

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES, JURÍDICAS
Y DE LA COMUNICACIÓN



GRADO EN PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

CURSO 2021-2022

**LA FIGURA DE LA MADRE EN EL CINE DE
ALMODÓVAR: *TODO SOBRE MI MADRE* (1999) Y
VOLVER (2006)**

Trabajo de disertación

VICTORIA VALERA FRANCO

Tutora académica: Tecla González Hortigüela

SEGOVIA, julio de 2022

A mi madre y a mi abuela.

ÍNDICE

| | |
|---------------------------|---|
| INTRODUCCIÓN | 4 |
|---------------------------|---|

CAPÍTULO 1

INFLUENCIAS Y RAÍCES

| | |
|---|---|
| 1.1. La influencia de una vida | 9 |
| 1.1.1. Infancia y herencia cultural..... | 9 |

CAPÍTULO 2

CONTEXTO SOCIOCULTURAL

| | |
|--|----|
| 2.1. Contexto sociocultural | 12 |
| 2.1.1. Década de los 80..... | 14 |
| 2.1.2. Década de los 90..... | 15 |
| 2.1.3. Década de los 2000 hasta la actualidad..... | 16 |

CAPÍTULO 3

REPRESENTACIÓN DE LA MADRE EN EL CINE DE ALMODÓVAR

| | |
|--|----|
| 3.1. Aproximación metodológica: la Teoría del Texto y la intertextualidad | 17 |
| 3.2. Todo sobre mi madre | 20 |
| 3.2.1. Sinopsis..... | 22 |
| 3.2.2. Desarrollo de los personajes principales..... | 23 |
| 3.2.3. Desarrollo de la temática..... | 29 |

| | |
|--|-----------|
| 3.2.4. Análisis textual de la película..... | 31 |
| 3.3. Volver..... | 39 |
| 3.3.1. Sinopsis..... | 40 |
| 3.3.2. Desarrollo de los personajes principales..... | 41 |
| 3.3.3. Desarrollo de la temática..... | 45 |
| 3.3.4. Análisis textual de la película..... | 48 |
| | |
| CONCLUSIONES..... | 56 |
| | |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 59 |

INTRODUCCIÓN

El autor manchego nunca ha dejado indiferente a nadie tanto por su vida como por su obra. O lo amas o lo odias. En este trabajo trataremos de aproximarnos a la representación que hace el director de la mujer y, más concretamente, de la madre.

A lo largo de la historia del cine, el papel de la mujer ha ido evolucionando y sufriendo notables cambios dentro de la industria. Desde la época dorada del cine hollywoodense nos encontramos con actrices que interpretan papeles extraordinarios como es el caso de Bette Davis en *Jezabel* (1938), *La loba* (1941), *Eva al desnudo* (1950) o *Baby Jane*, (1962); Katharine Hepburn en *La fiera de mi niña* (1938), *Historias de Filadelfia* (1940), *La reina de África* (1951) o *Adivina quién viene a cenar* (1967); Greta Garbo en *Mata Hari* (1931), *La reina Cristina de Suecia* (1933) o *Ana Karenina* (1935); Elizabeth Taylor en *La Gata sobre el tejado de zinc* (1958), *Cleopatra* (1963) o *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1966); Ingrid Bergman en *Casablanca* (1942), *Por quién doblan las campanas* (1942) o *Gaslight* (1944); Marilyn Monroe en *Cómo casarse con un millonario* (1953), *Los caballeros las prefieren rubias* (1953), *Con faldas y a lo loco* (1959) o *Vidas reales* (1961) o Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma* (1953), *Sabrina* (1954), *Desayuno con diamantes* (1961), *Charada* (1963) o *My fair lady* (1964); a lo largo de las siguientes décadas, cabría destacar los trabajos de Meryl Streep en *La decisión de Sophie* (1982), *Memorias de África* (1985), *Los puentes de Madison* (1995), *Leones por corderos* (2007), *La duda* (2008), *La dama de hierro* (2011) o *August* (2013); Natalie Portman en *León: el profesional* (1995), *Closer* (2004), *El cisne negro* (2010) o *Jackie* (2016); Uma Thurman en *Las amistadas peligrosas* (1988), *Pulp Fiction* (1994), *Kill Bill* (2003), Keira Knightley en *Orgullo y Prejuicio* (2005), *Expiación* (2007), *La duquesa* (2008), *Anna Karenina* (2012) o Rosamund Pike en *Gone Girl* (2014), entre otras.

En el caso de Pedro Almodóvar podemos afirmar que, desde el principio de su carrera cinematográfica hasta el día de hoy, ha basado gran parte de sus personajes protagonistas y secundarios en mujeres, dándoles siempre un gran peso narrativo dentro de la historia y dotándolas de una enorme personalidad. Así mismo, las musas de Almodóvar, las mujeres que han inspirado su obra, cobran una enorme relevancia en la

trayectoria del cineasta. “La naturaleza de las musas, apunta el cineasta, es no solo el inspirarte, sino también darte confianza en ti mismo” (Almodóvar, 2022). Entre las mujeres que han inspirado y dado confianza a Almodóvar encontramos a Carmen Maura, con películas como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *La ley del deseo* (1987), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) o *Volver* (2006); Victoria Abril con *¡Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991) o *Kika* (1993); Bibiana Fernández con *La ley del deseo*, *Tacones lejanos*, *Kika* o *Matador* (1986); Cecilia Roth con *Laberinto de pasiones* (1982), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Todo sobre mi madre* (1999) o *Los amantes pasajeros* (2013), Marisa Paredes con *Tacones lejanos*, *La flor de mi secreto*, *Todo sobre mi madre* o *La piel que habito* (2011); Penélope Cruz con *Todo sobre mi madre*, *Volver*, *Dolor y Gloria* (2019) o *Madres paralelas* (2021), entre otras muchas.

Además destaca, desde mi punto de vista, el hecho de que los personajes femeninos que ha creado el director son mujeres que, a pesar de la diversidad que presentan, siempre escapan de estar tan sólo representadas como “la mujer de”. Son personajes con sus propios problemas, intereses y conflictos internos como Lydia en *Hable con ella* (2002), Lena en *Los abrazos rotos* (2009), Julieta en *Julieta* (2016); son misteriosas, complejas y pasionales como Becky en *Tacones lejanos* o Clara en *Carne trémula* (1997).

Por otro lado, podemos afirmar que el cine de Almodóvar está directamente ligado a una perspectiva, podríamos decir, generalmente femenina. Adriana Ugarte habla en el documental *Almodóvar; todo sobre ellas* (2016) del conocimiento del director sobre la sensibilidad de las mujeres y la capacidad del mismo para empatizar con la historia de estas; mientras que Emma Suárez, en ese mismo documental, lo achaca a la propia forma de sentir del director. Afirma que cuenta con cierta tendencia a la tragedia y un sentido trágico de la vida, así como que su “*sentido del amor*” está tan ligado a un punto de vista apasionado y de sufrimiento, que tan solo puede ser femenino. Sin duda un sentimiento de amargura o infelicidad es común en todos los personajes femeninos del director; madres, esposas o amantes, siempre envueltas por la tragedia. También Rossy de Palma, Victoria Abril o Bibiana Fernández, explican en este documental cómo el director siempre ha preferido contar las historias desde un punto de

vista o una narrativa femenina, pues son las mujeres quienes tienen más recorrido dramático; quienes profundizan y expresan más sus sentimientos. El director afirma:

Para mí no hay mayor espectáculo que ver llorar a una mujer. A una actriz, quiero decir. Reconozco que he tenido la suerte de que me llorasen las mejores: Carmen Maura, Marisa Paredes, Victoria Abril, Chus Lampreave, Penélope Cruz, Kiti Mánver, Verónica Forqué, Angela Molina, Julieta Serrano... Y cada una lo ha hecho de un modo distinto. No hay ruidos tan personales como los de la risa y el llanto (Almodóvar, 1999: 183).

Tampoco podemos hablar del director sin hablar de su madre, y de sus raíces manchegas, pues ambas han influido enormemente tanto en su vida como en su obra. Él mismo ha explicado en diferentes ocasiones cómo su madre, su infancia y su pueblo, han influido en su forma de contar historias, en su percepción de la mujer y en su relación entre la realidad y la ficción. En *Volver*, rodada tras la muerte de su madre, podemos ver el reflejo del recuerdo que el director tenía de las mujeres de su pueblo, sus vecinas, y de cómo los hombres siempre estaban fuera y las mujeres se ayudaban unas a otras. Todo esto también se puede apreciar en muchas de sus películas desde sus inicios, tales como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* hasta el día de hoy, en algunos de sus últimos trabajos como *Dolor y Gloria* y *Madres paralelas*.

Centrándonos en el objeto del trabajo que es la figura de la madre en el cine de Almodóvar, vemos como el director retrata a lo largo de su filmografía a “la madre” de diferentes formas. Las madres son una figura clave en los melodramas del director. Almodóvar nos muestra desde el inicio de su carrera esta figura como sinónimo de pasión, de fuerza, pero también de imperfección y dolor. Nos muestra la figura de la madre desde un punto de vista realista, lejos de la abnegación y de la incondicionalidad. Nos muestra las dudas sobre la maternidad y sobre el deseo de ser madre (como es el caso de Ana en *Madres paralelas*), el pesar de renunciar a algo por tu hijo (Manuela en *Todo sobre mi madre*), las ganas de huir de la maternidad para cumplir tus propios objetivos, por ejemplo, profesionales, y el dolor por hacerlo (Becky del Páramo en *Tacones lejanos* o Teresa en *Madres paralelas*). Nos muestra una visión realista de estas madres hacia sus hijos y las ganas de luchar por su propia felicidad, aunque sepan que

esta felicidad está lejos de ellos. Muchas de estas madres escapan de la representación de la familia tradicional, siendo mujeres divorciadas o que nunca se han casado, mujeres que huyen de un modo u otro de la figura paterna o masculina; madres prostitutas como el personaje de Penélope Cruz en *Carne trémula*, madres trans como Tina en *La ley del deseo* o rodeadas de gente trans o LGTB, mucho antes de que estas cuestiones estuviesen presentes como lo están hoy en día. En este sentido, Jorge Luis Gallegos Vargas afirma que “las figuras maternas sirven a Almodóvar -gracias a las dicotomías de su personalidad- para identificar las características de la sociedad española franquista y posfranquista”. Además, este autor señala que esta figura materna continuamente se representa dentro de un seno familiar derruido “gracias a la ausencia del padre, ya sea por el abandono o la muerte de éste”, lo que le lleva a afirmar que “la maternidad” es el resultado “de la reivindicación de la mujer” (Gallegos Vargas, 2008: 97).

A lo largo de toda su filmografía son muchas las películas en las que Almodóvar vuelca su mirada sobre la figura de la mujer, pero en el presente TFG quisiera centrar mi atención en dos de ellas ya que considero que son las que más se centran en la figura de la madre: *Todo sobre mi madre* (1999) y *Volver* (2006). Estos dos largometrajes protagonizados por mujeres, nos permiten aproximarnos de forma privilegiada a la representación que hace Almodóvar de las mujeres, a través del reflejo de su infancia, sus raíces manchegas, el recuerdo de mujeres ayudándose unas a otras sin la necesidad ni la presencia de ningún hombre, y sobre todo de una de sus mayores influencias: su madre. Estas dos películas, como veremos, no sólo rinden homenaje a su madre, si no a la figura de la madre en general y al amor de estas hacia los hijos.

Objetivos:

- El objeto principal de este trabajo es indagar en la representación de la mujer en el cine de Pedro Almodóvar. Para ello se procederá a:
- Observar y estudiar las raíces del autor así como su legado artístico hasta el día de hoy.
- Profundizar en el contexto histórico y en los cambios ideológicos y culturales en los que el director comienza y desarrolla su obra, así como en la representación

y evolución de la mujer y la madre.

- Analizar *Todo sobre mi madre* y *Volver* para hallar el perfil de representación de la figura femenina en su obra y, más concretamente, de la madre.

CAPÍTULO 1

INFLUENCIAS Y RAÍCES

1.1. La influencia de una vida

A menudo es prácticamente imposible separar al artista de la obra, igual que es difícil separar la biografía del artista y todas sus influencias del contenido que este crea a lo largo de su vida.

Las primeras obras del director, están en la línea de los movimientos modernos y postmodernos que surgían en diferentes capitales, en este caso en Madrid, alejándose del mundo rural y franquista en que había crecido así como transformando la escena cultural de España. Vemos que a medida que van pasando los años, como él mismo reconoce, su obra se va volviendo aún más personal, e incluso en ocasiones reivindicativa reflejando, quizá en mayor medida, partes de su propia vida y sus raíces.

1.1.1. Infancia y herencia cultural

Natural de Calzada de Calatrava, Ciudad Real, y nacido en el año 1949, cambia su residencia a los ocho años a Cáceres, donde vive y estudia hasta los dieciocho. A esa edad se traslada a Madrid en busca de sí mismo y escapando de las costumbres rurales y la herencia franquista y de posguerra en que ha vivido hasta el momento. Pese a este intento inicial de romper con todo lo vivido hasta la fecha y construir una vida lejos de todos los convencionalismos de su infancia, hay ciertos aspectos de la misma que, podríamos afirmar, son característicos de su cine. Estos aspectos, entre otros son: el peso de una cultura y herencia rural y religiosa, su educación sentimental o el momento sociocultural.

