

CUADERNOS DE
R E C I E N V E N I D O

BRÍGIDA PASTOR

**Transmutaciones de género en el cine de
Almodóvar: *Mujeres al borde de un ataque
de nervios***

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

CUADERNOS DE RECIENVENIDO/16

Publicação do Programa de Pós-Graduação

em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana

Editor: JORGE SCHWARTZ

Assistente Editorial: GENESE ANDRADE

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Modernas

P293 Pastor, Brígida

Transmutaciones de género en el cine de Almodóvar: Mujeres al borde de un ataque de nervios / Brígida Pastor. – São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2002.

22 p. (Cuadernos de Recienvenido, 16)

ISSN 1413-8255

1. Cinema (Espanha) 2. Cinema (Século Vinte) 3. Pedro Almodóvar (1949-) I. Título

CDD 791.43



© *Copyright* 2002 by Brígida Pastor
Todos os direitos desta edição reservados à:
Humanitas FFLCH/USP
Impresso no Brasil/ *Printed in Brazil*
agosto de 2002



NOTA EDITORIAL

Na fina análise do clássico almodovariano, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Brígida Pastor, em breve passagem pela Universidade de São Paulo, ofereceu-nos um texto que se detém no questionamento dos multifacetados comportamentos sexuais criados pelo genial Almodóvar, em uma Espanha que conseguiu deixar para trás o franquismo, com as tradicionais estruturas de poder silenciadoras das diversidades e das minorias. Almodóvar sugere uma política de novos papéis sociais em que os indivíduos possam divergir do padrão machista e patriarcal imperante na época. Com o final do franquismo, surge uma necessidade urgente de reinvenção de papéis, em que padrões de gênero se redefinem. Nada é linear em Almodóvar. Pelo contrário, caracteriza-o a capacidade inata de retratar os indivíduos presos nas próprias contradições e ambigüidades, fazendo do riso uma poderosa arma para abordar essas questões.

O que fascina na filmografia almodovariana, naquilo que Brígida Pastor denomina “estética do travestismo”, é o questionamento dos papéis e dos estereótipos sexuais, das complexas relações entre os indivíduos, aliado a uma rara capacidade de sátira social, a que se justapõe uma rançosa tradição de fundamentação católica que deve adaptar-se aos novos rôis sexuais do fluxo pós-moderno. O Brasil passou por um processo semelhante, após o período de “abertura” nos anos 80, mas nem nosso cinema nem a literatura do período produziram um fenômeno semelhante a Pedro Almodóvar, cuja linguagem universal pode também ser um retrato dos conflitos de gênero europeus ou americanos das últimas décadas do século XX.

J.S.

Transmutaciones de género en el cine de Almodóvar: *Mujeres al borde de un ataque de nervios**

Pedro Almodóvar es considerado el director por excelencia que proyecta y refleja en su cine las preocupaciones y cambios de la sociedad de la España post-franquista. Su cine se caracteriza por el énfasis con que se destaca un discurso o perspectiva específicamente “femeninos” y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) es un ejemplo indiscutible de este mundo femenino. Y aunque el mundo femenino parece emerger como protagonista en la mayor parte de las películas de Almodóvar, estoy de acuerdo con Peter Evans en que el mensaje esencial de la película es plasmar exploraciones de subjetividad, sexualidad y la relación entre los sexos.¹ El mundo de los filmes de Almodóvar constituye una imagen estilizada de la modernidad, que engloba una mezcla de ironía, comedia, farsa y tragedia – contextualizada dentro de una tradición de valores y convencionalismos sociales en proceso de desintegración.

Mi trabajo se centra en la representación de los roles de género tal y como lo evidencian los personajes del filme, elaborando una cultura de lo sexual, aún inexistente, desde el respeto a los dos géneros. En este proceso de construcción de un equilibrio entre los sexos como diferentes pero igualmente válidos en la sociedad, se pone de manifiesto que ambos sexos presentan las mismas necesidades vitales e insatisfacciones en su relación con el Otro. La narrativa fílmica se centra en las frustraciones que las mujeres experimentan en su relación con el sexo opuesto. Las primeras imágenes

.....
* Mi más sincero agradecimiento a The British Academy y The John Robertson Bequest (University of Glasgow), por las becas que me han permitido iniciar y desarrollar este proyecto sobre cine español.

¹ Peter W. Evans, *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. London: British Film Institute, 1996, p. 11: “El atractivo del filme se descubre en las exploraciones predominantemente cómicas sobre la subjetividad, sexualidad y relación entre los sexos”. [La traducción es mía.]

que observamos antes de que se inicie la narrativa del filme y que nos introducen el significativo título “Mujeres al borde de un ataque de nervios” es elocuente en su ilustración de un *collage* de imágenes femeninas que inmediatamente nos presenta la fragmentación y confusión del mundo femenino que se nos va a proyectar en el desarrollo del filme. Esta inicial fragmentación a modo de *collage* está ilustrada literalmente por la fragmentación del cuerpo femenino: la imagen parcial de una cara, una cabeza sin cuerpo, una mano, unos labios, un cuerpo sin cabeza, unas piernas, unos pies, unos ojos etc. para terminar el *collage*² con una imagen completa femenina, acompañada de una mariposa – una sugerencia del proceso evolutivo o reconstrucción que experimentaron las mujeres del filme en búsqueda de su libertad e integridad como seres humanos. Asimismo, la fragmentación que experimentan los personajes femeninos se acentúa aun más por la voz femenina de la cantante Lola Beltrán que acompaña las imágenes con su canción *Soy infeliz* – título y letra, a su vez, muy significativos, pues sirve como prólogo a la historia de tres mujeres infelices que constituye el argumento principal del filme. Como Antonio Holguín destaca, Almodóvar adecua admirablemente la música a la escena en un intento fructífero que “expresa todos los sentimientos, inquietudes y psicología” de los personajes y el mundo que los rodea.³ Las tres mujeres protagonistas que se confiesan presas de su infelicidad son Pepa, Lucía y Candela. Pepa es la pareja de Iván, a quien Iván acaba de abandonar, dejándola embarazada; Lucía es la enloquecida ex esposa de Iván; y Candela es la amiga de Pepa que entra en un estado de neurosis a raíz de una aventura amorosa con un terrorista chiíta. Estas tres mujeres, como el título deja bien claro, se encuentran al borde de un ataque de nervios.

