, pero aun así no comparte las tareas domésticas con su marido y varias veces el marido verbaliza que no tiene que trabajar, sino que debe hacer la cena. Por otro lado, Pepa es una mujer trabajadora con mal de amores, entonces su normalidad destaca que ha construido una relación con el espacio público, pero dentro de su contexto actual, la habitación representa todo lo que quiere olvidar, para pasar a ser su refugio una vez ha superado el dolor. Por último, Raimunda es una madre que necesita encubrir un asesinato y mantener a su hija, ahora que el marido está muerto. Por eso pasa a construir una relación con el mundo exterior, donde el trabajo forma parte de ella. Con esto, también se puede concluir que las relaciones espacio-cuerpo pueden ser múltiples y no son fijas, pueden modularse según la acción de la mujer.

El resultado más relevante de esta investigación es el cambio de dinámica que hay cuando el sistema binario se elimina. Siendo una representación simbólica de esta idea los hombres protagonistas en estas películas. En *Volver* y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* la figura del hombre ha sido abruptamente extirpada y en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* su representación ha sido superada. Cuando esto se ha dado, las dinámicas hombre > mujer se han reprogramado, como en la escena final de *Volver*, cuando las mujeres tienen un sistema matriarcal donde se reparten las tareas y cada una tiene sus trabajos y proyectos. Sin embargo, cabe destacar, también, la relevancia que tienen los códigos que programan a la mujer y cómo condicionan su visión de la realidad y sus posibilidades dentro de la sociedad.

Un análisis final es entender que la mujer es un objeto a función del género masculino dentro de la casa y cuando va al exterior no tiene características aprendidas compatibles para sobrevivir en ese entorno, para hacerlo debe reconstruirse ella misma y en un futuro debe hacerlo el concepto de género y sexo. De hecho, un tema futuro de investigación podría ser un sistema antropológico de reconfiguración de la sociedad, donde se eduque a vivir fuera de las limitaciones sexogénericas.

Bibliografía

Fuentes primarias:

- Almodóvar, P. (Director). (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [Película]. Production Kaktus Producciones Cinematográficas S.A.
- Almodóvar, P. (Director). (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [Película]. El deseo.
- Almodóvar, P. (Director). (2006). *Volver* [Película]. El deseo.

Fuentes secundarias:

- Bodenhofer, C. (2019). Estructuras de sexo-género binarias y cismormadas tensionadas por identidades y cuerpos no binarios: Comunidades educativas en reflexión y transformación. *Punto Género*. Vol. 12, 101-125.
- Cuadrada, C. (2011). “Mujeres y Espacios”. *Triangle: Language, Literature, Computation* Vol. 4, 1-24.
- Cruzado, Á. (2009). La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las Escrituras al cine. *Revista internacional de culturas y literaturas*. Vol. 8, 36-58.
- Ferrández, L. (2016). *La representación de la madre en el cine de Pedro Almodóvar*. Universidad de Zaragoza.
- Fonseca, C. y Quinteros, M. (2009): Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Revista Sociológica*. Vol. 69, 43-60.
- Foucault, M. (1996). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Gallimard.
- Kottak, C. P. (2002). *¿Qué es la antropología?*
<https://www.mheducation.es/bcv/guide/capitulo/8448146344>
- Haraway, D. (1984). *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado.* Trad. Manuel Talens. PDF.
https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf
- Hernando, A. (2000). Hombres del tiempo y mujeres del espacio: individualidad, poder e identidades de género. *Arqueología Espacial*. Vol. 22, 23-44.

