

**EL CINE DE PEDRO ALMODOVÁR: UNA ICONOGRAFÍA TRANS-
GRESORA**

MARIA CAMILA ARROYAVE CANO

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

Asesor

**Fernando Antonio Rojo Betancur
Magister en Estudios de Arte**

**INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2018**

**EL CINE DE PEDRO ALMODOVÁR: UNA ICONOGRAFÍA TRANS-
GRESORA**

MARIA CAMILA ARROYAVE CANO

Monografía de grado para optar al título de Maestra en Artes Visuales

**INSTITUTO TECNÓLOGICO METROPOLITANO
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
MEDELLÍN
2018**

AGRADECIMIENTOS

Infinitas gracias a mi familia por contribuir a mi crecimiento personal y por apoyarme en todo mi proceso universitario. A mi asesor, el profesor Fernando Rojo Betancur quien me guió de forma paciente y acertada en todo este proyecto. Y por último, pero no menos importante a Johana Henao Gómez, quien ha creído en mí y en esta amistad que sobre pasa todo entendimiento.

RESUMEN

El propósito principal de este proyecto monográfico es realizar indagaciones teóricas en relación a la construcción y caracterización de los personajes femeninos y trans en la obra del cineasta Pedro Almodóvar. En la idea de reflexionar en torno a la comprensión de la naturaleza humana, las mujeres trans, sus actitudes, sus diferentes expresiones, la búsqueda de sentido en la complejidad de sus estereotipos, escenas, espacios psicológicos, estéticos, y la captación psicológica de diferentes personajes en la filmografía del director; y a su vez determinar la influencia del arte y la cultura visual en la obra de este director. La particularidad del cine de Almodóvar reside en la combinación de elementos como arte, cultura popular, representación visual, y carga cultural, marcando unos grandes matices de ironía y autorreflexión. Así mismo la carga simbólica de la vestimenta de algunas mujeres y trans, dará cuenta de la particularidad del director a la hora de crear sus películas. Concluyendo así con el análisis iconográfico de algunos personajes y escenas, donde el director involucra el arte de una forma literal, retórica, o sugerente.

Palabras claves:

Mujer y cinematografía, Pedro Almodóvar, transexualidad, género, sexo, transculturación, iconografía, iconología, vestuario.

Contenido

RESUMEN	4
INTRODUCCIÓN	6
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	10
JUSTIFICACIÓN	12
OBJETIVOS	14
Específicos	14
1. MARCO TEORICO.....	15
2. METODOLOGÍA	27
3. EL USO DE LAS DIFERENTES ESTÉTICAS ADOPTADAS POR LOS PERSONAJES DE PEDRO ALMODÓVAR A PARTIR DE SU IMAGEN Y VESTUARIO 31	
4. EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL EN ALMODÓVAR	51
5. LOS PERSONAJES FEMENINOS Y TRANS EN LAS PELÍCULAS DE ALMODÓVAR	68
CONCLUSIONES	81
LISTA DE ILUSTRACIONES.....	83
BIBLIOGRAFIA	84

INTRODUCCIÓN

El arte puede hacer alusión a temas que son evidentes en la sociedad, pero que por algún motivo no se habla de ellos. En este proyecto se plantea una nueva visión en torno a la iconografía y los estereotipos de lo femenino en la cultura de masas y en el cine, a través de la filmografía del director de cine español Pedro Almodóvar¹, en la idea de realizar un análisis interpretativo iconológico de cuatro personajes que hacen parte de tres diferentes películas de este director, para establecer una búsqueda del sentido semántico de aquellos elementos particulares, identificativos, simbólicos, y estéticos que los identifican. Su trabajo cinematográfico da cuenta de nuevos procesos, conceptos, y concepciones culturales que finalmente la sociedad está afrontando y adoptando, dado que el lenguaje del cine no se puede sustraer a estos cambios, a partir de los cuales surgen nuevas formas e iniciativas de expresión.

En este trabajo se pretende analizar, desde diferentes herramientas metodológicas de análisis de la imagen, a partir de campos del saber y disciplinas como la iconología, así como elementos del análisis y la crítica cinematográfica en qué consiste la iconografía y las estéticas de algunos personajes femeninos de Pedro Almodóvar. Esto, en la idea de reflexionar en torno a la comprensión de la naturaleza humana, las mujeres trans, sus actitudes, sus diferentes expresiones, la búsqueda de sentido en la complejidad de sus estereotipos, escenas, espacios psicológicos, estéticas, la captación psicológica de personajes femeninos creados para sus películas, el sentido ontológico, existencial y estético que estos entran. Para contextualizar el propósito de este trabajo monográfico voy a citar un fragmento de la película *Todo*

¹ Nacido en Calzada de Calatrava, Ciudad Real, en 1949. Director, guionista y productor de cine español. Tras varios *films* apreciados por la crítica española, se consagró mundialmente con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), cinta que fue nominada para el Oscar a la mejor película extranjera. Entre los numerosos galardones que ha recibido, destacan el Oscar a la mejor película extranjera por *Todo sobre mi madre* (1999) y el Oscar al mejor guión original por *Hable con ella* (2002) Disponible en: BIOGRAFÍAS Y VIDAS. LA ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA [EN LÍNEA]. Pedro Almodóvar.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/almodovar.htm>. [Recuperado:24 de agosto de 2017]

sobre mi madre con el fin de puntualizar en ello: “La Agrado. Como ella lo recalca siempre, se llama así, porque: “siempre he querido agradecerle la vida a todas las personas”. En el discurso de Almodóvar, La Agrado es una persona buena y sincera. El director borra los tapices divisivos y sociales y presenta a una mujer con pechos grandes y su pene intacto. De una manera cómica, el personaje explica a un auditorio todos los cambios que se ha hecho y el precio que pagó: rasgado de ojos, nariz, tetas, silicona de los labios, frente, culo, mandíbulas, depilación de la cara y el cuerpo, etc. Como lo afirma, “una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”. Esa frase se convierte en un tema importantísimo del discurso de Almodóvar. ¿Cómo se valora a una persona? Sus personajes femeninos y la Agrado son mujeres que sufren el oprobio de la sociedad, pero que aun así luchan por seguir adelante.

La idea principal del proyecto monográfico es indagar en torno a la construcción y caracterización de los personajes femeninos y trans en la obra del cineasta Pedro Almodóvar. Esto permitirá encontrar indicios argumentales que indicarán la versatilidad y complejidad que estos pueden tener. Así mismo, dará cuenta de la peculiaridad de su caracterización para dar al *film* un resultado creativo e innovador en cuanto a sus personajes. Determinar la influencia del arte y la cultura visual en la obra de Pedro Almodóvar, puede permitirnos establecer un acercamiento hacia el asunto de cómo el director incluye de forma literal lo artístico en sus películas, y cómo se basa en este elemento para generar nuevas precepciones visuales del arte y lo estético. Lo cual hace del cine de Pedro algo muy peculiar ya que el director aporta a sus obras una gran carga de caracterización y refinamiento neobarroco, utilizando la vestimenta y la imagen para darles fuerza y nuevas connotaciones a sus personajes.

Si se hace un estudio iconológico de las películas de este director y sus fenómenos, es de gran notoriedad la importancia que ocupa la mujer. Si bien Pedro muestra en el filme *Todo sobre mi madre* a dos personajes masculinos, y uno de ellos aparece en una escena para pedirle al personaje de la Agrado que por su condición de

trans le pratique sexo oral, esto es sin duda una forma de prejuicio, pues este personaje ya deduce o infiere que los trans necesariamente se dedican exclusivamente a la prostitución, o, en alguna medida, es una generalidad. Esto que se refleja en la escena es un tipo de humillación y degradación. Esta escena de la película y todos sus personajes femeninos podrían indicarnos que el cine de Almodóvar tiene tendencias feministas puesto que las mujeres y los trans se llevan todo el protagonismo de la película, pero ¿Por qué cine feminista? Si se estudia la obra de Almodóvar y su vida personal, se puede observar que su madre fue para él un personaje muy importante desde lo materno y lo femenino; y es quizás por ello que en la mayoría de sus películas los personajes maternos y femeninos ocupan un lugar tan fuerte. Si bien Almodóvar empieza su producción artística en la España de los años setenta del siglo XX, sus principales películas son más bien obras teatrales o incluso performáticas que hablan acerca de su descontento con España y la dictadura franquista. Su discurso, desde el comienzo, habla de una inclusión, de un malestar con la normatividad y con lo que la sociedad considera que es correcto y “normal”. Pero habría que pensar: ¿qué tiene de normal un transexual y una mujer independiente en la España de Franco? ¿Por qué se cuestiona o se pone en tela de juicio un orden social, un *establishment*, una mirada tradicional o estereotipada de lo femenino? Este pensamiento va muy de la mano con la ola del feminismo que tuvo gran auge en esa misma época y que buscaba la igualdad de género y equidad de condiciones. Esta sola condición ya indica que Almodóvar está posicionando a la mujer transgénero en igualdad de condiciones respecto una mujer nacida biológicamente como mujer.

En buena parte de las películas de Pedro Almodóvar, en modo de representación, ha vinculado la pintura por medio de la composición de planos, escenas o personajes. Las estéticas que lo caracterizan se han remitido numerosas veces a los movimientos y estilos artísticos modernos y posmodernos del *pop art* y el *kitsch*. Pueden observarse en sus filmes referentes hacia la cultura popular y la alta cultura, y además la cultura de masas. La alta costura es otro elemento que sugiere en su filmografía el reflejo que quiere aportar, desde una estética que plantea un

universo ideario y pictórico particular, en relación con las corrientes artísticas contemporáneas. Los elementos del arte *pop* y la influencia de artistas de esta corriente como Andy Warhol (casi siempre rodeado de travestis, drogadictos, músicos, y personas de todos los estratos sociales), es algo muy presente en la filmografía de Almodóvar. Por otro lado, tenemos un ejemplo respecto al estadounidense Roy Liechtenstein, quien “elevó el cómic a la categoría de arte”², y de quien Almodóvar replica sus cuadros en fotogramas. Es decir, crea una nueva pintura por medio de cuadros conocidos.

Almodóvar, con frecuencia, propone una conceptualización dialógica de la pintura y el cine, de forma que genera un soporte visual con estos elementos estéticos, “como si de cuadros a la ‘manera clásica’ se tratara, ya que planifica la disposición de las figuras, los escorzos y puntos de fuga, como lo haría un pintor, y además utilizará el color, con fines narrativos, al igual que han realizado los abstractos como Rothko o Mondrian. La particularidad del cine de Almodóvar reside en esta combinación de pintura, cultura popular, representación visual, y carga cultural, marcando unos grandes matices de ironía y autorreflexión, y así mismo poniendo un toque de humor negro a sus películas para trastocar lo “anormal” en “normal” lo “feo” en “bello” y lo “malo” en “bueno” apoyándose en el lenguaje visual como soporte para comunicar y decodificar.

ANONIMO. La pintura en el cine de Pedro Almodovár. [En línea]: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/images/trabajos/6507_21027.pdf, [Recuperado: 24 de enero de 2018] p. 3.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El siguiente trabajo surgió a partir de una serie de cuestionamientos: ¿Genera Almodóvar una percepción diferente de las mujeres y los trans en sus películas? ¿Qué diferencias hay entre los personajes femeninos y los personajes trans que aparecen en las películas de Almodóvar? ¿Qué es la mujer para este director de cine? ¿Qué variedad de personajes se puede encontrar en la filmografía de Almodóvar? ¿Cómo, a través del vestuario, este director de cine da una caracterización diferente a las mujeres, y a los trans? ¿Cuán importante es la vinculación que el director le da a la pintura en sus producciones cinematográficas?

En este trabajo se pretende analizar, desde diferentes herramientas metodológicas de análisis de la imagen, a partir de campos del saber y disciplinas como la semiótica y la iconología, así como elementos del análisis y la crítica cinematográfica en qué consiste la iconografía y las estéticas de algunos personajes femeninos de Pedro Almodóvar, en algunas de sus películas. Esto, en la idea de reflexionar en torno a la comprensión de la naturaleza humana, las mujeres trans, sus actitudes, sus diferentes expresiones, la búsqueda de sentido en la complejidad de sus estereotipos, escenas, espacios psicológicos, estéticas, la captación psicológica de personajes femeninos creados para sus películas, el sentido ontológico, existencial y estético que estos entran.

Simone de Beauvoir difundió, a partir de 1949, con su clásico libro *El segundo sexo*, la idea feminista moderna tan proclamada: “no se nace mujer, sino que se deviene mujer”. Esta frase describe que la subordinación y la opresión de la mujer, no se deben a factores biológicos. Es el sistema patriarcal el que ha definido a las mujeres como el “segundo sexo”. Remitiéndonos a la película de Almodóvar *Todo sobre mi madre*, la frase que mejor describe este fragmento está en el minuto 1:18:40. Donde la Agrado dice: “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”. En este caso la Agrado deviene mujer, y rompe con las construcciones culturales de género, es decir, indica con ello que las conductas

sexuales y los roles son modificados, y que finalmente se rompe con una construcción de género, desde el cuerpo, y se adopta entonces una nueva identidad de género desde la construcción simbólica. De este mismo modo no sólo los personajes trans construyen su identidad en las películas de Almodóvar, sino que también aparece el asunto de la peculiaridad de las mujeres, pues lo que es notorio en la filmografía del director es la autenticidad de la personalidad que cada uno de sus personajes manifiesta. Y sobre todo las diferentes facetas que pueden tener las mujeres Almodóvar. El contraste entre los personajes femeninos de la película *Kika*, nos da una muestra de las diferentes manifestaciones expresivas y psicológicas que cada una de ellas puede tener.

Kika es un personaje optimista, que se siente plena en su trabajo como maquilladora de cadáveres, a pesar de que ella fue violada, sigue mostrándose positiva y optimista; al contrario que Andrea cara cortada, otro personaje un poco más frágil, oscuro y significativo de la película. Andrea es directora y presentadora de un “show” de televisión donde se transmiten las noticias más bizarras y morbosas, propias de la prensa española del corazón, así como de la crónica roja y sensacionalista.

Reflexionar sobre el paralelo o contraste entre la Agrado, Kika, y Andrea, nos da una muestra de la gran variedad de personalidades femeninas o *trans* que puede tener cada película de Pedro Almodóvar, y de qué manera cada una de ellas aporta un crisol de representaciones o caracterizaciones, que definen a cada personaje en el trabajo de este director de cine.

De este modo encontraremos cómo Almodóvar diferencia, y da variedad o versatilidad a sus personajes, mostrando así una complejidad desde el personaje (y no sólo desde lo visual), que da cuenta de la gran elaboración de sus películas, en cuanto al carácter psicológico que estos pueden denotar en las mismas.

JUSTIFICACIÓN

La construcción y la caracterización de los personajes femeninos y trans en Almodóvar, lo *kitsch* y el *arte pop*, la paleta de colores en sus películas, la importancia de la moda son elementos que hacen del cine de Pedro un producto no sólo expresivo visualmente, sino también interesante desde el asunto de la construcción social y cultural; es por eso que la peculiaridad de sus personajes y escenarios, pueden ser propicios para realizar un estudio iconográfico, iconológico y semiótico de las películas del director español.

Si bien Almodóvar ha sido uno de los directores más estudiados, no se encuentran estudios y modelos metodológicos de análisis de la imagen en sus películas, a partir de disciplinas como la semiología y la iconología, en valoraciones que abarquen sus personajes y sobre todo la peculiaridad de estos, incluso es difícil encontrar cómo Pedro se ha servido de la pintura para darle a sus películas una carga más fuerte no sólo visual, sino también simbólica. En la gran mayoría de los *films* de Almodóvar hay abundantes réplicas de obras de arte y de escenas con una gran carga simbólica, que se podrían valorar mediante la aplicación de métodos, herramientas de lectura, y categorías de análisis propios de la iconología y la semiótica, para dar cuenta de la gran riqueza visual y simbólica que el director quiere transmitir en sus películas.

Como antecedente, o estado del arte, podemos determinar dos elementos que sí se encuentran muy marcados, o que son muy recurrentes en los estudios relacionados con su obra. Es el caso del trabajo de tesis de Ana Maria Manrubio Pereira titulado la representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: marca de autor donde ella trabaja la importancia de los personajes femeninos y su caracterización, y de Eva Vasquez Lima, quien en su texto “La transexualidad en la obra cinematográfica de Almodóvar. Todo sobre madre” habla también de la transexualidad y de la peculiaridad de los personajes trans en su obra, pues estos temas son tan comunes en su filmografía que su objeto de estudio en la producción de

numerosos autores, abarca incluso tesis doctorales, ya que estos personajes son tan peculiares que definitivamente se podría hablar de ellos desde muchos puntos de vista.

El fin de esta investigación es aportar a la historia del arte, y a la historia del cine, otra perspectiva de la narrativa audiovisual, donde podemos realizar un análisis de la imagen, de personajes, en escenarios, y sus fotogramas desde estas disciplinas y campos del saber: arte, semiótica, psicología, antropología, sociología, estudios de género, entre otros, dado que Pedro Almodóvar, con sus aportaciones al desarrollo del cine español contemporáneo, ha enriquecido en gran medida también nuestra cultura visual, a través de las estéticas visuales y neobarrocas de sus films y personajes, que se nos hacen memorables.

OBJETIVOS

General

- Realizar un análisis iconológico a partir de fotogramas alusivos a personajes de películas del director de cine español Pedro Almodóvar que permita el hallazgo de elementos particulares, simbólicos, iconográficos, y estéticos que los identifiquen entre sí.

Específicos

- Indagar en torno a la construcción y caracterización de los personajes femeninos y trans en la obra del cineasta español Pedro Almodóvar.
- Dar cuenta de la influencia de la pintura y la cultura visual en la obra de Pedro Almodóvar.
- Identificar e interpretar el valor semántico e iconográfico de las diferentes estéticas adoptadas por los personajes de Pedro Almodóvar desde la caracterización de su vestuario.

