

Universitat Jaume I  
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales  
Departamento de Comunicación  
Grado en Comunicación Audiovisual



**La violación almodovariana**  
***Sexual Harassment in Almodóvar's***  
***Films***

Trabajo Fin de Grado

**Modalidad:** A

**Autor/a:** Carla Soro Arbona

**DNI:** 74011212H

**Tutor/a:** Vicente José Benet Ferrando

Junio, 2014

## Resumen

En este Trabajo de Final de Grado se analiza la utilización de la violación, por parte de Pedro Almodóvar, como recurso formal en las tramas narrativas de sus películas. La agresión sexual en sus filmes se convierte en un escenario donde conviven controvertidas relaciones entre el género, la identidad sexual, la política, etc. Se estudia por lo tanto, el impacto de la violación en las tramas narrativas del director español, incluyendo a los personajes. Para ello se analizan tres escenas de tres películas: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993) y *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002).

Se observa que hay un denominador común en las tres violaciones correspondientes a las películas anteriormente citadas, cada una de éstas sirve de punto de inflexión en las tramas narrativas. A raíz de todas ellas los personajes modifican sus comportamientos y actitudes.

Por consiguiente, se concluye que Almodóvar, más allá de utilizar la agresión sexual como elemento revelador de la artificialidad de las nociones de género, la utiliza como un recurso formal que sirve como detonante de la trama narrativa.

**Palabras clave:** violación - Pedro Almodóvar - narrativa cinematográfica - *Kika* - *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* - *Hable con ella*

## Abstract

This work was intended to analyze the use of rape by Pedro Almodóvar as a formal resource in narrative plots of his films. Sexual assault in his movies becomes a stage where controversial relationships among gender, sexual and political identity take place. Therefore we studied the impact of the violation on the story lines of the Spanish director, including the characters. An analysis was

performed of three scenes from three films: *Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Pedro Almodóvar, 1980), *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993) and *Talk to Her* (*Hable con ella*, Pedro Almodóvar, 2002).

Following the completion of the work we observed that there was a common denominator in the three violations related to the aforementioned films: each served as turning point in the narrative plots. Following all the characters modified their behavior and attitudes.

As a result, it was concluded that Almodóvar, beyond using sexual assault as revealing element of artificiality of the notions of gender, it used as a formal device that serves as a trigger for the narrative plot.

**Keywords:** rape - Pedro Almodóvar - narrative film - *Kika* - *Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom* - *Talk to Her*

## ÍNDICE

<b>1. Introducción .....</b>	<b>5</b>
<b>2. Justificación y oportunidad de la investigación .....</b>	<b>8</b>
<b>3. Objetivos e hipótesis .....</b>	<b>9</b>
<b>4. Metodología.....</b>	<b>10</b>
<b>5. Marco teórico .....</b>	<b>12</b>
<b>5.1. Teoría de la puesta en escena cinematográfica (<i>mise-en-scène</i>) y la     narratividad .....</b>	<b>12</b>
<b>5.2 Historia de la violación: reflexiones sociológicas y culturales .....</b>	<b>19</b>
<b>5.3. El cine como representación del imaginario colectivo: la denominada     “cultura de la violación” .....</b>	<b>24</b>
<b>5.4. El cine de Pedro Almodóvar .....</b>	<b>28</b>
5.3.1. <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> (1980) .....	32
5.3.2. <i>Kika</i> (1993).....	36
5.3.3. <i>Hable con ella</i> (2002) .....	40
<b>6. Aplicación práctica.....</b>	<b>47</b>
<b>7. Resultados .....</b>	<b>49</b>
<b>8. Conclusiones y futuros desarrollos de la investigación .....</b>	<b>53</b>
<b>9. Bibliografía.....</b>	<b>57</b>
<b>10. Filmografía.....</b>	<b>60</b>
<b>11. Anexos .....</b>	<b>61</b>

## 1. Introducción

En el presente Trabajo de Final de Grado se pretende realizar un análisis acerca de la utilización de la violación como recurso formal en las tramas narrativas de las películas del director español Pedro Almodóvar. Para ello, se profundizarán en diversos textos y libros que aportarán una base teórica adecuada para llevar a cabo la investigación. Al mismo tiempo, mediante una plantilla construida expresamente para este estudio, se analizarán tres escenas que consideramos claves a la hora de entender la violación como un aspecto narrativo fundamental en las películas de Almodóvar.