En el filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, realizado en un momento de surgimiento del “hombre nuevo” y “mujer nueva” a finales de los años 80 en la sociedad española, Almodóvar utiliza la temática de género para presentarnos una exploración de los cambios que han tenido lugar en la sociedad española contemporánea. Jo Labanyi afirma: “El género en nuestra cultura actual es algo muy difícil de esquivar, pero a cambio es muy

² Antonio Holguín define la misma obra almodovariana como un *collage* que desemboca en un todo homogéneo: “Su obra [...] es un ‘collage’ que a lo largo de sus cintas ha ido cambiando en sus formas, pero no en su fondo; cambia o profundiza temas, pero en general es lo mismo. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 64.

³ Holguín, p. 203.

fácilmente manipulable”.⁴ Esta observación tiene mucho que ver con *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, ya que este filme expone de forma explícita e implícita construcciones femeninas y masculinas a través de varias técnicas filmicas y discursivas. Tradicionalmente, en el cine español, la representación femenina se ha definido desde la perspectiva masculina como objeto sexual. Este tipo de representación se encuentra sobre todo en el cine realizado durante el régimen franquista, en el que los valores patriarcales imperaban como el único modelo aceptable. Kaja Silvermann comenta que la narrativa del cine clásico generalmente utiliza un modelo textual que relega al sujeto masculino a una posición aparente de exterioridad discursiva al identificarlo con el discurso simbólico dominante, mientras que lo femenino queda subordinado a ese discurso simbólico, sin discurso propio.⁵ Sin embargo, a pesar de las observaciones de Silvermann que hasta cierto punto pueden aplicarse dentro del contexto de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar en su cine ofrece intentos de subversión del orden simbólico, parodiándolo o utilizando una gran carga de ironía a través de lo que se ha denominado como su estética del travestismo. Por ello, el estilo *kitsch* es evidente en los filmes de Almodóvar, siendo éste vehículo para parodiar las representaciones filmicas más convencionales. A su vez, esta estética del travestismo otorga a sus filmes una ironía postmoderna que le permite trascender las representaciones (masculinas y femeninas) imperantes de la tradición.

Los conceptos tradicionales de feminidad y masculinidad son desafiados y redefinidos por conceptos tales como las reconstrucciones de “hombre nuevo” y “mujer nueva”, y la mera separación de tales categorías de género desestabiliza los estereotipos tradicionales de varias maneras. Se pretende lograr un equilibrio, en lugar de excesos en los personajes (por ejemplo, el personaje de Paulina, la abogada feminista y amante de Iván se revela como una persona desequilibrada, cuyo comportamiento es parodiado. A pesar de definirse como una abogada feminista, se niega a ayudar a Candela, dejando claro que no lleva casos sentimentales. En la representación de este personaje femenino se descubre cómo Almodóvar expone los efectos negativos de un comportamiento o actitudes extremas en términos de transgresión de

⁴ Ver Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1993, p. 147. [La traducción es mía.]

⁵ Kaja Silvermann, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 45.

género. La imagen que se nos ofrece de Paulina es la de una mujer con características masculinas y su insensibilidad y frialdad con otras mujeres la definen como un ser con pocas posibilidades de liberar su subjetividad (femenina). Con su comportamiento, Paulina está reivindicando la neutralización de su sexo, que implica el genocidio más radical de cuantas formas de destrucción ha conocido la Historia. La afirmación de Eva Lesmes sobre su propio filme, *Pon un hombre en tu vida* (1996), podría referirse igualmente a *Mujeres al borde de un ataque de nervios*: “Lo que el filme pretende es hablar sobre hombres y mujeres, de si son tan diferentes como parecen, con la promesa de que lo ideal es el equilibrio entre lo femenino y lo masculino”.⁶

Los personajes femeninos ocupan un espacio casi de monopolio en el filme. Pepa logra emerger con autoridad e identidad propia, y hasta cierto punto, Candela y Marisa con la eventual resolución de sus problemas. La liberación subjetiva de los personajes femeninos se transmite a través del discurso narrativo, pero también a través de una serie de técnicas filmicas sofisticadas. Como eje principal del filme, las actitudes y comportamiento de Pepa, sobre los que Almodóvar pone particular énfasis, constituyen el punto de referencia para la construcción y delimitación de los personajes restantes. Por ejemplo, al principio del filme vemos a Pepa en el estudio de doblaje. Esta escena comienza con una cámara en la galería sobre un estudio de grabación. Pepa lleva auriculares a través de los que puede oír la voz de Iván doblando la voz masculina del diálogo entre el actor Sterling Hayden y la actriz Joan Crawford en *Johnny Guitar* – argumento que corre paralelo a la historia de Iván y Pepa: “Dime que me quieres”, mientras el personaje femenino, permanece silenciado. Esta escena es crucial para la narrativa central ya que vemos a Pepa internalizando las palabras de Iván. En este preciso momento, Pepa ha sido abandonada, pero no encuentra las fuerzas para concebir la vida sin Iván y enfrentarse sola a la vida. Aunque en este momento, Pepa se encuentra “al borde de un ataque de nervios”, a lo largo del filme vemos que este personaje va desarrollando una fuerte ego-identidad, logrando conseguir el control de su propio destino. El proceso conflictivo que Pepa experimenta en su trayectoria de autoafirmación femenina se revela ya desde las primeras escenas del filme. Somos testigos de sus dilemas: a pesar de ser una mujer moderna, profesional y económicamente