Conservo el recuerdo de las conversaciones de mi madre con las vecinas en el patio, en mi presencia hablando de todo, incluidos los acontecimientos más dramáticos. También recuerdo que mi madre me llevaba con ella cuando iba a lavar al río, junto con otras mujeres. Para mí el Río era una verdadera fiesta. Las mujeres cantaban, y yo introducía

mi dedito en el agua y acariciaba los peces que acudían atraídos por el jabón (citado en Duncan, 2017: 339).

Esta anécdota, que contaba el director hace algunos años, se pone en escena en *Dolor y gloria*, estrenada en 2019. Probablemente esta sea una de las películas que suponen un ejemplo más claro de la utilización de recuerdos y escenas de su propia vida, del homenaje y la influencia de su infancia, sus vecinas y su madre. En esta película también plasma otra de las anécdotas que más a menudo ha contado sobre su madre, aunque asegura que a ella no le gustaba nada que la contara. Esta anécdota nace de la condición de analfabetismo en la que se encontraba la mayor parte de la gente de su pueblo cuando él era niño. Su madre, que sabía leer y escribir, prestaba sus servicios a vecinas y amigas leyendo y respondiendo a las cartas que éstas recibían, aunque el director afirma que la lectura a menudo no era literal, si no que su madre incorporaba parte que sabía que estas mujeres deseaban oír. El deseo de un pronto reencuentro, la preocupación por algún familiar enfermo; cualquier cosa que alegrara un poco al destinatario. Esta capacidad de actuar de las mujeres para mejorar o salvar situaciones, como veremos más tarde, inspiró en gran medida *Todo sobre mi madre*. Él mismo habla y establece esos momentos como cruciales para darse cuenta de la importancia de la relación entre realidad y ficción; el hecho de que la ficción no existiría sin la realidad y la realidad no existiría sin la ficción (Duncan, 2017: 264).

Su madre y sus vecinas del pueblo, cuando era un niño, también son claves como inspiración dentro de su obra en general, y en particular dentro de la muestra que será utilizada para este trabajo. Su infancia, en la que él se recuerda rodeado de mujeres y en ausencia de hombres (quienes siempre estaban trabajando o en el bar), ha formado y condicionado su forma de ver el mundo, a menudo desde un punto de vista femenino. Lo mismo ocurre con las tradiciones rurales de su tierra y de su niñez:

Oír hablar a Chus Lampreave es oír a mi madre, los barquillos que les entrega para el camino a Lola Dueñas y a Penélope Cruz los ha hecho mi hermana María Jesús, y el pisto. Cuando tengo alguna duda, llamo a mi otra hermana, Antonia, que guarda los recuerdos de nuestra infancia intactos. Le he preguntado hasta qué tipo de trapos y cepillos se llevaban al cementerio para limpiar las tumbas. Mi madre les dejó como herencia el respeto a todos los ritos sociales, religiosos, familiares y vecinales de la

mancha profunda (citado en Duncan, 2017: 332), sobre el rodaje de *Volver* y sobre el pueblo de Almagro.

La madre del director, Francisca Caballero, además de ser una figura e influencia fundamental para su cine, cuenta con pequeños papeles en distintas películas del director. Aparece en filmes como: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), interpretando a un familiar del dentista; *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), donde interpreta a la presentadora de un informativo; *¡Átame!* (1989) como madre de Marina, interpretada a su vez por Victoria Abril, o *Kika* (1993), interpretando a Doña Paquita.

En cualquier caso, múltiples son los ejemplos que sirven de símil entre la biografía del director y su obra. En películas como *La mala educación* (2004), o la ya mencionada *Dolor y gloria*, refleja la relación entre la Iglesia y la educación de aquellos que no tenían recursos, como fue su caso, como única vía de recibir una enseñanza mínima, con todo lo que eso supone:

Eso (estudiar bachillerato) en aquella época, a finales de los 50 y en mi clase social, era un privilegio. Lo que pasó es que se me debía ver que me gustaban otras cosas y entonces mi madre dijo, “a este chico hay que buscarle algo”, y como lo único que se podía hacer era meterse cura, mi hermana la mayor, que tenía unas manos de oro para coser, y daba clases de costura con la beata del pueblo, le habló de lo mío. La beata pensó que yo daba bien para cura y me presentó al cazador de talentos religiosos de la zona, y me metieron en los salesianos (Fotogramas, 1983).

La religión, como parte de la cultura de España, pero también a nivel iconográfico, está a menudo presente en la obra de Almodóvar. A veces de forma crítica, y sin profundizar en aspectos teológicos, el director refleja el peso de la Iglesia en la sociedad del país, en diferentes momentos (Manrubia Pereira, 2013: 106).

CAPÍTULO 2

CONTEXTO SOCIOCULTURAL

2.1. Contexto sociocultural

Procedente del ya comentado entorno rural y conservador, ya está ubicado en Madrid a principios de la década de los 70. Aunque durante esa década cuenta con un trabajo convencional que se aleja de la dirección cinematográfica y del mundo del arte, no deja de lado su vocación artística.

La forma de ser, los gustos y las decisiones vitales del director, han distado en ocasiones notablemente de las de otros directores o aspirantes a serlo. Se alejó de la intelectualidad o los elitismos de determinados directores. Un ejemplo de todo esto fue su participación en la *Movida*, su forma de vestir y sus declaraciones a menudo escandalosas, que producían una ruptura con la sociedad del momento; hecho que le permitió a su vez crearse un nombre y alimentar su propio mito, consiguiendo así un renombre y una voz en la sociedad del momento. Con una clara vocación por el cine y con una procedencia humilde, al llegar de muy joven a Madrid, mientras metía cabeza en la *Movida madrileña* y se embarca en un grupo de teatro, *Los Goliardos*, trabaja en Telefónica. Él mismo explicaba al inicio de su carrera cinematográfica, que aunque no tenía intención de renunciar a su auténtica vocación, contar historias, tampoco se decidía a abandonar su puesto en la compañía que le procuraba al fin y al cabo estabilidad y seguridad. Él lo achacaba al *instinto de conservación* que venía de *haber sido un niño pobre*. Conservó este trabajo durante 12 años, hasta 1981. También se alejaba de los gustos y círculos más intelectuales como director de cine, interesado por los estereotipos en torno a España y el glamour de Hollywood (Manrubia Pereira, 2013: 108). Inmerso en la *Movida* y el mundo del teatro, en 1980 dirige su primera película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). Sin embargo, el éxito a nivel nacional le llega en 1984, con *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Ambas películas están protagonizadas por Carmen Maura, a quien conoció en el teatro años antes, y que se convertiría en la musa de sus inicios.

El inicio de su carrera, por lo tanto, surge en un momento en que España estaba adentrándose en el postmodernismo, un movimiento que abarca diferentes aspectos tanto económicos como socioculturales, y que se caracteriza, entre otras cosas, por los cambios que promueve en la estructura familiar clásica y en el rol de la mujer, que hasta ese momento seguía siendo enormemente estereotipado (Manrubia Pereira, 2013: 46).

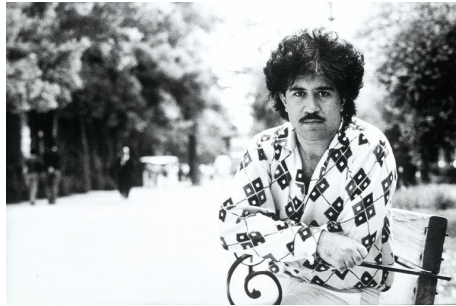


Imagen 1. Pedro Almodóvar en la década de 1980.

[Fuente: Revista Diez Minutos, 2019].

En la etapa que va de 1974 a 1979 realizó diversos filmes de distinta duración en Super 8mm. En 1980 estrena *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*; posteriormente: *Laberinto de pasiones* (1982); *Entre Tinieblas* (1983); *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984); un tráiler para *Amantes de lo prohibido*, medimetro para TVE; *Matador* (1986) o *La ley del deseo* (1986) (Almodóvar, 1999: 203).

Si bien esta primera fase artística del director estuvo determinada por un momento concreto y a lo largo de su carrera se ha ido alejando y desvinculando de ese tipo de expresiones artísticas, el nombre de Almodóvar siempre ha sido sinónimo de escándalo o polémica, por su forma única de ser y expresar su arte. En cualquier caso, como acabo de mencionar, según avanzaba su carrera se fue alejando no sólo de ese tipo de movimientos, si no que también alejó su vida privada de los focos mediáticos, interesado tan sólo en exponer su trabajo al público (Manrubia Pereira, 2013: 111-116).

Su obra, en cualquier caso, se aleja siempre de lo convencional, así como del conservadurismo, adaptando elementos clásicos y característicos de la estética kitsch o de la influencia del pop americano, romantizando lo cotidiano:

Si en algún momento se relacionó a Almodóvar y su obra con alguna ideología es innegable que su toma de posición reside en la negación de aquello que se asocia a un pensamiento fascista o conservador. Del mismo modo que rehúsa ser considerado un trasgresor, dado que la trasgresión supone una ley y una moral que él desconoce (Manrubia Pereira, 2013: 115).

2.1.1. Década de los 80

En 1975 se inicia la transición democrática española, y con ella un periodo extenso de cambios para España, que abarcaba todos los ámbitos posibles. Se produjo una ruptura y una relativa libertad cultural por primera vez en décadas, así como una apertura al mundo más allá de las fronteras nacionales. También la demografía y el estilo de vida social cambió. La posición de la mujer mejoró y su rol en la sociedad también sufrió cambios notables. Este espacio que ganó la mujer y que se le había negado hasta la fecha, supuso entre otras cosas un cambio en la estructura familiar comprendida hasta el momento y un descenso de la natalidad, a raíz de la posibilidad de independencia y acceso al mundo laboral, entre otros. Esta evolución fue progresiva y se fue fundamentando no solo a lo largo de esa década, sino también a lo largo de décadas posteriores, pues la desigualdad en el sistema no se corrige de golpe ni mucho menos, sino que supone un largo proceso social que se extiende hasta nuestros días. Aunque las cifras de actividad laboral de la mujer son bajas en relación con el resto de Europa, presenciamos el inicio de un importante cambio. A nivel sociocultural, es imprescindible mencionar movimientos como la *Movida madrileña*, que muestra a la sociedad de Madrid como gente moderna y abierta, reflejando una nueva imagen de España. Esta corriente también se refleja en el cine dando lugar a la *Comedia madrileña*, con películas como *Bajarse al moro* (1989), de Fernando Colomo; *Ópera prima* (1980), de Fernando Trueba o *Laberinto de pasiones* (1982); *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), y *La ley del deseo* (1987), de Pedro Almodóvar. En esta década destacan otras producciones cinematográficas españolas tales como *Los Santos inocentes* (1984); *El año de las luces* (1985) o *La vaquilla* (1985) (Manrubia Pereira, 2013: 48-68).



Imagen 2. Pedro Almodóvar y Antonio Banderas en la década de 1980.

[Fuente: Revista Diez Minutos, 2019].

Por otro lado, a mediados de esta década, Pedro Almodóvar crea la productora El Deseo S.A., junto a su hermano Agustín, que consagra al director como productor y le ayuda a alcanzar una mayor relevancia a nivel internacional, con producciones como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), ganadora del Goya a mejor película y nominada a los premios Oscar.

2.1.2. Década de los 90

A partir de esta década empiezan a ser evidentes los cambios que emergen de la transición comenzada 15 años atrás, después de años condicionados por el aislamiento y la autarquía; la mujer, por fin, empieza a ser independiente, aunque como apunta Manrubia, existen cifras que expresan que, aunque la mujer se empezó a incorporar al mundo laboral, no se produjo un reparto de las tareas del hogar, con las cuales siguió cargando, trabajara o no (Manrubia, 2013:69-74).

A nivel nacional destacan en este periodo producciones como *Abre los ojos* (1997) de Amenábar o *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998) de Santiago Segura (Manrubia Pereira, 2013: 69-78).

Pedro Almodóvar estrenó *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995) y *Carne Trémula* (1997), pero sin duda destaca *Todo sobre mi madre* (1999), que ganó el premio Oscar en la categoría de mejor película de habla no inglesa además de otros muchos galardones a nivel nacional e internacional.



Imagen 3. Penélope Cruz, Pedro Almodóvar y Antonio Banderas, 2000.

[Fuente: Revista Diez Minutos, 2019].

2.1.3. Década de los 2000 hasta la actualidad

En esta década Almodóvar realiza *Hable con ella* (2002) y *La mala educación* (2004). Un año más tarde, en 2005, cuando la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España deja a la *La mala educación* sin ningún Goya, obteniendo la mayoría de ellos en el año 2004 la película *Mar adentro* de Amenábar, tanto el director como su hermano Agustín dejan la Academia en desacuerdo con la misma.

En 2006, estrena *Volver*, donde, como veremos más adelante, homenajea a su madre y sus raíces, además de reencontrarse con su infancia. En esta película vuelve a trabajar con Carmen Maura, y alcanza de nuevo un gran reconocimiento internacional.