La violación se convierte en los filmes de este director en un espacio donde conviven las controvertidas relaciones existentes entre género, política, economía y la espectacularización proveniente de los medios de comunicación de masas. Son muchos los críticos y teóricos del cine que consideran que las construcciones de las agresiones sexuales en las películas del director español rozan la misoginia o la insensibilidad respecto a un problema grave en nuestra sociedad. Sin embargo, el escenario que construye Almodóvar en sus filmes urge a un análisis que complica —incluso en las ocasiones en las que parecen claras— las significaciones del acto de la agresión sexual, pues desmantela y critica las nociones de género mediante una puesta en escena grotesca, surrealista y oscura. Por esta razón, en lugar de defender la agresión sexual en sus representaciones, Almodóvar revela la artificialidad de las nociones de género, sexualidad, matrimonio y misoginia integrados en la sociedad. El director representa con sus diferentes construcciones de la agresión sexual una multiplicidad de formas en las cuales la violación no sólo es tratada como un asalto físico y psicológico sino que se convierte en una metáfora que implica el punto y final a la opresión social, cultural, nacional, ideológica y religiosa que se ejerce sobre la sexualidad, el género y los roles sociales.

Por las razones expuestas, la violación se encuentra presente en muchas de las películas de Almodóvar, haciendo necesario que este trabajo diferencie

entre la agresión sexual cuyo propósito es ser propulsora de la acción principal, como sucede en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), y aquella cuyo objetivo es ser un punto de inflexión en la trama narrativa existente como en el caso de *Hable con Ella* (Pedro Almodóvar, 2002) o *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993). Desde este punto de vista, el trabajo pretende alejar la concepción de la violación unida a los factores sociales, para centrarse en la agresión sexual que tiene consecuencias, desde una perspectiva narrativa, en los personajes, tramas y diálogos, que si bien no son traumas psicológicos ni físicos, tal y como la sociedad espera, sí tiene un efecto en los mismos que merece ser analizado y tratado.

Por lo tanto, se trata de alejarse de una lectura interpretativa convencional para adentrarse en una lectura alternativa que se centra en la composición que realiza el director a la hora de elaborar la escena, es decir, los diálogos, los planos, etc., conformando así un universo de gran fuerza simbólica cuyos signos piden ser descifrados.

## **Introduction**

This paper conducts a thorough investigation and then an analysis of the use of rape as a formal device in the narrative plots of the films of Pedro Almodóvar. To do this, we dig into various texts and books that provide adequate literature, which is the base of this research. At the same time, using evaluation sheets designed specifically for this study, an analysis was made of three key scenes that are considered important to understand rape as a narrative aspect in Almodóvar's films.

Rape becomes a space where controversial relationships coexist between gender, politics, economy and the spectacularization of mass media in the director's films. There are many critics and film theorists who believe that the constructions of sexual assaults in the films of this Spanish director show misogyny or insensitivity about a serious problem in our society.

However, the scenario, which Almodóvar built in his films, provides a necessary comprehensive analysis that complicates—even in the times that seem clear—the meanings of the act of sexual aggression. Almodóvar dismantles and criticizes the notions of gender through a grotesque, surreal and dark scene. For this reason, instead of advocating or defending sexual assault in his representations, Almodóvar reveals the artificiality of the notions of gender, sexuality, marriage and misogyny embedded in our society. The director represents the multiplicity of ways in which the violation is not only a physical and psychological assault on different constructions of sexual aggression. Rape becomes a metaphor that implies an end to the social, cultural oppression, national, ideological and religious that exists around sexuality, gender and social roles.

For the foregoing reasons, violation is represented in many of the films of Almodóvar. We need to differentiate between those sexual assaults whose purpose is to be driving the main action, as in *Pepi, Luci, Bom and Other Girls Like Mom* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Pedro Almodóvar, 1980), and one those whose goal is to be a turning point in the existing narrative plot as in the case of *Talk to Her* (*Hable con ella*, Pedro Almodóvar, 2002) and *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993). From this point of view, this paper wants to go away to the concept of rape linked to the social factors. It wants to focus on the implications of sexual assault—from a narrative perspective—in the characters, plots and dialogue. Those implications aren't psychological or physical traumas, as society expects, instead they have an effect in the narrative plot that deserves to be examined and treated.

Therefore, this paper wants to go away from a conventional interpretative reading and focuses on an alternative reading. This reading deepens in the composition performed by the director who builds the scene forming a universe of great symbolic force whose signs are asking to be deciphered.

## 2. Justificación y oportunidad de la investigación

Pedro Almodóvar es uno de los directores españoles que más opiniones, críticas, interés, escándalos y elogios suscita. El cineasta se caracteriza por no dejar indiferente a nadie y por llevar a sus personajes estereotipados al límite, consiguiendo destruirlos para luego volver a reinventarlos.