⁶ Citado por Jordan y Morgan-Tamosunas, p. 154. [La traducción es mía.]

independiente, Pepa concede una gran importancia a la unidad tradicional de la “familia”. La terraza de su ático es como una mini Arca de Noé, en la que tiene “una pareja de todas las especies de animales”. Para Pepa, es una necesidad casi vital el ser miembro componente de la pareja, así lo corroboran sutilmente las imágenes visuales de las distintas parejas de animales que conserva en la terraza, antes de que ella misma lo confirme al referirse a su propia relación personal: “En cualquier caso, no conseguí salvar la pareja que más me interesaba – la mía”. A partir de este momento, inmediatamente después de ser abandonada por Iván, Pepa pierde todo control de sí misma, no puede contemplar su vida sin la presencia de Iván e incesantemente intenta ponerse en contacto con él, llegando a extremos y excesos en su obsesión: “Quiero salvarme y salvarlo”. La única solución que Pepa concibe para poner fin a su desdicha es la reconciliación con Iván. Tiene conversaciones con el contestador automático en un intento de liberar sus frustraciones con Iván y llega a seguir secretamente a la ex mujer de Iván, Lucía, para asegurarse de que no ha vuelto con ella. Incluso cuando prepara un gazpacho al que añade gran cantidad de somníferos, sin saber si es para tomárselo ella o para ofrecérselo a Iván en un intento final de forzarlo a quedarse con ella. La relación tan obsesiva que Pepa mantiene con Iván, incluso después de la ruptura, parece definirla como un estereotipo de la mujer “tradicional”, dependiente y carente de identidad propia. Pero simultáneamente Pepa también revela ciertas actitudes y comportamiento que la diferencian del estereotipo pasivo y subordinado y hay momentos en el desarrollo de la construcción de su identidad en que Pepa se reafirma con solidez y autoridad: “Llevo dos días recibiendo negativas de todo el mundo. Ahora soy yo quien dice que ‘no’”. Pepa comienza a evaluar su situación: “El mundo se hundía a mi alrededor”/ “Estoy harta de ser buena”. La frase “harta de ser buena” revela que Pepa empieza a tomar conciencia de la realidad social en la que está inmersa y que exige a la mujer sumisión y obediencia incuestionables. El rechazo a conformarse al papel sumiso y sin voz al que se somete culturalmente a la mujer lleva a Pepa a una confrontación social y visceral que ella adopta muy conscientemente. Esta misma idea es plasmada en una escena posterior en la que Pepa espera una llamada de Iván mientras se observa a sí misma en un anuncio publicitario en la televisión de su casa. En este *spot* televisivo Pepa interpreta el papel de una dedicada ama de casa que utiliza la marca de detergente milagroso “OMO” para deshacerse de las manchas de sangre que cubren la camisa del asesi-

nato que ha cometido su hijo. Esta inclusión de su aparición en televisión es una reflexión de la narrativa central, ya que la imagen estereotípica de “ama de casa” que se nos proyecta de ella en el anuncio no tiene nada que ver con la Pepa real.⁷ Aún más, se establece un paralelismo entre la desaparición de las manchas de sangre de la camisa y los diversos intentos de Pepa de borrar toda huella que Iván ha dejado en su vida, quemando sus pertenencias y deshaciéndose de sus ropas y del contestador automático que es simbólicamente el portador de la voz de Iván. Asimismo, la misma marca del detergente “OMO” es una referencia fonéticamente masculina, e inextricablemente ligada en este contexto a la presencia de Iván. El paralelismo entre estas escenas anuncia el emergente acceso de Pepa a una nueva identidad, más independiente y autónoma.

También hay que destacar que el personaje de Pepa aparece totalmente desligado de situaciones estereotipadas como la institución de la familia, revelándose como una mujer libre para construirse como una “mujer nueva”. Lleva una vida independiente, tiene su propia casa y disfruta de éxito profesional. Por todo ello, Pepa ofrece un modelo de mujer positivo en una España nueva y moderna. Tal vez, el rasgo más elocuente en la vida de Pepa es el ático en el que reside (acompañada de varios animales domésticos y plantas, que parecen simbolizar un contexto natural todavía no contaminado socialmente y donde Pepa encuentra el espacio para descubrirse a sí misma). Para Pepa, la terraza de su ático es un lugar donde parece recobrar control sobre sí misma y casi tiene una función de santuario, alejado del caos urbano que monopoliza en gran parte su vida. Es decir, “Pepa crea su propia granja en la terraza en una tentativa de importar algunas de las cualidades terapéuticas del mundo rural al medio urbano”.⁸ Incluso, la anunciación de su embarazo en este entorno “natural” y fértil viene a resaltar el ambiente optimista que triunfa al final del filme. Adoptando la definición de Evans, el apartamento de Pepa es un espacio de metamorfosis,⁹ y no es sólo un lugar de residencia, sino también tiene una función simbólica – su posición literalmente elevada parece constituir una metáfora para las aspiracio-

⁷ Según las reflexiones de Holguín sobre los mensajes comerciales en el cine de Almodóvar, “en una primera acepción es un ‘guiño’ a la propia sociedad de consumo, y en segunda una crítica ácida al papel del machismo en la sociedad actual”, p. 118.