1. MARCO TEORICO

La adaptación de la imagen de la mujer estereotipada en el cine y la publicidad de los años ochenta del siglo XX fue de gran importancia: “el cine refleja, revela, e incluso representa abiertamente la interpretación establecida socialmente de la diferencia sexual que controla imágenes, modos de ver eróticos y de espectáculo”.³ Esto asigna a las mujeres un papel específico, donde su valor corpóreo va en crecimiento, pues la mayoría de prototipos mostraban a una mujer con características diferentes a las mujeres del común. La mujer, a medida que tiene hijos y se casa, tiene menos tiempo para acceder a un disfrute y consumo propio de la alta cultura, pues su tiempo es limitado, ya que la mayoría de sus actividades se concentran en los trabajos del hogar, esto la pone en desventaja, respecto de los hombres, que pueden disponer de más tiempo y acceder habitualmente a contextos y actividades culturales. Esta situación puede desvirtuar el potencial de las mujeres no sólo desde lo físico, sino desde sus actividades creativas o culturales, gracias a que son bombardeadas desde las imágenes que proveen diferentes medios masivos de comunicación, con representaciones surreales de mujeres estereotipadas que no necesariamente las representan ni las identifican; y además pueden ser anuladas en lo concerniente a su situación, o en cuanto sus condiciones propicias y necesarias, para el desarrollo de sus posibilidades intelectuales y culturales.

Durante este tiempo, se dio en España un fenómeno llamado la revolución silenciosa: las nuevas españolas. A partir de ello se hacían estadísticas la respecto que mostraban que “La tasa de actividad de la mujer en España crece muy rápidamente, pasando del 27 al 33% durante la década de los 80, lejos todavía de la europea, pero el que crezca, teniendo en cuenta los cuarenta años de retraso sufridos por el país en todos los ámbitos y especialmente en el desarrollo personal y profesional de la mujer,

³ MULVEY, Laura. *El placer visual y el cine narrativo*. En: KORDERO REIMAN, Karen y SÁENZ, Inda (Comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: CONACULTA, 2001, p.84.

es ya una novedad.”⁴ Esto se dio gracias a la dictadura de Franco⁵, en la cual se ajustaron las tendencias conservadoras, nacionalistas, y católicas. Esta fue una época de gran represión para las mujeres, pues el objetivo de imponer un modelo patriarcal, ya indicaba que la mujer quedaría supeditada a establecer un modelo de emancipación digno de su género.

En los años ochenta, los autores cinematográficos empiezan a moverse con más libertad, pues pasaron de vivir un proceso sociocultural y creativo conservador y limitante, a poder generar y experimentar, mediante un bombardeo visual inesperado. Así, en las pantallas había imágenes de una España rural y conservadora, donde se mostraba a la mujer sumisa y buena esposa. Por otro lado, también se empieza a emitir y construir la imagen de la mujer, de una forma erótica como objeto de deseo, y como objeto de consumo. El cine en ese momento comenzaba a enfrentarse en competencia con el video; es decir, el auge de los *mass media* y la era contemporánea, comienzan a producir sus efectos en las pantallas del cine.

Al mismo tiempo empiezan a surgir directores que pretenden renovar la cinematografía española, estos directores quieren dar a conocer su forma peculiar y diferente de contar historias, es decir, mostrar nuevas aportaciones al cine español, darle un nuevo aire. Aparecen películas como “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón”. La primera película comercial de Pedro Almodóvar en la que es de gran notoriedad su ideología punk, libertaria y postfranquista. Pedro, descrito como un director salido de la *movida madrileña* acabó evolucionando no sólo en su forma de hacer arte, sino también siendo un revolucionario de la época. Almodóvar se convirtió en estos años en un nuevo ícono de la sociedad española gracias a su revolución cinematográfica.

⁴ MANRUBIA PEREIRA, Ana María. La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: Marca de autor. Madrid, 2013. Memoria para optar al grado de Doctor. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. p. 53.

⁵ Francisco Franco Bahamonde fue un militar y dictador español, impulsor, junto a otros mandos de la cúpula militar, del golpe de Estado de 1936 que condujo, una guerra civil mediante, el derrocamiento del régimen democrático de la Segunda República y a la instauración bajo su persona de una de las dictaduras más longevas del siglo xx.

Disponible [En línea] <https://es.scribd.com/document/359815856/Etapa-Espanola>. [24 octubre de 2017]

Pero no sólo en España se dio una revolución. El concepto de género fue introducido por las feministas en el marco *womes studies*, donde sexo y género fueron analizados por antropólogas feministas, y se define para entonces una diferencia: el género no pertenece a los hombres, es decir, es un condicionamiento cultural y social.

Pero sólo es hasta mediados de los años noventa donde aparece la teoría *Queer* acuñada así por Teresa de Lauretis^{*}. El término *Queer* tiene una larga historia en inglés, existe desde hace más de cuatro siglos y siempre ha tenido implicaciones negativas como: extraño, raro, excéntrico, de carácter dudoso, cuestionable y vulgar.

La realidad del género consiste en los diferentes efectos de su representación, se vuelve real cuando se asume como la propia identidad, es decir, el género es tanto una atribución como una apropiación. El cine de Almodóvar refleja eso no sólo en sus personajes trans, sino también en la caracterización de los mismos, es decir, sus actores construyen su propia realidad asumiendo una identidad que los vuelve particulares. Pero, en este caso, lo más pertinente es hablar de la caracterización de los personajes trans, puesto que son éstos los que reflejan una mayor apropiación de sexo y género.

El modelo sexual se basa en dos naturalezas incuestionables, es decir, sólo existen dos sexos, uno perteneciente a un cuerpo de macho, que corresponde a una identidad como varón, y un cuerpo de hembra con identidad de mujer. Sin embargo, existe la presencia de figuras que se escapan del modelo sexual antes dicho, y en este caso hablaremos de la transexualidad. Más allá de analizar si la transexualidad transgrede o refuerza el estricto sistema sexual de nuestra sociedad, me interesa entender la vinculación entre las identidades de género y los roles que éstas conllevan, pues es notorio que en el cine de Almodóvar hay una desvinculación del cuerpo, entendiendo cuerpo como materia orgánica; y se nota más bien una carga simbólica. Si bien no se puede negar la materialidad de los cuerpos, es decir, la constitución biológica de género, los transexuales pueden posicionarse en una línea

^{*} Es una teórica feminista que ha realizado importantes contribuciones a los estudios de género, Queer, cinematográficos, así como al psicoanálisis.

no reconocida por la sociedad, en cuanto al orden sexual y genital que esto conlleva; entendiendo que el mundo sexual está ordenado y regido casi exclusivamente por la genitalidad.

Las teorías feministas se apoderaron de los conceptos “sexo” y “género”. Desde la mirada feminista el “sexo” está determinado por factores biológicos, y el “género” por elementos sociales y culturales. Paulatinamente, debido a los cambios políticos, sociales, y epistemológicos, los roles y las conductas sexuales son modificados según los contextos. Esto también se debe a que hay personas que consideran la transexualidad como un elemento anómalo que desestabiliza no sólo los estándares convencionales, unívocos y establecidos de la sociedad, sino la concepción del cuerpo y la determinación genital de las personas.

Como lo expresa Foucault “Si el sexo está reprimido, es decir, destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de transgresión deliberada”.⁶ Siguiendo este orden a analizar, las representaciones que las personas trans tienen no sólo en la cultura, y en la sociedad, sino también en el cine, implican elementos que identifican cómo estas personas son caracterizadas de una forma diferente a la hora de estar detrás de una pantalla, es decir, si bien se muestran de una forma deliberada incluso burlesca, que casi raya en la caricatura, hay un gran parecido en cuanto a la realidad, pues vivimos en una sociedad donde la mayoría del tiempo las personas han actuado de una forma conservadora, y de repente se enfrentan a una nueva realidad en la cual la transexualidad es un elemento desestabilizador, frente a la asociación que se tiene de género, sexo e identidad, y más aún en un sistema sexual literal donde los cuerpos tienen una nueva identidad y son vistos como agentes transgresores de las normas sexuales ya estipuladas. Pues en este caso el cine es una herramienta para dar muestra de que estas personas hacen parte de la sociedad (son visibilizadas), y que al mismo

⁶FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad. Ed. rev y cor. México: Siglo XXI Editores, S. A. p. 7. ISBN: 978-607-03-0292-3.

tiempo representan una minoría que va más allá de convenciones sociales univocas, respecto la identidad sexual.

Ahora bien, es preciso referir diferentes definiciones de las palabras que vinculen sexo y género, para entender más sobre este fenómeno en la actualidad.

Transexual:

“Dicho de una persona: Que se siente del sexo contrario, y adopta sus atuendos y comportamientos”⁷.

Transexual:

“Término viejo que se usa para referirse a una persona transgénero que pasó por intervenciones hormonales o quirúrgicas para cambiar su cuerpo, de forma que esté más alineado con su identidad de género que con su sexo asignado al nacer”⁸.

Transgénero:

“Abreviado como “trans”, describe una persona cuya identidad de género no corresponde al sexo biológico”⁹.

Estas definiciones sólo nos aproximan a una pequeña aclaración de términos para entender un poco más estos fenómenos, y de esta manera contextualizar más los objetivos de este trabajo, que es entender el personaje de la Agrado en la filmografía de Almodóvar, y cómo cumple con una serie de caracterizaciones dignas, no sólo de estos personajes en la sociedad, sino también en vista de los diferentes contextos y situaciones en los que el director ubica a este personaje.

Según Michel Foucault el hecho discursivo que reprime las manifestaciones sexuales tiene su origen en el siglo XVII, que sería el comienzo de las edades burguesas, pues para dominar es necesario hacerlo primero desde el lenguaje para luego poder manejar un discurso, y de esa misma manera generar prohibiciones para

⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. Chiringuito. [En línea] <http://dle.rae.es/?id=8rjGoDg>. [recuperado 16 de febrero de 2018].

⁸ GREEN, Eli R. y MAURER, Luca. Redefinir el género. En: *Revista Nacional Geographic Society*. 2017. vol. 40, nro.,1, s. p. ISSN: 1665-7764.

⁹ *Ibíd.*

poder nombrarlo de una forma normal y natural. Las relaciones sociales han generado estricto control frente a lo que se habla y se comunica, pues sólo así es posible generar un dominio frente a los demás: “Pero lo esencial es la Multiplicación de discursos sobre el sexo en el campo de ejercicio del poder mismo”.¹⁰ En la contemporaneidad podemos notar cómo las instituciones incitan a hablar de la construcción sexual y de sexo de una forma más natural, dados los cambios en las diferentes manifestaciones de sexo y género que son implantadas en los sistemas políticos y en las prácticas culturales actuales.

La necesidad de reglamentar el género y el sexo mediante útiles discursos públicos “A través de la economía política de la población se forma toda una red de observaciones sobre el sexo. Nace el análisis de las conductas sexuales, de sus determinaciones y efectos, en el límite entre lo biológico y lo económico”¹¹. Es decir, ahora se estudian estas conductas ya no desde una perspectiva meramente social y cultural, sino también desde lo que dicta la biología, frente a cuerpos que no son normalizados por la sociedad. Aunque Freud¹² estudió la transexualidad en algunos de sus pacientes, siempre caracterizó esta manifestación sexual como algo psicótico, pues el delirio era la única forma en la que Freud determinaba este fenómeno, ya que la única manera de que las fantasías sexuales de tal tipo podían hablar a través del cuerpo, era desde una manifestación histérica.

Cabe resaltar que en este trabajo monográfico no sólo se hablará de lo trans desde el contexto o manifestación de lo biológico, lo psicológico, y lo cultural, sino que también se abordarán asuntos como la manera en la cual, desde la indumentaria, el cineasta genera nuevas transformaciones en sus personajes. Donna Haraway nos muestra en su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*¹³,

¹⁰ FOUCAULT. Op. cit., p. 13.

¹¹ *Ibíd.*

¹² En los albores del siglo XX, el neurólogo austriaco Sigmund Freud empezó a sentar las bases del psicoanálisis, un novedoso enfoque sobre la psique humana. Sostenía que el comportamiento de una persona está profundamente determinado por pensamientos, deseos y recuerdos reprimidos. Disponible [En línea] <https://www.biografiasyvidas.com/monografia/freud/> [Recuperado 10 octubre 2017].

¹³ HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1995. p. 72. ISBN: 84-376-1392-2.

una visión diferente para comprender la postmodernidad, y sus manifestaciones corpóreas. Para Haraway, las tecnologías del cuerpo producen un nuevo sujeto moderno, ya que hacen difícil imaginar una demarcación entre lo otro y el yo; en lugar de emerger nuevos tipos de límites entre lo tecnológico, lo biológico, y lo material, se juntan, generando así nuevas formas de corporeidad.

Al darnos cuenta de los cambios en la sociedad gracias a la realidad social cibernética, esto nos permitirá constituir una imagen de cada aspecto que desarrollará una transformación histórica, donde los límites postmodernos de la comunicación se convertirán en una forma de represión o liberación, gracias a las prácticas tecnológicas contemporáneas. Haraway nos hace ver en *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, que simios, mujeres, y organismos cibernéticos, son seres limítrofes a la “auténtica identidad humana”, y que por ende pueden ser modificables de acuerdo al contexto y situación.

Pues en biología lo cibernético domina sobre el modelo orgánico, ya que pueden ser máquinas modificadas para un estado propio al que se quieran llevar. En este caso el director español modifica el cuerpo a través de la indumentaria, es decir haciendo un híbrido tecnológico, ya que nos muestra en algunos de sus personajes cómo se puede hacer un trans-tecnológico, generando así nuevos experimentos visuales que contengan lo básico de la biología, en este caso el cuerpo del personaje, y los avances tecnológicos postmodernos; la cámara de video y el carro. Así, el cineasta no quiere limitar a los personajes a una actuación fría y calculada, sino al contrario, generar nuevos escenarios desde lo corpóreo, reproduciendo nuevas dimensiones de percepción donde la máquina y el humano se complementan de forma literal.

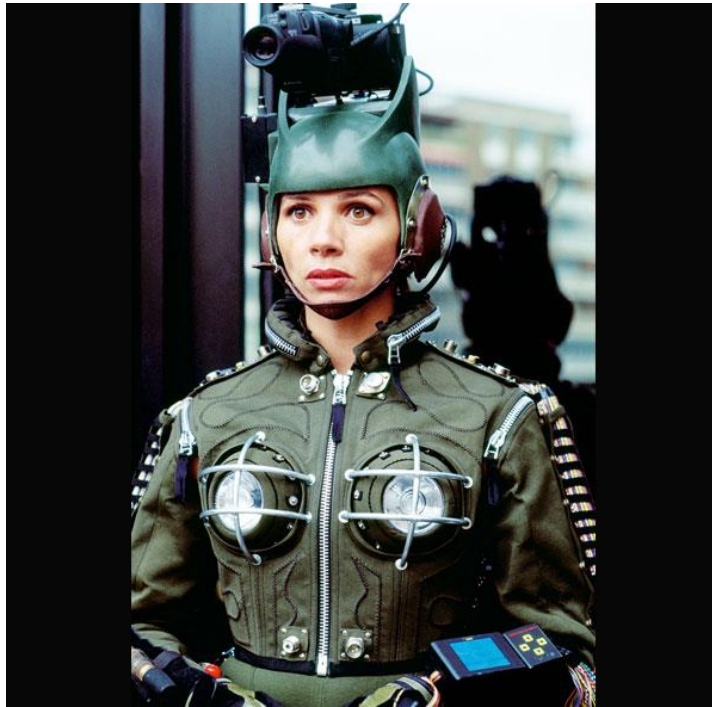


Ilustración 1 *Kika*. 1993.

Disponible: [en línea]

https://www.google.com.co/search?q=andrea+cara+cortada&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwid0_3C0KvaAhXKwFMKHbqkAZwQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=dSHcz69qCjwNum. [9 de septiembre 2017]

También cabe resaltar el papel de la moda en los medios audiovisuales, determinar la difusión que esta tiene en la sociedad, cuán importante es el cine como medio de transmisión de la moda, y, más aún, cómo esta aporta una nueva forma de caracterización de los personajes.

El filósofo y semiólogo francés Roland Barthes (Cherburgo, 1915 – París, 1980), en su libro *El sistema de la moda*, presenta la moda no desde lo real, sino desde la moda escrita, es decir, el autor determina la complejidad de la moda y decide abarcarla y abordarla desde un punto de vista semiológico, donde este método le permite analizar y establecer la traducción de la moda desde un sentido verbal y así mismo indicarnos por qué se le da también un valor desde un sentido visual.

En este caso, el análisis del “vestido escrito” de Barthes, sirve de referencia para mirar los diferentes medios de comunicación en cuanto a su difusión de la moda, así como las características, funciones sociales, y denominaciones, que permiten las

nominationes culturales en cuando al uso de ésta. Si bien el cine permite generar procesos comunicativos en cuanto a la moda, también deja ver las relaciones entre quien consume cine, y quien está a la vanguardia en cuanto a moda se trata; en este caso, las relaciones que mantienen estos dos elementos unidos, muestran que los elementos comunicativos de la moda, determinan la manera en que ésta es percibida.

La configuración de nuevos cambios en el sistema de la moda en los años ochenta, la consolidación de un estilo barroco y clásico que implementaron los diseñadores, dieron nuevas posibilidades a la estética de la mujer. “La moda determina ‘lo que se lleva’ y el usuario ‘cuándo y dónde se lleva’”.¹⁴ Pues *El sistema de la moda* tiene más influencia fuera del cine que dentro, es más fácil ver lo que está a la moda y quiénes son los diseñadores en auge, en la alfombra roja, en la entrega de los premios Oscar, y en diversos festivales de cine, que en la indumentaria y vestimenta de los personajes de las películas.

Pero esta es una de las peculiaridades del director español Pedro Almodóvar. Como ejemplo podemos mencionar que el cineasta encargó al diseñador italiano de moda Gianni Versace el vestuario de Kika en su película *Kika*. Para el filme el diseñador mezcló diferentes estilos, estampados llamativos, asimetrías, con un toque sexy, pero trató que a la vez no se pudiera percibir que su vestuario era un diseño de alta costura, ya que este personaje no era la típica mujer que llevaría un traje de diseñador. No sólo este personaje es caracterizado y vestido por un diseñador de moda renombrado. Encontramos también que el personaje de Andrea ‘Cara cortada’ tiene diversos atuendos en la misma película. Y esta indumentaria es creada por el diseñador de moda Jean Paul Gaultier, quien creó un vestuario que se regía entre la línea del futurismo y lo cibernético, dándole así un gran peso visual e icónico a este personaje, a través de su vestimenta.