Si analizamos la filmografía del director, se puede observar como en la mayoría de sus películas existen varios denominadores comunes, uno de ellos es la violación. Es por esta razón que la investigación se centra en la misma. Pero, cabe mencionar que la agresión sexual es un tema muy tratado sobre todo desde el punto de vista jurídico y desde el punto de vista social. Además, a esto hay que sumarle que ya centrados en el tema de la agresión sexual y su tratamiento en el cine, son muchos los críticos y teóricos que han analizado la filmografía del director en busca de rasgos misóginos y machistas así como feministas. Sin embargo, esta investigación no quiere centrarse en la significación social o jurídica de las representaciones de la agresión sexual sino en un punto de vista más novedoso, trabajando la violación como componente mismo de la narración.

Además, cabe mencionar que también se trabaja la significación de las escenas de violación dentro del propio filme. Por esta razón, se han seleccionado cuidadosamente tres de las escenas que considero claves para la realización de mi investigación. Éstas no sólo justifican la misma, sino que ofrecen la oportunidad de analizar la evolución del director a la hora de construirlas, influido por los diferentes contextos y por las distintas innovaciones técnicas.

Por lo tanto, se considera que este trabajo aportará un punto de vista novedoso ofreciendo a la comunidad académica la oportunidad de enriquecerse abriendo un abanico nuevo de posibilidades investigadoras al respecto.



### 3. Objetivos e hipótesis

Los objetivos del presente Trabajo de Final de Grado son los siguientes:

O1. Análisis de la estructura narrativa de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Kika* y *Hable con ella*. Siempre teniendo presente la relevancia de la violación en la misma.

O2. Análisis de los elementos de la iconografía utilizada para la construcción de las escenas de agresiones sexuales en las películas anteriormente citadas.

O3. Reflexión sobre la función narrativa que cumplen las escenas de violación en las tres películas mencionadas.

O4. Análisis cronológico de la evolución en la construcción de dichas escenas.

O5. Análisis de las consecuencias narrativas, respecto a los comportamientos de los personajes, que se suceden tras una escena de violación.

Por lo que respecta a la hipótesis que este Trabajo Final de Grado quiere demostrar, quedaría expuesta de la siguiente manera:

H1. La violación en las películas de Pedro Almodóvar es utilizada como recurso formal para la deconstrucción de los personajes y construcción de las tramas narrativas.

#### 4. Metodología

Por lo que respecta a la metodología empleada en el trabajo de investigación, cabe mencionar que se ha basado en la búsqueda de fuentes bibliográficas y, al mismo tiempo, la lectura y el análisis de textos, libros, tesis, artículos y otros documentos, sobre todo de manera *online*, de diversos autores, profesores, doctores y catedráticos que han trabajado con una temática similar a la materia estudiada en este Trabajo de Final de Grado.

Por lo tanto, el proceso llevado a cabo para la realización de la investigación ha sido el de lectura, análisis y comparación de diferentes teorías, textos y artículos que han permitido sentar las bases conceptuales y terminológicas, al mismo tiempo que han ayudado a enriquecer el contenido y han aportado ideas para el análisis posterior.

Cabe mencionar, además, que la investigación se centra también en un análisis de tres escenas que se consideran clarificadoras y ejemplificadoras de lo que expone el presente trabajo. Estas escenas pertenecen a las películas *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *otras chicas del montón*; *Kika* y *Hable con ella*. Los criterios para la selección de las escenas fueron los siguientes:

1. Escenas en las que se sucediera una violación.
2. Escenas cuya violación tuviera un peso específico en la trama argumental o narrativa.
3. Escenas pertenecientes a un film cuyo contexto específico ayude a esclarecer los cambios en la evolución del director español a la hora de construir la significación y la escenificación de la violación.

Para este análisis se ha elaborado un modelo de ficha<sup>1</sup> que se considera un método eficaz, rápido y que posibilita el establecimiento de las diferencias entre una escena y otra.

Por lo tanto, el este trabajo de investigación se sirve de fuentes bibliográficas secundarias para realizar su propia investigación y posterior análisis y así alcanzar los resultados y las conclusiones necesarias que confirmen la hipótesis y los objetivos planteados.

---

<sup>1</sup> El modelo de ficha se adjunta en el anexo

## 5. Marco teórico

### 5.1. Teoría de la puesta en escena cinematográfica (*mise-en-scène*) y la narratividad

El cine ha sido considerado uno de los medios más importantes para la difusión de ideas y de actitudes hacia un público masivo. El llamado séptimo arte se sirve de ciertas normas propias del género, pues uno de sus objetivos principales es ser percibido por el espectador, valiéndose así de diversas técnicas que dan lugar a la creación de una idea de composición y realidad. El cine, además, por su capacidad auditiva y visual posee la posibilidad de alcanzar al espectador de forma más eficaz y creíble que otras artes, siempre que respete las normas cinematográficas hegemónicas que captan la atención de la audiencia, ayudándole a obviar que lo que están observando en la pantalla no es más que una simple construcción de la realidad.