- Lagarde, M. (1998). *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*. Managua: Punto de encuentro.
- Lamas, M. (2009). El fenómeno trans. *Cuerpos transexuales y transgéneros*. Vol. 39, 1-13. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2009.39.1414>
- León, M. (1996). Mujer, género y desarrollo: concepciones, instituciones y debates en América Latina. *Instituto Interamericano de Derechos Humanos*. Vol. 4, 141-168.
- López, E. (2006). Pedro Almodóvar y la Representación de la Mujer Española. *SIT Digital Collections*, https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/351
- Manrubia, A. M. (2013). *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: Marca de autor*. Universidad Complutense de Madrid.
- Martín, L. (2015). *Cultura queer en la filmografía de Pedro Almodóvar: un análisis de su producción en relación con la movida madrileña*. Universidad de las Islas Baleares.
- Montón, S. (2000). Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia. *Arqueología Espacial* Vol. 22, 44-59.
- Nielfa, G. (1999). ¿El siglo de las mujeres? *Cuadernos de historia contemporánea*. Vol. 21, 63-81.
- Reyes, C. (1995). Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX. *Credencial Historial*. Vol. 68. <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-68/cambios-en-la-vida-femenina-durante-la-primera-mitad-del-siglo-xx>
- Salas, B. (2010). Las maneras del odio. Aproximaciones a la femme fatale y a la misoginia en el cine, *Revista Feminista*. Vol. 16-17.
- Trachana, A. (2013). Espacio y Género. *Ángulo recto. Revista de Estudios sobre la ciudad como espacio plural*. Vol. 5, 117-131.
- Víñez, A., Víñez, I. C. (2021). La ‘donna angelicata’ o la deshumanización de la mujer: aproximación al concepto de musa en el dolce stil novo. *Revista de estudios de las mujeres*. Vol. 12, 162-175
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egalets.

Anexo I — GUÍA DE LA BUENA ESPOSA

Ilustraciones obtenidas de la entrada <https://www.guioteca.com/amor/guia-de-la-buena-esposa-de-1953-enfurece-a-mujeres-actuales-11-reglas-sorprendentes/>. Su autora fue Pilar Primo de Rivera en 1953 para la Sección Femenina de la Falange Española.

Ilustración 1



Ilustración 2



Ilustración 3



Ilustración 4



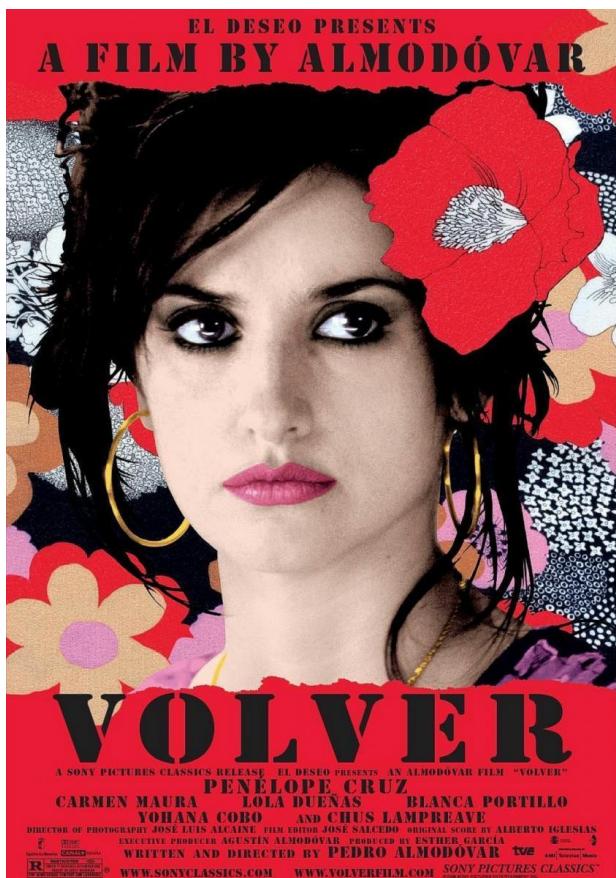
Ilustración 5



Anexo II — FILMOGRAFÍA ANALIZADA

Datos obtenidos del Ministerio de Cultura (informes del 2002 al 2009) y de <http://www.estamosrodando.com/>, web de referencia en el entorno cinematográfico.