⁸ Marry Jordan y Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press, 1998, p. 48.

⁹ Evans, p. 27.

nes de su residente femenina. El mismo Evans así lo corrobora: “Su altitud olímpica no sólo apunta a sus enormes ambiciones profesionales y personales, sino que también anuncia el derrumbamiento final de su esperanza de encontrar un amor romántico y duradero”.¹⁰ Así, él no sólo sugiere el potencial de Pepa para liberarse de todas las restricciones culturales y regenerarse como un ser autónomo, sino también la altura del mismo destaca su fuerte ego-identidad, en constante evolución. Aunque somos testigos de que cuando la relación de Pepa con Iván termina, el vínculo de Pepa con el ático, su espacio propio, se desintegra temporalmente: Pepa prende fuego a su cama y destruye las ventanas lanzando objetos contra ellas, e incluso planea alquilar su apartamento para deshacerse de él – reflejo de la fragmentación de su identidad. Igualmente, Pepa empieza a sentir una gran indiferencia por su trabajo y a adoptar una actitud aniquilante con respecto a sí misma. En otras palabras, Pepa parece desintegrarse como ser humano, aunque durante esta fase de desintegración y fragmentación, se reconstruye paulatinamente. La culminación de esta reconstrucción y, por tanto, liberación subjetiva, se observa en la escena final en el aeropuerto, donde después de salvar a Iván de un tiro que le dispara su ex mujer Lucía, éste le pide a Pepa que reanude la relación, a lo que Pepa muy segura de sí misma responde: “No. Ya es tarde”. Este consciente rechazo de Iván constituye el triunfo final de su liberación y la reafirmación de una búsqueda dinámica de sí misma. Como Nuria Vidal comenta: “Lo que ha descubierto en estos dos días es que la angustia de la espera tiene su fin [...]. Una vez que se ha llegado a ese fin, la angustia desaparece y desaparece el deseo y la necesidad”.¹¹ Además, la elección del aeropuerto como contexto en el que Pepa se auto-define como ser autónomo con su decisión de desprenderse del fantasma de Iván en su vida es una clara alusión al vuelo que Pepa acaba de emprender en búsqueda de su propio viaje interior o identidad propia. Tal itinerario constituye la única forma de superar la pérdida de una identidad subjetivamente sexuada. Incluso, el hecho de que decida afrontar su embarazo sola es asimismo una acción de auto-afirmación, que la define como una “mujer nueva”, independiente y segura de sí misma. Por tanto, cuando regresa a su ático tras el incidente en el aeropuerto, éste tiene un nuevo significado para ella – un ámbito de libertad e independencia, un refugio

¹⁰ Evans, p. 32. [La traducción es mía.]

¹¹ Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1988, p. 268.

desligado de todo dominio masculino. El filme concluye con un diálogo recíproco entre Pepa y Marisa, la novia de Carlos, dos mujeres que comparten una relación intersubjetiva y solidaria en la terraza del ático – símbolo culminante de su liberación y autonomía (tal y como lo expresa Pepa de forma muy elocuente: “Me encantan las vistas”). Además, esta imagen culminante de su liberación sexual se encuadra en el contexto elocuente de la terraza, donde algunos de los animales domésticos que en un principio se revelan enjaulados, ahora se encuentran sueltos, con libre movimiento en el espacio exterior de la terraza – una imagen simbólica que reafirma la liberación subjetiva de estas mujeres, como mujeres-sujeto de sus propias vidas.

Al igual que Pepa, los otros personajes femeninos representan, durante la mayor parte de su itinerario filmico, una ilustración de imágenes femeninas estereotipadas (obsesivas, neuróticas e histéricas); desde Lucía y su obsesión por matar a su ex marido Iván a Candela, la amiga neurótica de Pepa. Estas imágenes son construidas con un acentuado grado de exageración, como modelos irrisorios que se alejan de una verdadera imagen femenina con identidad propia. De esta manera se cuestionan los estereotipos deformes de mujer que se han perpetuado tradicionalmente hasta despojarla de toda identidad. El personaje de Lucía, en contraste con el de Pepa, representa una mujer paralizada en el pasado (el pasado que compartió con Iván), y dependiente de su familia y particularmente de su padre, que ejerce una influencia represiva sobre ella, estimulando su comportamiento casi infantil. Su indumentaria como las diversas pelucas de los años 60 con que se nos proyecta Lucía revelan su parálisis como ser humano. Como ella misma declara, refiriéndose a estos elementos que definen su apariencia exterior: “Me gusta usarlos. Así tengo la impresión de que no ha pasado el tiempo”. A través de esta apariencia exterior Lucía intenta regresar al pasado, cuando todavía era objeto de deseo para Iván. De ahí su obsesión en construir una identidad falsa (o superficial) de sí misma y en función de la misoginia de Iván. Su identidad se revela reprimida y desequilibrada hasta el extremo de que se nos comunica que después del abandono de Iván estuvo ingresada en un psiquiátrico. La imagen deforme de su feminidad sirve para ilustrar cómo Lucía es víctima de un pasado “patriarcal”, que le impide adaptarse a nuevos tiempos, y a desarrollar una imagen de “mujer nueva”. En otras palabras, Lucía representa lo que podríamos denominar una mujer “patriarcal”, cuya actitud perpetúa los valores culturales que mantienen a la mujer como un sustrato dentro del orden hegemónico masculino. La voz