Zepeda Cruz (2004) que recoge la tesis de Mitry, menciona que el cine, a diferencia del resto de las artes, es el único que es al mismo tiempo un arte del espacio y del tiempo. Las tramas narrativas, al igual que sucede en el teatro, se producen en un espacio y en un tiempo creado por la narración cinematográfica. Así pues, mediante la utilización de relaciones temporales y espaciales, la cinematografía es capaz de expresar significaciones e ideas a través de las diferentes secuencias de los filmes.

Por lo que respecta al lenguaje audiovisual, añade que es similar a la gramática en el lenguaje verbal o escrito, pero, la diferencia reside en que el lenguaje audiovisual se sirve de imágenes en vez de letras, siendo éstas elementos visuales y auditivos que son utilizados como medios de expresión. Las imágenes son montadas y construidas, interrelacionándose entre sí, con la finalidad de transmitir mensajes, conceptos e ideas.

Por otra parte, concluye, siguiendo el trabajo de Cowgill, que la transmisión de significaciones en el cine debe realizarse a través de imágenes, es decir,

evitando transmitir mediante palabras aquello que se puede transmitir mediante elementos visuales. Así pues, el cine utiliza símbolos e iconografías que hacen mella en el espectador. Esto se puede observar en las películas de Pedro Almodóvar estudiadas en este trabajo de investigación permitiendo concluir que se construyen a través del uso de la simbología que afecta de modo consciente e inconsciente a la percepción, en la recepción, de las significaciones del espectador. De este modo, el cine se convierte en un elemento socializador que crea estereotipos y refuerza los roles sociales predominantes en la sociedad.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el cine utiliza una serie de elementos para transmitir significaciones, ideas y conceptos a un público masivo. Estos elementos son los que dan forma a la historia y son capaces de convertirla en imágenes audiovisuales en movimiento. Uno de estos elementos sería la puesta en escena o *mise-en-scène*.

Según la misma autora, y recapitulando la tesis de Bordwell, el término tiene su origen en el teatro y se compone de aquellos elementos que son distribuidos y utilizados de forma estratégica por parte del director para, posteriormente, ser filmados. La puesta en escena o *mise-en-scène* recibe su nombre tras ser definida como una escenificación del guión para la cámara.

La puesta en escena, por lo tanto, implica un cierto grado de planificación pues, la finalidad del director es la de crear un ambiente real mediante el cual transmitir sus significaciones e ideas. Algunos de los elementos que conformarían el *mise-en-scène* son el vestuario, el maquillaje, el escenario, la iluminación, los personajes que participan en la misma, etc.

Por lo que respecta a los escenarios, “necesitan ser no sólo un contenedor para los sucesos humanos sino entrar dinámicamente en la acción narrativa” (Bordwell cit. en Zepeda Cruz, 2004: s.p.). Este escenario es seleccionado por el director para establecer la acción y puede ser natural o construido, pero

congruente con la historia y las significaciones para conseguir sus objetivos. Además, el escenario se serviría de otros elementos que conformarían la puesta en escena como: la iluminación, el vestuario y el maquillaje y los personajes.

La iluminación, según la tesis de Bordwell recopilada por la misma autora, forma los objetos creando contrastes de luz y sombra y debe ser, al mismo tiempo, coherente con el espacio y la historia en los que el filme se ha construido. Se trata de crear una cierta atmósfera que transmita las sensaciones y emociones del momento, que inspire ambientes y que refuerce la trama narrativa. Al igual que el escenario, puede ser natural o artificial en función de las especificidades que el director quiera transmitir.

En cuanto al vestuario y el maquillaje se destaca que los personajes deben ir vestidos y maquillados en función del contexto histórico, estilístico y con la finalidad de reforzar las normas de género temáticas y narrativas.