En 2011 el director estrena *La piel que habito*, nominada a la mejor película en los Goya. Y a lo largo de esa década también estrena *Los amantes pasajeros* (2013), *Julieta* (2016) y *Dolor y Gloria* (2019). Tanto en *Julieta* como en *Dolor y Gloria* nos volvemos a encontrar con la importancia de la figura de la madre, siendo esta última película la más personal e incluso autobiográfica en algunos puntos, ya que en ella nos habla no sólo de su propia madre, sino también de su infancia, vecinas y vida en general.

En el año 2020 Almodóvar estrena el cortometraje *La voz humana* protagonizado por Tilda Swinton y en el año 2021 *Madres Paralelas*, película que ha conseguido dos nominaciones en los Premios Oscar, la de Penélope Cruz en la categoría de Mejor Actriz y la de Alberto Iglesias en la categoría de Mejor Banda Sonora Original.

CAPÍTULO 3

REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL CINE DE ALMODÓVAR

3.1. Aproximación metodológica: la Teoría del Texto y la intertextualidad

A continuación haré una aproximación a la metodología utilizada para analizar la muestra siguiendo los presupuestos de la Teoría del Texto planteada por el catedrático Jesús González Requena (2000).

La Teoría del Texto concibe el texto artístico no solo como “depósito de significación” sino también, y fundamentalmente, como “el espacio de ese encuentro con ciertas imágenes, deseables o indeseables, pero en cualquier caso que confrontan nuestro deseo”.

En este sentido, González Requena apunta lo siguiente:

Existen, sin duda, textos intensamente modelados por su funcionamiento discursivo -comunicativo-, plenamente funcionales: volcados a su constitución en vehículos de transmisión de significación. Pero existe, también, otro tipo de textos que apuntan más allá de la significación: hacia el ámbito de la experiencia (González Requena, 2000).

La Teoría del Texto debe, por ello mismo, no sólo conformarse como una teoría de la significación -es decir, como una semiótica-, sino también “como una teoría de la experiencia del sujeto en el lenguaje” (González Requena, 2000). Partiendo de tales presupuestos teóricos, proponemos una aproximación a las películas que vamos a analizar desde la práctica del análisis textual, una práctica que propone “recorrer el texto, atravesarlo, para acceder a la fuerte experiencia emocional que ahí se desencadena: una experiencia de la que formamos parte, por la que nos dejamos llevar, conmover, perturbar –una experiencia, en definitiva, en la que nos reconocemos” (González Hortigüela, 2007).

Cabría diferenciar, tal y como expone Carolina Hermida Bellot en su artículo *Utilización del análisis textual en el estudio de las series de ficción televisivas: el caso*

de *Ally McBeal* (2013), cuatro fases para el desarrollo de un análisis textual: (1) estructurar el texto; (2) deletrear el texto; (3) construir un mapa de cadenas significativas e (4) identificar el núcleo duro.

(1) Estructurar el texto.

Antes de realizar un análisis textual es crucial centrarse en la estructuración narrativa del texto. Según Luis Martín Arias todo texto “es analizable, es decir que puede y debe ser sistemáticamente descompuesto, con el mayor rigor posible, en los sucesivos elementos que lo constituyen como parte integrante de la realidad empírica, como objeto material, y por tanto nada metafísico.” (Martín Arias, 1997: 152).

Otros autores coinciden en este aspecto, como Casetti y Di Chio, quienes explican que el análisis textual ejecuta unas acciones esenciales en el texto: “*descomponerlo* en sus elementos constitutivos y *recomponerlo* a través de síntesis y de modelos interpretativos.” (citado en Hermida Bellot, 2013: 634).

También el formalista ruso Vladimir Propp establece como base metodológica del cuento maravilloso la realización de una morfología, “es decir una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto” [...] “Todos estos puntos de vista nos ofrecen la misma conclusión: fragmentar y descomponer la base material del texto para dar cuenta de su estructura y funcionamiento interno” (Hermida Bellot, 2013: 634).

(2) Deletrear el texto.

En esta fase se ha de leer el texto de manera textual, es decir, literal; o como explica González Requena: deletrearlo, “porque sólo deletreando recuperamos el tiempo mismo de la letra del texto” (citado en Hermida Bellot, 2013: 634). Todo esto a su vez supone escrutar el texto atentamente para concluir que “el principio de *parsimonia* es un principio básico para que el análisis pueda ser productivo” (citado en Hermida Bellot, 2013: 634). El análisis textual de *Todo sobre mi madre* se ha basado en un análisis previo “*shot by shot*” de González Requena. Este método consiste en el

análisis de un filme plano a plano en el que se tienen en cuenta los diferentes elementos que conforman el texto, como, por ejemplo, la composición, la iluminación, el vestuario, el lenguaje corporal o los diálogos de los actores, entre otras cosas.

(3) Construir un mapa de cadenas significativas.

Autores como Luis Martín Arias nos advierte de que la emergencia constante de connotaciones “debe anclarse en el texto, en todo el texto, de tal modo que a lo largo del análisis se vayan construyendo las cadenas significantes más coherentes, las más densas, las que adquieren una mayor complejidad procurando, de paso, reconstruir esa textura, ese tejido, en el que el sujeto interacciona con el filme” (Martín Arias, 1997: 103). De esta forma logramos localizar las cadenas significativas más importantes de una obra y que nos permiten, a su vez, localizar la posición del sujeto que ahí escribe y/o lee.

(4) Identificar el núcleo duro.

Esta última fase del análisis textual consiste en localizar el núcleo principal de la obra, o en términos de Martín Arias, el sentido simbólico del texto, “un sentido “que se siente”, que “tiene que ver directamente con la experiencia”, con lo real (citado en Hermida Bellot, 2013: 636). En el caso que nos ocupa, tal y como enseguida desarrollaremos, ese núcleo va a pivotar en torno a la incapacidad de ‘ser una buena madre’ desde el principio, así como en torno a la relación entre la maternidad y la muerte (ya sea de la propia madre, o del hijo), que viene a introducir una segunda oportunidad para ser esa ‘buen madre’ que ellas quieren ser.

En cuanto a la intertextualidad, cabe destacar distintos autores tales como Julia Kristeva o Mikhail Bakhtin. Bakhtin explica que la intertextualidad nace del diálogo, de “la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones” (Bakhtin, 1981: 37). Kristeva continúa con las teorías en torno al dialogismo de Bakhtin y utiliza por primera vez el concepto de intertextualidad explicando su presencia en cualquier texto ya que todos los textos están constituidos de forma inevitable por otros existentes de forma previa: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es la

absorción o transformación de otro texto” (Kristeva, 1978: 190). Aunque la intertextualidad en su origen se basaba en textos literarios pronto su utilización se amplió a otras formas artísticas tales como películas. Para el análisis textual de *Volver* me he basado en un artículo de Pedro Poyato centrado en la intertextualidad: (*Narración e intertextualidad en Volver (Pedro Almodóvar, 2006)*, 2021). En este texto, Poyato se basa en teorías en torno a la intertextualidad como la del autor Riffaterre que explica la participación activa del espectador de cara a la comprensión del texto. Esto significa que el espectador que interpreta el texto, condiciona la interpretación que hace del mismo ante sus propias experiencias o forma de ver una realidad; es decir, que se pierde parte de la visión original que quería transmitir el artista a favor del propio contexto sociocultural o incluso emocional de cada espectador.

3.2. *Todo sobre mi madre*



Imagen 4. “Todo sobre mi madre” / “Un film de Pedro Almodóvar”. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: captura de pantalla].

La película número 13 del director, *Todo sobre mi madre* (1999), “es un homenaje al sentir de las madres, a su sensibilidad y a su manera de enfrentarse a la vida, y a doña Paquita Caballero, quien murió ese mismo año, tras participar en cinco de sus filmes” (Correa Ulloa, 2006: 18-19).

Aclamada por la crítica, muchos la consideran la mejor película de Almodóvar, éxito que también se reflejó en taquilla, siendo la película más taquillera del director hasta entonces. También recibió múltiples galardones, incluyendo el premio Oscar a la mejor película extranjera. “Con esta película ha pasado algo nuevo. A todo el mundo le ha gustado y las críticas han sido espléndidas. Me ha liberado de todas las etiquetas que hasta ahora me colocaban: *enfant terrible*, provocador, escandaloso. Ahora les parece que después de todo no soy tan mal chico” (citado en Duncan, 2017: 261). Aunque con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* consigue llegar por primera vez al gran público, esta película tiene una dirección más comercial que le posiciona como referente a nivel global.

En *Todo sobre mi madre* Almodóvar hace un homenaje al mundo femenino y dedica la película a las actrices y a las mujeres:

No sólo son el tema de *Todo sobre mi madre*, sino que la película también va dedicada a ellas. Especialmente a las actrices que en algún momento han hecho de actrices. Siempre me han interesado las películas que reflejan el mundo del cine. No me refiero a las que hablan del lenguaje, sino a las que cuentan historias de actores, directores, escritores, productores, estilistas, maquilladores, figurantes, imitadores de estrellas, etc. Películas cuyo argumento es el propio cine, y las personas que lo hacen, su magnificencia y su sordidez. De ese género inexistente, y que participa de todos los géneros, me atrae especialmente protagonizado por actrices. En la dedicatoria al final nombro a tres de las actrices que más emoción me han deparado: la Gena Rowlands de *Opening Night*, la Bette Davis de *All About Eve* y la Romy Schneider de *Lo importante es amar*. El espíritu de las tres impregna de humo, alcohol, desesperación, locura, deseo, desvalimiento, frustración, soledad, vitalidad y comprensión a los personajes de *Todo sobre mi madre*. Podría haber ampliado la dedicatoria a muchas más actrices, que también han hecho de actrices, en cine: Gloria Swanson en *Sunset Boulevard*, Judy Garland en *Ha nacido una estrella*, Lana Turner en *Cautivos del mal* e *Imitación a la vida*, Ava en *La condesa descalza*, [...] Geraldine Page haciendo de Alejandra del Lago en *Dulce pájaro de juventud*, [...] Jean Hagen, adorable idiota en *Cantando bajo la lluvia*, [...] Anita Ekberg en la *Dolce Vita* [...] Y muchas más que probablemente olvido (Almodóvar, 1999: 173-174).

La capacidad de fingir de las mujeres es algo que trata esta película, en palabras del director:

Mi idea al principio fue hacer una película sobre la capacidad de actuar de determinadas personas que no son actores. De niño recuerdo haber visto esta cualidad en las mujeres de mi familia. Fingían más y mejor que los hombres. Y a base de mentiras conseguían evitar más de una tragedia. [...] La Mancha era una zona árida y machista, en cuyas familias el Hombre reinaba desde su sillón orejero, tapizado de brillante ‘eskai’. Mientras las mujeres solucionaban realmente los problemas, en silencio, teniendo muchas veces que mentir para ello. [...] Contra ese machismo manchego que yo recuerdo (tal vez agigantado) de mi niñez, las mujeres fingían, mentían, ocultaban y de ese modo permitían que la vida fluyera y se desarrollara, sin que los hombres se enteraran ni la obstruyeran. (Además de vital era espectacular. El primer espectáculo que vi fue el de varias mujeres hablando en los patios). No lo sabía, pero este va a ser uno de los temas de mi película número 13, la capacidad de la mujer para fingir. Y la maternidad herida. Y la solidaridad espontánea entre las mujeres. “Siempre he confiado en la bondad de los desconocidos”, decía Williams por boca de Blanche Dubois. En *Todo...* la bondad es de las desconocidas (Almodóvar, 1999: 169).

Tal y como apunta Jaramillo en su artículo *Todo sobre mi madre*, “*Todo sobre mi madre* es un filme en el que Almodóvar pone todo su corazón y se aleja de la ironía y del melodrama kitsch para pintar un retrato sobre la solidaridad de las mujeres.” (Jaramillo, 2000: 14).

3.2.1. Sinopsis

El film trata sobre una madre que pierde a su hijo, quien la idolatraba, y a quien ella había pretendido proteger de todo ocultando su pasado y en cierto modo incluso aislándose, convirtiéndose a sí misma en todo para su hijo, sin la intervención de terceros apenas, en lo que ha durado la vida del joven. De hecho es este aislamiento lo que en cierto modo mata al hijo junto al gran amor que profesa a su madre. Al morir el

hijo Manuela busca al padre quien no sabía de la existencia de este. Para ello vuelve a Barcelona, donde se reencuentra con el padre de su hijo quien ahora es una mujer llamada Lola, así como con su pasado.

A su vez la muerte del hijo le lleva a entablar una relevante amistad con Huma, una actriz de teatro a quien fueron a ver actuar ella y su hijo la noche en que éste murió. Su cercanía a Huma le permite volver al teatro, su gran pasión frustrada años atrás al convertirse en madre. A la vez cuida de Rosa, una monja embarazada de Lola, es decir del padre de su hijo. Al morir Rosa, Manuela se encarga del hijo de ésta. Tras el tiempo pasado en Barcelona y su reciente incursión en el teatro ya no siente esto como un sueño frustrado, sino que se da cuenta de que lo más importante para ella siempre fue su hijo, permitiéndose a sí misma cuidar a su nuevo hijo, el hijo de Rosa, de una forma totalmente distinta a la que en cierto modo mató a su primer hijo. Sin huir, y contándole a este siempre la verdad sobre su origen y su vida, aceptando por fin su pasado, siendo honesta al respecto y permitiendo que terceros formen parte de la vida de su nuevo hijo.