de la misma Lucía así lo revela, al referirse a los hombres: “¿Hay algo que importe más?”. Estas palabras son claves para ilustrar las normas del marco sexual en sentido estricto que Lucía ha internalizado y su creencia de que los hombres son lo más importante en la vida, es decir, los únicos sujetos portadores de valor. El vínculo de obsesión que mantiene con Iván es revelador de que Lucía carece de toda identidad (su existencia vital está en función de la de Iván), y tal como ella misma admite: “Sólo matándole conseguiré olvidarle”. También es interesante destacar que el hecho de que Lucía se cubra de maquillaje y utilice vestimentas de los años 60 es una forma de enmascarar la desintegración/ fragmentación de su feminidad, simbolizando las cadenas esclavizantes a las que Lucía se encuentra sujeta culturalmente. Así el destino de Lucía es el de estar eternamente atrapada como “loca” – algo inútil y de escaso valor en la sociedad. Lucía es incapaz de escapar de su arraigada existencia patriarcal, que a través de Iván viene a definir su propia existencia; por ello después del frustrado intento de matar a Iván, Lucía dice a los guardas de seguridad del aeropuerto: “Llévenme a la Clínica López Ibor, que es donde vivo, por favor”. Esta petición pone de relieve una vez más su incapacidad de adaptarse al emergente rol de “mujer nueva” en una España moderna; ella prefiere enclaustrarse en un psiquiátrico en lugar de forjarse una nueva identidad (femenina) para ella misma y no en función de Iván (símbolo del mundo patriarcal), renunciando a su subjetividad femenina, como mujer con valores y derechos propios. Asimismo, su enclaustramiento podría interpretarse como una forma de redimir su posición en la sociedad que censura su comportamiento y la considera “una loca”. Con el contraste establecido entre Lucía y Pepa, Almodóvar subraya una significativa diferencia no sólo entre dos seres, sino también entre dos generaciones de mujeres, y la evolución que la mujer española ha experimentado durante los años de transición a una nueva España.

A pesar de las diferencias de edad y personalidad, Almodóvar establece una relación paralela entre las vidas de los personajes femeninos y resalta el vínculo solidario y de reciprocidad que las une. Este vínculo se expone claramente a través de las imágenes correlativas de Pepa y Lucía, lanzando objetos por las ventanas de sus respectivas casas – una forma de exteriorizar la histeria que Iván ha generado en ellas, y un poco más tarde, Candela, que en un acto típicamente extravagante, intenta quitarse la vida saltando al vacío en el ático de Pepa. Todas estas mujeres forman un lazo solidario entre ellas a raíz de haberse convertido en víctimas en sus relaciones con los

hombres. Las experiencias comunes que comparten estas mujeres se resumen en palabras de Candela al referirse a su relación con el terrorista chiíta: “Me di cuenta de que todo era mentira, que no me quería, que simplemente me había utilizado”.

Aunque los papeles masculinos en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* son menores en comparación con la gama más diversa de personajes femeninos, la exploración de la identidad masculina se plantea a través de los personajes de Iván y su hijo Carlos.¹² (Los personajes de los dos policías, que llegan al apartamento de Pepa investigando la complicidad de Candela con un terrorista, aunque son secundarios en el desarrollo del argumento, desempeñan un papel significativo por la forma en que Almodóvar los proyecta con el propósito de subvertir los principios de autoridad y la actitud represiva que la policía española ha desempeñado en la España de la dictadura). La imagen de Iván es casi una caricatura de una institución decadente en la construcción de una nueva sociedad española. La representación del personaje de Iván es de gran importancia en el filme. Las primeras escenas, introducidas por las imágenes de un sueño de Pepa, proyectan la imagen de Iván caminando con un micrófono en la mano y mostrándose como fondo un decorado de estilo árabe. Esta escena es elocuente desde el punto de vista simbólico y semiótico desde una perspectiva de género. Por ejemplo, el decorado árabe puede interpretarse como un significante de la influencia de la tradición patriarcal en la sociedad española y así destacar a modo de prólogo la conducta y carácter regresivo de Iván – estrategia que nos informa sobre este personaje masculino, que aunque casi ausente en la narrativa del filme, desempeña un papel protagonista en el efecto que ejerce en los personajes femeninos de Pepa y Lucía. Esta escena está nítidamente contrastada con la intensidad del color de los títulos que introducen la película. Así, la escena en blanco y negro en la que nos presenta por primera vez a Iván hace que estas imágenes queden completamente separadas del resto del filme, y funciona como una técnica que resalta el protagonismo de Iván, símbolo de los valores patriarcales que generan la infelicidad de la mujer y la insatisfacción masculina en el filme. A su vez, la aparición bidimensional de Iván en blanco y negro parece ser una evidente alusión al imaginario del patriarcado, excluyente y carente de pluralidad e

¹² En palabras de Evans: “La masculinidad está representada de forma cómica, como un defecto estructural, expuesto como algo formado por décadas de una cultura machista que afecta y constriñe la vida tanto de los hombres como de las mujeres”, p. 40. [La traducción es mía.]

introspección con respecto a sí mismo y el mundo que le circunda – un contraste obvio con la intensidad del color y el constante proceso de introspección que caracteriza el mundo femenino, representado por Pepa.