Por lo que respecta a los personajes o “figuras” Zepeda Cruz (2004), afirma que forman parte de la puesta en escena y que de su interpretación dependerá la percepción de las significaciones que reciba el espectador. El actor puede interpretarlo de forma intensa (método Stanislavski) ayudando al espectador en su identificación, o, por el contrario, puede distanciarse del personaje al que representa resaltando en la audiencia el carácter construido del cine (método de distanciamiento). La actuación, y según la misma autora, estará compuesta tanto de elementos visuales como de sonido. Los elementos visuales comprenden la gesticulación, la apariencia y las expresiones tanto faciales como físicas. Por otro lado, el sonido lo compondría su voz y los diferentes tonos y efectos. De la posibilidad de un reconocimiento de aquel individuo que observa el filme nace la posibilidad de identificación afectiva con el personaje, pues se observa un cuerpo, una cara, una mirada, una voz, un movimiento, etc., que se hace familiar a la audiencia pues son actos que cualquier individuo puede realizar.

Por último, y para concluir, según Marcelo Lalli (2012) la puesta en escena como combinación de los elementos anteriormente mencionados ofrece la posibilidad a la audiencia de posicionarse en el escenario fílmico sin estar en él físicamente. Sin embargo, la acción dramática que está teniendo lugar en su interior debe su existencia por el manifiesto físico del personaje. De esta forma se vuelve un acto comunicable y expresivo,

(...) cada fragmento de recorrido corporal, de gesto expresivo del rostro y de los trabajos fónicos con la voz, son los elementos que definen la materia misma de la expresión, y esa materia es lo que termina definiendo el contenido (Macerlo Lalli, 2012: s.p.).

No obstante, cabe mencionar que la acción de los personajes no es el único elemento que forma parte de aquello que se comunica y que se observa sino que el decorado, el *atrezzo*, la iluminación, el sonido, etc., a través de la cámara y de un determinado encuadre interactuarían conjuntamente para conseguir expresar las significaciones subjetivas del director y también formarían parte de esa comunicación.

Siguiendo la línea de los personajes como elementos básicos de la puesta en escena, es necesario recurrir a la teoría de la narrativa para entender cómo se construyen los mismos.

Según Galán Fajardo (2007), se debe tomar como punto de partida tres elementos fundamentales, a la hora de entender el modelo de construcción narrativa, que entrelazados entre sí dan lugar a una estructura dramática:

- Personaje
- Acción
- Conflicto

Según el mismo autor, y respaldando la teoría del personaje de Aristóteles, se afirma que es erróneo considerar a los personajes como seres reales, se les debe considerar como seres que cumplen una serie de “funciones” en la narración, es decir, se debe analizar la actitud o el comportamiento del personaje en la historia, no lo que es.

Sin embargo, los estructuralistas cuyo interés reside en las tramas narrativas más complejas, reconocen que se debe asumir una noción de personaje más abierta. Existen dos tipos de narraciones, las centradas en la trama (apsicológicas) y aquellas centradas en los personajes (psicológicas).

Según Galán Fajardo (2007), la narración se caracteriza en torno a tres elementos fundamentales:

- La descripción física
- La descripción sociológica
- La descripción psicológica

Cabe mencionar que aunque cada autor establece su propia clasificación, todas coinciden en que a través de las acciones se exterioriza el carácter del personaje.

Fernández Díez (1996) afirma que el personaje se manifiesta a través de los siguientes elementos:

- Presencia:
  - Rasgos indiciales: la imagen física que el actor tiene en pantalla (altura, grosor...).
  - Elementos artificiales: aquellos elementos artificiales que complementan el personaje (ropa, peinado...)
- La situación: el contexto en el que se sitúa el personaje.



- Acción o actuación:
  - Escenario: actitudes y comportamientos del personaje en diversas situaciones comunicativas y en un contexto determinado.
  - La palabra: acto comunicativo que ayuda a expresar los sentimientos o el estado de ánimo del personaje.

Además, este autor diferencia entre distintos tipos de acciones:

- Interna: pensamientos y sentimientos.
- Externa: expresiones corporales.
- Lateral: aquello que ocurre en el entorno donde se desarrolla la acción.
- Latente: aquella que no se ve en pantalla pero que el espectador tiene consciencia de que se está desarrollando.

Por lo tanto, para la construcción de un personaje se deberán tener en cuenta cada uno de los componentes anteriormente citados y, por ello, se requiere de la realización de un paso previo: la investigación o el recurso a la experiencia. De todo ello se desprende que un personaje no vive aislado sino que siempre depende de un contexto y de unas acciones que movido por unas motivaciones lo harán evolucionar a lo largo de la trama narrativa. Estas actitudes y comportamientos son la base de la identificación por parte del espectador. De este modo, se pueden crear personajes cuya moral no sea la adecuada pero que el público sea capaz de justificar sus acciones e incluso llegar a sentir afecto por él. Como se verá posteriormente en el análisis, éste es un recurso muy utilizado por Pedro Almodóvar.