También es peculiar anotar cómo el director le da todo un giro a la percepción de la moda como algo de la alta cultura, que sólo puede reflejar clase y sofisticación,

¹⁴ LACALLE, Charo. Homogeneización y difusión de la moda en los medios de comunicación audiovisual -En torno a *El Sistema de la Moda* de Roland Barthes. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. 1978, p. 156.

y más bien la usa para reflejar cargas simbólicas que ayudan a los personajes a tener más peso visual, pues Almodóvar podría usar este lenguaje para indicarnos que la moda, más que pertenecer a una clase u otra, es usada para el uso característico de la personalidad que cada individuo tiene. Mediante la moda que caracteriza los personajes femeninos o trans de Almodóvar, el director va estableciendo una iconografía propia, como parte de su abecedario o lenguaje cinematográfico. Los valores semánticos de la estética en sus mujeres y en sus personajes trans, están cargados a su vez de valores simbólicos.

Uno de los puntos a desarrollar también, en esta investigación, es indagar acerca de cómo Almodóvar involucra la *cultura popular* en sus películas, pero antes de entrar en contexto al respecto, se definirá de una mejor manera este término y de qué forma es usado en la sociedad. Una definición que es posible encontrar afirma que “En primer lugar, la palabra cultura puede usarse para referirse a: un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual, y estético”.¹⁵ Es decir, grandes desarrollos en cuanto el arte, la filosofía, la poesía, y otras disciplinas que enriquezcan a las personas de una forma creativa. Si pensamos en factores estéticos e intelectuales se podría decir que es todo aquello que desarrolla las nuevas prácticas de alfabetización, en otras palabras, hacer algo que proporcione un nuevo significado.

Otra forma de abordar la cultura es “Desde lo que los estructuralistas y posestructuralistas denominan prácticas significativas”.¹⁶ En esta definición se permite hablar de prácticas como: el comic, escuchar música pop, consumir series televisivas, entre otros. Si bien la segunda definición muestra más a personas que se articulan en un grupo específico con características de gusto similares, donde no necesariamente se tenga que crear algo o aprender de algo, pues en este caso todos sugieren preferencias de consumo parecidas, y que por ende no se necesita de una participación creativa en ello.

Por otro lado, están las prácticas culturales, en estas se ve más reflejada la articulación de una actividad con funciones meramente específicas, esto también se

¹⁵ DOCUMENTO DE CURSO 052A-L. ¿Qué es la cultura popular? s. m. d.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 3

dio con fines de censo pues es más fácil definir a la sociedad en cuanto a lo que consume, por qué lo consume, y cuándo lo consume, ya que esto evidencia cómo las funciones económicas están sujetas a lo que las personas en sí quieran consumir. Pero hasta aquí sólo hemos definido lo que se podría asumir como práctica cultural y cultura, que, aunque está dividida por una línea pequeña, es diferente. En definitiva, el objeto de estudio en esta ocasión es la *cultura popular*, que podría asociarse con elementos como el entretenimiento y el ocio, pues es todo aquello que determina lo que les gusta a muchas personas. Sin duda para tener una idea cuantitativa de todo esto, se tiene que decir que: no sólo les gusta a muchas personas, sino que también tiene la aprobación de mucha gente. Pero ¿en este punto cómo podríamos diferenciar entre lo que es sólo cultura, y lo que es cultura popular? Si bien, muchas personas van a un partido de fútbol, otras a conciertos de música clásica o pop, y así mismo, ven una novela transmitida en horario familiar en un canal local, todo esto podría llamarse cultura popular, es decir, aunque es consumido por masas y para el ocio, también son prácticas que generan nuevas formas de interpretación creativa, lo cual en este caso nos indica que es lo mismo, pero a medida del tiempo y por cuestiones jerárquicas han sido nombradas de una forma diferente.

En este caso ya no se hablaría de cultura popular, sino de alta cultura, que define todas esas prácticas que pertenecen a una clase jerárquica o élite, es decir, a la cual pocas personas pueden acceder, y que de alguna manera su único fin es dar estatus a quienes pertenecen a esta esfera cultural. La división no sólo está clara, sino que nos muestra cómo es cambiante a través del tiempo “Por ejemplo. Actualmente una obra de William Shakespeare está considerada como perteneciente a la alta cultura; sin embargo, a finales del siglo XIX, su obra formaba parte del teatro popular”.¹⁷

Pero en este caso se cree que la obra o el objeto de consumo se devalúa gracias al gran éxito del consumo comercial. Pero esta clara popularidad en la obra de

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

Shakespeare muestra que no es tan obvia la división entre los dos tipos de cultura. Y esto se ve muy reflejado en la obra de Almodóvar, si notamos en la película *Kika* el hecho de que el director vista a sus personajes con indumentaria de alta costura, pero que al mismo tiempo no reflejan con la vestimenta dicha característica de portar un vestido de diseñador. Es así como el director mezcla este tipo de cosas para ponerlas en diálogo y al mismo tiempo generar una interpretación de que realmente no hay por qué catalogar las culturas, pues la una dialoga con la otra, al mismo tiempo que rompe con todos estos paradigmas que nos generan estas cuestiones culturales. Si bien la moda es un tema muy prestigioso en la tradición sociológica, ya que es un objeto de conocimiento que lleva a la jerarquía de los objetos, que en este caso son las prendas de vestir.

La moda siempre ha sido un símbolo de poder y de estatus, también ha sido un reflejo icónico o representativo de las sociedades burguesas. Según el sociólogo francés Pierre Bourdieu (Denguin, 1930 - París, 2002), existen bienes que pertenecen a la categoría de bienes lujosos, que son parte de una cultura legítima, y dentro de los cuales entraría la alta costura, pues para Bourdieu la moda hace parte de la alta cultura, es decir, la una va de la mano de la otra.

Hay diferentes adjetivos que asocian a los modistos y a sus marcas como “Lujoso, exclusivo, prestigiado, tradicional, refinado, selecto, equilibrado, perdurable. En el otro extremo, súper kitsch, divertido, simpático, chistoso, radiante, libre, entusiasta, estructurado, funcional”.¹⁸ Pero todo esto encierra el hecho de que son marcas o mejor dicho diseñadores con un gran renombre, esto lleva a que lo que generen sean experiencias estéticas, que como bien ya sugerimos, son adjetivos muy puntuales que las definen, y estas experiencias estéticas hacen parte de la definición de alta cultura, ya antes descrita. Se puede notar cómo el director juega con todos estos términos, sus significaciones, y más aún los usos o sentidos que se les da en los estudios aplicados. Una vez más Almodóvar rompe con las normas y clasificaciones, creando así una nueva forma de percepción sobre todo lo que ya está estipulado de una forma literal.

¹⁸ PIERRE, Bourdieu. Alta costura y alta cultura. En: sociología y cultura. México: Grijalbo, Conaculta. 1990. p. 217. ISBN: 968-419-825-6.

2. METODOLOGÍA

Para la ejecución de este trabajo, se hizo una investigación formal y documental de toda la bibliografía que pudo dar una respuesta a los objetivos y preguntas ya planteados acerca de la obra del director de cine español Pedro Almodóvar, y sobre la caracterización de sus personajes.

En esta investigación se tienen claros tanto los objetivos como el objeto de estudio. En este sentido el primer objeto de estudio es la transexualidad, y las diferentes caracterizaciones que muestra el director en los trans. Y el objetivo, en este caso, era indagar en torno a la construcción y caracterización de los personajes trans en su filmografía. El segundo objeto de estudio fue la caracterización de algunos personajes femeninos en sus películas, y se buscó la construcción y caracterización de los personajes femeninos. Estos son los principales objetos de estudio, pero así mismo se tendrá en cuenta la influencia del arte y la cultura visual en la obra de Pedro, y las diferentes estéticas adoptadas por el director en cuanto a la vestimenta de los personajes. Para desarrollar todos estos objetivos se tuvo en cuenta estudios rigurosos de estos temas, como también documentos formales que avalaban de una forma correcta el buen desarrollo de los objetivos.

Si bien se pretendió realizar un análisis interpretativo iconológico y semiótico de cuatro personajes que hacen parte de tres películas del director de cine español Pedro Almodóvar, para establecer una búsqueda del sentido semántico de aquellos elementos particulares, identificativos, simbólicos, y estéticos, que los identifican, para ello fue necesario definir qué significa cada término y cómo aportarían a la solución de esta investigación.

El trabajo se centró en el método iconográfico. De acuerdo a su definición la “Iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma”¹⁹. Ahora bien,

¹⁹ ERWIN, Panofsky. Estudios sobre iconología. primera edición. 1972. Madrid: Alianza Editorial. 1998, p. 3. ISBN: 978- 84-206-2012-1.

las acciones y los objetos producen una reacción en la gente, debido a las intenciones expresivas con las que la acción se realiza, si bien el objetivo primordial de la iconografía en el arte no es analizar las intenciones y las acciones que estas generan, sino más bien, entender el significado de la obra, su riqueza semántica, sus sentidos, formas y significados, su carga simbólica, su contexto cultural, social y económico, y cómo este llena de valor la obra a la hora de ser leída o interpretada.

Pero en este caso se busca entender cómo los personajes, que revisten o desarrollan una estética y una iconografía propias, pueden tener una interpretación desde el campo del saber de la iconología, y que de esta manera se pueda dar un significado a la acción que realizan, dentro de la percepción visual que generan. Por ello, el método iconológico de análisis de las imágenes, del historiador del arte alemán Erwin Panofsky (Hannover, 1892 – Princeton -Nueva Jersey-, 1968), incluye tres pasos: los dos primeros son la preiconografía y la iconografía que tratan de la descripción de la obra y sus fuentes, referentes, motivos, y detalles de sus elementos compositivos; y la iconología que trata de la interpretación de la obra, así como del análisis de las claves simbólicas y mentalidades inherentes a dicha imagen valorada. La iconología, en sus pasos o estadios, incluye la iconografía. También se desarrolla este proceso de análisis tomando en cuenta el contexto historiográfico de la imagen (fotograma, escena, personaje y su estética), el artista (influencias, antecedentes), y su obra (sus referentes, técnica, aportaciones al arte, elementos paradigmáticos, obras más representativas y originales, etc.). Las obras son sintomáticas de su tiempo, y una imagen no es sólo una imagen, también puede ser un vestido, un sonido, un lugar, un objeto, una acción o movimiento. Los vestidos utilizados en el cine se convierten en documentos. Para describir e interpretar las imágenes y fotogramas en este trabajo, se implementó el método de análisis iconológico de las imágenes, de Erwin Panofsky, que pretende mostrar el significado de la obra de arte a través de los tres niveles de análisis ya mencionados, y que a continuación serán desglosados y descritos con más detalle:

- El nivel preiconográfico: que comprende una descripción plena y detallada de las formas que componen la imagen, cómo también el léxico que utilizamos para darle nombre y descripción.
- El nivel iconográfico: que pretende identificar la continuidad de las manifestaciones figurativas a lo largo de la historia visual e iconográfica, y que así mismo enriquecen la obra de una forma histórica como, por ejemplo; la mitología griega y los emblemas.
- El nivel iconológico: este consiste en redescubrir cómo el artista compuso las imágenes, qué fuentes utilizó para llegar a la obra, es decir, psicología, literatura, filosofía, y así mismo descubrir los referentes que aportaron semántica, conceptual y formalmente a dicha obra.

En este caso se plantea la ciencia de la iconología, y, derivada de ella, la iconografía (ramas de la simbología y de la semiología, y ciencias auxiliares de la historia del arte, y de la crítica y teoría del arte, inclusive de la curaduría), como herramientas para analizar las imágenes en una obra fílmica. El método panofskyano, indica que hay mecanismos, en cuanto al montaje y la puesta en escena, que configuran un contenido simbólico del estilo del filme. El cine es esencialmente narrativo, y propone estéticas desde el fotograma, de esta manera genera manifestaciones susceptibles de ser estudiadas, mediante el análisis e implementación de una iconología, e iconografía fílmica. También se pretendió analizar fotogramas, escenas y personajes, a partir de diferentes herramientas metodológicas de análisis de la imagen, desde campos del saber y disciplinas como la semiología y elementos del análisis y la crítica cinematográfica.

La semiología fue concebida por Ferdinand de Saussure como “La ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social”, es decir, el comportamiento y significado del lenguaje verbal y visual, que configuraran las diferentes formas de comunicación. Para el autor “La lengua es un sistema de signos que expresan ideas, y por eso es comparable a la escritura, al alfabeto de los sordomudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, etc., etc. Solo que es el

más importante de todos esos sistemas. Se puede, pues, concebir una *ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social*. Tal ciencia sería parte de la psicología social. Y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología. Ella nos enseñará en qué consisten los signos y las leyes que los gobiernan.²⁰ Y cómo esto influye en el comportamiento de las personas de acuerdo a los diferentes contextos donde se estudien.

La potencia y la capacidad del cine de generar nuevas formas de percepción lingüística y visual, y así mismo el efecto lógico, analítico, y sintético de generar en una imagen un planteamiento artístico, hacen del cine y sus diferentes formas de analizarlo una nueva transformación, que enriquece el pensamiento y la percepción estética de quienes lo consumen y lo valoran. La producción fílmica recupera hechos históricos, para construir un discurso visual y de esta manera generar una información narrativa que contribuye de una forma directa o indirecta a la implementación de las diferentes formas de análisis planteadas a lo largo de este trabajo, y que nos ayudarán a entender la obra de Almodóvar de una forma más fáctica y sensible.

²⁰ FERDINAND de Saussure. Curso de lingüística general. Buenos Aires: Losada, 1945, p. 60. ISBN: 9789500393805.

3. EL USO DE LAS DIFERENTES ESTÉTICAS ADOPTADAS POR LOS PERSONAJES DE PEDRO ALMODÓVAR A PARTIR DE SU IMAGEN Y VESTUARIO

Este capítulo pretende mostrar cómo el director, a través del vestuario carga de simbolismo a sus personajes, y cómo también genera una caracterización particular desde el cuerpo y el vestir. Siguiendo a Richard Sennet “En el momento culminante de la Revolución francesa, el periódico más radical de París declaró que no podía haber una verdadera revolución si el pueblo no la sentía en su cuerpo”.²¹ Pues se intentó llevar a la calles de París, luego de la revolución, movimientos en las calles que dieran cuenta de la liberación no sólo política que se había logrado, sino también física e ideológica, pues se cree que cuando las personas actúan en colectivo, hacen cosas que de forma individual no harían, en este caso se esperaba que los movimientos que convocaban al pueblo a marchar de forma colectiva dieran respuesta a la represión social que habían vivido. En este sentido, el mismo autor afirma “Aislada, una persona puede ser un individuo cultivado; en una muchedumbre, es un bárbaro; Es decir, una criatura que actúa por instinto”.²²

La revolución francesa legitimó la violencia de masas con un discurso político en sí mismo, y por ende marcó una línea divisoria en la historia, pues empezaron a surgir las ideas implementadas en las masas lo cual influenció a estudiosos como Freud, que basado en este movimiento escribió acerca de la “Horda primaria”, que indica la pérdida de la individualidad en la muchedumbre. Así mismo, la revolución trajo consigo la necesidad de rediseñar el ciudadano, pues venían de una sociedad donde había unas diferencias sociales muy marcadas, y se sintió la necesidad de inventar un ciudadano con una imagen universal, pero dados los prejuicios de esa época sobre las mujeres como personas irracionales, se constituyó que el ciudadano ideal sería un hombre, pues sólo los cuerpos masculinos serían capaces de ser subjetivos y de someterse a las órdenes del gobierno. “Desde luego, la Revolución

²¹ SENNETT, Richard. Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid: Alianza Editorial, S. A. 1997, p. 301. ISBN: 84-206-9489-4.

²² *Ibid.*, p. 304.

disipó estos prejuicios en su imaginación, lo mismo que para 1792 había acabado con las actividades organizadas de las mujeres que, como en el motín del pan de 1789, habían contribuido a sublevar la sociedad”.²³

Sin embargo, dentro de todos estos emblemas a la revolución apareció una nueva figura que posicionaría la imagen de la mujer en un nuevo contexto. Esta sería Marianne, la imagen de esta mujer estaba en todas partes, periódicos, dibujos, monedas. Ahora su imagen estimulaba el imaginario popular, pues su cuerpo estaba impulsando el movimiento colectivo a una nueva forma de vida. “El pintor revolucionario Clement pintó a la diosa de esta última manera en 1792, con los pechos firmes y llenos y los pezones contorneados. Tituló esta versión de Marianne «La Francia republicana, descubriendo su pecho a todos los franceses»”.²⁴.



Ilustración 2. *Marianne*. Aguafuerte de una pintura de Clement, 1792. Musée Carnavalet, París. Disponible [En línea]:

<https://humanismo2016usj.files.wordpress.com/2016/06/marianne.jpg?w=640>[12 de septiembre 2017]

Ya fuese vestida o al desnudo Marianne mostraba el pecho de forma erógena y virtuosa, pues contribuía al placer sexual y al mismo tiempo es el órgano que está

²³ *Ibíd.*, p. 308.

²⁴ *Ibíd.*

diseñado para amamantar y dar de comer a sus hijos. De esta misma manera los pechos marcan una revolución en la contemporaneidad, y esto no sólo se ve reflejado desde la imagen histórica sino también desde la vestimenta cómo símbolo de liberación femenina. Uno de los personajes que se analizarán en este trabajo es Andrea “Cara cortada”, y cómo su indumentaria carga al personaje de un nivel de iconicidad.

Willem de Kooning (1904 - 1997), pintor neerlandés nacionalizado estadounidense. En los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, de Kooning pintó dentro del movimiento del expresionismo abstracto, y dentro del seno de esta tendencia, sigue el *Action painting* o pintura gestual. Las formas biomórficas de sus primeras abstracciones pueden interpretarse como símbolos femeninos. Pero no fue hasta 1950 que empezó a explorar el tema de las mujeres de forma exclusiva. Concebía el arte de la pintura como una "acción unida a la energía y al movimiento corporal" (Lengerke).