Estas imágenes oníricas sobre Iván también ponen de relieve la función asignada a la mujer como objeto de deseo del hombre en la sociedad patriarcal. Esta minusvaloración de lo femenino se destaca principalmente cuando Iván camina ante una pasarela de mujeres (estereotipos femeninos pertenecientes a distintas nacionalidades) a las que dirige con ironía comentarios tales como: “la vida no tiene sentido”; “no puedo vivir sin ti” e incluso “no me importa el éxito si tú estás a mi lado”. El discurso de Iván domina la escena y emerge con autoridad al ser emitido por medio de un micrófono que Iván sostiene en su mano – un instrumento que exige la atención de la audiencia, y que, paradójicamente, sirve para enfatizar la vaciedad y artificialidad de sus palabras, desligadas de todo sentimiento genuino. Asimismo, la imagen fálica del micrófono y su asociación con Iván parece ser una clara referencia a la imagen estereotipada del patriarcado que Iván representa. Este símbolo fálico parece enfatizar que la única forma que Iván tiene de “penetrar” el mundo femenino es a través de su falo. De ahí que se explique su papel donjuanesco y su necesidad de cambiar constantemente de pareja, convirtiendo a la mujer en mero objeto de deseo sexual. El sonido artificial que su discurso adquiere a través del micrófono parece guardar una gran semejanza con el discurso procedente de un guión ensayado en un estudio de televisión. A pesar de emitirse en un lugar exterior, una calle desértica, su voz suena vacía y artificial, revelándose una dislocación entre sonido e imagen. Estas escenas no sólo añaden un sentido de abstracción y surrealismo a la secuencia filmica, siendo la construcción del sueño un código de significado clave, que, cargado de una ironía postmoderna, expone representaciones tradicionales tales como la autoridad y el control del macho en la sociedad. Los comentarios que Iván dirige a las mujeres son tan vacíos como los que utiliza cuando está haciendo un doblaje y el tono que Almodóvar utiliza con él es de condena. Asimismo, el hecho de que esta proyección de Iván se realice en el sueño de Pepa revela que en lo más profundo de su subconsciente, ella reconoce que Iván es incapaz de mantener una relación estable y satisfactoria con ninguna mujer. Por ello de que en el mismo sueño como en la vida real, Iván necesite una interminable “pasarela” de mujeres en su vida. El subconsciente de Pepa, que tan elocuentemente está representado en su sueño, emerge en su vida real, cuan-

do al escuchar el evasivo y apenado mensaje que Iván le ha dejado en el contestador automático, define a Iván por lo que es: “¡Qué falso eres!” – un descubrimiento consciente del verdadero Iván y, por consiguiente, un momento significativo en la evolución psicológica de Pepa.

La pasarela por la que Iván camina, acompañado de imágenes femeninas estereotipadas pone de relieve simbólicamente la trayectoria del hombre patriarcal. Y cuando Iván llega al final de la misma, una imagen andrógina o indefinida de mujer aparece con voz propia, desafiando las palabras de Iván (– Te acepto como eres. – ¡Pues mira que bien!), inmediatamente una luz roja pone final a esta escena y al sueño de Pepa. La luz roja – tradicionalmente utilizada como un ejemplo básico de cómo la semiótica funciona en el lenguaje filmico en términos de significante y significado – podría significar el deseo en el subconsciente de Pepa de que Iván fuese la antítesis de lo que representa en su sueño (y en la realidad), pero también podría interpretarse a un nivel más universal, un fuerte deseo de que las actitudes patriarcales dejen de existir y una propuesta para eliminar las fronteras culturales entre los sexos. Esta escena también es importante desde la perspectiva de género porque revela a Iván como una figura idealizada en el imaginario femenino de Pepa, así para contrarrestar la visión de mujeres-objeto en el imaginario masculino de Iván, él se convierte en objeto de deseo de Pepa. De esta manera, Pepa se convierte en el sujeto que desea a Iván, una transgresión de los papeles masculinos y femeninos tradicionales. A partir de este momento, Iván se transforma en una figura no real, o un fantasma, o mejor dicho, una idealización que Pepa logra extraer completamente de su vida. El concepto de Iván como fantasma o idealización se descubre a través de diferentes métodos tecnológicos y es su exploración lo que permite que se pueda discernir una relación dialéctica entre el género y la tecnología. Después de la escena del sueño, se nos presenta la imagen yuxtapuesta de unos labios y un micrófono con la escena de un filme que está siendo doblado. De nuevo, volvemos a oír la voz de Iván, y descubrimos que es él mismo quien está doblando el filme, pero las palabras constituyen un comentario irónico sobre la narrativa central: “Dime que me deseas...”. La escena inmediata nos presenta una imagen de Iván fragmentada; ahora sólo vemos su mano (colgando el teléfono), su voz y sus labios (en el estudio de doblaje) y si su imagen como un todo aparece, es detrás de la artificialidad de alguna pantalla inserta en la narrativa principal o detrás de los cristales azules de una cabina telefónica, o visualizado a través de un primer plano de su espalda

saliendo por la puerta. De esta manera, Iván se nos revela como una proyección imaginaria, más bien una idealización generada en el imaginario femenino de Pepa. Esta idealización se desvanece progresivamente a medida que Pepa logra “deconstruirlo” a través de una fragmentación del mismo y que siempre se destaca con un fuerte impacto visual: Pepa se deshace de todas las pertenencias de Iván, destruye el contestador automático que contiene simbólicamente la voz de Iván. Es sólo a través de este proceso de destrucción como Pepa logra construir una imagen real y objetiva de Iván, sin ninguna distorsión visual. En este preciso momento él aflora ante Pepa como un personaje en un proceso conflictivo de búsqueda de su identidad: un personaje incompleto y con muchas insatisfacciones – una figura estereotipada del patriarcado.