3.2.2. Desarrollo de los personajes principales

Manuela, interpretada por Cecilia Roth



Imagen 5. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: captura de pantalla].

Es el personaje principal, cuya historia está marcada por la muerte de su hijo, que la lleva a reconectar con su pasado en busca del padre. Las personas de su pasado viven vidas que podríamos considerar excéntricas, como es el caso de Agrado, una prostituta trans o Rosa, una monja que da su vida por los demás; pero sobre todo viven situaciones

complicadas que cambian su vida de nuevo.

Esta mujer se encuentra entre los 35 y los 40 años. Tal y como señala el propio cineasta: “Manuela es una mujer rubia, atractiva. Posee ese tipo de solidez que proporciona el haberse hecho a sí misma desde muy pronto. Dulce acento argentino e inmediata sonrisa triste” (Almodóvar, 1999: 18) Tiene un trabajo para el cual se requiere una titulación, un nivel social medio-alto, y aspecto moderno. Además está soltera y es independiente tanto emocional como económicamente de los hombres.

Manuela huye. Huye siempre en tren, atravesando túneles interminables. Primero huye de Barcelona a Madrid. Dieciocho años después, huye de Madrid a Barcelona. Y pocos meses más tarde, de nuevo en el trayecto Barcelona-Madrid, huyendo. [...] Barcelona es el territorio del padre. Y Madrid el del hijo. Y en la política emocional de Manuela ambas ciudades son irreconciliables e incompatibles. Cuando Esteban hijo preguntaba por el padre Manuela siempre respondía con evasivas. [...] Manuela vuelve a Barcelona con el tercer Esteban, sentado sobre sus rodillas. El niño rebosa salud [...] Manuela le explica al tercer Esteban la historia de sus fugas. El niño le escucha como si lo entendiera. -Esta es la primera vez que no vengo huyendo a Barcelona. Manuela le explica cómo fueron las tres veces anteriores. Le dice por qué se llama Esteban, quiénes fueron sus padres, cómo murieron y en qué circunstancias ella se convirtió en su única madre, teniendo que arrebatárselo a una abuela que no le quería. [...] ninguna pregunta de las que le haga quedará sin respuesta. Manuela le promete responderlas todas, y si no sabe la respuesta se la inventará. -Porque se me da muy bien improvisar -Manuela sonríe y piensa que realmente la suya ha sido una vida extraordinaria. -Hubiera podido ser actriz, si hubiera querido. ¡Pero mi única vocación ha sido cuidar de mis hijos! ¡Cuidarte a ti! Estrecha al pequeño entre sus brazos, como para que no se le olvide lo que acaba de decir (Almodóvar, 1999: 179-181).

La mujer que huye, literal o metafóricamente, hasta encontrar el momento o la oportunidad para empezar con fuerza de nuevo, es un tema habitual entre las mujeres de las películas de Almodóvar, que como más adelante veremos, aparece también en *Volver*.

Manuela, en su rol de madre, es el personaje protagonista de la película: es ella la que lleva la mayor carga emocional, así como el peso de la historia. La figura de la madre representa todas las emociones y vínculos clave que pretende transmitir el film.

El amor incondicional, el deseo de cuidar y proteger o la maternidad que da sentido a una vida:

Es una de esas criaturas benéficas que pueblan el cine de Almodóvar. Alguien que tiene el poder de sanar. Y eso empieza hacer, así como si fuera justo ella, que lo ha perdido todo, la única que puede salvar y comprender a los demás. Hasta llega a comprender y perdonar a su antiguo amante, que en realidad es un monstruo; un monstruo hermoso, y tal vez por eso es más temible que ninguno. Y eso hace Manuela, ordenar el mundo, librarse de todos sus desastres. Y no lo hace en nombre de un dios o de unos principios morales, sino de su propio dolor. Este es su mensaje: que es preciso amar el dolor y aprender a guardarlo en nuestro corazón. Un mensaje que ni siquiera sabe que lleva consigo, y que se hace presente en su atenta solicitud. Salva y cura a Agrado cuando uno de sus amantes le pega; atiende a Rosa y, finalmente, se hace cargo de su hijo; soporta con infinita paciencia la hipocresía de la madre de Rosa; ocupa el lugar de Nina cuando, a causa de la droga, esta no puede actuar, y se convierte el asistente de Huma Rojo, incapaz hasta de abrocharse sola los botones de su vestido. Una suerte de fuerza benéfica divina dimana de sus gestos y acciones haciendo que todo se recomponga a su paso. Representa esa figura tan esencial en el mundo de Almodóvar, que es la figura de la madre. Madre fiel, arco de las alianzas, rosa de agua en la noche más negra, puerta de las palabras, cuyo dolor es una casa de oro, estrella de las abandonadas, nodriza de los niños heridos, almohada de los que no pueden dormir, vaso de agua: todo eso es Manuela. [...] Manuela está desesperada y en las situaciones desesperadas, la gente se vuelve más generosa, está en mejor disposición hacia sus semejantes. Cuando crees que lo tuyo no tiene solución, te vuelves más espontáneo. Te involucres totalmente en la vida de los demás, sin pensar en el peligro (Duncan, 2017: 249)

Huma, interpretada por Marisa Paredes



Imagen 6. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: captura de pantalla].

Huma es una actriz de unos 50 años. Es un personaje secundario que entabla amistad con la protagonista tras sentirse culpable de la muerte de su hijo. En la película aparece por primera vez actuando: ella representa el objeto de deseo y el sueño frustrado de Manuela de llegar a ser actriz. Además, tiene una pasional y turbulenta relación con Nina, una actriz más joven adicta a la drogas. Esteban, el hijo adolescente de Manuela, muere intentando llegar a ella, como intentando alcanzar el sueño o el deseo esfumado de su madre.

Marisa Paredes cuenta del personaje:

Huma Rojo es un personaje que Pedro escribió pensando en mí, un regalo que me hace, que nos hace a todos los intérpretes. La fascinación que siente Pedro por el teatro la ha puesto en Huma. Huma triunfa en el escenario cuándo vive el drama de Blanche Dubois, y fracasa cuándo vive su propio drama. Cuando comprueba su incapacidad para resolver su vida, se refugia en la representación. “Siempre confiado en la bondad de los desconocidos”, dice Blanche en su última escena; frase que repite en el primer encuentro con Manuela, una desconocida a la que se confía y abre su alma mientras le dice “El éxito no tiene sabor, ni olor y cuando te acostumbras a él es como si no existiera”. El tranvía llamado deseo se aleja. Nina se ha ido, Huma sabe que no volverá, que tiene que vivir el dolor de su ausencia. Asume ese dolor y lo transforma en el dolor eterno de una madre, en el tuyo, en el mío, en el dolor de Lorca (citado en Almodóvar, 1999: 189).

Agrado, interpretada por Antonia San Juan

Agrado es una mujer trans que se dedica a la prostitución. Amiga del pasado de Manuela, entre los 40 y 50 años, pasa a convertirse en la asistente de Huma, cuando Manuela las presenta, y anima a esta a dejar la calle.

Agrado, pese a haber tenido una vida dura y llena de episodios peligrosos y momentos poco agradables, es un personaje construido en clave de humor, del cual se tiñe prácticamente cada escena en que aparece. Almodóvar explicaba en 2019 para la revista Fotogramas que la película es un melodrama con muchos momentos de comedia,

pues la mezcla de géneros es “su forma de hacer cine”, y que el peso de la comedia lo llevaba Agrado. El film nos la presenta sufriendo un momento de intensa violencia en un polígono a manos de un “cliente”; en este momento Manuela se reencuentra con ella de casualidad mientras busca a Lola. También encarna el rol de amiga incondicional de Manuela ya que, a pesar de no haberla visto ni sabido de ella en mucho tiempo, le ofrece su ayuda sin contemplaciones en el momento en que se entera de su situación, sin hacer preguntas; ellas se ayudan mutuamente.

Agrado explica en el film su nombre, que se ha puesto ella misma. Explica que se llama Agrado porque toda su vida, lo único que ha querido es agradar a los demás. Una escena crucial e icónica de la película, es el monólogo que Agrado lleva a cabo un día que tienen que cancelar la obra, cuando ya es asistente de Huma. Esta escena en clave de comedia habla del trabajo que ha tenido que llevar a cabo Agrado para llegar a ser la mujer que ella desea ser. Habla de sus operaciones y afirma orgullosa que *una es más auténtica, cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma*.



Imagen 7. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: captura de pantalla].

Rosa, interpretada por Penélope Cruz

Rosa es una joven monja enferma, de unos 20 años, que proviene de una familia acomodada y dedica su vida a los más necesitados. Es una mujer buena e inocente, pese a sus circunstancias y problemas. Rosa en cierto modo también encarna el papel de una madre cuyo hijo aún no ha nacido. Vemos en la película cómo se preocupa por él y busca asegurarle un buen futuro para cuando nazca, ya que ella no se ve con fuerzas para encargarse de él en un futuro, dado el estado crítico de su enfermedad. Además del

papel de madre tiene el de hija, pues conocemos a sus padres en esta película. Cuenta con una madre de la que nunca ha obtenido apoyo alguno, y un padre que parece que la ha querido mucho, pero en estos momentos tiene Alzheimer y ya no la recuerda.



Imagen 8. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: captura de pantalla].

Nina, interpretada por Candela Peña y la madre de Rosa, interpretada por Rosa María Sardá

Existen otros personajes femeninos como la madre de Rosa, una mujer clasista y nada amable, que no aprueba la vida de su hija. Este rol de madre es opuesto al que encarna Manuela. Aunque no tiene tanto peso en el film, evidencia esta oposición y aclara una figura de madre completamente distinta, más egoísta quizá. En cualquier caso no sabemos tanto de la historia de esta mujer como de la historia de Manuela, y por ello en gran medida, no se le da al espectador la posibilidad de empatizar con ella.



Imagen 9. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: captura de pantalla].

También existe el personaje de Nina, que es una joven actriz, adicta a las drogas, que mantiene una relación turbulenta con Huma.



Imagen 10. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: captura de pantalla].

Prácticamente todas las mujeres que aparecen en esta película tienen una vida propia y de un modo u otro apasionante, sin la compañía de ningún hombre. Trabajadoras e independientes, se ayudan las unas a las otras, sirviéndose siempre entre ellas de apoyo y consuelo. Existen roles frecuentes en el cine de Almodóvar que aparecen en esta película, además de la madre, como el de la mujer trans, la prostituta, la drogadicta, la monja o la actriz.

3.3.3. Desarrollo de la temática

El film abarca diferentes temas típicamente almodovarianos pero también propios de un melodrama. Temas tales como la pérdida, el paso del tiempo o la maternidad. Duncan en su libro *Los archivos de Pedro Almodóvar* (2017) transmite esta idea de la película:

Todo sobre mi madre puede que sea la película más perfeccionista, intensa y dolorosa de Pedro Almodóvar. Nunca antes había hablado de la soledad ni de la tristeza humana de una manera tan honda y luminosa a la vez. Es una de esas obras inclasificables, hechas en estado de gracia, en la que todo respira verdad. Y que resume casi todos los temas de su cine: la vinculación del deseo y la muerte, la exaltación del sexo, la denuncia de la hipocresía, la necesidad del arte y el anhelo de maternidad. Es una vez más, una película llena de mujeres. Mujeres que actúan, en el teatro y en sus propias vidas: y de hombres que se transforman en mujeres. En ella aparece el personaje femenino más complejo de todo su cine, Manuela, interpretada por Cecilia Roth en el momento más prodigioso de su carrera de actriz (Duncan, 2017: 246).

Almodóvar también plasma en esta película un tema recurrente en su obra, que es la familia no tradicional, dando a la figura de la madre más espacio que nunca. Manuela es una madre moderna, cosmopolita, que cría a su hijo sola. Ella tiene en común con otras mujeres de su filmografía que se encuentra en una situación vital extremadamente dura, en este caso por la pérdida de su hijo. Como señalamos en la sinopsis, Manuela busca volver a encontrar un sentido a su vida, cumpliendo el deseo de su hijo recientemente fallecido, encontrar a su padre, y sobreponerse al dolor. Todas las protagonistas son mujeres, incluso el padre del hijo de Manuela y de Rosa, que es una mujer trans.

Otro de los temas principales de la película de Almodóvar es la representación del dolor y las preocupaciones de diferentes mujeres. Una vez en Barcelona nos encontramos con nuevas protagonistas. Manuela se ofrece a ayudar a cuidar a Rosa, una joven monja embarazada de Lola (padre biológico del hijo de Manuela) y enferma, pero pronto otras mujeres implicadas en la trama, como Huma o Agrado, se suman a la ayuda a Rosa y de las unas a las otras al enterarse de la situación. También son parte de la temática del filme los delirios y las locuras de las mujeres del cine de Almodóvar:

En seguida aparecen las otras mujeres. Todas viven presas de sus delirios. Huma Rojo es una actriz que parece arrancada de una de las obras de Tennessee Williams que interpreta. Una de esas heroínas vulnerables y desquiciadas del gran escritor sureño que necesitan depender de alguien para enfrentarse al infierno de su soledad. Nina es su amante. Una joven actriz como egoísta y desencantada, que vive inmersa en el mundo de la droga. La hermana Rosa, una pobre muchacha que busca en el delirio de la entrega los demás el amor que nunca recibió de su madre, y Agrado, un travestí, con la fuerza de los supervivientes, que se ha sometido a todo tipo de operaciones para transformar su cuerpo en el de una mujer. Todas tienen sueños que persiguen tenazmente, y casi siempre para llegar al desastre (Duncan, 2017: 246-249).