Las composiciones son planas, impetuosas, reflejando una figura degradada de la mujer. El pigmento, aplicado salvajemente, y el uso de colores que parecían vomitados sobre el cuadro se combinaban para revelar una mujer que reflejaba demasiado bien algunos de los más extendidos miedos sexuales del hombre moderno. Amplias sonrisas, dientes brillantes, pechos desmesurados más grandes que las cabezas, y bamboleantes; grandes ojos vacíos, muslos opulentos, que parecen representar las más oscuras percepciones freudianas.

Se trataría de "una representación simbólica de la mujer como madre nutricia, depredadora y abusiva, una mujer de boca inmensa y mirada implacable, imagen fantasmagórica de la mujer devoradora de hombres" (Carrasat-Marcadé).

También mostró algunas pinturas que parecían volver a las obras primitivas mesopotámicas y acádicas, con los ojos enormes, casi "que lo ven todo". Durante más de diez años, de Kooning se dedicó a pintar a este tipo de mujer, una exagerada caricatura, "un travestido del concepto de feminidad idealizado por los medios y los clichés" (Lengerke). En estas obras, que se han interpretado como ataques satíricos a la anatomía femenina, de Kooning pintó con extravagante lubricidad.²⁵

Los pechos y brasieres puntiagudos, también remitían a ojivas nucleares, en medio del temor a la guerra fría y al comunismo de los años cincuenta. La deformidad de ese imaginario femenino da cuenta de la disociación existencial de muchos pintores masculinos de posguerra. Que después de esos acontecimientos críticos no podían pintar de la misma forma. La imagen se deconstruye de manera intimidante y con extrañamiento, para mostrar una necesaria destrucción expresiva de la pintura, consecuente y sintomática de un contexto histórico. Un arte gestual y expresivo que manifiesta una postura clara con el cuerpo como campo de

²⁵ WIKIPEDIA. Willem de Kooning. Disponible [En línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Willem_de_Kooning. [Recuperado septiembre de 2017.]

representación (en la pintura y en el cine), de posturas políticas, de metalenguajes polisémicos, y territorio de elucubraciones artísticas.



Ilustración 3. Woman 1, 1950-52
Willem de Kooning
1950-52

Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=willem+de+kooning+woman&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiqx5jK16vaAhVC4VMKHSDVCmcQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=HnFSZLob oX1WcM. [Recuperado septiembre 20 de 2017]

Ficha de análisis

Película: Kika.

Director: Pedro Almodóvar.

Año: 1993

Nombre del personaje: Andrea Cara cortada.

Nombre de la actriz: Victoria Abril

Características del personaje:

Es una mujer extravagante a la hora de vestir, cuya labor profesional incita al amarillismo, es independiente, pero a la vez muy afectada por un desaire amoroso que nunca pudo superar.



Ilustración 4. Kika. 1993.

Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=andrea+cara+cortada&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwid0_3

En este caso Andrea utiliza ciertos trajes que analizaremos, y se hará una reflexión en la idea de develar cómo de esta manera el vestuario le da peso al personaje, de acuerdo a lo que el director quiere proyectar de una forma directa o indirecta. Cuál sería la carga conceptual, emotiva, expresiva, estética, obvia o latente, y psicológica del traje, que refuerza la personalidad y la caracterización del personaje.



Ilustración 5. Kika. 1993

Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=andrea+cara+cortada&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwid0_3#imggrc=2rflNctiuXdMIM[Recuperado 9 de octubre de 2017]

En este fotograma se puede ver cómo la actriz luce un vestido de mangas largas y de cuello, pero que, al mismo tiempo, deja ver los senos de una forma literal, pero como si hubiesen sido explotados. Se puede indicar que es un vestido que genera elegancia por su corte y precisión, pero que al mismo tiempo deja ver la revolución de la mujer, en la contemporaneidad en cuanto a mostrar los senos, o deshacerse del brasier, sostén o sujetador.



Ilustración 6. Nombre: La libertad guiando al pueblo,

Autor: Eugène Delacroix

Año: 1830

260cm × 325cm Óleo sobre lienzo, Museo del Louvre, París, Francia.

Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=la+libertad+guiando+al+pueblo&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj9qtip36vaAhWO7FMKHW2CA4AQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imggrc=4bqAbc152Op1RM:[Recuperado 18 de septiembre 2017]

La libertad guiando al pueblo, es un cuadro del pintor francés Eugène Delacroix, pintado en 1830, en el romanticismo francés es la expresión máxima de la revolución francesa. Esta imagen es una representación alegórica y mítica, idealizada, de la revolución y de la libertad de Francia (la libertad en general como imagen y como tema universal), una imagen con carga política y con los pechos descubiertos, el anhelo de libertad toma la figura o representación femenina.²⁶ Tiene como referente el pasado clásico, dado que se remite a las esculturas o estatuas de diosas grecorromanas o grecolatinas. La figura de la Libertad en Francia es conocida con el nombre de Marianne. Por lo que la libertad se representa con una Marianne vibrante, energética y rebelde que, con sus pechos descubiertos, abre camino por sobre los caídos guiando al pueblo hacia la victoria. Si bien nos remitimos a Marianne, es notoria no sólo su aportación a la historia, sino también a la revolución femenina, pues el director en sus películas marca de una forma literal el empoderamiento de la mujer, no sólo desde su actitud, sino también desde su vestuario cargado indudablemente de fuerza iconográfica. Al mismo tiempo, el vestuario plantea una nueva forma de comunicación, la ropa de Andrea (personaje de la película *Kika* de Pedro Almodóvar), se convierte en un mecanismo que hace que la forma femenina sea una herramienta poderosa de atención, hacia la construcción y deconstrucción de la feminidad, pues mientras sus vestidos son más sensacionalistas, menos dejan ver la belleza y el atractivo de dicho personaje, esto podría indicarnos que la ropa acentúa lo femenino pero con el hecho de tener los pechos al aire y en forma de explosión, también muestran la necesidad de indicar los procesos de la mujer con cuerpo, y posteriormente con la ropa, a lo largo del tiempo. Andrea no sólo dirige y trabaja con la prensa sensacionalista, es también ella una viva muestra del sensacionalismo a través de lo que viste, Almodóvar equipa a este personaje de una gran carga simbólica, transmitiendo así una nueva tipología de la moda.

²⁶ Disponible [En línea] <https://www.significados.com/cuadro-la-libertad-guiando-al-pueblo> [recuperado 5noviembre_de 2017]



Ilustración 7. Kika. 1993. Disponible [En línea]
https://www.google.com.co/search?q=andrea+cara+cortada&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwid0_3#imgrc=dSHcz69qCjwNuM. [Recuperado 23 de septiembre 2017]

En este diseño y dotación se ve todo lo contrario a la imagen anterior, pues si bien, los senos siguen siendo una parte importante, ya que se toman de una forma muy útil para mostrar el empoderamiento femenino, también indican en este caso las luces de un carro o una moto, se puede deducir que es una moto ya que Andrea siempre está en una motocicleta a la hora de cubrir todos sus reportajes. Es decir, ella es un híbrido entre la moto y ella misma. En particular, el director nos incita a pensar en los modos de hibridación modernos, pues Andrea no sólo es la moto, sino que también lleva una cámara en la frente que hace parte de ella, casi como si fuesen sus ojos. El personaje tiene dos facetas de hibridación, el híbrido moda-objeto, y el híbrido persona-tecnología. Este fenómeno lo analizaremos un poco más detalladamente, para entender la iconicidad que trae consigo el personaje, pues podemos entender que el director muestra a la mujer, en dos etapas: una etapa de

conservación y liberación femenina, y otra de modernización y adaptación tecnológica. Ya hablamos de la etapa de liberación, ahora hablaremos de la modernidad, y la adaptación tecnológica.

La función del poder se ha dado en la contemporaneidad a través de la tecnología, la invención del computador, la mejora de los aparatos cinematográficos después de los hermanos Lumière, la diferencia entre la difusión visual en el Renacimiento y la época actual, nos muestran la gran brecha temporal que ha tenido la cultura visual alrededor de la historia. En la producción de Almodóvar el cuerpo es mostrado como mutación, reclamando así formas de ruptura temporales. Así mismo, las tecnologías producen un sujeto moderno, en este caso las nuevas tecnologías rompen con los límites de privacidad, si bien las redes sociales nos permiten llegar al otro, en cualquier momento y lugar, de una forma virtual, ¿Por qué no hacer lo mismo de una forma física? En este caso el director plantea eso a través del vestuario de Andrea, pues no hay una demarcación entre el yo y el otro, ella no sólo es portadora de la cámara, sino que también *es* la cámara, ella no sólo es portadora de la moto, ella *es* la moto.

La idea de la materialidad tecnológica del cuerpo constituye nuevas configuraciones de poder que llevan consigo nuevos tipos de organismos cibernéticos y por ende nuevas adaptaciones en contextos como; la moda, la biología, el poder, la sexualidad, entre otros. Ejemplos de esto tenemos en la artista Orlan, y cantantes como Lady Gaga, Madonna o Cher. En estas artistas el cuerpo se transforma como territorio de modificaciones, de mutaciones, e ironía, como terreno de deconstrucción, y resistencia, cirugías estéticas, transformaciones extremas, tatuajes, modificaciones corporales, marcaje corporal, entre otros.

Cualquier posibilidad de transformación, lleva consigo una necesidad de liberación. La construcción de nuevas corporeidades tecnológicas trajeron consigo nuevas construcciones de comunicación, en este caso el director llevó a lo visual desde la vestimenta, estas caracterizaciones que ha dejado la posmodernidad y que nos han cargado de prácticas inquietantes como lo muestra Andrea en la película,

pues ella no necesita cargar con la cámara, ella es la cámara, de este modo no necesita una extensión para hacerlo, tampoco necesita un hombre para hacerlo: en la escena, Andrea (Victoria Abril) no requiere un hombre para esta labor. En estas escenas ella con su cámara incorporada a su cuerpo, a su cabeza, es una mujer muy empoderada, autónoma y autosuficiente, ya que casi siempre vemos habitualmente a las periodistas o reporteras femeninas sólo cargando el micrófono y ubicadas fijas ante la cámara, y hay un hombre ausente, latente, o no visible, que es el camarógrafo; y que es quien sostiene la cámara. Al fin y al cabo, un hombre, que “hace el trabajo duro”. Ella misma se vale de su cuerpo para llevar a cabo una doble acción, que en este caso sería ser la cámara y al mismo tiempo su portadora. Esto también se puede aplicar a la moto, ya que Andrea monta la moto, y así mismo, su vestimenta indica que ella es la moto, ciertamente es una estrategia muy acertada del director, pues no sólo los elementos que rodean al personaje le dan una carga iconográfica y simbólica, sino que el personaje en sí tiene una carga que reflejar, dependiendo de las posiciones o ubicaciones en las que este mismo se encuentre.

Aunque la elección de la moda, constituirá un elemento indiscutiblemente fuerte en la obra del director, también refleja el paralelo que maneja a la hora de tratar la alta cultura desde la moda misma, asociándola con la cultura popular, y así mismo, generando un diálogo entre estos dos elementos contradictorios o disímiles.

Ficha de análisis

Película: Kika.

Director: Pedro Almodóvar.

Año: 1993

Nombre del personaje: Kika.

Nombre de la actriz: Verónica Forqué

Características del personaje:

Es un personaje que se dedica a maquillar, al mismo tiempo es una mujer extremadamente optimista, disfruta el sexo con gran libertad, pues en la película se muestra como una mujer que concibe posturas muy modernas acerca del disfrute sexual, sin embargo, aunque es así en lo sexual, en su vida emocional es pasiva y al mismo tiempo carente de afecto.

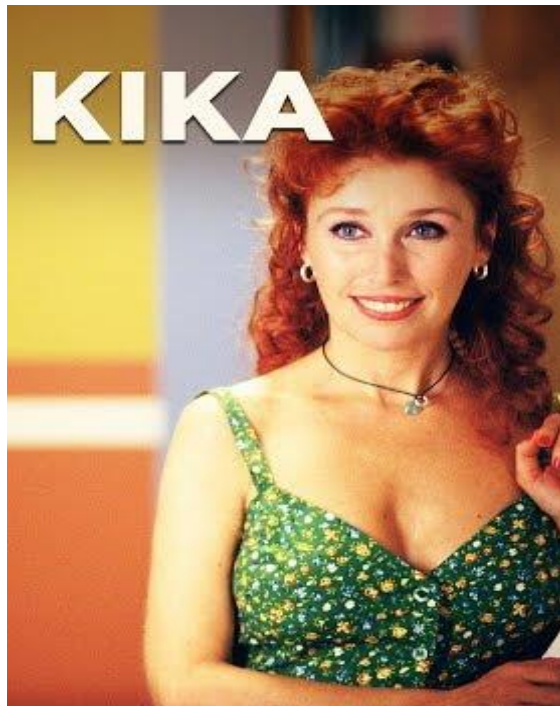


Ilustración 8. Kika. 1993.

Disponible [En línea] https://www.google.com.co/search?biw=1366&bih=662&tbm=isch&sa=1&ei=-Z7KWsThG8rX5gLqyYX4Dw&q=kika+almodovar&oq=kika+&gs_l=psy-ab.3.4.0j0i67k117j0l2.3276.3276.0.8652.1.1.0.0.0.150.150.0j1.1.0...0...1c.1.64.psy-ab..0.1.150....0.xPiFoc-atAY#imgc=XYOizz53PG38VM. [Recuperado 12 de octubre 2017]

El vestuario de este personaje fue creado por el diseñador italiano Gianni Versace²⁷, lo cual resulta muy peculiar, pues las características de este tipo de vestuario no eran particulares en este diseñador. Si bien Versace se caracteriza por un tipo determinado de moda, que refleja más bien la clase social alta, la elegancia, el refinamiento, y el buen gusto por el vestir, en este caso el director y el diseñador rompen con eso para generar un nuevo estereotipo, ya que el vestuario que se analizará a continuación genera una percepción contraria a lo ya dicho antes. Versace, en *Kika*, aporta ese neobarroco característico de la estética de muchos *films* de Almodóvar, y, de este modo, contribuye en forjar o construir la iconografía de sus personajes femeninos o trans.



Ilustración 9. *Kika*. 1993 Disponible [En línea] https://www.google.com.co/search?biw=1366&bih=662&tbn=isch&sa=1&ei=-Z7KWsThG8rX5gLqyYX4Dw&q=kika+almodovar&oq=kika+&gs_l=psy-ab.3.4.0j0i67k117j0l2.3276.3276.0.8652.1.1.0.0.0.150.150.0j1.1.0...0...1c.1.64.psy-ab.0.1.150...0.xPiFoc-atAY#imgrc=bvRDb14BCC16sM [Recuperado 15 de octubre 2017]

²⁷ Gianni Versace (Regio de Calabria, Italia; 2 de diciembre de 1946 - Miami, Florida; 15 de julio de 1997) fue un diseñador de moda italiano, que realizó trabajos y cooperaciones desde el diseño de vestuario, con el cine, el teatro, y la industria musical. Disponible [En línea]: https://es.wikipedia.org/wiki/Gianni_Versace. [recuperado noviembre de 2017]

Se puede observar cómo el personaje de Kika que se encuentra a la derecha de la foto, lleva puestas una camisa con un escote muy prolongado y una falda de flecos de color amarillo con un estampado floral de varios colores. Quizás a primera vista se pueda ver algo cargado e incluso sin clase, en cuanto a normas de vestuario se trata, pues lo “correcto” es no usar o combinar dos prendas que tengan estampado y mucho menos con colores tan llamativos. Pero en este caso hay que entender que el director tiene grandes influencias del arte *pop* y de lo *kitsch*, y por ende esta ropa refleja estos elementos. Pero, por otro lado, se podría entender que hay un intento de Almodóvar de vincular lo popular a la alta costura.

El hecho de que la cultura popular sea un concepto que indique una ideología de masas, y que muchas veces sea visto como algo repetitivo, y de poca originalidad, no va muy de la mano con el discurso de la alta costura, que habla de crear pocas prendas, para que de esta manera quien sea el portador de dicha prenda sea una persona original y única. Aquí hay una referencia a cómo estos dos puntos tan contrarios lograron ser conectados para generar así un nuevo diálogo, rompiendo con paradigmas ya estipulados que la cultura dicta.

Una de las cosas que más curiosidad genera es ¿por qué Almodóvar decide ponerle escotes tan prologados a este personaje? Es decir, se considera de “poca clase” tener atuendos que exhiban los pechos de las mujeres, pues a lo largo de la contemporaneidad esto es un indicador de poca moral, o tener mal gusto o poca clase a la hora de vestir. Pero también como lo vimos con Marianne, implícita o explícitamente se muestra la liberación femenina y el empoderamiento. De nuevo, entonces, el director pone a dialogar las cosas opuestas de una forma misteriosa pero acertada. También se puede indicar que el cine es una nueva forma de transmisión de la moda, pues si bien, Almodóvar genera un personaje común y a la vez particular como Kika, y la viste con alta costura ¿Por qué no podría la gente común tener prendas de alta costura? o, ¿No podría ser acaso, la alta costura, consumida por la cultura popular? Indicando que, en este caso, la cultura popular es todo aquello que se consume en gran cantidad y que, por esta caracterización, no es original y no genera un distintivo de particularidad al personaje que lo porte, ya que hablamos de prendas

de vestir. El sistema de la moda también implica un lenguaje visual a través del vestuario. Abordar la moda mediante quién la consume, pues supone un análisis semiótico acerca de los diferentes campos que pueden afectar, quiénes son portadores de ésta, es decir, se puede indicar quién soy, qué ideologías tengo. La moda implica identidad, identificación, pertenencia a “tribus” o lenguajes urbanos, a guetos, culturas, subculturas o contraculturas. Lo vemos hoy en ejemplos como las tendencias alternativas, bohemias, *skateboarding*, retro, *vintage*, *hipster*, *punk*, *metal*, industrial, góticas, hip hop, urbanas, entre otras. Es el indicador de cuál es el pensamiento y postura frente a las cosas. Desde lo que se lleva puesto, la moda supone naturalizar la manera en que se viste. Sin embargo, la alta costura y su afán por sobresalir en cuanto a la creación de nuevas prendas, la ha hecho más compleja perdiendo así la capacidad de significar la naturalidad. Por consiguiente, se ha vuelto la forma más eficaz de determinar los procesos que integran la supuesta particularidad de cada individuo.