Cabe destacar que a lo largo del filme, la voz de Iván predomina sobre su imagen. Oímos su voz por teléfono o en el contestador automático; en definitiva no podemos ver su imagen y cuando la vemos, nunca es de forma tan nítida como podemos oír su voz; esta “voz invisible” que sustituye a la “imagen visible” sugiere una forma indirecta de ejercer autoridad y control. Por ello, estas técnicas pueden verse como instrumentos que otorgan coherencia a la narrativa filmica y permiten que los personajes femeninos emerjan como sujetos y como vías para destacar como la tecnología ha sido tradicionalmente utilizada para conceder autoridad y autonomía al orden simbólico masculino. Tanto Iván como su hijo Carlos son desarrollados como figuras redundantes en un mundo caracterizado por una tenue delimitación de roles de género. Iván representa al marido, padre y amante fracasado en el sentido estrictamente tradicional. Como se puede leer en unas líneas que él mismo escribe en una fotografía dedicada a su hijo Carlos: “De tu padre que no te merece. Iván”. También es significativo comentar que es Pepa, y no Iván, quien pone la casa durante su convivencia – una responsabilidad tradicionalmente asignada al hombre. Asimismo, la imagen arquetípica de don Juan que desempeña Iván se derrumba; la imagen que más perdura de este personaje es la de un hombre débil y cobarde, que es incapaz de afrontar su situación con Pepa y asumir las consecuencias. Además estas barreras que él mismo se autoimpone impiden su comunicación con Pepa, aniquilando sus instintos humanos y, por tanto, los medios de mediar su “Yo” (identidad propia) a través de la lengua y el discurso.

Al igual que el filme se inaugura con una canción que representa la voz del mundo femenino, se clausura con una canción de La Lupe titulada

Teatro, que ilustra la hipocresía de los hombres como Iván y la falsedad del orden simbólico del patriarcado. Por tanto, en términos de un subtexto sociocultural puede concluirse que a través del personaje de Iván, Almodóvar censura los valores patriarcales que definen los pilares tradicionales de la sociedad española y propone una sociedad más progresista que exige urgentemente una evolución subjetiva de los dos sexos y un equilibrio para las relaciones entre los sexos en la lengua, la sociedad y la cultura. El camino hacia ese equilibrio también se plasma a través de Carlos, el hijo de Iván, que propone una alternativa al modelo patriarcal masculino, es decir, “un hombre nuevo”. Carlos, en contraste con su padre, es un personaje más sensible, tolerante y capacitado para establecer una relación de reciprocidad con los personajes femeninos. Según la definición de Vidal, “Carlos existe en función de las mujeres de la película: es hijo de Lucía, amigo de Pepa, se enamora de Candela, tiene una novia, Marisa, [...] y conoce a Paulina, la abogada”.¹³ También es interesante destacar la caracterización del taxista Mambo. Es un personaje claramente *kitsch*, su sexualidad es dudosa y “móvil” e incluso su apariencia exterior podría catalogarlo como un ser marginal. Su apariencia física y el decorado de su taxi connotan características femeninas, y es capaz de compartir emociones y lágrimas con Pepa. A través de este personaje, Almodóvar ofrece otra alternativa de masculinidad – una alternativa equilibrada a la interacción desequilibrada entre hombre y mujer que plantea el filme.

A través de toda la narrativa de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar expone las dificultades que tanto los personajes femeninos como masculinos encuentran en articular su propia identidad. Ambos sexos no logran triunfar en sus esfuerzos de comunicar con el “Otro” – algunos ejemplos se encuentran cuando Pepa está al borde de un ataque de nervios ante los frustrados intentos de entablar diálogo con Iván; Candela intenta entablar un diálogo con Pepa para hablar de sus problemas, pero Pepa está totalmente inmersa en su propia depresión; la incapacidad de Marisa de persuadir a su prometido para que hablen de su relación, etc. El tema del antagonismo entre los sexos ya se precisa en una escena inicial del filme, en la que Pepa realiza el doblaje de uno de los personajes que dialogan, y que Iván había doblado previamente. El hecho de que Pepa e Iván realicen el doblaje de la misma escena separadamente destaca una vez más la disyunción de su diálogo (“– Dime algo agradable”; – Sí ¿Qué quieres que

¹³ Vidal, p. 261.

te diga?"; - "Engáñame") sugiere una relación desequilibrada entre ellos, en la que ninguno de los polos logra entablar una relación recíproca o asimilar el significado del Otro.

En suma, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* ofrece una sátira y paradoja de la representación de los atributos más representativos de los respectivos sexos, pero es evidente que el impacto final del filme es el de dos mujeres, sujetos de un proceso dinámico, que son capaces de situarse a sí mismas como un "Yo", "Yo-ellas", de representarse como sujetos y solidarizarse con otras mujeres. Son mujeres que han triunfado en su liberación subjetiva: Pepa decide tener el hijo que espera de Iván, muy consciente de las dificultades que representa ser madre soltera en la sociedad; Marisa no sólo ha descubierto su sexualidad, pero lo ha hecho sin la participación masculina, cuando clama haber tenido su primer orgasmo durante un sueño. Pero en contraste con estos dos personajes dinámicos y en proceso de evolución, el personaje de Paulina (la amante actual de Iván) contrapone una imagen más bien negativa, pues a pesar de ser profesionalmente independiente, se muestra emocional y sexualmente dependiente de Iván - un desequilibrio que Almodóvar pone de relieve para resaltar el triunfante equilibrio de los personajes femeninos de Pepa y Marisa.