Respecto la teoría de Field, el autor considera que sólo son necesarios cuatro aspectos para crear un buen personaje:

- La necesidad dramática

- El cambio
- La actitud
- El punto de vista

Como ya se ha mencionado con anterioridad, los personajes actúan en función de sus motivaciones. Éstas “son un conjunto de factores dinámicos que determinan el comportamiento del individuo” (Francia y Mata cit. en Galán Fajardo, 2007: s.p.). Como afirma Fernández Díez (1996) toda acción debe estar motivada. Las motivaciones pueden ser tanto lejanas, provenientes de las experiencias de un personaje, como inmediatas (estímulos). De hecho, toda historia debe tener una acción detonante formada por una motivación inmediata. Pedro Almodóvar asigna diferentes motivaciones a sus personajes, entre ellas está la violación.

Por último, en toda construcción narrativa del personaje se debe tener en cuenta como requisito imprescindible la evolución o modificación del personaje a lo largo de la trama narrativa. Según Galán Fajardo (2007), este requisito indispensable, que implica un crecimiento gradual, proviene de la teoría aristotélica ya mencionada y que situaba tres aspectos transformadores del personaje:

- Peripecia
- Pasión
- Reconocimiento

Se establece, por lo tanto, que todos los aspectos anteriormente citados servirán: por un lado, a la estructura que aportará diferentes presiones que obligan a los personajes a tomar decisiones, actitudes y comportamientos al respecto y que verán su carácter modificado y, por otro lado, estos elementos servirán a la historia para dotarla de verosimilitud, uniéndolas a través de lo que se denomina como clímax.

Para concluir, todos los elementos de la puesta en escena y de la narratividad serán analizados posteriormente. Se podrá observar como la construcción de las tramas narrativas, los espacios en los que se desarrolla la acción y los distintos personajes son deconstruidos y llevados al límite a través del recurso a la violación, un recurso muy utilizado por el director español.

## **5.2 Historia de la violación: reflexiones sociológicas y culturales**

Tomando como referencia la definición que el *Diccionario de la lengua española* (DRAE) hace del término violar como “tener acceso carnal con alguien en contra de su voluntad o cuando se halla privado de sentido o discernimiento” e indagando en el término, no es de extrañar que las referencias al mismo se estén dando desde hace cientos de años. Por esta razón, la investigación avanzará hasta bien entrado el Antiguo Régimen, ya que es desde entonces donde se encuentran referencias al verbo violar tal y como hoy lo conocemos.

Así pues, como apunta Vigarello (1999) en su libro *Historia de la violación*, en el Antiguo Régimen todo aquel que cometiera un acto de violación pasaba por un proceso judicial cuya pena se basaba en el castigo físico frente a la violencia física ejercida por parte del violador hacia su víctima. Es en esta época donde entra la figura del verdugo, personaje que utilizaban como advertencia hacia una sociedad “sin ley” donde predominaba el “ojo por ojo” y donde se ejercía el control sobre los individuos mediante el miedo. El juicio moral, tal y como lo conocemos hoy en día no existía. Tampoco lo hacían las leyes contra la violación universales, teniendo como consecuencia la existencia de leyes arbitrarias cuya interpretación quedaba en manos del juez. Por esta razón, existía una tolerancia relativa hacia la violencia que sólo podía ser calmada, como se afirma en el libro de Vigarello (1999) que cita el argumento de Norbert Elias, mediante el establecimiento de una serie de reglas que refinaban, limitaban, pulían y civilizaban las normas de la agresividad. Sólo así la agresividad acababa por transformarse en autocontrol. Es de este modo

como a lo largo de la historia se ha pasado de una tolerancia relativa a la violencia a una menor tolerancia, de actos menos controlados a actos más controlados.

Así pues como apunta Vigarello (1999), se consideraba la existencia de tres tipos de violaciones:

1. Violaciones de niñas vírgenes. Este tipo de agresión sexual era el más castigado pues según las normas sociales de la época, éstas estaban condenadas a no casarse nunca, convirtiéndose así en un acto de vergüenza.
2. Violaciones por exceso de poder. Desgraciadamente, por aquel entonces, eran las más extendidas y las menos castigadas, pues tal y como apunta Vigarello (1999) la no existencia de leyes universales hacía que el cumplimiento y la condena de las mismas quedara en la interpretación subjetiva de un juez. Por ello, cuanto mayor era el estrato social del agresor e inferior el de la víctima, menor era el castigo por el delito. Así pues, fueron muchos los señores que violaron a sus criadas y quedaron impunes.
3. Violación de mujeres adultas.

Por lo tanto, se trataba de un sistema que pese a estar regulado mínimamente, tendía a perdonar antes que a castigar, pues en la sociedad del Antiguo Régimen la mujer era considerada en sí misma “pecadora” poseedora de una sexualidad incontrolable y provocadora.