1. Volver



Título original: Volver

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 2006

Duración: 121 min

Género: Criminal, Drama, Comedia, Intriga

Reparto: Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo, Chus Lampreave, Antonio de la Torre, Carlos Blanco, María Isabel Díaz, Neus Sanz, Leandro Rivera, Yolanda Ramos, Carlos García Cambero, Pepa Aniorte, Elvira Cuadrupani, María Alfonsa Rosso, Fany de Castro, Eli Iranzo, Magdalena Brotto, Isabel Ayúcar, Concha Galán, Mari Franç Torres, Natalia Roig

Productora: Televisión Española (TVE), Canal+ España, El Deseo S.A., Ministerio de Cultura

Agradecimientos: Núria Moreno

Casting: Luis San Narciso

Departamento artístico: Alejandra Loiseau

Departamento editorial: Kathy Thomson

Dirección: Pedro Almodóvar

Diseño de producción: Salvador Parra

Efectos visuales: Aníbal del Busto, Eduardo Díaz, Juan Alonso, Ramón Ramos, Sergio García Abad, Thorsten Rienth

Fotografía: José Luis Alcaine

Guion: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Ana Caballero, Ana Lozano, Esther Gázquez, Jessica Aguirre, Mariló Osuna, Massimo Gattabrusi

Montaje: José Salcedo

Música: Alberto Iglesias

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Producción en línea: Toni Novella

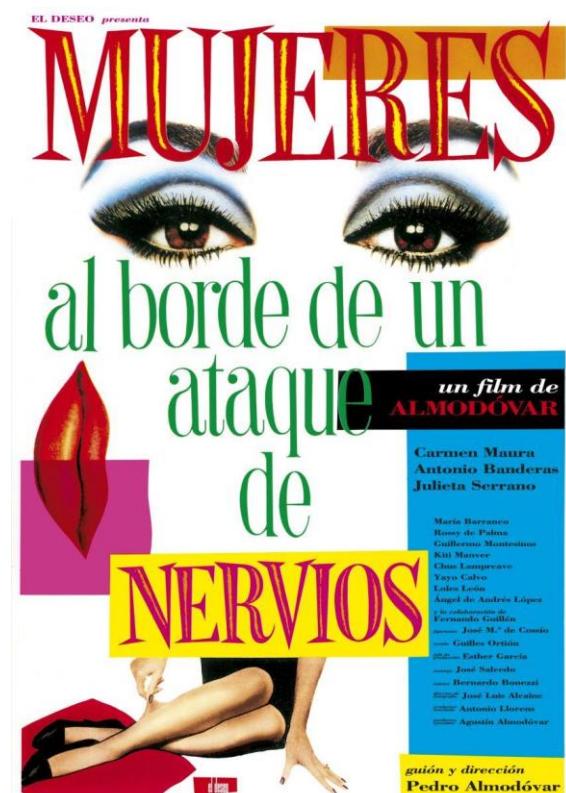
Sonido: Jaime Fernández-Cid Buscató, José Antonio Bermúdez, Miguel Rejas, Ruth Márquez

Vestuario: Ana Cuerda Sabine Daigeler

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, productora Televisión Española (TVE), Canal+ España, El Deseo S.A., Ministerio de Cultura.

Sinopsis: Tres generaciones de mujeres 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. Ellas son Raimunda, casada con un obrero en paro y una hija adolescente. Sole, su hermana, se gana la vida como peluquera. Y la madre de ambas, muerta en un incendio, junto a su marido. Este personaje se aparece primero a su hermana y después a Sole, aunque con quien dejó importantes asuntos pendientes fue con Raimunda y con su vecina del pueblo, Agustina.

2. Mujeres al borde de un ataque de nervios



Título original: Mujeres al borde de un ataque de nervios

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1988

Duración: 90 min

Género: Drama, Comedia

Calificación: No recomendada para menores de 13 años

Reparto: Carmen Maura, Antonio Banderas, Julieta Serrano, María Barranco, Rossy de Palma, Kiti Manver, Guillermo Montesinos, Chus Lampreave, Eduardo Calvo, Loles León, Ángel de Andrés López, Fernando Guillén, Juan Lombardero, José Antonio Navarro, Ana Leza, Ambite, Mary González, Lupe Barrado, Joaquín Climent, Chema Gil, Gabriel Latorre, Francisca Caballero, Carlos García Cambero, Agustín Almodóvar, Tomás Corrales, Eva González, Carmen Espada, Susana Miraflo, Paquita Fernández, Federico G. Cambero, Gregorio Ros, Paco Virseda, Imanol Uribe, José Marco

Guion: Pedro Almodóvar

Distribuidora: Laurenfilm

Productora: Laurenfilm, El Deseo S.A.