En conclusión, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* explora la liberación de la potencia subjetiva femenina y ofrece alternativas a las definiciones tradicionales de los dos géneros a través de lo que podríamos denominar el nuevo discurso almodovariano. Asimismo, presenta una interpretación de la sociedad española en la que las representaciones de feminidad y masculinidad están siendo, hasta cierto punto, transmutadas; aunque también es una sociedad que evidentemente (e inevitablemente) conserva muchos de los convencionalismos sociales y sexuales del pasado. Con todo, Almodóvar edifica un relato satírico de la vida de la mujer moderna que propone el reequilibrio del poder de un sexo sobre otro, devolviendo ciertos valores culturales a la sexualidad femenina. Por todo ello, concuerdo con Antonio Holguín que Almodóvar es un "gran creador, que ha sabido conjugar la modernidad con la tradición sin desvincularse de la cultura netamente española".¹⁴ No cabe la menor duda de que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* establece así un género filmico que define el cine español de una nueva generación y un nuevo estilo artístico lleno de tintes universales.

¹⁴ Holguín, p. 24.

CUADERNOS DE
RECIENVENIDO

- 1 ANTONIO MELIS**
José Carlos Mariátegui hacia el
Siglo XXI
- 2 MARIO GONZÁLEZ**
Celestina: o diálogo paradoxal
- 3 EDWIN WILLIAMSON**
La trascendencia de la parodia en
El Quijote
- 4 ROXANA PATIÑO**
Intelectuales en transición. Las
revistas culturales argentinas
(1981-1987)
- 5 NICOLAS SHUMWAY**
La imaginación tribal: Raúl
Scalabrini Ortíz y su reconstrucción
de la tribu argentina que nunca fue
- 6 EDUARDO SUBIRATS**
Conversión e invención: dos visiones
del Nuevo Mundo
- 7 BLAS MATAMORO**
América en la torre de Babel
- 8 EDWARD C. RILEY**
La singularidad de la fama de
Don Quijote
- 9 MARKUS KLAUS SCHÄFFAUER**
La 'farmacia' del *diálogo criollo*: la
innovación de un género a través
de la oralidad
- 10 RICARDO PIGLIA/ DAVI ARRIGUCCI JR./
PATRICIA ARTUNDO**
Borges100
- 11 EDGARDO COZARINSKY**
Borges: Un texto que es todo
para todos
- 12 RICARDO PIGLIA**
Borges: El arte de narrar
- 13 INÉS AZAR**
La imaginación de lo real en
El Quijote
- 14 JUAN JOSÉ SAER**
Sobre literatura
- 15 CHRISTOPHER F. LAFERL**
Babalú y Siboney.
El discurso sobre el otro en la
música popular cubana antes de
la Revolución

Todos os números estão reproduzidos eletronicamente no seguinte endereço:
www.fflch.usp.br/dlm/posgraduaçao/espanhol

Correspondência

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS – FFLCH/USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403

Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo-SP – Brasil

Tel: (5511) 3091-4296

Fax: (5511) 3032-2325

e-mail: d1m@edu.usp.br

Vendas

LIVRARIA HUMANITAS-DISCURSO

Rua do Lago, 717

Cidade Universitária

05508-900 – São Paulo-SP – Brasil

Tel.: (5511) 3091-3728/3091-3796

HUMANITAS-DISTRIBUIÇÃO

Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária

05508-900 – São Paulo – SP – Brasil

Telefax.: (5511) 3091-4589

e-mail: pubfflch@edu.usp.br

<http://www.fflch.usp.br/humanitas>

<i>Título</i>	CUADERNOS DE RECIENVENIDO/16
<i>Projeto Visual e Capa</i>	Isabel Carballo
<i>Ilustração da capa</i>	Norah Borges, <i>Ajedrez</i> , 1922.
<i>Coordenação editorial e Diagramação</i>	Maria Helena G. Rodrigues
<i>Revisão</i>	Gênese Andrade
<i>Divulgação</i>	Livraria Humanitas-Discurso
<i>Mancha</i>	12,9 x 19,3 cm
<i>Formato</i>	16 x 21,7 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style e BauerBodni BT
<i>Papel</i>	off-set 75 g/m ² e cartão vergê branco 180 g/m ²
<i>Impressão da capa</i>	Preto e Pantone 5747
<i>Impressão e acabamento</i>	Gráfica - FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	22
<i>Tiragem</i>	900 exemplares

Brígida Pastor é Professora Titular e Pesquisadora do Departamento de Estudos Hispânicos da Universidade de Glasgow, na Escócia. Esteve no Brasil em agosto de 2002, ocasião em que realizou atividades na Universidade de São Paulo. É especialista na obra da escritora cubana Gertrudes Gómez de Avellaneda, à qual dedicou dois livros – *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Identidad femenina y otredad* (2002) e *Fashioning Feminism in Cuba: The Prose of Gertrudis Gómez de Avellaneda* (no prelo) –, além de numerosos ensaios em revistas internacionais, tendo recebido ainda o Diploma de Reconhecimento por essa produção outorgado pelo Instituto Superior de Literatura e Lingüística, de La Habana, Cuba, em 1999. Publicou também ensaios em livros e revistas acadêmicas sobre cinema espanhol e cubano, cultura e gênero no século XIX cubano e literatura espanhola. Atualmente está desenvolvendo um projeto de pesquisa sobre a representação evolutiva da masculinidade e feminilidade no cinema espanhol e cubano.