Según el sociólogo francés Pierre Bourdieu, en su capítulo “Alta cultura, alta costura”, menciona que el consumo de la cultura, consiste en cumplir una condición social, que está determinada por la clase, para cumplir una función social que legitima las diferencias sociales. De este modo la cultura popular es todo aquello consumido en masa y de forma asequible, mientras que la alta cultura es el resultado de una creación individual. Almodóvar no muestra este aspecto de exclusividad y elegancia en *Kika*. Más bien apunta a una unificación entre ambas culturas. Y de esta manera es más fácil centrarse en la caracterización de la actitud del personaje, que en su vestuario como tal.

Las flores y los colores amarillos y verdes que tiene la ropa del personaje, evocan feminidad y generan un toque alusivo en alguna medida a la maternidad. Si bien Almodóvar tiene una paleta de colores muy definida en cuanto a la escenografía, también trata de implementarla en las prendas de vestir. En este caso *Kika* tiene una ropa muy particular de las personas que habitan los pueblos de España. Esto da un indicio que el director a la hora de crear estos personajes también pensó en el nivel intelectual que quería reflejar en ellos, pues *Kika* es una esteticista optimista, pero sin

estudios universitarios y que posiblemente aprendió el oficio de maquilladora de una forma empírica. A su vez, se ve envuelta en un triángulo amoroso con una persona de poder económico, que, aunque no le prohíbe trabajar, sí lleva los gastos económicos del hogar, a diferencia de Andrea quien es una mujer que a través de su indumentaria, nos muestra su acercamiento a la tecnología, lo cual indica que es una mujer inteligente y que va al ritmo de su época actual. También es una mujer con contactos y respetada en el círculo en que se mueve, en este caso serían el periodismo y la comunicación. Almodóvar muestra dos personajes completamente distintos, desde la personalidad, la indumentaria y sobre todo desde lo que quiere reflejar en ellas, pues en una refleja el optimismo y la normalidad o incluso la clase popular, y en la otra la inteligencia, la elegancia, pero el poco tacto a la hora de hacer su trabajo o dirigirse a los demás. Es como si de alguna manera equilibrara el personaje, es decir, es cruel pero inteligente y bien vestida, o no muestra elegancia a la hora de vestir, pero es optimista, amigable y sobre todo acogedora. El tercer personaje a analizar es La Agrado.

Ficha de análisis

Película: Todo sobre mi madre.

Director: Pedro Almodóvar.

Año: 1999

Nombre del personaje: La Agrado.

Nombre de la actriz: Antonia San Juan.

La Agrado es un travesti que al inicio de la película ejerce la prostitución. Sin embargo, mientras transcurre la trama termina trabajando como asistente de una actriz de teatro llamada Huma. Si bien, Agrado abandona la prostitución, y hace hincapié en que se ha hecho o modelado a sí misma como ha soñado; a pesar de eso, no se operó nunca por completo, porque los clientes “las prefieren así



Ilustración 10. Todo sobre mi madre. 1999. Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=la+agrado&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjXpfn85avaAhWE0FMKHViLBdMQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgdii=yrHFdp6gW2LLBM:&imgrc=HmUH9XJJ1s-8FM [Recuperado 17 de octubre 2017]

Este personaje es un ejemplo no sólo de la desvinculación de sexo y género, sino también porque Almodóvar atribuye a ella una disolución entre las vestimentas del travesti cuando ejerce la prostitución, ya que la forma de vestir de la Agrado, es elegante y poco usual en una trans que ejerce la prostitución. Si bien, respecto a La Agrado, se muestra en la escena 0:22:52 de la película *Todo sobre mi madre* que atiende a un cliente en un lugar marginal de Madrid, su vestuario es sobrio, incluso muy normal. Es decir, no indica que sea una trabajadora sexual, ya que las

trabajadoras sexuales se caracterizan por lucir prendas cortas como minifaldas, short, tops, transparencias, o prendas vistosas y llamativas que dejen ver su cuerpo, pues de esta manera atraen más clientes. Mientras que en la ropa de este personaje se nota que hay un respeto hacia la prostitución y lo trans. También se hace un paralelo entre la autenticidad desde el vestir, y la autenticidad al crear o transformar su cuerpo como siempre lo ha soñado. Lo que resulta contradictorio, pues la autenticidad se relaciona usualmente con lo natural y no modificado, que en este caso sería su cuerpo, pero en el vestuario no es la cuestión, ya que uno tiene la posibilidad de crear su autenticidad a través de lo que se pone. Incluso esto genera que el estilo de la persona sea particular, original y único.



Ilustración 11. *Todo sobre mi madre*. 1999. Disponible [En línea]
https://www.google.com.co/search?biw=1366&bih=662&tbn=isch&sa=1&ei=UqHKWtunCcjkzgK7kKuQDQ&q=la+agradado+y+un+chanel&oq=la+agradado+y+un+chanel&gs_l=psy-ab.3...1791853.1799157.0.1799442.25.24.1.0.0.0.183.2615.0j20.20.0...0...1c.1.64.psy-ab..4.11.1371...0j0i67k1j0i24k1j0i10i24k1j0i13k1.0.dya_5YLmBvk#imgdii=KjAyiStMWfxrCM: &imgcr=rbwhKXVSljhu_M
[Recuperado 20 de octubre 2017]

En la escena 0:27:04 se da la siguiente conversación: “Manuela: *¿Y el Chanel este es auténtico?*”

Agrado: *No, mujer, ¿cómo voy a gastarme medio millón en un Chanel auténtico, con la de hambre que hay en el mundo? Yo lo único que tengo de verdad son los sentimientos y los litros de silicona, que me pesan como quintales*”. Acá se puede notar cómo Agrado, en la derecha de la foto, lleva puesto un vestido de color rojo con unas medias veladas negras. Se llega al punto de que, si ella luce un Chanel, porque Manuela le dice que está muy guapa, se podría inferir que, en este caso, estar guapa con este vestuario, se reafirma si se lleva una prenda de alta costura, así mismo, el director le da una carga de elegancia y sutileza al personaje.

La diseñadora de alta costura francesa Coco Chanel* le dio un gran aporte al mundo de la moda fundando su marca Chanel, pues su idea era generar un cambio en el vestuario femenino para que fuese más cómodo y con un gran sentido de libertad a la hora de llevar puesto algo, pero sin dejar el toque de elegancia y buen gusto a la hora de vestir. Chanel revolucionó la industria de la moda con la chaqueta *tweed* que tuvo sus inicios en 1916 después de la Primera Guerra Mundial. Gabrielle elaboró un conjunto de chaqueta y falda, el que ella misma vestía frecuentemente, pues fue la misma diseñadora quien impulsó sus propias prendas. En aquel tiempo confeccionaría el traje Chanel como sería llamado posteriormente, con punto de lana que era un punto reservado para la ropa interior, y ella lo innovó al llevarlo a una prenda externa.

En los años veinte del siglo XX el traje Chanel ya era una referencia de elegancia, pues las damas de la burguesía francesa ya lo tenían como algo importante a la hora de vestir, pero sólo fue hasta después de la Segunda Guerra Mundial, que la diseñadora hizo de este traje (chaqueta y falda), su entrada triunfal a la moda, con una versión perfeccionada, en cuanto a telas y costuras. En los años sesenta finalmente terminó representando el estilo moderno y elegante de las mujeres. Actualmente, es símbolo e icono de elegancia no sólo por la calidad y el tratado que se le da a la

prenda a la hora de ser confeccionada, sino también por haber sobrevivido a la industria de la moda por casi 100 años. Está elaborada en tejido de lana de textura irregular, su interior va forrado en seda, logrando que se acople perfectamente al cuerpo y permita la fluidez del movimiento. Por otra parte, se ajusta perfectamente a los hombros gracias a su corte cuadrado y la construcción en tres partes de las mangas que genera esa sensación de libertad.



Ilustración 12. *Modelo luciendo el traje Chanel* Disponible [En línea]
https://www.google.com.co/search?q=traje+chanel&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiKyZ-a7qvaAhVDzFMKHcr3DMoQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgre=qKTnroKAgadNLM[Recuperado octubre 22 de 2017]

Karl Lagerfeld, director creativo de Coco Chanel, luego de la muerte de la diseñadora, ha mantenido esta prenda en casi todas sus colecciones, como pieza referente de dicha marca.

En el personaje Agrado se nota ese toque de elegancia, pues el director incluyó la marca Chanel caracterizada precisamente por una mayor connotación de elegancia y estilo a la hora de vestir, en cuanto a la industria de la alta cultura y de la moda se trata; de este modo, en comparación con otras formas de representación de los personajes trans que aparecen en otras películas y de otros directores, se puede llegar a la conclusión de que Almodóvar respeta y le da un estatus a sus personajes más peculiares, rompiendo así con la concepción de exclusividad de las prendas de vestir que estigmatizan o etiquetan a pobres y a ricos, o que representan la estratificación social o socioeconómica en cuanto al trabajo sexual, y la condición de sexo y género que representan.

4. EL ARTE Y LA CULTURA VISUAL EN ALMODÓVAR

En este capítulo se hablará de la fuerte vinculación entre el arte y la cultura visual en las películas de Pedro Almodóvar, así mismo se analizarán varios fotogramas haciendo un paralelo entre la gran influencia del arte en su filmografía. Si bien, la puesta en marcha de las representaciones pictóricas en el cine ha generado diversos mecanismos de percepción, muchos de ellos han sido heredados de la pintura, ya que por mucho tiempo la forma más acertada de mostrar a los demás una imagen en forma literal y por ende estática, fue la pintura. Es decir, dicha pintura se podía apreciar casi que en cualquier momento. Gracias a esto, se generaba una idea o recuerdo de aquello que se hablaba, y que la imagen representaba.

Respecto a la pintura, el cine logró conquistar la realidad de forma literal, pues la pintura era una representación y casi siempre el que pintaba era quien generaba caracterizaciones de acuerdo a lo que creía y pensaba. Mientras que en el cine hay toda una creación de espacios que semejan la realidad cotidiana que cada persona vive. De esta manera se le posibilita al receptor adentrarse en un ámbito conocido, y sentirse identificado, no sólo con el escenario, sino también con la trama y la caracterización de los personajes.

Por ello, lo cinematográfico ofrece al ser humano diversos fenómenos discursivos, y de esta manera incorpora en la sociedad nuevos modos y hábitos expresivos, desde diferentes manifestaciones creativas, sin dejar a un lado lo inicial de la imagen que se atribuye a la pintura.



Ilustración 13. Fotograma, película, *La ley del deseo*, min 1:35:06



Ilustración 14. La Piedad, Juan de Juanes. Óleo sobre tabla, se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, España. Retablo renacentista realizado hacia el año 1540 para la cartuja de Valdecríst.

Con este fotograma en particular se mostrará la vinculación literal que tiene el director con el mundo de la pintura expresamente en la película *La ley del deseo* del año 1987. Allí, Almodóvar toca el tema del amor libre, que no posee al otro, pero al mismo tiempo, alude a esas ganas de poseer al otro y de ser uno solo con él; estos dos personajes que aparecen en la imagen anterior del fotograma de la película *La ley del*

deseo, y que el director construye en su película, son totalmente contrarios en cuanto a la percepción de lo que es el amor, lo que los llevará a una engorrosa relación, donde uno de ellos, decide quitarse la vida por esa imposibilidad de no poseer al otro por completo. Así mismo, es la escena del suicidio de Antonio, el personaje que quiere poseer a como dé lugar a Pablo, un escritor de teatro, quien lleva una vida libertina y promiscua, y que hace hincapié en que su pareja ideal sería todo aquel que lo deje tener una vida sexual y amorosa libre y sin restricciones, pero que al mismo tiempo sea tierno, que lo quiera y lo respete. Por estas atribuciones se deduce que el personaje es una persona egoísta y egocéntrica, así como narcisista, pues todo lo que desea es para su deleite y comodidad.

Si se analiza el fotograma hay un altar a la Virgen en el fondo, completamente adornado e iluminado, pues en la película, en algunas escenas, hay un gran énfasis hacia la figura maternal y protectora de la Virgen María, y la manera cómo puede conceder algunos deseos de quienes recurren a ella para pedirle algo.

Si se vincula el escenario del altar de la Virgen con la circunstancia de los dos personajes, se ve claramente la posición de ambos. Por ende, la imagen tiene un alto nivel de iconicidad por su referencia formal respecto una imagen iconográfica como la de Juan de Juanes, en cuanto a la composición y lo formal. Entonces el referente iconográfico o compositivo de “La Piedad” puede asociarse a la composición en la escena.

Aquel que quiere tener, pero que necesita aferrarse a algo para tener una certeza y una fe más grande sería quien está delante del altar. En este caso el personaje de Antonio. Y ese que da sin escatimar, pero que tiene una posición de libertad, de poder, y que aun así necesita que lo admiren, lo respeten y lo idolatren, representa al personaje Pablo. Es de gran notoriedad el vínculo entre el altar y la caracterización que tienen estos dos actores en la película, el director le da una fuerte carga simbólica al altar también desde esa parte espiritual y religiosa que la mayoría de individuos tenemos, es decir, acudimos al altar, o somos el altar.

También se puede poner en diálogo diversos artistas. Por ejemplo, las fotografías de W. E. Smith tomadas en Minemata –aluden o corresponden a

dramáticas imágenes en blanco y negro de los afectados por un envenenamiento masivo en una población de pescadores provocado por vertidos tóxicos. El sentido dramático y expresivo de la fotografía de W. Eugene Smith, desde el punto de vista de la composición iconográfica se puede entender como una Pietá.



Ilustración 15. Tomoko bañado por su madre. Minemata W. Eugene Smith. 1972. Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=tomoko+ba%C3%B1ado+por+su+madre&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwilwOT776vaAhWRzFMKHbiXBaoQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=DHSJk0BZXeGZXM[Recuperado 25 de octubre 2017]



Ilustración 16. La Piedad. *Miguel Ángel* 1498/9–1500

Dimensiones 174 por 195 cm. Basílica de San Pedro del Vaticano. Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=la+piedad&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi3kezP8KvaAhWK0FMKHV8DowQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=uZhv_xkug3HNMM:[Recuperado 26 de octubre 2017]

La Piedad fue también una pieza escultórica creada por Miguel Ángel Bounarroti entre 1498-1499, en el Renacimiento italiano, y nos muestra cómo la Virgen María carga a Jesús luego de su muerte y deposición o descendimiento de la cruz. En la escultura se ve a la Virgen joven, pues según Miguel Ángel por ser la madre de Jesús tiene que verse con juventud y delicadeza, así mismo, aunque en la versión de Juan de Juanes está sobre el piso, se ve tambaleante, pues se dice que a ella le traspasó en el alma el dolor que sintió su hijo (Lc 2, 35). También se ve a Cristo sin rasgos de sangre o mancha alguna. Se muestra con dignidad, por ser el Hijo de Dios (en el gótico anterior las imágenes de la crucifixión y muerte podían ser muy cruentas y dramáticas, en algunos ejemplos del arte flamenco, o solían ser un poco más asépticas en el arte italiano). En el fotograma del director no se alcanza a ver sangre alguna en el personaje, se percibe un charco de color rojo, pero lejos de él, incluso pareciera que no fuese su sangre, es decir, el director lo pone en la misma situación que Jesús, los personajes aparecen entrelazados casi como si Pablo estuviese sintiendo el dolor y la partida de Antonio, el uno pertenece al otro, sin embargo, el amor posesivo de Antonio y la carga de este egoísmo lo lleva a tomar la decisión de quitarse la vida.

Esta imagen ha sido adaptada en numerosas oportunidades ya que su iconicidad está cargada de simbolismo, por ejemplo la fotografía de David LaChapelle hace una adaptación de la imagen con dos personajes muy conocidos, no sólo por el suicidio de uno de ellos (el músico estadounidense Kurt Cobain), sino también por ser una imagen que se debe al estilo del *pop art*. Las fotografías descabelladas de LaChapelle, tienen una estética bizarra, y fantástica, de alguna manera cercana al cine de Almodóvar, pues sus *films* cubren estas dos características perfectamente.

En el arte de vanguardia, los artistas intentan imitar a Dios, pues crean piezas que sólo son válidas para ellos mismos. El contenido se disuelve, la representación es netamente un apoyo, creando así significados independientes y originales de la obra que fue adaptada. La cultura de vanguardia, y las formas particulares de adaptación

de los artistas, muestran un gran desarrollo, ya que la forma de comunicar indica la diferencia de tiempos. Juan de Juanes pintó su cuadro basado en las características artísticas del Renacimiento, que muestra una obra limpia, y hecha con un cuidado academicista incuestionable, mientras que el estilo de David LaChapelle, indica un cambio de estilo estético, y material, pues ya no se acude a la pintura, sino a un recurso tecnológico como la cámara y los colores. Los personajes de las dos obras, dan cuenta que finalmente somos hijos de nuestro tiempo, y que seguramente esta imagen seguirá siendo replicada en el mundo del arte y del cine, pues es un gran referente cultural, que muestra la unión o el contraste entre amor, dolor, sufrimiento, y muerte. Elementos que aluden a las dos pulsiones básicas que mueven al ser humano más que cualquier cosa: las pulsiones de Eros y Thanatos. Fue el psicoanalista Sigmund Freud “Quien utilizó los nombres de Eros y Thanatos para referirse a dos instintos básicos que actúan en el hombre. Estos son los instintos de vida y muerte, que Freud llamó Eros y Thanatos, respectivamente, utilizando el nombre de dos dioses de la mitología griega”.²⁸

²⁸ Disponible [En línea]http://www.estrellaiquique.cl/prontus4_notas/site/artic/20090831/pags/20090831001019.html [recuperado 10 noviembre de 2017]



Ilustración 17. Heaven to hell

David LaChapelle.