Cualquier duda previa mínima sobre la mujer denunciante, vicia la posibilidad de comprender su terror, su error, su sometimiento, y lleva por parte del observador a hacer creer que cedió voluntariamente (Fridman, 2007: 18).

Además se establecían juicios y castigos en función de la posición social, otorgándole impunidad al rico y castigo al pobre. En resumen “la violencia sexual no es más que un síntoma de una sociedad violenta donde el sistema judicial no posee los medios para hacer frente a ella” (Vigarello, 1999: 21).

Sin embargo, hoy en día, la violación sigue enmarcándose en un contexto de debilidad y a la vez castigo por parte del sistema judicial. Es un acto que incluye la vergüenza de la víctima que en la mayoría de los casos no denuncia.

Aun así, no podemos negar que se ha avanzado con el tiempo y el acto de violar ha ido cambiando su significación y su lugar en la sociedad en función de los cambios culturales de la época en la que se producía. Así pues, y sobre todo hoy en día, algunos de estos cambios según Fridman (2007) son:

1. Situación cada vez más igualitaria entre hombres y mujeres, viéndose como intolerable el acto de la agresión sexual.
2. Cambio en la estructura familiar donde el padre ha visto modificada su autoridad.
3. Visión de los niños como sujetos a los que hay que proteger.
4. Aparición de los juicios morales donde ya no sólo se centra la atención en el daño físico a la víctima sino también en la violación a su intimidad.
5. La consideración del daño a la identidad de la víctima.

Vigarello (1999) añade, además, que la historia de la violación se ha cruzado siempre con la historia de las representaciones de la feminidad, es decir, con la duda de si la mujer se habrá comportado de forma responsable en su vida o la violación ha sido fruto de sus malas decisiones. Asimismo se añade que hoy en día la lucha contra la violación adquiere un nuevo sentido: el de la liberación a través de las denuncias. Esta denuncia se convierte en una querrela contra la agresión sexual en general y no contra una en concreto, viendo la violación como un síntoma de una sociedad que otorga dominio a los hombres y

sumisión y masoquismo a las mujeres. Se trata de un sistema que intenta “(...) dar a todos y todas derecho a recuperar una dignidad arrancada por el desprecio y la violencia” (Vigarello, 1999: 325).

En esta historia de la violación no pueden faltar las representaciones a la misma pues el arte siempre ha sido una representación de la realidad o, como mínimo, del contexto en el que se origina esa obra de arte. Por esta razón y, al igual que pasa con las referencias al término “violación”, en las obras de arte existen infinitas referencias al mismo. Para observar las diferencias en estas construcciones simbólicas de la agresión sexual, se analizarán a continuación dos obras que se consideran relevantes para entender cómo ha cambiado la representación de la violación a lo largo de la historia, adaptándose al contexto y a la situación política y social en la que se originó.

Por un lado encontramos el cuadro de *Susana y los viejos* (1610) pintado por Artemisia Gentileschi y perteneciente a la colección de la Graf von Schönborg Kunstsammlungen, en Pommersfelden. Una de las características a señalar en esta obra de arte es que está pintada por una mujer permitiéndole conseguir modelos femeninos algo que otorgó a la figura representada de Susana un ápice de realidad, pues los artistas de aquella época que mayoritariamente eran hombres, representaban el cuerpo de la mujer bien de forma idealizada o bien con aspectos andróginos consecuencia de la utilización de modelos masculinos.



**Fig. 1.** *Susana y los viejos* (Artemisia Gentileschi, 1610).

La escena que representa *Susana y los viejos* (1610) está inspirada en el capítulo 13 del Libro de Daniel. Este capítulo trata del deseo de dos ancianos por violar a Susana, símbolo de la castidad y la inocencia. Seguramente sea una de las escenas más representadas a lo largo del renacimiento. En el

cuadro se puede observar que no existe denuncia social alguna en su elaboración, es decir, su finalidad es la representación de un símbolo bíblico de pureza que en ningún momento pretende despertar conciencias. Sin embargo y dado que la autora era mujer, relata las vivencias de Susana transmitiendo así la sensación de angustia (fig.1). Este cuadro se ha convertido por esta razón en uno de los símbolos icónicos de las *Guerrilla Girls*. Pero, no hay que olvidar que:

(...) el arte, a lo largo de su historia, nos ha dejado múltiples ejemplos de mujeres sacudidas por agresiones sexuales. Pero, en la mayoría de los casos, esas imágenes no pretendían denunciar una situación, sino transmitirnos embellecidas formas de desnudos femeninos. Las susanas o sabinas, ledas o dafnes, amedrentadas por sus acosadores, eran sin embargo —y ante todo— meras excusas para representar bellos cuerpos desnudos. El erotismo prevalecía sobre el miedo, el esteticismo sobre la tragedia (Torrent, 1997: 69).