Agradecimientos: Juan Luis Lábano, Mariano García

Autor de la obra: La voix humaine (no acreditado): Jean Cocteau

Departamento artístico: Carlos García Cambero, David Jareño, Federico del Cerro

Departamento de transportes: Ángel Frutos, Ángel Megino, José Mancheño, Julián Hernández

Departamento editorial: Manolo Laguna, Rosa Ortiz

Departamento musical: Lola Beltrán, Tino Azores

Dirección: Pedro Almodóvar

Efectos especiales: Reyes Abades

Efectos visuales: Pablo Núñez

Fotografía: José Luis Alcaine

Guion: Pedro Almodóvar

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Gregorio Ros, Jesús Moncusi

Montaje: José Salcedo

Música: Bernardo Bonezzi

Producción asociada: Antonio Llorens

Producción ejecutiva: Agustín Almodóvar

Sonido: Eduardo Fernández, Gilles Ortion, Luis Castro

Vestuario: José María De Cossío Josune Las

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora Laurenfilm y productora Laurenfilm, El Deseo S.A.

Sinopsis: Pepa (Carmen Maura) e Iván (Fernando Guillén) son una pareja de actores de doblaje. De repente, la relación se rompe. Pepa espera lo imposible mientras su casa se va llenando de gente. Un auténtico hit de la neurastenia y del gazpacho.

3. ¿Qué he hecho yo para merecer esto?



Título original: ¿Qué he hecho yo para merecer esto?

Dirección: Pedro Almodóvar

País: España

Año: 1984

Duración: 101 min

Género: Drama, Comedia

Calificación: No recomendada para menores de 18 años.

Reparto: Carmen Maura, Luis Hostalot, Ryo Hiruma, Ángel de Andrés López, Gonzalo Suárez, Verónica Forqué, Juan Martínez, Chus Lampreave, Kiti Manver, Sonia Anabela Holimann, Cecilia Roth, Diego Caretti, José Manuel Bello, Pedro Almodóvar, Fabio McNamara, Miguel Ángel Herranz, Beni, Carmen Giralt, Amparo Soler Leal, Emilio Gutiérrez Caba, Agustín Almodóvar, El Churri, Francisca Caballero, Javier Gurruchaga, Jaime Chávarri, Esteban Aspiazu, Katia Loritz, María del Carmen Rives, Jesús Cracio, Luciano Berriatúa, Pilar Ortega, Carlos Miguel

Guion: Pedro Almodóvar

Distribuidora: No disponible

Productora: Kaktus Producciones Cinematográficas S.A.

Departamento artístico: Federico del Cerro, Juan de la Flor, Tadeo Villalba hijo

Departamento de transportes: Ángel Megino

Departamento editorial: Cristina Velasco, Rosa Ortiz

Departamento musical: Luis Cobos, Ramón Perelló, Zarah Leander

Dirección: Pedro Almodóvar

Diseño de producción: Pin Morales, Román Arango

Efectos especiales: Carlo di Malti, Francisco Prósper, José María López Sáez

Efectos visuales: Santiago Gómez

Fotografía: Ángel Luis Fernández

Guion: Pedro Almodóvar

Historia original: Pedro Almodóvar

Maquillaje: Mercedes Gómez, Ramón de Diego

Montaje: José Salcedo

Música: Bernardo Bonezzi

Producción ejecutiva: Hervé Hachuel

Sonido: Antonio Illán, Bernardo Menz, Enrique Molinero, Mario Gómez

Vestuario: Carmen Velasco Cecilia Roth Juan Carlos García

El material gráfico de esta película es de sus respectivos propietarios, distribuidora No disponible y productora Kaktus Producciones Cinematográficas S.A.

Sinopsis: Gloria, un ama de casa frustrada, malcasada y adicta a las anfetaminas, vive en una casa de vecinos de un barrio humilde con su marido, que es taxista, sus hijos y su suegra. Compagina las labores del hogar con el trabajo de asistenta en otras casas.