El filme también aborda la sociedad del momento; la prostitución, la moralidad o la conciencia de clase. Según la lectura de Gabilondo existiría una interpretación de la película basada en un plano histórico o político, pues hay quien ve el personaje de Penélope Cruz, una madre que muere para dar la vida a su hijo, y el de Cecilia Roth, una madre que después de perder a su hijo, pasa a cuidar a este niño que representa a

una nueva España, como una alegoría de la transición de España. Por otro lado, la única representación de un personaje masculino que hace de padre, es la de un hombre (interpretado por Fernando Fernán Gómez) que sufre Alzheimer, y no puede recordar ni hacerse cargo en absoluto de la situación que le rodea; lo cual, según este autor, haría referencia a la era franquista (Gabilondo, 2005: 287).

También podría hacer referencia a esta interpretación histórica el cambio del modelo de madre de una mujer anticuada y rural (como es el caso de la madre o las mujeres que el director nos presenta en películas como *Volver*) a una mujer moderna que se establece en Cataluña. El pueblo, o la España más rural, es algo que Almodóvar relaciona directamente con su madre y su infancia, pero también con la España franquista.

3.2.4. Análisis textual de la película

Jesús González Requena, en su seminario *De la mujer a la madre. El universo de lo femenino en el cine de Pedro Almodóvar* (2015), arranca su análisis poniendo el acento en el deseo de la madre por la actuación, que de algún modo es frustrado por culpa de su hijo; un aspecto que, como iremos viendo a lo largo de este epígrafe, se pondrá de manifiesto en diferentes momentos del filme y que no deja a Manuela en muy buena posición como madre.

La firma del director, así como los créditos iniciales en general, aparecen en una caligrafía temblorosa, que se diluye sobre un fondo que parece líquido, aventurando quizá hechos que hacen temblar al cineasta.



Imagen 11 y 12. “El Deseo S.A. Renn Productions. France 2 Cinema”/“Un film de Almodóvar”.

Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

González Requena explica la presentación del hijo al inicio del film, y el poder de la primera escena en que este aparece. El hijo está sentado en el sofá escribiendo, e indica a la madre, que está cocinando, que ya va a empezar la película. La película que se disponen a ver no es otra que *Eva al desnudo* (*All about Eve*), que no sólo es la inspiración del título de *Todo sobre mi madre*, sino que también está detrás de buena parte de la trama de la película, en lo que gira en torno al mundo de la interpretación, el teatro y el deseo de actuar:

El título *Todo sobre mi madre* viene de *Todo sobre Eva* (*All About Eve*, de J. L. Mankiewicz), entre otros temas, el fin de Mankiewicz trata de mujeres y actrices. Mujeres que se confiesan y se mientan en el camerino de un teatro, convertido en *sancta sanctorum* del universo femenino (equivale al patio de mi niñez. Tres o cuatro mujeres, hablando, significan para mí el origen de la vida, pero también el origen de la ficción y de la narración). En *Eve...* los hombres cuentan poco, con excepción del sibilino George Sanders, en el papel de dios el crítico prevaricador. Sanders está sublime, pero me parecía un actor asexuado. Su personaje en *Eva* no perdería nada esencial si lo hiciera una mujer (Almodóvar, 1999: 171).



Imagen 13 y 14. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].



Imagen 15. “All About Eve” *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

Volviendo a esta escena inicial de presentación del hijo, podemos observar el tipo de relación que madre e hijo tienen: el hijo le pregunta si ella sería capaz de prostituirse por él, a lo que la madre le aclara que ella ya ha sido capaz de hacer cualquier cosa por él:

Lo que deben escuchar así: *si yo no he sido, como la Margot Channing interpretada por Bette Davis en Todo sobre Eva, esa mujer de entre todas las del mundo que no podría quejarse de nada, es porque he renunciado a todo por ti*. Tal es la losa aniquilante que Manuela deposita sobre su hijo adolescente. De modo que no debería extrañarles el suicidio encubierto que, muy poco después, tiene lugar en el cierre de la obertura del film cuyo título es *Todo sobre mi madre* (González Requena, 2015).



Imagen 16. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

El hijo es consciente del deseo frustrado de su madre, a quien ama e idolatra por encima de todo, de ser actriz. Le dice de hecho que si lo fuera, él escribiría papeles para ella. Por otro lado, también desea conocer la figura del padre y darle a este su espacio para que su madre deje de serlo *Todo* en su vida. Al día siguiente madre e hijo acuden a ver la obra de teatro, representada por Huma. Contemplamos la icónica escena del teatro empapelado con la cara en tamaño gigante de la protagonista de la obra, Huma, con labios y fondo rojo, que representan el deseo, desde un café donde Esteban espera a su madre. Entonces aparece Manuela, también de rojo, a quien el hijo ve desde el café, justo enfrente del teatro y del cartel gigante de Huma.

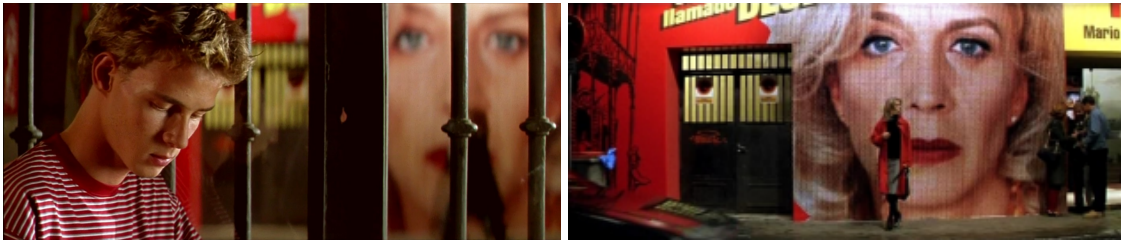


Imagen 17 y 18. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

La cara gigante de Huma y el rojo representan el deseo frustrado de Manuela de ser actriz, y Esteban, el hijo, contemplando desde el café, representa la consciencia y el conocimiento de ese deseo. Entonces Esteban acude corriendo hacia su madre que por fin ha llegado, y cegado por este deseo de reunirse rápidamente con ella, vemos que casi le atropella un coche. “La intensidad de ese amor es del orden de la pulsión y de la ceguera. [...] El joven y efímero protagonista de *Todo sobre mi madre* habita totalmente el planeta materno” (González Requena, 2015).



Imagen 19, 20, 21, 22, 23 y 24. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

González Requena compara la figura de Esteban, con la de Karen, en *All About Eve*, quien hace de vínculo y presenta a Margo (Huma), la gran estrella de teatro, y a Eva (Manuela), quien la desea y (eventualmente) acaba reemplazándola como gran diva o actriz. La comparación es fácil si tenemos en cuenta la posterior escena de *Todo sobre mi madre* en la cual Esteban y Manuela, esperan por deseo de Esteban, a la salida del teatro mientras llueve a Huma, para pedirle un autógrafo, como símil con la escena de *All About Eve*, en la cual llovizna, y Karen busca a Eva, la joven con grandes ambiciones teatrales a quien a menudo había visto en la puerta trasera del teatro, y a quien decide presentarle a Margo.



Imagen 25, 26 y 27. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

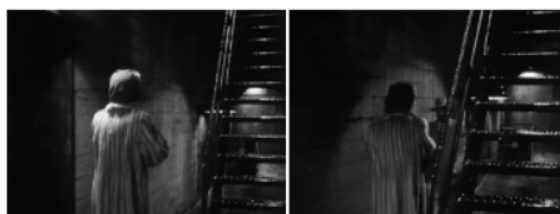




Imagen 28, 29,30 y 31. *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950).

[Fuente: Captura de pantalla].

Mientras Esteban y Manuela esperan a la salida del teatro “el deseo escénico de la madre y la ausencia del padre aparecen simultáneamente, como dos temas íntimamente conectados” (González Requena, 2015). La madre por fin le promete, si tanto lo desea, hablarle de su padre al llegar a casa.



Imagen 32 y 33. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

Por fin salen Nina y Huma, quienes montan en un taxi, sin dar tiempo a Esteban a alcanzarlas. Este llega al taxi cuando ya han cerrado la puerta.



Imagen 34 y 35. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

El taxi arranca y Esteban, totalmente cegado por alcanzarlas, lo sigue corriendo, de nuevo sin mirar nada más. Al llegar a una intersección otro coche lo alcanza, y

Esteban impacta brutalmente contra su luna, perdiendo la vida.

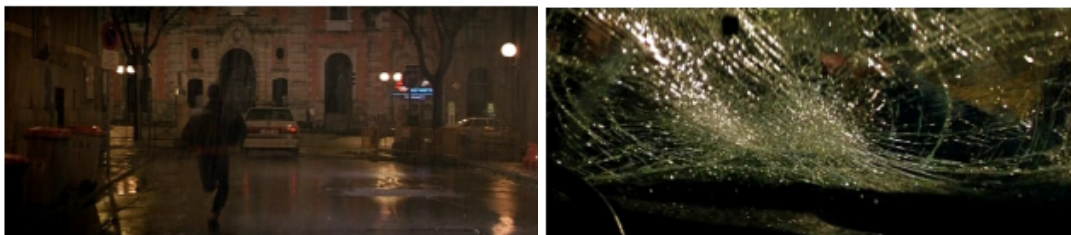


Imagen 36 y 37. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

Por esta ceguera González Requena decía que había algo de suicidio en la carrera loca del hijo de Manuela hasta Huma Rojo: “corre el trayecto del deseo de su madre y en cierto modo se sacrifica para hacerlo posible” (González Requena, 2015).

De algún modo el sacrificio de Esteban supone que su madre no tenga que sacrificarse más por él y pueda por fin cumplir su deseo. Manuela, en efecto, acaba incluso subiendo a escena, dada la cercana relación que tiene con Huma. Sin embargo, su vida, no sigue a partir de ese momento igual que la de Eva. “Podrá descubrir lo vacío de ese deseo. Se dará cuenta, entonces, de lo que ha perdido. Y quizás llegue, más tarde, a ser una verdadera madre. Ese es el trayecto del film. Que devuelve esa estupenda madre en la que Manuela se convierte finalmente. Y sin embargo, en su desenlace, el final no deja de depositar una duda” (González Requena, 2015). Se refiere con esta duda a la escena final del film, en la cual Manuela vuelve a Barcelona con el hijo de Rosa, y para por el camerino del teatro para reencontrarse con Huma y con Agrado. Nada más entrar en el camerino, observamos un plano en el cual vemos a Huma y a Agrado a través del reflejo del espejo del camerino.

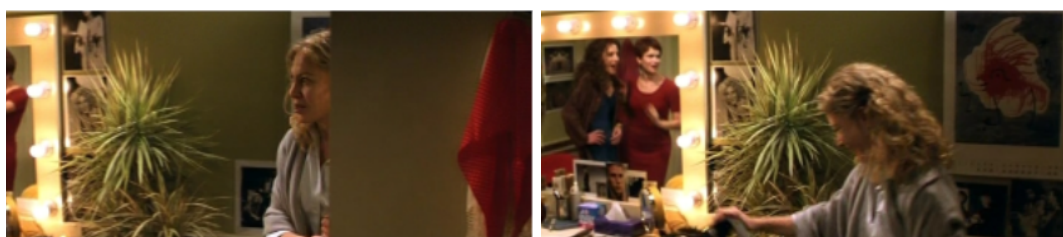


Imagen 38 y 39. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

Este espejo cuenta con una foto de Esteban que es inevitable ver. Sin embargo, Manuela no repara en ella. Abraza a sus amigas, y observa con detenimiento a Huma y cada detalle de su caracterización teatral. Incluso llega a sentarse al lado de la foto y a tenerla delante sin verla.



Imagen 40 y 41. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

Habla de su nuevo hijo, el hijo de Rosa, también llamado Esteban, pero no de Esteban, su primer hijo. Manuela no ve la foto hasta que Huma anuncia que tiene que irse.



Imagen 42, 43, 44 y 45. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

Huma explica que la foto se la dio Lola para que ella pudiera devolvérsela a Manuela, quien le pide que se la quede. “Él te pertenece, pues murió por ti, parece

decir ahora la dura mirada de Manuela. Pero eso es sólo otra manera de decir que fue el deseo de la propia Manuela el que condujo a su hijo hasta ella” (González Requena, 2015). El plano final de la película, como no podía ser de otra manera, es este primer plano de Huma con el que Almodóvar vuelve a poner el acento en ella en tanto que objeto de deseo.



Imagen 46. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

La dedicatoria final va dirigida a todas las actrices que hacen de actrices y que han inspirado al director, de las cuales ya hemos hablado. Pero también a las mujeres que actúan y a los hombres que hacen de mujeres actuando; a las personas que quieren ser madres, es decir, las que actúan como una madre; y a su madre.