2006

Fotografía. Disponible [En línea]

[https://www.google.com.co/search?q=heaven+to+hell+lachapelle&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=W9ZQxDrJmo0fM%253A%252C6Xk_nj2a5LYOyM%252C_&usg=__geMXNMRz579F8XZSaJ0MVAytBaA%3D&sa=X&ved=0ahUKEwigoc-48avaAhXF6lMKHcTDDtUQ9QEIMDAB#imgrc=-5UgIwivNGLmeM:\[Recuperado 28 de octubre 2017\]](https://www.google.com.co/search?q=heaven+to+hell+lachapelle&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=W9ZQxDrJmo0fM%253A%252C6Xk_nj2a5LYOyM%252C_&usg=__geMXNMRz579F8XZSaJ0MVAytBaA%3D&sa=X&ved=0ahUKEwigoc-48avaAhXF6lMKHcTDDtUQ9QEIMDAB#imgrc=-5UgIwivNGLmeM:[Recuperado 28 de octubre 2017])

Otro referente importante en la filmografía de Pedro es el artista norteamericano Edward Hopper, pues en la película *La ley del deseo* hace varias adaptaciones de sus cuadros más conocidos. Hopper se caracterizaba por sus pinturas realistas. Éste solía recrear en sus cuadros escenas de la vida cotidiana. Uno de los elementos representativos que identifican su pintura y que lo definen con mayor peso es que muestra la vida de las personas americanas en el siglo XX. Aunque gran parte de su formación la hizo en Europa, Edward es el pintor que mejor muestra el realismo americano, es decir, no pierde su esencia a pesar de haber sido permeado por otro tipo de lenguaje visual y cultural.



Ilustración 18. Fotograma de *La ley del deseo*, min, 0:50:21



Ilustración 19. *The Lighthouse at Two Lights*. Autor: Edward Hopper. Año: 1929. Disponible [En línea] https://www.google.com.co/search?q=the+lighthouse+at+two+lights+edward+hopper&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwixqLql8qvaAhXS11MKHdUCAZwQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=_OO4ljfCQIoyPM: [Recuperado noviembre 10 de 2017]

En el minuto 0:50:21, de la película *La Ley del deseo* se hace alusión a la pintura “*The Lighthouse at Two Lights*” creada en 1929 por Hopper, donde el pintor deja ver la importancia de la arquitectura que irradia con la luz solar brillante. El faro es quizás el elemento con mayor fuerza en la pintura no sólo por su imponente a la

hora de ser pintado, sino también porque sus dos luces generan una resistencia, es decir, lo positivo y lo negativo, lo habitado, y lo deshabitado. Hopper refleja la soledad y el aislamiento de sus personajes, que son como universos aparte, que nunca confluyen realmente. Esa ansiedad o esa agonía de la distancia, pese a la aparente cercanía.

Para el pintor estos lugares eran el contraste perfecto, someterse al cambio de la ciudad sin frenesí, y poder estar en estos espacios era el significado de lo agradable que podía ser Nueva York. Mientras que en la película del director español es la escena de la muerte de uno de los personajes que desata la mayor discusión entre Pablo y Antonio. Juan la ex pareja de Pablo, quien ha sido su gran amor, pero este no le corresponde. Juan se regresa a su pueblo natal a trabajar en un chiringuito²⁹, donde posteriormente Antonio lo buscará para quitarle la vida, pues es la mayor amenaza que tiene para poder ser el completo amor de Pablo. En este caso se ve la gran asociación de los personajes con la estructura, pues Hopper hablaba del faro como lo que contiene lo positivo y lo negativo, lo habitado y deshabitado, es claro que Antonio es lo habitado, a quien Pablo tiene de manera emocional y afectiva de una forma incondicional, mientras que Juan es la parte deshabitada, ese amor no poseído, no correspondido pero que aun así yace ahí, tan fuerte y grande. También puede ser un juego del director con lo fálico, y lo viril. El faro simboliza estas dos personalidades. Es casi increíble la carga que el director le da a sus escenas, y el valor iconográfico en sus películas, pues si bien sus films tienen unas características estéticas que los enriquecen, también puede observarse la vinculación con la pintura, y cómo Pedro Almodóvar hace de esta, un elemento importante, un recurso que empodera la significación de su filmografía.

Pero no han sido sólo los recursos del arte de los que se ha valido Almodóvar para su filmografía, las vanguardias artísticas son referentes que llenan sus películas de una estética que se articula con las tendencias del arte contemporáneo y la contracultura. Se trata de esa nueva forma de expresión que plantea nuevas

²⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. Chiringuito. [En línea] <http://dle.rae.es/?id=8rjGoDg>. [recuperado 16 de febrero de 2018].

convenciones de trabajo saliéndose del ámbito academicista, pero sin abandonar la importancia de la historia del arte, y las posibilidades de su utilización como medio de comunicación.

Las estéticas de la posvanguardia se limitaron a imitar. Para muchos teóricos del arte y academicistas son un arte deshonesto y aburrido que no genera nuevos aportes al arte ni a quien lo consume; es decir, ahora los artistas son artistas de artistas, las pinturas son pinturas de pinturas, todo se rige a la imitación (*remakes*), pero con nuevos medios, colores y personajes que mostrar. La gente lo nota y lo consume, pues ¿Cómo no consumir algo que te representa y, más aún, que representa la cultura en la que vives? Las masas de alguna manera siempre han permanecido indiferentes al desarrollo cultural, y a los procesos que esto adjudique.

Los alemanes han bautizado con el nombre de *kitsch* a un tipo de arte y literatura populares, es decir, que se deben a las portadas de revistas, ilustraciones, cómics, y a todas esas representaciones artísticas que dejaron a un lado la academia, el rigor, y el estilo clásico. El *kitsch* es producto de la revolución industrial, donde se define a las masas de Europa y Norteamérica, con un gran analfabetismo universal, y han llegado precisamente a una “decadencia” en estos dos movimientos. La cultura popular, antes de llegar al proletariado y permitir que el pueblo sin distinción alguna consumiera de ella, se había caracterizado por ser consumida y absorbida por personas que tuvieran tiempo para el disfrute, el ocio y el *confort*, es decir, personas económicamente pudientes, que pudiesen estudiar en academias y entender que el arte generaba cierto tipo de conocimiento intelectual para quien lo consumía. Es por eso que quienes no lo consumían estaban en la línea o frontera entre el desconocimiento y la ignorancia. En el periodo de entre guerras los campesinos eran quienes tenían mayor posibilidad de ser atacados, pues se usaban a los pueblos como campos de prueba para armas y bombas. Por ende, luego de los largos periodos de guerra, los campesinos empezaron a migrar a las ciudades, como pequeños burgueses, donde se vieron obligados a aprender a leer y a escribir, pero a pesar de esto, no accedieron al ocio y la cultura de quienes ya habitaban la ciudad. Es por eso que las

nuevas masas urbanas se vieron en la necesidad de crear nuevos espacios de ocio y disfrute, generando así nuevas formas y lugares de consumo.

El *kitsch* utiliza y degrada el arte y cuestiona lo academicista, pues es la única manera de que este nuevo movimiento cultural tenga acogida, ya que quienes serán sus nuevos consumidores, no quieren lo que los burgueses consumían antes, el *kitsch* cambió con muchos estilos, pero la esencia permanece siempre igual. No exige nada a quienes lo consumen, por ende, lo academicista es *kitsch*, y al contrario, lo *kitsch* es academicista. El *kitsch* también es hijo de la revolución industrial donde todo se produce mecánicamente, incluyendo el arte. Pero tampoco se puede pensar que todo lo creado bajo la estética del *kitsch* carece de valor. Como ya lo mencionaba antes, la vanguardia artística se ha permitido hacer lo que ningún movimiento artístico hizo o había suscitado antes, y es adaptar los medios y la cultura, a los diferentes procesos artísticos heredados. A quién se le hubiera ocurrido en el Renacimiento, hacer “La Piedad” de forma colorida y con personajes conocidos de la época, o peor aún una Piedad con dos personajes homosexuales. Si bien estas ideas se dieron y se realizaron gracias a que la contemporaneidad y su avance en procesos artísticos llegaron replanteando con todo eso ya hecho, pero en alguna medida se vio la necesidad de no dejarlo a un lado, siendo así una fuente de inspiración propia de la vanguardia.

Si se hace un consenso preguntando entre arte bueno y malo, y si este pertenece o no al *kitsch*, sería completamente desigual, pues aunque la gran mayoría de críticos y pensadores del arte hablen de éste como una forma de decadencia creativa y artística, las cifras de consumo hablan otra cosa. Las culturas siguen prefiriendo lo popular y lo *kitsch* por sobre cualquier movimiento artístico, pues ha sido éste el que nos ha puesto de una forma vertical a todos, es decir, todos lo podemos consumir, todos lo podemos entender, por ende ha borrado la distinción entre quiénes consumían arte y quiénes no. Se cree que el artista se vio liberado de tener que ser original, desde mi percepción es lo contrario. Pues si bien cualquiera puede imitar y acceder al arte, cualquiera puede crear arte ¿Pero qué hace la diferencia en la contemporaneidad?, la técnica, el estilo, la estética del artista, o simplemente la originalidad de la idea del cuadro o la pieza artística que se quiere

imitar. Todos estos factores son de suma importancia, pero lo más importante es cuánta carga simbólica e iconográfica tenga esa pieza que se va a valorar.

La evolución de la representación ha tenido dos vertientes, una de estas tiene que ver con la perspectiva semiótica, que fue el ejercicio de la implementación del signo icónico. Desde la iconografía, en específico el *pop art*, ha tenido un gran progreso ya que el artista genera nuevas operaciones, para concebir un carácter iconográfico en la pieza que crea. Desde la perspectiva semiótica la transformación de las imágenes en símbolos desde este movimiento, apunta a la relación entre imagen-concepto. En la evolución de las tendencias semióticas, semánticas, comunicativas, culturales, artísticas, expresivas, sociales, lingüísticas, de consumo, etc., desde 1960 “el signo icónico ha sido un pretexto para la formación de signos simbólicos o significados más complejos socializados; mujer –icono– y mujer Marilyn Monroe de Warhol”.³⁰ Es decir, la imagen de Monroe ahora era un icono de la cultura, gracias no sólo a su fama, sino también a la poderosa representación que hizo Warhol de ella en muchas de sus serigrafías, aumentando el aura e influjo de su imagen fetichizada en el imaginario colectivo. Ahora con más poder que antes el arte está generando imaginarios icónicos, como resultado de una acción pictórica, donde se instauran nuevos procesos de identificación gráfica. Para muchos críticos es una nueva vulgaridad producto del capitalismo en el que estamos sumergidos, gracias a la industrialización y reproductividad del arte, o el arte como lenguaje mercantilizado. “El desgastado término «pop art» hace referencia a la expresión inglesa «popu- lar-art», propuesta en 1955 por Leslie Fieldler y Reyner Banham”³¹. La expresión implica una amplia gama de imágenes populares, integradas por la publicidad, el cine, la fotonovela, etc. Es decir, la imagen icono de la cultura de masas. Y fijémonos como artistas como Jeff Koons, Damien Hirst o Chris Ofili considerados “los niños terribles” del arte norteamericano e inglés respectivamente, dan cuenta en sus obras

³⁰ MARCHÁN FIZ, Simón, del arte objetual al arte de concepto. *Epilogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. 3 ediciones Akal 1986. PP. 31. ISBN. 8476001053.

³¹ *Ibid.* pp. 32.

de conceptos como banalidad, superficialidad y decadencia. Un reflejo sintomático del fin del siglo XX y principio del XXI. De lo que podía ocurrir después de las aportaciones de artistas paradigmáticos como Picasso, Duchamp, Warhol, o después del Dada, el cubismo (analítico y sintético), el Ready-Made, la abstracción pictórica (lítica y geométrica), y el Surrealismo. O el performance, el happening, y las instalaciones o el videoarte; en una era post-industrial.

Lo “popular” se relaciona con la sociedad de masas en una cultura industrial, pues la masa es una manifestación de sociabilidad, donde el individuo pierde su individualidad, para integrarse a una totalidad social, es decir, una especie de alienación cultural.

El sistema capitalista ha creado nuevas producciones, donde el arte ha sido uno de los principales productos de consumo, y las obras de arte son mercancías que pueden reflejar un estatus más allá de sus cargas políticas, filosóficas, ontológicas o estéticas. En un contexto global y postmoderno o posthistórico de cultura de masas son un fetiche contemporáneo. Con esto se crean además nuevas agrupaciones sociales. Las diferentes fuentes de comunicación de masas como los “mass-media”, facilitan nuevas formas de difusión y distribución del arte, pues ya no se necesita comprar el cuadro e ir a un museo para apreciarlo. Internet y las nuevas tecnologías proporcionan relaciones productivas de consumo. Por este motivo la cultura popular, el arte, y la imagen, han desarrollado una superestructura de capitalismo que sólo se ha vivido desde la producción y el lenguaje del arte popular. El arte superior o “high art”, que marca la diferencia entre arte culto y arte popular (*high art* vs. *low art*), era el tipo de arte que renovaba las fuentes estéticas que imperaban a la hora de ser mostrado a la sociedad. El arte popular llegó a la sociedad para configurar tratados estéticos antes no vistos, pues ahora no se trata de determinar qué clase social consume o no arte, sino más bien cuán productiva ha sido la comercialización y el consumo de este. La imagen popular ya no es popular por el sentido de que corresponda al interés de la mayoría, sino por el hecho de que podamos establecer con qué frecuencia es una falacia comercial, donde los recursos se ven explicitados con los productos de masa y de consumo.

La fotografía y el video fueron las primeras técnicas asumidas por los artistas de esta época. Las transformaciones de los nuevos medios artísticos gracias a la presión de los *mass-media* y la influencia de estos en los artistas suscitó que la fotografía, el *collage* y el fotomontaje fueran las técnicas más importantes para artistas como Warhol, Lichtenstein, entre otros, quienes fueron de gran importancia para el *pop art*. Desde sus aportaciones, también destacó la serigrafía. Los procedimientos productivos de desarrollo de la obra ahora eran mecánicos, pues el artista podía intervenir la creación de la fotografía no sólo desde la puesta en escena, sino también desde diferentes herramientas, como la yuxtaposición, intervención de negativos, entre otros. La composición de varias fotografías, derivan al espacio cinematográfico, de forma similar al cómic; entre las diferentes convenciones de encuadre, se crean y dividen nuevas narrativas fílmicas. El cartel publicitario es una de las principales propuestas visuales que entrelazan la sociedad del consumo, el diseño, el cine, y el arte; así mismo, reúne las técnicas más significativas del arte pop. Esto se ve muy latente en las obras fílmicas de Almodóvar, el director manchego, y en los carteles de sus películas, que son un fiel reflejo de su relación con las corrientes contemporáneas.

Pedro incorpora claramente la escala de la iconicidad en sus películas, dicha escala tiene tres niveles fundamentales de iconicidad, que va de mayor a menor, estos niveles se componen por:

1. El representativo: donde el receptor del referente capta un nivel de codificación baja, es decir, pocos elementos pueden ser identificados.
2. Simbólico: esta establece una mayor simplicidad, así mismo codifica lingüísticamente, es decir, genera una mayor complejidad a la hora de referenciar la imagen.
3. Abstracto: esta reduce la imagen a sus componentes visuales más básicos, de esta manera genera diversos grados de iconicidad, ya que tiene un alto nivel de codificación.³²

³² Disponible [En línea] <http://narceaeduplastica.weebly.com/grados-de-iconicidad.html>. [recuperado 13 Noviembre de 2017].