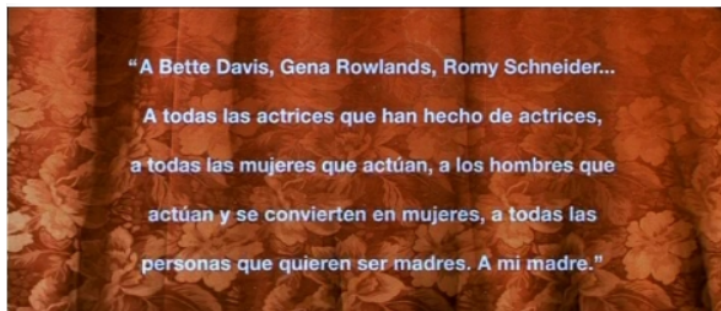


Imagen 47. *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999).

[Fuente: Captura de pantalla].

3.3. *Volver*

Volver (2006) es la película número 16 del cineasta. Esta película supone la vuelta del director a una temática recurrente en él: la maternidad, la familia y las mujeres, tras

películas como *Hable con ella* (2002) y *La mala educación* (2004), que se habían alejado de esta figura; y un homenaje a La Mancha, su infancia y sus raíces. También supone volver a trabajar con la que fue la gran musa de sus inicios como director, Carmen Maura; y con otra de sus grandes musas, Penélope Cruz.

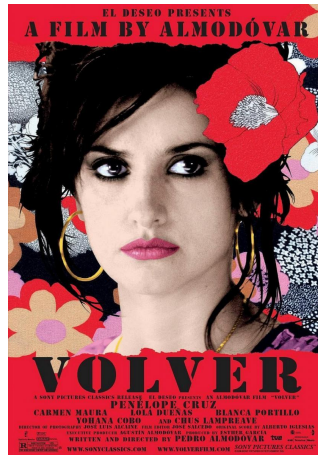


Imagen 48. “A film by Almodóvar” “Volver”. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

En esta película a diferencia de *Todo sobre mi madre*, además de hacer homenaje a la maternidad, hace homenaje y referencia a sus orígenes, a su pueblo, a las mujeres de su infancia y sus grandes dolores, a la ayuda que se proporcionaban unas a otras; “en *Volver* he querido mostrar la solidaridad de las mujeres manchegas. Cuando yo era pequeño, las vecinas eran como parte de la familia” (citado en Duncan, 2017: 339), a las conversaciones entre vecinas, los cuchicheos, a su pueblo, a sus leyendas urbanas y su lenguaje. “Siento que cada nueva película es más autobiográfica que la anterior. Al menos, yo soy mucho más consciente de cómo mis recuerdos se pasean por los decorados como la brisa por las calles de Almagro en la noche” (citado en Duncan, 2017: 332).

3.3.1. Sinopsis

La película abarca la vida de tres generaciones de mujeres. La protagonista del

film, Raimunda, es una mujer de origen rural que ha huido de su pasado y de su pueblo al extrarradio de Madrid. Allí vive con Paula, su hija adolescente, y Paco, su detestable marido. Cerca de ella vive su hermana Sole, quien tiene una peluquería ilegal. Un día Paula mata a Paco, quien creía que era su padre, cuando éste pretende abusar de ella. Ante este acontecimiento Raimunda esconde el cuerpo protegiendo a su hija y cogiendo al fin las riendas de su vida. Al morir su tía Paula, Sole vuelve al pueblo para el entierro y se encuentra con el fantasma de su madre, quien murió años atrás en un incendio junto a su padre. Pronto se evidencia que su condición de muerta no es tal. Irene, la madre de ambas, seguía viva y necesita redimirse de sus errores como madre, pedir perdón a Raimunda por no haber visto los abusos que esta sufría a manos de su padre, cegada por el amor que Irene le procesaba a este.

3.3.2. Desarrollo de los personajes principales

Raimunda, interpretada por Penélope Cruz



Imagen 49. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

Nos encontramos ante la representación de una mujer atractiva, fuerte, valiente y lista. Su edad se comprende entre los 30 y 35 años. Procedente de un entorno rural y sin muchas posibilidades socioculturales, podemos ver al inicio de la película, como su marido no supone más que un lastre para ella. El papel de madre es crucial para ella, pues su hija es lo que más le importa en este mundo, pero se la ve hastiada del papel de esposa de un marido que no solo no le aporta nada, si no que además supone una

enorme carga para ella.

Representa el rol de la madre, pero también el de la hija. Como madre, protege a su hija de la situación en que se ve, encubriéndola de cualquier forma posible y utilizando el ingenio y la picaresca para salir adelante sin importar nada más. Se sacrifica y hace lo que sea necesario para salvar a su hija de más daños a manos de la figura del padre. Raimunda se encarga de esconder el cuerpo de su marido muerto a manos de su hija cuando este intenta abusar de ella, guiándose por el amor a su hija y el afán de protegerla de un dolor mayor al que ya ha vivido, protección con la que no contó ella cuando sufrió los abusos de su padre.

Ante esta situación, con una hija adolescente, un trabajo prácticamente precario y un marido detestable del que de un modo u otro por fin se ha desecho, Raimunda se ve ante una oportunidad de cambio, aunque sea en las más inesperadas y complejas circunstancias.

Como ya he mencionado, además de madre, es hija. Una hija que busca el consuelo y el acercamiento con una madre que por fin sabe lo que ha sufrido. Una hija que busca reconciliarse con su madre, pero también con su pasado; y sobre todo perdonar. También es vecina, amiga y hermana. En su hermana, pero sobre todo en sus vecinas y amigas, ha encontrado siempre, pero sobre todo ahora, cuando más lo necesita, apoyo y ayuda para salir adelante y empezar de cero.

Irene, interpretada por Carmen Maura



Imagen 50. *Volter* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

Madre de Raimunda y de Sole, representa junto con Raimunda el papel de la madre. Es una mujer fuerte, que se enfrenta a su marido al enterarse de lo que le hizo a su hija, guiada por la rabia hacia él y hacia sí misma al darse cuenta de su ceguera durante tanto tiempo. Al ir a enfrentarse con él se lo encuentra durmiendo con la madre de Agustina, lo que acrecienta su ira, y ante tal situación, le prende fuego a la casa, que en poco tiempo arde entera. Ella huye al campo. Cuando vuelve al pueblo para entregarse, ve que todos piensan que era ella quien estaba muerta junto a su marido y al irse a despedir de su hermana Paula, quien necesita cuidados, decide quedarse con ella en la casa, escondida como un fantasma. Al morir la tía Paula, se reencuentra con sus hijas. Sobre todo, desea pedirle perdón a Raimunda, por no haberse dado cuenta nunca de lo que le había pasado, y no haber entendido el distanciamiento de su hija en el pasado. Cuando Irene siente que está en paz con sus hijas, decide dedicarse a cuidar a Agustina, su vecina e hija de la amante de su marido, quien lleva buscando a su madre desde el día del incendio, ya que se siente responsable de lo sucedido. Con todo esto se retrata, también, cómo las mujeres se han encargado de cuidar a los familiares o amigos que han necesitados ayuda, ante la vejez o ante una enfermedad, cómo sobre ellas cae tradicionalmente la carga y la obligación del cuidado.

Agustina, interpretada por Blanca Portillo



Imagen 51. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

De nuevo nos encontramos ante el ejemplo de una mujer condicionada por sus circunstancias y su entorno. Entre los 30 y 40 años, procedente de un entorno rural, es

una persona buena, martirizada por la desaparición de su madre y anclada en el pasado. Buscando respuestas relacionadas con su madre y obsesionada con la existencia del fantasma de Irene, en el cual cree fervientemente influenciada por creencias populares, se le diagnostica un cáncer terminal, y aunque se le ofrece la posibilidad de pagarle un caro tratamiento prácticamente infalible en el extranjero, a cambio de contar la morbosa historia de su madre, su amante y la vecina muerta en un incendio en televisión, ella prefiere volver al pueblo a morir en la cama donde nació, abandonada por su hermana quien se enfada con ella por no contar la historia, y cuidada por Irene hasta el final.

En *Volver* hay un homenaje al patio manchego (menos lujoso que el andaluz, más austero, menos sensual, como todo en La Mancha). También hay un tributo a la 'vecina'. Las vecinas son un apéndice de la familia. Un apéndice necesario y complementario. Muchas de nuestras madres terminaron sus vidas en compañía de las vecinas porque los hijos tenemos otras vidas que vivir. La vecina vive incrustada en el patio y a veces tiene acceso a la parte alta y más privada de la casa. En este caso, el personaje de Agustina es la vecina por excelencia. No tiene vida propia. Es una solterona solitaria (que cuida de su propia tumba durante años), que cada mañana le toca a la ventana a una senil Chus Lampreave y, hasta que ésta no le contesta no se va (Duncan, 2017: 331).

Existen personajes femeninos importantes, pero más secundarios, como el de Sole, interpretada por Lola Dueñas, que hace de hermana de Raimunda e hija de Irene, quien sirve de cómplice a Irene para volver a acercarse a Raimunda. Una mujer independiente que tiene una peluquería clandestina en su casa, que es más crédula e inocente que su hermana. Sole, también representa de algún modo la complicidad entre madre e hija, encubriendo a su madre hasta que esta se viera preparada para presentarse de nuevo a su hermana. Paula, interpretada por Yohana Cobo, hija y a la vez hermana de Raimunda, pues nace a raíz de una violación que Raimunda sufrió de su padre; o la tía Paula, interpretada por Chus Lampreave, hermana de Irene y tía de Sole y Raimunda, quien sirve de apoyo para esta última y cuenta a Irene, la razón del distanciamiento de su hija. Otros roles representados por mujeres y asiduos en las películas de Almodóvar aparecen en esta película, como el de las vecinas (a veces cotillas y a veces solidarias), la amiga prostituta o la presentadora con pocos escrúpulos de algún programa de televisión.



Imagen 52 y 53. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

En cualquier caso, quisiera destacar la naturaleza e índole de las relaciones entre mujeres, tanto en *Volver* como en *Todo sobre mi madre*, basadas siempre en la confianza, el respeto, la solidaridad, la ayuda, pero también la fidelidad incondicional, sin hacer preguntas. La representación de la vecina y de la amiga como una familia elegida, un vínculo de hermandad que supone la ayuda mutua en el intento de hacerse las unas a las otras la vida un poco más fácil y un poco mejor.

3.3.3. Desarrollo de la temática

Como ya he señalado, esta película vuelve a acercar el trabajo de Almodóvar a la figura de la mujer y de la madre, tras dos películas que se alejaban de ella. Del mismo modo homenajea a sus raíces y diferentes cuestiones socioculturales de su tierra, siendo hasta la fecha su película más manchega, junto a *Dolor y Gloria*. Todo esto supone una vuelta a la infancia del director. Otro motivo presente en la película es la muerte, los rituales y supersticiones manchegas en torno a ella y la añoranza de los seres queridos, en especial de la madre.

También hace referencia a las zonas de viviendas humildes de la periferia de Madrid, donde vive Raimunda, y a la ayuda que se prestan las mujeres unas a otras para salvar el día y la situación, cualquiera que sea, sin ayuda de ningún hombre. De hecho, prácticamente la única presencia que hay en la película de un hombre, es la de Paco, marido de Raimunda, un hombre en cuya historia no se profundiza, pero que en cualquier caso representa todo lo despreciable que puede ser un hombre, viviendo de su

mujer sin ayudarla ni tenerla en cuenta en ningún sentido, y cuya trama se acaba, al intentar abusar de su hija, quien asustada lo mata. “Lo insostenible se convierte en cotidiano para las dos hermanas, que emprenden una huida hacia delante a base de descaros y mintiendo sin la menor contención. En esta película todos los personajes luchan por sobrevivir, incluso el fantasma de la abuela” (Duncan, 2017: 323).

La película por otro lado gira en torno a dos narrativas fundamentales. La primera, más ligada al escenario rural, gira alrededor de la aparición de la madre muerta que se reencuentra con sus hijas en busca de redención, haciendo de algún modo lo imposible, volver de la muerte, para redimir su culpa y saldar sus deudas; primero con Sole, luego con Raimunda, y por último con su vecina Agustina. La segunda, con el fondo urbano ya mencionado, la periferia de Madrid, trata la situación paralela de Raimunda, que tiene que esconder el cadáver de su marido, asesinado de forma imprevista por su hija Paula, lo cual se transforma en una oportunidad para empezar de cero sin lastres. De nuevo nos encontramos con una madre, que haría lo que fuera para proteger a sus hijos, hija, en este caso. Una madre que saca un valor y un ingenio que desconocía que existiera en ella; que hace por sus hijos lo que no ha sabido o no ha podido hacer por ella.

Yo quería que la madre muerta estuviera presente en la vida de las hijas en calidad de fantasma. Un fantasma corpóreo, con las mismas necesidades de un ser humano. Pero la naturaleza de un fantasma, aunque en los pueblos sea un secreto a voces, es siempre secreta. En *Volver* el fantasma solo se manifiesta a Sole, que de las dos hijas es la más crédula y manipulable. De acuerdo con la superstición tradicional manchega, los fantasmas vuelven a este mundo para resolver cuentas que dejaron pendientes en vida. Esta es la intención de la madre fantasma, tiene una gran cuenta pendiente con su hija y con su vecina Agustina. A través de la madre fantasma, las dos hijas descubren que el infierno y el purgatorio están aquí, en la tierra, y que se puede hacer justicia entre las personas, pero si se lleva a cabo en vida, mejor (citado en Duncan, 2017: 335).

Esto hace que uno de los motivos principales del film, sea el que gira en torno a *la abuela fantasma*:

El set -de *La mala educación*- representaba las instalaciones de una productora cinematográfica, colgaban de sus paredes carteles falsos de películas inexistentes. En esto, me llamó la atención uno de los carteles, que anunciaba una película titulada *La abuela fantasma*. A mis preguntas, Almodóvar me explicó que se trataba de un film cuyo guión reposaba en una carpeta desde hacía tiempo y cuyo argumento giraba en torno a una abuela difunta que se aparecía a los miembros vivos de su familia. [...] No me pareció que se tratara de un proyecto inmediato, pues no era fácil (pensé yo) resolver el modo de incluir lo sobrenatural en lo natural. [...] Pasó el tiempo y Almodóvar acometió el rodaje de *Volver*, en la que Carmen Maura hace el papel de un fantasma que se aparece a Sole y a Raimunda, sus dos hijas. La naturalidad con la que está difunta secuela en el mundo de los vivos resulta (por atrevida, desconcertante y realista) completamente verosímil. De modo que cuando el espectador ve salir del maletero del coche de Sole al espectro de su madre, se lo traga. Es más, descubre que si los muertos se manifiestan de alguna manera, es de esta: sin énfasis, sin ecos siniestros, sin rayos ni truenos, sin asombro (Duncan, 2017: 326).

Pedro Almodóvar ha definido esta película como una “comedia dramática” que “imita a la vida misma”, lo que la convierte en una obra “naturalista surrealista”:

Volver no es una comedia surrealista, aunque en ocasiones lo parezca. Vivos y muertos conviven sin estridencias, provocando situaciones hilarantes o de una emoción intensa y genuina. Es una película sobre la cultura de la muerte en mi Mancha natal. Mis paisanos la viven con una naturalidad admirable. El modo en que los muertos continúan presentes en sus vidas, la riqueza y humanidad de sus ritos hace que los muertos no mueran nunca. *Volver* destruye los tópicos de la España negra y propone una España tan real como opuesta. Una España blanca, espontánea, divertida, intrépida, solidaria y justa (citado en Duncan, 2017: 324).

Almodóvar [...] Transforma en sueño (y ocasionalmente en pesadillas) cuanto le sucede en la vida real. Advertí entonces la pasión que había en este hombre por la irrealidad (es un modo de decir que la existencia, para Almodóvar, sólo es verdadera cuando comienza a ser imaginaria). Muchos artistas combaten o satisfacen esa pulsión huyendo hacia mundos insólitos o excéntricos. Pedro, en vez de huir, lleva la realidad hasta el límite, haciendo que lo que en otras manos podría haber resultado una estampa costumbrista devenga en la suyas en una imagen surreal, o quizá hiperreal, pero fantástica en todo caso

(recuerden, si no, la rara naturalidad de las primeras imágenes de *Volver*, en las que un grupo de mujeres limpia las tumbas de sus antepasados) (Duncan, 2017:325).

3.3.4. Análisis textual de la película

Pedro Poyato pone el acento en el hecho de que *Volver* es una película que tarda en administrar al espectador la información suficiente como para entender la trama en general. De hecho no es hasta el final de la película que todos los aspectos de la narrativa encajan y contamos con toda la información de los hechos. Por todo esto a lo largo de la película contamos con varias incógnitas que invitan al espectador a sacar sus propias conclusiones, que pueden o no coincidir con la realidad, al igual que en la vida misma:

Cualquier película de ficción suministra, en su desarrollo, una serie de informaciones con las que el espectador va construyendo una historia coherente y comprensible. Pedro Almodóvar, cineasta especialmente interesado en la práctica de la narración, ensaya en *Volver* (2006) un modelo que, además de obligar al espectador a revisar continuamente las expectativas e hipótesis generadas, viene gobernado por pausas y retrasos en el suministro informativo que cobran la forma de intertextos, así sean musicales, televisivos y cinematográficos. El objetivo de este trabajo es el estudio de dicho modelo narrativo-intertextual propuesto por el filme. [...] Ver una película es por ello una actividad que precisa de la participación activa del espectador. Del mismo modo que mirar una pintura, Ernst H. Gombrich lo ha señalado, “requiere de quien la mira tanto un cierto conocimiento del medio como la capacidad de poder añadir lo que falta y una propensión a comparar la pintura con experiencias pertinentes del mundo real”, ver una película exige unas competencias que el espectador ha de canalizar convenientemente en aras de una interpretación activa y, a veces, compleja de la misma. (Poyato, 2021: 350).

De ahí que este autor, en su artículo *Narración e intertextualidad en Volver* (Pedro Almodóvar, 2006) (2021), subraye la importancia de la intertextualidad a lo largo de la narrativa de este film. Poyato habla de cómo incluso los segmentos irrelevantes propios de la narración de cualquier historia adquieren en *Volver* una gran importancia y contienen gran parte de la información necesaria para entender por completo la historia. Además, la aportación de nueva información en torno a la trama, supone a menudo una

sorpresa y un giro de los acontecimientos para el espectador.

De cara a un análisis textual, vemos como la información que nos dan desde la primera escena al principio del film nos condiciona y nos da más pistas sobre la trama de lo que cabría esperar en un primer momento. La película empieza en un cementerio de un pueblo de La Mancha, donde vemos mujeres limpiando y cuidando las tumbas.



Imagen 54. “El Deseo presenta”. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

No sólo es la escena visual la que nos da pistas en torno al film sino también la musical. Incluso antes de que las imágenes aparezcan, oímos sonar “Las espigadoras”, parte de la zarzuela de dos actos “La rosa del azafrán”, cuya trama, por otro lado, acontece igual que la película de Almodóvar, en La Mancha. También la letra del fragmento de zarzuela que escuchamos en la película, nos evoca el carácter y el sentido del deber con el que cuentan las gentes que vemos en escena. De este modo nos presentan a las tres protagonistas de la película, que están como el resto de mujeres limpiando las tumbas de sus familiares, y de un modo u otro nos introducen en la trama al ponernos en un primer plano la tumba de los padres de Sole y Raimunda, en torno a cuya muerte gira uno de los dos ejes de la película.



Imagen 55. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

Sin embargo, cuando Sole vuelve a casa de su tía para su entierro, se encuentra con algo que en un primer momento se trata como “el fantasma de su madre”.



Imagen 56. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

Las supersticiones del pueblo la hacen pensar que, en efecto, lo que ha visto es un fantasma, sin embargo, cuando el espectador ve por fin ese fantasma, puede observar que se trata de una mujer con canas y el pelo largo, cuya imagen no coincide con la foto de la tumba y en quien podemos observar el paso del tiempo, cosa que no suele pasar en la representación de fantasmas. Esto lleva a pensar al espectador que la madre está viva, y que por lo tanto el argumento que nos han presentado hasta ahora no coincide con la realidad. Aunque Sole sí quiere pensar que lo que ha visto es un fantasma, cuando al llegar a Madrid ese fantasma la llama desde el maletero del coche, y posteriormente baja de este y la abraza, descarta la idea. Lo mismo le ocurre al espectador a quien, llegados a este punto, no le queda otra que descartar la idea que se le presentaba de forma inicial sobre la muerte de la madre, para entender que esta sigue viva aunque prácticamente todo el mundo lo desconociera. Este tipo de giro de los acontecimientos, incluso relacionados con la vida y la muerte, es muy propio del director. Por otro lado, esta nueva situación hace que nos surjan nuevas incógnitas ¿qué pasó realmente en el incendio?, ¿o quién está enterrado en la tumba de la madre, que hemos visto al inicio de la película? Según se desarrolla la trama vemos que hay más cuestiones no encajan con la información inicial que se nos había presentado. Al principio de la película, vemos a Raimunda defender con rabia la idea de que su madre había muerto abrazada a su padre,

tal y como ella habría querido, pues fue un hombre que la respetó y a quien ella amó hasta el final. Más tarde vemos que Raimunda sabía perfectamente que eso no era cierto, ni mucho menos (Poyato, 2021: 351-354).

Otro importante intertexto de la película, es la canción que interpreta Penélope Cruz casi al final de la misma y que da título al film. Es una canción que su madre le había enseñado de niña para un concurso. La madre, quien Raimunda piensa que está muerta, escucha la canción escondida desde el coche de Sole.



Imagen 57. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

La canción podría estar hablando de ella, de la madre, pero también de la hija:

“Volver con la frente marchita” “Sentir que es un soplo la vida, que veinte años no es nada” “Vivir con el alma aferrada, a un dulce recuerdo, que lloro otra vez”. Está clara la vuelta de la madre del mundo de los muertos, pero también, aunque quizá de forma menos evidente, hemos estado presenciando la vuelta de la hija, su reencuentro con el pasado, que le toca afrontar de un modo u otro al encontrarse con su madre (Poyato, 2021: 354-357).

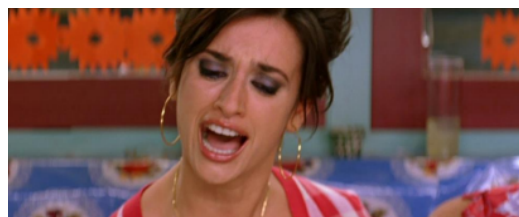


Imagen 58. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

Otro intertexto en la película es el programa de telebasura *Donde quiera que estés* al que Agustina acude desesperada en busca de su madre, animada por su hermana (quien sabemos, lleva años dedicándose a este tipo de contenido), a cambio de tratar la enfermedad que padece en Houston.



Imagen 59. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

Este intertexto supone una crítica a estos programas que vulneran la dignidad de las personas y también el respeto de la vida privada, pero también supone nueva información respecto al momento social y cultural en el que se está desarrollando la trama de la película.

Uno de los programas de más audiencia de entonces era *El diario de Patricia*, el talk show que sirve de referente intertextual a este *Donde quiera que estés* realizado por Almodóvar para su incorporación al filme. Entre 2001 y 2007, período en el que se inscribe la realización de *Volver*, *El diario de Patricia* cosechó una audiencia media de 2.032.000 espectadores (24.9%), superiores a la media de la cadena, alcanzando su máximo histórico el 29 de abril de 2004 con un 36% de cuota de pantalla. En cada emisión, *El diario de Patricia* invitaba a una serie de personas anónimas que aportaban su testimonio personal sobre un tema –o temas– concreto planteado previamente por el programa, por lo general relacionado con los conflictos familiares o problemas personales del invitado o invitada. Como hemos visto, el segmento anterior de *Volver* sigue este mismo esquema, presentando a una invitada anónima, Agustina Carranza, que debe aportar su testimonio personal sobre un tema vinculado con conflictos familiares (Poyato, 2021: 360).

El filósofo Gustavo Bueno se refiere a este desvelamiento consentido de la propia intimidad como obsceno (Bueno, 2002: 118-119). El personaje de la presentadora de este programa, interpretado por Yolanda Ramos, representa todo lo despreciable de este tipo de programas, con una estética y un tono de voz chillón, recordando a Agustina el compromiso que esta había adquirido con la cadena, así como ejerciendo presión para que cuente estas intimidades, pese a que Agustina se muestra evidentemente arrepentida de haberse puesto a sí misma en esa situación. El nombre de este programa, *Donde quiera que estés*, también evidencia una clara relación con la situación de Agustina que busca desconsoladamente a su madre. En cualquier caso, presenciamos como Agustina se arrepiente y pese a la presión y las amenazas prefiere morir sola en su casa que vender su intimidad y la historia de su familia y la de sus vecinas. Esto también nos recuerda que hay personas que prefieren morir con dignidad que vivir a cualquier precio, e incluso puede hacer referencia a los valores tradicionales frente a los estímulos urbanos que a menudo tienden a la decadencia (Poyato, 2021: 357-362).



Imagen 60. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

Se señalan también como intertexto películas como *Dos mujeres* y *Bellísima*. En relación al film *Dos mujeres*, podemos observar la trama paralela con *Volver*, siendo las dos protagonistas madre e hija, así como el gran trauma que las envuelve: una violación o el intento de una violación. También la utilización de las lágrimas, o de los ojos que se llenan de ellas sin llegar a desbordarse; y de la ropa de Raimunda haciendo referencia a la que usaba Sophia Loren al inicio de su carrera, como paralelismos entre las dos películas.



Imagen 61. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

En cuanto al film *Bellísima*, nos encontramos al igual que ocurre en *Todo sobre mi madre* con *All about Eve*, que es un film que aparece en la película, mientras una de las protagonistas es la espectadora. Al igual que con *All about Eve*, la trama de la película y la escena que nos muestran no es casual, y se encuentran grandes paralelismos entre una película y otra. Maddalena en *Bellísima* es una madre que lucha por que su hija se convierta en estrella, igual que lo había hecho Irene con Raimunda años antes, cuando la presentó al casting de niñas cantantes. Además, en la escena que nos muestran, vemos como madre e hija llegan a casa, y el padre le cuenta un cuento a la hija, la historia de Pinocho. Esta imagen del padre que cuida de la hija, y que Irene contempla con gratificación, dista mucho de la imagen de padre o marido que nos muestra la película. Nos cuentan que el marido de Sole la ha abandonado, pero el de Irene y Raimunda, además de representar el incesto y el abuso, es eliminado de la trama asesinado por su mujer o su hija (Poyato, 2021: 362-368).