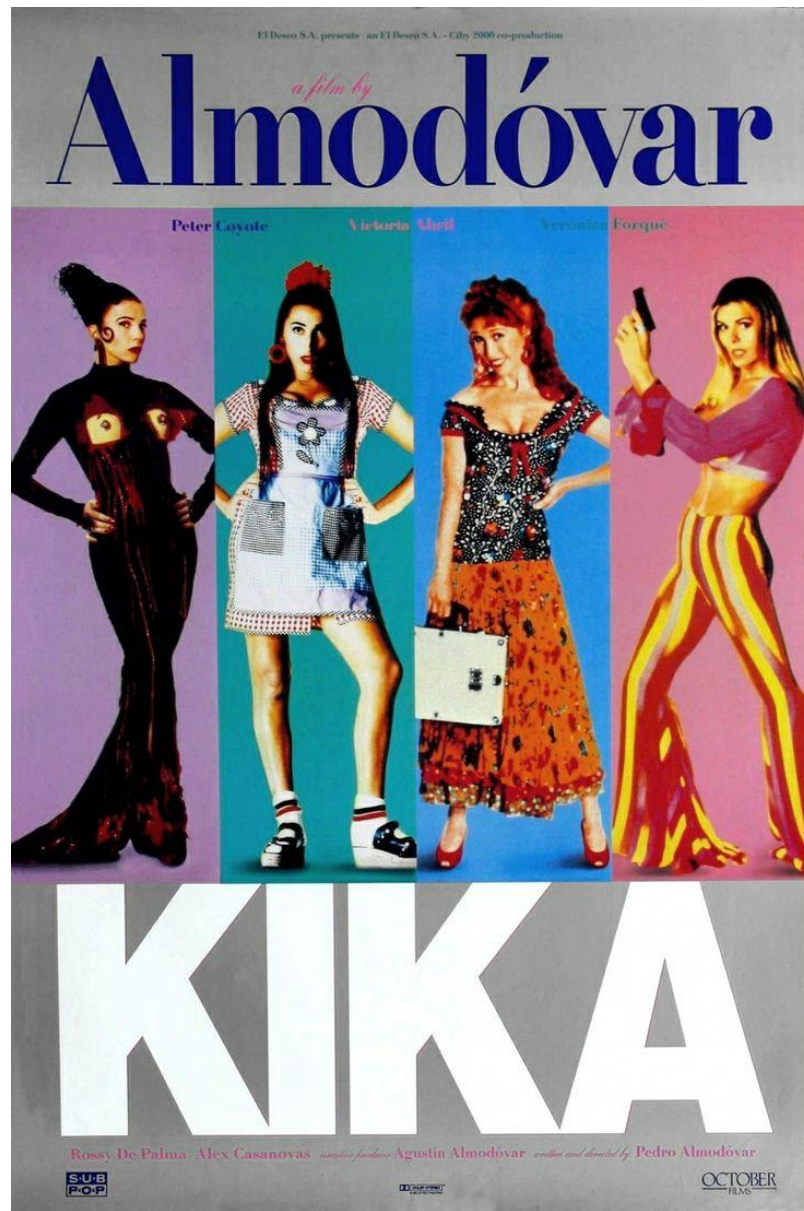


Ilustración 20. Kika. 1993. Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=kika+almodovar&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiGsvXC86vaAhXF21MKHVeRApEQ_AUICigB&biw=1366&bih=623#imgrc=PB1g35-j3uEcGM: [Recuperado noviembre 12 de 2017]

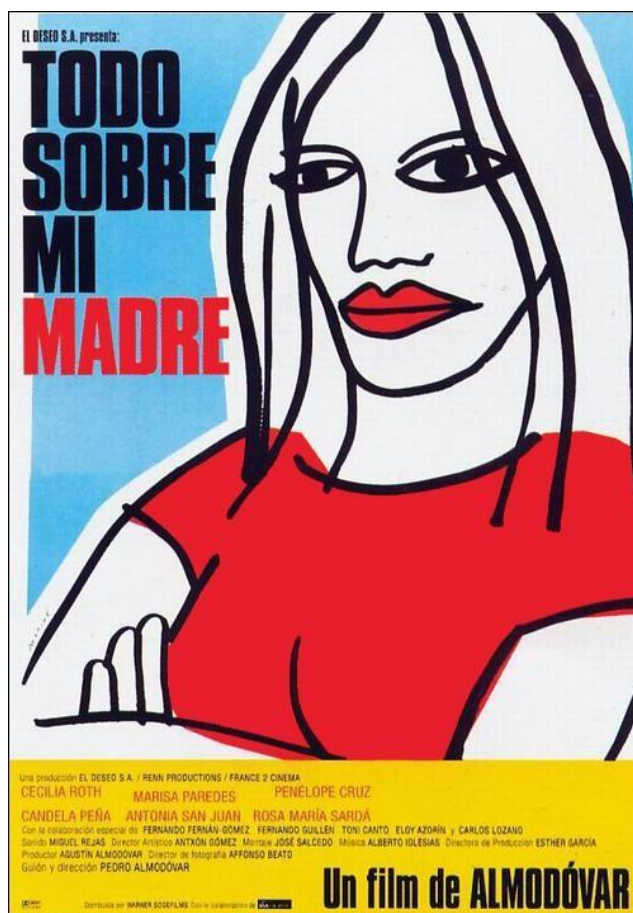


Ilustración 21. Todo sobre mi madre 1999. Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=todo+sobre+mi+madre&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjvyyuCI9KvaAhXL2VMKHUehD68Q_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=23lr5VpxUyD4xM:[Recuperado noviembre 13 de 2017]

De esta manera, Almodóvar carga sus películas de estos tres niveles, ya sea desde los carteles, escenografía o los mismos personajes. El director se nutre e inspira creativamente de la prensa del corazón, de canciones rancheras y sentimentales, y de algunos otros productos de la cultura popular, alejándose así de lo original y auténtico. En su época el cineasta se convirtió en el principal difusor de lo *pop* y lo *kitsch*. El universo que plantea Almodóvar, a partir de estas dos estéticas, reafirma la postura del director frente a la realidad española que este vive, los contextos y ambientes de sus historias. En *Kika* hay todo un mundo neobarroco recargado de símbolos e iconografías, que cualquier español podría reconocer como propios. La verbalización de la prensa del corazón en Andrea “cara cortada”, Kika como esa

mujer que parece del campo, pero llega a la ciudad y encuentra el amor, y una estabilidad en el empleo. Una película que propone todo un universo femenino donde todo es maravilloso excepto los hombres. Un fenómeno que se convirtió en cultural, pero que para el director ha sido un gran caracterizador de su obra. En el mundo del cine las películas surgen como el resultado de varios impulsos que mejoran o empeoran su calidad. En el caso de Pedro Almodóvar, este director ha sabido generar un equilibrio entre lo que para muchas personas es vulgar y anti estético, y para otras pertinente y cultural. La peculiaridad del cineasta reside en que en sus películas marca la ironía y la autorreflexión como algo natural y necesario del ser humano. Y al igual que el arte deja ver lo que pasa, el cine, en este caso, tiene la posibilidad de ir también mostrando las variables tiempo-espacio-cultura.

5. LOS PERSONAJES FEMENINOS Y TRANS EN LAS PELÍCULAS DE ALMODÓVAR

El modelo sexual se basa en dos naturalezas incuestionables, es decir, sólo existen dos sexos: uno perteneciente a un cuerpo de macho, que corresponde a una identidad como varón, y un cuerpo de hembra con identidad de mujer. Sin embargo, existe la presencia de figuras que se escapan del modelo sexual antes dicho, y en este caso hablaremos de la transexualidad. Más allá de analizar si la transexualidad transgrede o refuerza el estricto sistema sexual de nuestra sociedad, me interesa entender la vinculación entre las identidades de género y los roles que éstas conllevan, pues es notorio que en el cine de Almodóvar hay una desvinculación del cuerpo, entendiendo cuerpo como materia orgánica; y se nota más bien una carga simbólica a las representaciones de la feminidad a través de los transexuales. De esta misma manera se busca entender las diferentes caracterizaciones de los personajes femeninos, y su personalización en las películas del director.

Si bien no se puede negar la materialidad de los cuerpos, es decir, la constitución biológica de género, los transexuales pueden posicionarse en una línea no reconocida por la sociedad en cuanto al orden sexual y genital que esto conlleva; entendiendo que el mundo sexual está ordenado casi exclusivamente por la genitalidad.

A mediados de 1980 Teresa de Lauretis³³ propone la idea de una “tecnología de género” donde se pregunta si el sexo no es una mera construcción biológica, sino también una construcción sociocultural. Es a través de esta idea que estudiaremos los dos personajes trans, de los que se hablará en este capítulo.

El concepto de género fue introducido en el marco de *Women's Studies*. A partir de los años setenta las teorías feministas se apoderaron de los conceptos “sexo” y “género”. Desde la mirada feminista el “sexo” está determinado por factores biológicos, y el “género” por componentes sociales y culturales. Paulatinamente,

³³ Teresa De Lauretis es una teórica feminista que ha realizado importantes contribuciones a los estudios de género, queer, cinematográficos, así como al psicoanálisis.

debido a los cambios políticos, sociales, y epistemológicos de nuestras sociedades, los roles y las conductas sexuales son modificadas según los contextos.

Sin embargo, el cuerpo tiene la capacidad de ser un agente activo dentro de los significados sociales, es decir, percibimos el mundo con nuestro cuerpo. Le llamaremos a este, “artefacto simbólico”, ya que genera los significados culturales, a través de la capacidad de desafiar los estándares biológicos y culturales ya reconocidos. Si se analiza la influencia de la tradición judeocristiana, el cuerpo desvalorizado y culpable lo ha tenido la mujer, pues fue Eva quien mordió la manzana y de esta manera trajo el pecado al mundo, es por eso que mejor se ha dejado a la mujer en un rango de subordinación, en cuanto al hombre.

Simone de Beauvoir difundió a partir de 1949 con su clásico libro *El segundo sexo*, la idea feminista tan proclamada: “no se nace mujer, sino que se deviene mujer”. Esta frase describe que la subordinación y la opresión de la mujer, no se deben a factores biológicos. Es el patriarcado quien puso a las mujeres en el “*segundo sexo*”. Y remitiéndonos al film *Todo sobre mi madre*, la frase que mejor describe este fragmento está en el minuto 1:18:40 donde Agrado dice: “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”. En este caso Agrado deviene mujer, y rompe con las construcciones culturales de género, es decir, indica que las conductas sexuales y los roles son modificados y que finalmente se rompe con una construcción de género desde el cuerpo, y se adopta una nueva identidad de género desde la construcción simbólica.

Por otra parte, la feminista y filósofa post-estructuralista norteamericana Judith Butler³⁴ (Cleveland, Estados Unidos, 1956), considera que el género se hace y no es. Por ende, tiene un carácter de inestabilidad y fragilidad, es decir, es moldeable de acuerdo al individuo. Frente a la transexualidad es un elemento desestabilizador entre sexo y género, es decir, son personas que están en la línea divisora, residen en la

³⁴ Judith Butler es profesora de Retórica y Literatura Comparada en la Universidad de California (Berkeley), además es una de las figuras relevantes de la filosofía post-estructuralista. Es sin duda una de las filósofas más influyente e inspiradora de teorías y conceptos en el campo de los estudios de género. Disponible [En línea] <https://www.casadellibro.com/libros-ebooks/judith-butler/72691>[recuperado 14 noviembre de 2017]

mitad, por ende su cuerpo es de gran importancia, debido a que es a través de este que llevan a cabo el cambio que quieren efectuar, y así mismo exteriorizar la idea que tienen de sí mismos.

En 1429, Juana de Arco, a la edad de diecisiete años, con ropa masculina reunió campesinos y seguidores para presentarse a la corte del príncipe Carlos, declarando que tenía la misión de expulsar a los ingleses de Francia. De esta manera el heredero al trono la puso al cargo de un ejército de 10.000 hombres, posteriormente ella sería secuestrada por simpatizantes ingleses que la llamarían “homasse” u “hombre-mujer”. fue mística, y la condenaron de herejía, y por eso fue condenada a la hoguera.

Con su expresión transgresora de género, simboliza la visión patriarcal de la iglesia y su poder frente a lo que se rige culturalmente. Esto es un indicio de que realmente el sistema patriarcal ha sido instaurado por la iglesia, y, de esta manera, la iglesia ha controlado o determinado muchos de los estándares “normales” de la sociedad. A raíz de esto se vio la necesidad de crear lugares donde se pudiese tener una amplia experimentación de una forma más segura. En el siglo XVIII se originan las “casas molly” un término que se le adjudica a una taberna o habitación privada, donde homosexuales y mujeres transgénero, podían reunirse, tener relaciones sexuales, y posiblemente encontrar pareja. Estos lugares existían en la gran mayoría de ciudades británicas, y posteriormente serían las precursoras de los bares gays. En 1869 – Karl Friedrich Otto Westphal publicó el primer artículo médico sobre la transexualidad como trastorno psiquiátrico que llamaría “sentimiento sexual contrario” y posteriormente Michel Foucault atribuyó el nacimiento del homosexual moderno con esta publicación.

En 1919 –Magnus Hirschfeld fundó el Instituto de Sexología en Berlín, Alemania, que sería la primera clínica al servicio del estudio de personas transgénero, también se le atribuye la creación del término travestismo. Hirschfeld actuó y colaboró en la película muda realiza en 1919 *Anders als die Andern*, traducida al español como *Diferente a los demás*, realizada por Richard Oswald, que trataba el tema de la homosexualidad. La intención de esta película era tener una opinión

pública buena, y de esta manera eliminar el párrafo 175 de las leyes alemanas, que indicaba que ser homosexual era un delito. Entre 1920 y 1930 el psicólogo y psiquiatra suizo Carl Gustav Jung propuso la idea del ánima, que consiste en que cada hombre contiene algo de femenino, que reside en la conciencia del yo, y el inconsciente colectivo. En 1933, meses después que Hitler asumiera el poder, el Instituto de Magnus Hirschfeld fue saqueado y destruido por los nazis. Fotografías, libros de investigación y diferentes archivos fueron quemados públicamente en la plaza de la ópera. En 1937 se utilizó el triángulo rosa por primera vez como símbolo nazi para denominar a las personas homosexuales, lesbianas, transexuales y bisexuales. En 1949 es el resurgimiento de la cirugía moderna, en cuanto a procedimientos de esta índole. Michael Dillon se convirtió en la primera transexual de mujer a varón. Posterior a esto con los movimientos de la contracultura, las nuevas tecnologías y un mayor estudio y aceptación en temas de sexo y género, la opresión de la Edad Media ha sido sólo el elemento propulsor para visibilizar este tema, que es tan común y latente en la actualidad.

Ficha de análisis

Película: Todo sobre mi madre.

Director: Pedro Almodóvar.

Año: 1999

Nombre del personaje: La Agrado.

Nombre de la actriz: Antonia San Juan.

Características del personaje:

Es una mujer trans optimista, con un gran sentido del humor, que sale de las calles donde ejerce la prostitución, y termina trabajando como asistente de una actriz en un teatro.



Ilustración 22. Todo sobre mi madre. 1999. Disponible [En línea]
https://www.google.com.co/search?q=la+agrado&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjdlpP09KvaAhVRvIMKHYYCiUQ_AUICigB&biw=1366&bih=623#imgrc=1JfWZDXq3zjpIM: [Recuperado noviembre 14 de 2017]

La Agrado es una trabajadora sexual, ya que por su condición es poco probable que tenga un empleo “digno” y “normal”, por ende, ejerce la prostitución para sobrevivir. El personaje es interpretado por Antonia San Juan, quien deja ver una trans optimista, con buen sentido del humor y bastante amable. La actriz busca mostrar, con su famosa frase “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”, que el único límite que tenemos como personas somos nosotros mismos. Pero en el caso de ella es contradictorio pues es una persona que pertenece al cuerpo equivocado, pero que aún así, ha buscado la forma de sentirse bien consigo

misma. En este caso ella se ha hecho o se ha construido y modificado así desde lo físico. En el minuto 1:16:40 La Agrado sube a un escenario teatral para decirle a las personas allí presentes –que están esperando ver una obra– que las dos actrices que protagonizan dicha obra no podrán estar, y da la instrucción de que, a aquellas personas que se quieran marchar se les devolverá el dinero, y los que se queden, ella promete entretenerlos con la historia de su vida:

Si les aburro hagan como que roncan –así: Grrrrr –yo me cosco [sic] enseguida y para nada herís mi sensibilidad (eh, de verdad!). Me llaman la Agrado, porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. Miren qué cuerpo, todo hecho a medida: rasgado de ojos 80.000; nariz 200, tiradas a la basura porque un año después me la pusieron así de otro palizón [...]. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo no me la toco. Tetas, 2, porque no soy ningún monstruo, 70 cada una pero estas las tengo ya superamortizadas. Silicona en labios, frente, pómulos, caderas y culo. El litro cuesta unas 100.000, así que echar las cuentas porque yo, ya las he perdido [...]. Limadura de mandíbula 75.000; depilación definitiva en láser, porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre! 60.000 por sesión. Depende de lo barbuda que una sea, lo normal es de 2 a 4 sesiones, pero si eres folclórica, necesitas más claro [...]. Bueno, lo que les estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica, señora, y en estas cosas no hay que ser rúcana [sic], porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.

La Agrado deviene mujer. Particularmente ella construye su feminidad a través del cuerpo, pero también encontramos que, en su discurso, ella no se identifica por completo con esto que la hace físicamente mujer. En el minuto 0:28:51 la Agrado dice: “yo lo único que tengo de verdad son los sentimientos y los litros de silicona que me pesan como quintales”. Es decir, por más que busca lograr una autenticidad y una aceptación consigo misma, lo único que siente real son sus emociones. Podría decirse que el personaje vive una vida de teatro puesto que no sólo su género se disocia de su sexo, sino también el proceso para lograr que estos dos concuerden.

Otra característica interesante de este personaje es cómo se refiere a las personas del colectivo LGBTI. En el minuto 0:30:38 dice: “No puedo con las *drag* son unas mamarrachas han confundido circo con travestismo, que digo circo, mimo, ¿dónde se ha visto una mujer calva? No puedo con ellas”. En este caso la Agrado habla de ellas con rabia, se ofende por el hecho de que ella se siente mujer y ha buscado la forma para parecerse a una mujer. En cambio las *drag* son para ella una broma de mal gusto respecto lo que es verse, sentirse, y parecerse a una mujer. Para la

Agrado las *drag* son como una caricatura de la mujer. Almodóvar juega no solo con el discurso melodramático en esta película, sino también con los opuestos culturales. Es decir, la Agrado debería sentir respeto o por lo menos empatía con una mujer *drag*, ya que hace parte de su mismo colectivo; al contrario, no se identifica y siente rabia. Así mismo, la Agrado antes de convertirse en *trans* trabajaba como camionero. El director se atreve en sus películas a poner en diálogo lo que en la vida real no es muy común, puesto que los camioneros son conocidos por ser personas físicamente grandes, de una contextura gruesa, que frecuentan mujeres en cada parada que hacen. Es decir, una especie de marineros terrestres, por ende, es culturalmente poco probable que un camionero quiera vivir y ser como una mujer.

El segundo personaje *trans* a analizar es Tina, quien nació de sexo masculino y su nombre era Tino. Este personaje es muy distintivo en cuanto a los temas que toca el director en sus películas pues Tino se fue a vivir con su padre y posteriormente se cambió de sexo, y se convirtió en la mujer de su padre. Después de varios años el padre la abandona y ella no vuelve a poner los ojos en ningún otro hombre. A raíz de esto, los odia.

Ficha de análisis

Película: La ley del deseo.

Director: Pedro Almodóvar.

Año: 1987.

Nombre del personaje: Tina.

Nombre de la actriz: Carmen Maura.