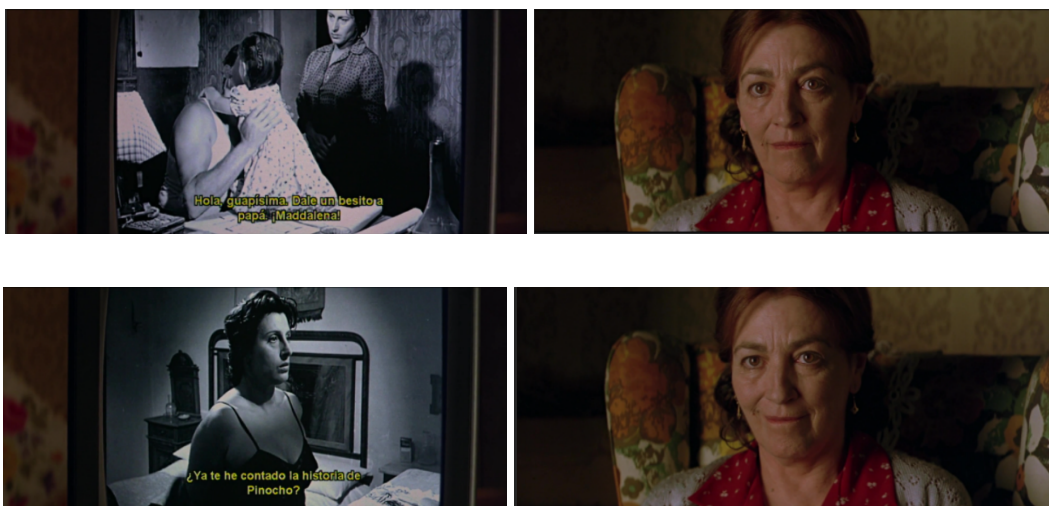


Imagen 6, 63, 64 y 65. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

Por último, volviendo a la forma en que el film nos proporciona información de forma progresiva, no es hasta el final de la película, cuando Irene le cuenta a su hija toda la verdad, que el espectador cuenta por fin con la información necesaria para entender todo lo sucedido; como, por ejemplo, los comentarios en relación con el parecido de la hija de Raimunda con su abuelo, que resulta que también es su padre; o la demencia de la tía Paula, que resultaba no ser tal, cuando hablaba de Irene como si estuviera viva.

Esta escena tiene una gran importancia dentro de la película, dado que es la escena en que se revela todo lo que madre e hija no se han dicho a lo largo de veinte años. Madre e hija cuentan con una segunda oportunidad, una oportunidad de comunicarse, recomponer su relación y liberarse del peso que supone cargar con viejos rencores profundamente dolorosos si tenemos en cuenta la naturaleza de los mismos y la importancia de esta relación. Además es una escena difícil a nivel interpretativo dado el contenido dramático de la conversión que ambas mantienen. El personaje de Penélope, Raimunda, aún pregunta incrédula a su madre si verdaderamente no está muerta, y su madre le explica, con relativa calma, que si hubiera muerto realmente, también habría vuelto para pedirle perdón por no haberse dado cuenta de lo que le había pasado. La interpretación que Maura hace de Irene es relativamente tranquila en comparación con la de Penélope Cruz, quien interpreta a su hija, y no puede en ningún momento contener las lágrimas mientras habla con su madre del gran dolor que le ha causado.



Imagen 66. *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006).

[Fuente: Captura de pantalla].

CONCLUSIONES

Podemos afirmar que la obra de Pedro Almodóvar ha sido crucial para el cine español a nivel nacional, pero también para la proyección del mismo y del propio país a nivel internacional.

El cine del director ha supuesto un reflejo de la historia, cultura, costumbres y estética de España desde un enfoque único a nivel visual pero también a nivel narrativo. Con guiones únicos a veces teñidos de un tinte surrealista que sólo puede ser comparable con la vida misma, ha creado algunas de las mejores piezas de cine español en las últimas décadas.

También vemos el reflejo de su infancia y juventud, del aprendizaje que el director ha llevado a cabo a lo largo de su vida, y de su visión de la vida de las mujeres; siendo ambos aspectos dos de los pilares fundamentales de su creación cinematográfica. Él mismo ha hablado en ocasiones de cuán brillante y amplio le parecía el mundo emocional de las mujeres en comparación con el de los hombres, y cuán profundamente ligado a él se ha sentido desde su infancia. Por ello, a menudo, las historias del director hablan o están contadas desde el punto de vista de estas.

Este trabajo ha pretendido, en un primer lugar, abarcar la infancia y juventud del director y el reflejo de estas en su obra, así como el contexto sociocultural en el que el director empieza a crear, para entender las referencias de sus obras, así como su evolución a lo largo del tiempo. En segundo lugar, se ha centrado en reflexionar sobre la representación de la madre que Pedro Almodóvar ha construido en su trabajo, analizando dos filmes: *Todo sobre mi madre* y *Volver*.

Ambos tienen en común no solo la importancia de la figura de la madre, sino también el protagonismo de las mujeres (e incluso la insistencia en eliminar la figura del hombre) y la historia contada desde el punto de vista de estas.

Lo que la muestra de *Todo sobre mi madre* y *Volver* tienen en común es que en ambos casos la madre parece necesitar una segunda oportunidad para llegar a ser una “buena” madre. Además esta segunda oportunidad llega de forma radical, a partir de una segunda vida, a raíz de una muerte, de la pérdida y de mucho dolor.

En el caso de *Todo sobre mi madre* la vida de un segundo hijo (el hijo de Rosa que cría Manuela, después de perder a su primer hijo, Esteban) es lo que le da a Manuela la

oportunidad de cambiar la forma en que ha criado a su hijo, empezar de cero y hacer las cosas de forma completamente diferente. Siendo honesta, independientemente de lo complejo que sea su pasado o las respuestas que le ha de dar a su nuevo hijo, como no hizo con el primero.

En el caso de *Volver* es una segunda vida de la propia madre que vuelve de entre los muertos para redimirse de sus errores como madre y poder cuidar por fin “bien” a su hija, lo que le permite a esta hacer de otra forma las cosas. Lo que podría ser un planteamiento imposible y surrealista para muchos, Almodóvar lo desenvuelve con naturalidad. Cuando Irene se vuelve a encontrar con sus hijas pide perdón por no haber visto o querido ver los abusos del padre, su marido, y no haberse sabido enfrentar a las cosas de otra forma.

Ambos filmes tienen esto en común con la última película del director *Madres paralelas*. En esta última película, la madre protagonista, Janis, tiene que perder no sólo a una hija sino a dos, para por fin tener la oportunidad de ser una “buena madre”.

Cabe pensar que Almodóvar de algún modo nos quiere contar o transmitir que hay que nacer dos veces o ser madre de nuevo, para aprender cuáles han sido tus errores y hacerlo por fin bien. Diríase que de esta forma el cineasta incide en cómo las madres están llenas de miedos, de imperfecciones, de frustraciones y de sueños, y que por ello son incapaces de hacer las cosas bien desde el principio, ya que no sólo por el hecho de dar a luz a un niño te conviertes en la ‘madre perfecta’; porque ser madre no viene con un manual de instrucciones ni hay una sola forma de ser buena madre.

El cine de Pedro Almodóvar otorga una gran importancia a la madre, como figura que influye de forma fundamental en la vida del hijo, en la manera de este de entender el mundo y dar amor a los otros. El cineasta nos habla de los deseos de la madre al margen de la maternidad, las frustraciones que un hijo puede suponer para una madre y la dificultad de una madre de lidiar con sus propios conflictos sin dañar al hijo. El daño que una madre puede llegar a causarle a un hijo sin pretenderlo y un hijo a la madre. El cómo una madre puede llegar a proyectar sus propios miedos en la vida del hijo y condicionarlo cruelmente por ello.

La representación de la madre en el cine de Almodóvar, en definitiva, está llena de imperfecciones y se aleja del concepto de maternidad idílica y madre ideal que ha insistido en la representación de las mujeres desde el principio de los tiempos,

remarcando casi como obligatoria la necesidad o el deseo que deben sentir todas las mujeres de ser madres y de sentirse siempre felices al respecto una vez que lo son, lo cual por otro lado se aleja considerablemente de la realidad de muchas mujeres y provoca en las mismas un considerable sentimiento de culpa por no sentir lo que se supone que deberían; por no querer convertir a su hijo en su *Todo* o no sentirse completamente realizadas cuando lo hacen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almodóvar, Pedro. (1999). *Guión original de Pedro Almodóvar, Todo sobre mi madre*. Madrid: Antonio Machado.

Bakhtin, Mikhail. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press Austin and London.

Recuperado de [The Dialogic Imagination \(europhd.net\)](http://europhd.net)

Colmenero, Silvia. (2001). *Todo sobre mi madre: Pedro Almodóvar*. Barcelona.

Correa Ulloa, Juan David. (2006). *Pedro Almodóvar, Alguien del montón*. Bogotá: Panamericana Editorial.

Duncan, Paul (2017). *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: Taschen.

Elices, Raquel (2021). Mamás almodovarianas. Todo sobre las madres de Pedro Almodóvar... en el cine. Página web de RTVE.

Recuperado de [Todo sobre las madres de Pedro Almodóvar... en el cine \(rtve.es\)](http://rtve.es)

Gallegos Vargas, Jorge Luis. (2008). Todo sobre Almodóvar: La maternidad en “Todo sobre mi madre”. *Revista Graffylia*, (8), 96.104. Puebla, México: Facultad de Ciencias de la Comunicación.

Recuperado de [\[PDF\] Todo sobre Almodóvar: La maternidad en Todo sobre mi madre | Jorge Luis Gallegos Vargas - Academia.edu](http://Academia.edu)

Gonzalez Hortigüela, Tecla. (2007). *Escritura y enunciación filmica en el cine de Atom Egoyan*. Madrid: UCM.

González Requena, Jesús. (2015). *La escena y el deseo de la madre. Todo sobre mi madre, All About Eve*. Pamplona.

Recuperado de [La escena y el deseo de la madre | \(gonzalezrequena.com\)](http://gonzalezrequena.com)

González Requena, Jesús. (2000). *Del análisis a la lectura: el Texto*. Recuperado de: <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/volumen-iii-del-analisis-a-la-lectura-e>

Hermida Bellot, Carolina. (2013). Utilización del análisis textual en el estudio de las series de ficción televisivas: el caso de Ally McBeal. *Actas del II Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación y del Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación*, 629-643. Universidad de Valladolid, España.

Recuperado de: http://www.revistalatinaes.org/068/cuadernos/segovia_actas.pdf

Jaramillo, Juan Fernando. (2000). Todo sobre Almodóvar. *Revista Latinoamericana de comunicación Chasqui*, (69), 11-14.

Recuperado de: [Todo sobre Almodóvar | Jaramillo | Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación \(revistachasqui.org\)](http://www.revistalatinaes.org/068/cuadernos/segovia_actas.pdf)

Kristeva, Julia. (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.

Lopez, Eric (2006). *Pedro Almodóvar y la representación de la mujer española*. SIT Graduate Institute.

Recuperado de [Pedro Almodóvar y la Representación de la Mujer Española \(sit.edu\)](http://www.sit.edu/~ericlopez/pedro_almodovar_y_la_representacion_de_la_mujer_espanola)

Manrubia Pereira, Ana María. (2013). *La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Recuperado de: [La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor - E-Prints Complutense \(ucm.es\)](http://www.ucm.es/~eprints/la-representacion-femenina-en-el-cine-de-pedro-almodovar-marca-de-autor)

Martín Arias, Luis. (1997). *El cine como experiencia estética*. Madrid: Caja España.

Mondelo, Sergio G. (2016). *Almodóvar, Todo sobre ellas: Almodóvar por sus musas*.

RTVE.

Recuperado de: [ALMODÓVAR, TODO SOBRE ELLAS. version esp. ARTE/TVE on Vimeo](#)

Perales, Bazo Francisco. (2008). Pedro Almodóvar: Heredero del cine clásico. País Vasco: *Revista de estudios de la comunicación*, (28), 281-301.

Polimeni, Carlos. (2004). *Pedro Almodóvar y el kitsch español*. Madrid: Campo de Ideas.

Poyato Sánchez, Pedro. (2021). Narración e intertextualidad en *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006). *BSAA arte*, (87), 349-369

Recuperado de: [Narración e intertextualidad en Volver \(Pedro Almodóvar, 2006\) \(uva.es\)](#)

Riffaterre, Michael. (1979). *La Production du Texte*. París: Seuil.

Saber Fingir. (2010). *El Mundo*.

Recuperado de [EL MUNDO | Especial Pedro Almodóvar](#)

Sánchez Noriega, José Luis. (2017). *Universo Almodóvar: Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza Editorial.

Serrano Vásquez, Catalina. (2012). *Representación de la mujer en el cine de Pedro Almodóvar , a través del análisis fílmico de las películas: Todo sobre mi madre (1999) y Volver (2006)*. Bucaramanga: Universidad Pontificia Bolivariana.

Recuperado de: [digital_24380.pdf \(upb.edu.co\)](#)

Silvestre, Juan. (2019). Qué película la de aquel rodaje. *Fotogramas*.

Recuperado de [\(9\) Pedro Almodóvar repasa su filmografía y nos cuenta todos los secretos de su cine | Fotogramas - YouTube](#)