Características del personaje:

Es una mujer trans operada genitalmente. Como no logra conseguir trabajo, esta es la razón por la cual es sumamente devota a la Virgen; sufre una pena amorosa que no logra superar, y que la lleva a no confiar en los hombres



Ilustración 23. La ley del deseo. 1987. Disponible [En línea]

https://www.google.com.co/search?q=la+ley+del+deseo&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwirsPDs9avaAhVRy1MKHX97AHQQ_AUICigB&biw=1366&bih=662#imgrc=249rNFswdsKcSM: [Recuperado noviembre 13 de 2017]

Después de llevar casi veinte años de cambiarse de sexo, no ha habido ningún otro hombre en su vida, Tina vivía con una modelo que tenía una niña de diez años. La modelo también la abandona y esta se queda con la niña, se hace cargo de ella y se comporta como si fuese su madre. En esta película el director nos presenta sexualidades alternativas, y parejas amorosas “anormales” (y modelos de familia disfuncionales o no convencionales), pues no sólo muestra un triángulo amoroso que termina de forma trágica, sino también el amor extraño entre padre e hija, ya que no queda muy claro en la película si Tina decide operarse para generarle mayor felicidad y placer a su padre, o si realmente desde una temprana edad sentía que su sexo no era perteneciente a su género. De esta manera Almodóvar crea personajes que se salen completamente de los estándares de “normalidad” cultural. Ya es poco usual ver una relación amorosa consensuada entre padre e hija (incesto), y más difícil aún, que la hija sea una persona transexual. De esta manera el director destaca los diferentes cánones sexuales a los que una persona puede pertenecer, y la complejidad de las relaciones amorosas. El director también trata el asunto de la fuerte presencia de la familia, ya que como bien sabemos Almodóvar apuesta en sus películas por una percepción de la familia con desarraigados sanguíneos, es decir, no necesariamente tiene que haber un vínculo desde la sangre, pues en este caso vemos cómo una mujer

trans decide hacerse cargo de una niña que no es suya. Ella se comporta de manera completamente maternal, a diferencia del film *Todo sobre mi madre*, con Lola, quien, aunque es una trans sin operarse, y se siente mujer, a la hora de hablar de los dos hijos que tuvo, siempre se refiere a ellos como si ella fuese su padre. De esta manera Pedro deja ver esa fuerte dualidad entre lo paternal y lo maternal; pero sin duda le da más fuerza a la mujer como un ser hecho para la maternidad. Si bien los hombres también pueden tener este rol, Almodóvar muestra, con los papeles de los *trans* en sus films, que definitivamente la maternidad tiene que ser irradiada de forma femenina, desde un aspecto físico, y no exclusivamente desde lo genital.

También aparecen los tópicos iconográficos en cuanto a la religión se trata, Tina y su devoción a la Virgen, la llevan a tener un papel en una obra de teatro, es decir, lo único que no ha perdido Tina es la fe en la Virgen, ya que es la única que no la ha abandonado. Entonces tenemos otro elemento significativo más que carga de simbolismo la obra del director, es la Virgen María como ese ser que nunca abandonó su labor como madre. Por ende es la madre entre todas las madres. Lo que indica que cualquier ser humano puede abandonar, pero es muy poco probable que una madre pueda hacerlo.

El color amarillo y los calores sofocantes en Madrid que nos muestra la película, también se podrían asociar al sofoco que tiene cada personaje en esta película, es decir, la insostenible levedad de ser lo que son, de cargar consigo mismos. Esto puede verse, por ejemplo, en la escena en la cual Tina, poniéndose bajo una manguera de un funcionario municipal –durante la noche– le dice que la moje por completo y que no pare. Esto es un indicador de lo sofocante de su existencia, de cargar con una pena de amor nunca superada, y peor aún, sufrir el abandono tanto de los hombres como de las mujeres que han estado en su vida.

Almodóvar nos muestra la única figura femenina en la película en forma de *trans*, lo que nos indica que el discurso del director está cargado de una nueva expresión histórica, donde el sexo, y el género, son temas que se tratan con absoluta libertad y normalidad en su filmografía. El hecho de que el *trans* esté

quirúrgicamente operado, nos ofrece personajes completamente nuevos detrás de la pantalla, una mujer adolorida, que aparentemente es incapaz de amar pero que acarrea con el amor de una madre. De nuevo las constantes más comunes en las películas del director, muerte, amor, y religión, tres temas que son tan comunes en el mundo del cine, pero que el director los lleva a una nueva forma de expresión donde quizás muestra ese descontento de la España de la época, la dictadura y el machismo; donde todos los personajes encajan perfectamente en lo que no deberían ser las personas en la vida real, y más aún en la España franquista.

También hablaremos de Kika y Andrea Cara cortada, y de cómo Almodóvar, les da las características tan singulares que tienen, con la finalidad de hacer que estos dos personajes carguen la película de un simbolismo femenino muy específico.

Cada época se debe a un inconsciente visual, el arte dominante de nuestro siglo, el cine y su voraz forma de comunicación, ahora no es darse la vuelta e ir a una exposición de arte, ahora es ir al cine. El reconocimiento del cine como arte, indica que los directores son también artista, donde la pieza es la película y la exposición de esta es nuestra estadía en el cine y las pantallas electrónicas, “la pintura ha sido el psicoanálisis del siglo XVI, el cine del siglo XX”.³⁵ Así se puede resumir cada época del arte con un artista. Es decir, Leonardo da Vinci resume el Renacimiento, así mismo se podría decir que, Almodóvar resume una nueva época del cine español a partir de los años ochenta del siglo pasado, donde no sólo los papeles femeninos tienen nuevas connotaciones, sino también el diseño de vestuario, la escenografía, y la resignificación en sus historias que muestran una España mucho más moderna, abierta y real. El cine es como una guerrilla visual, que es alimentada por directores que siguen una contrarrevolución. El acontecimiento no es lo que pasa en sí, sino que se vuelve acontecimiento a medida que es conocido y divulgado. El cine es un hacedor de acontecimientos, puesto que el acontecimiento se hace a medida que tenga información, no al contrario, pues de nada sirve información sin acontecimiento, ya que es este el que mueve de una forma masiva. Es por eso que Almodóvar es tan

³⁵ REBRAY, Régis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente, Barcelona: Paidós Editorial, 1994, p.231. ISBN: 84-7509-981-5.

demostrativo a la hora de generar el contenido de sus películas y más aún a la hora de crear papeles como el de Andrea Cara cortada, pues ella no sólo se encarga de recopilar información para su programa. También es el acontecimiento que genera el personaje, el hecho de buscar noticias como violaciones, indica la fuerte carga que el director pone en ella, pues de nada sirve el acontecimiento sin información, y la información es lo que hace la noticia que cubre el personaje de Andrea.

En los años setenta surgen los primeros análisis de cómo se muestra la mujer en el cine, se analiza que los papeles de las mujeres en la gran pantalla son enfocados en mostrar a la mujer en las películas como un reflejo de la realidad, sin embargo la modernidad nos muestra una representación femenina que se rige a través de un cambio cultural, político, social, y más aún económico, ya que no es lo mismo la representación de un papel femenino en una película de 1950 a la de una mujer en el 2017, pero no siempre fue así. Se puede entender que la edificación de los papeles femeninos en el cine son la construcción de una imagen femenina creada para seguir unos estándares o estereotipos hegemónicos occidentales, donde la mujer actúa como ha dictado la sociedad. Es decir, una mujer sumisa, pasiva, atenta a los deseos de su esposo, deseosa de ser una madre y ama de casa perfecta, y a su vez estéticamente bonita, esbelta y con buenos modales. Esto también involucra la percepción del espectador y la imagen femenina que él entiende y posteriormente adopta como acertada e ideal. Gracias a estos estereotipos llegamos a la asignación de papeles femeninos con una imagen positiva y otra negativa, lo cinematográfico ha afectado la visión que se tiene acerca de la mujer no sólo en el cine sino también en la sociedad. Se establece además un proceso de desintegración de la imagen del cuerpo conocida, ya que hemos dejado de tener una imagen del cuerpo como la conocemos, y hemos pasado a tener una imagen creada a través de las pantallas, gracias a esto no es posible ponerse de acuerdo, por ende, entendemos la imagen de la mujer en el cine como metáfora ideal y correcta de cómo debería ser la mujer en la vida real.

La televisión y el cine han creado y legitimado toda clase de denominaciones y estereotipos o clichés acerca de la mujer, debido a esto vemos que la gran mayoría de personajes femeninos se caracterizan por ser débiles, románticos, e incluso poco

pensados a la hora de tener una autonomía en cuanto a la narrativa de la película, al contrario de los personajes masculinos, quienes se muestran fuertes, audaces, creativos, y pensantes. Siguiendo estas ideas, Pedro Almodóvar se atreve a poner a la mujer en una posición diferente a la de los demás creadores de cine, pues el cine de Pedro está regido exclusivamente por mujeres, y se atreve a poner a la mujer en personajes de fuerza, inteligencia y creatividad, casi como igualando a la mujer con el hombre, es decir, pone a los personajes femeninos equiparables o en la misma posición que los masculinos, en comparación con otros cineastas. Aún así Almodóvar también tiene personajes que siguen esta imagen popular de la mujer sumisa, por ejemplo en Kika nos muestra una mujer poco inteligente que desea encontrar el amor verdadero, pero abierta en cuanto a su sexualidad ya que vive con un fotógrafo famoso, pero al mismo tiempo tiene relaciones sexuales con el padrastro de este. Kika es una maquilladora optimista y resignada, tanto así que Kika fue violada por un ex actor de porno llamado Paul Bazo que se acaba de fugar de la cárcel. En esta escena el personaje no se resiste mucho a su violación, incluso le pregunta al violador que si ya casi va a terminar que necesita ir al baño. Esta forma tan cruda y particular de asumir una violación es escasa incluso nula en otro tipo de películas. El director y su forma de darle un matiz de humor y normalidad a los sucesos más pesados que puede afrontar una mujer, hacen que ésta en sus películas sea fuerte, así mismo se puede deducir que el director pone las violaciones como algo “normal”, incluso cómico, pero no desde el hecho de la mujer abusada, sino desde el sistema machista que cada vez asume a la mujer de una forma más sexual y objetual, donde el hombre quiere poseer a la mujer a como dé lugar. Según el propio Almodóvar esta escena tenía como objetivo mostrar la fuerza que tienen los personajes femeninos en diversas situaciones.

Otro de los personajes protagonistas de esta película y que muestra todo lo contrario de Kika es Andrea “cara cortada”, una mujer pensante, negativa y sensacionalista; y todo esto no sólo lo muestra en su trabajo como periodista, sino también en su vestir. Almodóvar genera una gran diferencia o contraste entre estos dos personajes, incluso desde el vestuario, ya que Kika suele usar vestidos de flores,

y camisas escotadas que dejan ver sus grandes pechos, lo cual la hace ver menos inteligente pero más atractiva para los hombres; es decir, algo compensatorio. A falta de inteligencia y audacia tiene unos grandes pechos que todo hombre desearía en una mujer. Mientras que Andrea es una mujer pensante, culta y esbelta, pero fría, cruel, y poco sociable a quien se le dificultan las relaciones con los hombres ya que tuvo y fue víctima una relación posesiva y abusiva. Ella busca ante todo ser independiente emocional y económicamente. Sus vestidos indican que es una mujer hermética, ya que la mayoría de prendas que usa fueron diseñadas desde los pies hasta el cuello, o cuerpo entero, pero a su vez dejan ver los pechos de diferentes maneras, explotados o como artefactos tecnológicos. Esto podría decirnos que siente ese deseo de la liberación femenina y el empoderamiento de la mujer y su cuerpo. Podemos entonces contrastar dos posturas o posibilidades: la del director y el diálogo entre lo femenino y la mujer que sigue el estereotipo que nos han enseñado las pantallas; y la mujer que se sale de toda normativa y busca una nueva representación femenina, donde no se reprima y se pueda ser tal y como se deja ser al hombre, no sólo a través de la historia, sino también en el cine.

CONCLUSIONES

El cine de Almodóvar muestra la realidad que viven tanto las mujeres como las personas trans en un ambiente cotidiano, donde los matices de humor y normalidad que aplica el director hacen que sus películas puedan ser ofensivas, incluso poco entendibles por los espectadores. Si bien es descifrable que Pedro es un cineasta de extremos, incluso hablando de sexo y género, también es notorio los límites que tienen sus personajes, los escenarios, lo *kitsch*, el uso de los colores, y la vestimenta, que son elementos que crean una atmósfera marcando no sólo lo visual, sino también dándole fuerza a los personajes, y llenando las películas de un simbolismo que es característico del director.

También es de resaltar la importancia del cine de Almodóvar respecto a la España actual, y el cine en general. A partir de los años ochenta del siglo XX el director empezó a crear nuevas formas de representación femenina, donde la mujer evolucionaba, mostrando diferentes tipos de personajes femeninos, reiterando así la nueva democracia española, la evolución social, la libertad de expresión y el surgimiento de una nueva España y una nueva mujer. Con *Pepi, Luci, y Bom y otras chicas del montón*, hasta *Julieta*, su más reciente trabajo filmográfico, el director deja ver la evolución técnica sin perder esos toques distintivos que marcan su obra. El poder de la cultura visual cinematográfica origina una génesis cultural, donde consumimos lo que vemos, y lo que vemos es un reflejo de la cultura popular, esa cultura a la que tanto hace referencia Pedro en sus películas, y de la que el director no podría sustraerse, pues cuando un suceso tiene consecuencias tan grandes es inevitable dejarlo pasar, y esta idea es la que nos ha llevado a identificar personajes de Almodóvar que son fieles resultados de lo antes dicho, por ejemplo, Kika. El director encierra en este personaje todo un mundo de lo *kitsch* y lo popular, su forma de hablar chillona e irritante, los vestidos amarillos y rojos, casi como si fuesen un cartel o una serigrafía de Warhol, indican que, en definitiva Pedro y su construcción visual, no son más que una representación completa de los años ochenta, y todos los sucesos culturales que se dieron en dicha época.

Su discurso cinematográfico, desde el comienzo de su obra, habla de una inclusión, de un malestar con la normatividad y con lo que la sociedad considera que es “correcto” y “normal”, pero habría que pensar: ¿qué tiene de normal un transexual y una mujer independiente en la España que hereda los puntos de vista, sociales y culturales de Franco? Pues el director normaliza todos estos sucesos indicándonos que son parte de nuestra construcción social, y que al final somos hijos de nuestra época. Así mismo como se evoluciona de forma tecnológica se podría evolucionar de forma biológica, ya que la realidad del género consiste en los diferentes efectos de su representación, y se vuelve real cuando se asume como la propia identidad, es decir, el género es tanto una atribución como una apropiación, por ende el factor biológico es sólo una pequeña parte de esta situación, y aunque vaya ligado, no necesariamente el uno depende del otro.

También cabe resaltar el papel de la moda en los medios audiovisuales, cuán importante es el cine como medio de transmisión de la moda, y, más aún, cómo esta aporta una nueva forma de caracterización de los personajes, y sobre todo en la filmografía de Pedro. El director le da todo un giro a la percepción de la moda como algo de la alta cultura, que sólo puede reflejar clase y sofisticación, y más bien la usa para reflejar cargas simbólicas que ayudan a los personajes a tener más peso visual, pues Almodóvar podría usar este lenguaje para indicarnos que la moda, más que pertenecer a una clase u otra, es usada para el uso característico y el acento expresivo de la personalidad que cada individuo tiene. También asumimos, con el traje de Andrea “cara cortada”, en que su cuerpo es el híbrido de una moto, y su casco el de una cámara, que la función del poder se ha dado en la contemporaneidad a través de la tecnología, la invención del computador, la mejora de los aparatos cinematográficos, y las nuevas tecnologías. Almodóvar muestra el cuerpo como mutación, reclamando formas de ruptura temporales, indicando así, que las tecnologías producen un sujeto moderno postindustrial.

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1	22
Ilustración 2	32
Ilustración 3	34
Ilustración 4	35
Ilustración 5	36
Ilustración 6	36
Ilustración 7	38
Ilustración 8	41
Ilustración 9	42
Ilustración 10	46
Ilustración 11	47
Ilustración 12	49
Ilustración 13	52
Ilustración 14	52
Ilustración 15	54
Ilustración 16	54
Ilustración 17	57
Ilustración 18	58
Ilustración 19	58
Ilustración 20	65
Ilustración 21	66
Ilustración 22	72
Ilustración 23	75

BIBLIOGRAFIA

- [Anónimo] L – que es la cultura popular
- ERWIN, Panofsky, Estudios sobre iconología. # ed. Madrid: Alianza Editorial. 1998. 341 p. ISBN: 978- 84-206-2012-1.
- FERDINAND de Saussure. Curso de lingüística general. # ed. Buenos aires: Losada, 1945, 255 p.
- FOUCAULT, Michel, Historia de la sexualidad. Traducido por Ulises guiñazú. Siglo veintiuno editores, s.a. de C.V. 681 p. ISBN: 968-23-1735-5.
- Género la revolución. *Revista nacional geographic society*. 2017. vol. 40, nro. 1. PP. 124. ISSN 1665-7764.
- HARAWAY, Donna, Ciencia, cyborgs y mujeres La reinención de la naturaleza, Traducción de Manuel Talens, Ediciones Cátedra, S. A., 1995. ISBN: 84-376-1392-2.
- KORDERO, Karen; SÁENZ, Inda.comp.crítica feminista en la teoría e historia del arte.
- LACALLE, Charo. Homogeneización y difusión dela moda en los medias de comunicación audiovisual -En torno a *El Sistema de la Moda* de Roland Barthes. Universidad Autónoma de Barcelona.
- MANRUBIA PEREIRA, Ana María. La representación femenina en el cine de Pedro Almodóvar: Marca de autor. Madrid, 2013. Memoria para optar al grado de Doctor. Universidad complutense de Madrid. Facultad de ciencias de la información. 465 p.
- MARCHÁN FIZ, Simón, del arte objetual al arte de concepto. *Epilogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. 3 ediciones Akal 1986. PP. 31.
- PIERRE, Bourdieu, Alta costura y alta cultura. En sociología y cultura. México, Grijalbo, conaculta, pp 216. 1990. ISBN: 968-419-825-6.
- Real Academia Española de la lengua.
- REBRAY, Régis, vida y muerte de la imagen, *historia de la mirada en occidente*, Paidós editorial. Barcelona, 1994, ISBN: 84-7509-981-5.
- SENNETT, Richard, carne y piedra. *El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1997. PP. 301.
- VÁZQUEZ LIMA, Eva. La transexualidad en la obra cinematográfica de Almodóvar: Todo sobre mi madre. Madrid, 2015. Memoria para optar al grado de Doctor. Universidad complutense de Madrid. Facultad de ciencias de la información. 543 p.