Hasta que las mujeres empezaron a crear obras de arte donde se representaba la violencia sexual, ésta se había abordado como motivo estético y por ello

(...) en muchas ocasiones, y sobre todo durante las tres últimas décadas del siglo XX, las mujeres han utilizado sus cuerpos como materia artística, convirtiendo sus signos específicos en tema de representación. Se trataba de deconstruir una imagen: aquella que la historia del arte nos había transmitido, una imagen elaborada básicamente por artistas varones (Torrent, 1998: 67).

Esto se puede ver ejemplificado en la obra de Ana Mendieta titulada *Rape Scene* (1973). Se trata de una *performance* donde la artista denuncia una violación que ha tenido lugar en la Universidad de Iowa. Ana se desviste y se

presenta a sí misma desnuda y ensangrentada encima de la mesa como señal de repulsa y denuncia hacia la sucesión de agresiones sexuales que han tenido lugar (fig.2). “El poder de la escenificación rebasaba el nivel del testimonio” (Torrent, 1997: 70). Se trata pues de una obra hecha por y para mujeres en un intento de visibilizar la violación dejando a un lado el androcentrismo que predomina en el mundo del arte.



**Fig. 2.** *Rape Scene* (Ana Mendieta, 1973).

Así pues, la evolución que se observa entre la obra de Artemisia Gentileschi y Eva Mendieta es significativa, pues mientras que la primera tenía una finalidad estética, simbólica y representativa la segunda tenía una finalidad de denuncia social. Se trata de una evolución de más de 300 años y en la que confluyen factores políticos y sociales así como la aparición del movimiento feminista y del desarrollo de otros modos de arte como el de la *performance*.

Se puede concluir, por lo tanto, que la violación es el último síntoma de una sociedad heteropatriarcal donde las diferencias de género son interpretadas por parte de algunos individuos como equivalente a dominación, control y superioridad del género masculino sobre el género femenino. Un “(...) lugar en el que la agresión aparece también como un acto de conquista, marca de poder, gesto de posesión tanto como de deseo” (Vigarello, 1999: 326). De la evolución de las connotaciones en torno a la violación han dependido múltiples factores como sociológicos, culturales y políticos y de esta evolución se han desprendido representaciones artísticas diversas que han derivado de una simple representación estética a una denuncia social.

### **5.3. El cine como representación del imaginario colectivo: la denominada “cultura de la violación”**

Creo que en los discursos realmente habitan cuerpos.  
Estos se instalan en los cuerpos; cuerpos que en realidad  
llevan discursos como parte de su sangre”



Judith Butler (Butler cit. en Barros Luna, 2006: 6).<sup>2</sup>

La violación en el cine ha sido representada desde el inicio de éste. Las teorías feministas sugieren las formas de analizar estas escenas, profundizando en las reflexiones en torno a la violación y el imaginario de género, así como la construcción del filme a partir de las nociones de “mirada”.

La agresión sexual ha sido, por lo tanto, un motivo recurrente en el que diferentes artes como la literatura, el cine, el cómic, la música... han representado problemáticas no sólo de violencia sexual sino también económica, política o social.

Partiendo de esta base, cabe mencionar que el cine, como industria cultural, está dirigido a una gran masa de espectadores, y, como resultado,

(...) produce consecuencias sociales en cuestiones aparentemente ajenas a su función primordial de servir como entretenimiento, sean ellas deliberadamente buscadas por sus creadores o no (Ramírez, 2011: 9).

Se puede afirmar, por lo tanto, que las producciones cinematográficas de una cultura poseen una doble función: por un lado, sirven como espejo de la sociedad en la que nacen, es decir, reflejan la realidad y las construcciones sociales de la cultura en la que se producen y, por otro lado, alimenta esas construcciones mediante sus discursos. Al mismo tiempo, y como refleja Ramírez (2011), las obras de la cultura popular se mueven en dos direcciones: de abajo a arriba, enseñándonos la información del creador de la obra y, de arriba hacia abajo, reflejando las características de los espectadores que la están consumiendo. Este autor afirma que las construcciones cinematográficas se sirven de los deseos y las necesidades del público y, al mismo tiempo, responden ideológicamente a las posiciones de las élites que las financian, distribuyen y producen. Así pues, entra en juego aquello que antes se

---

<sup>2</sup> La traducción del portugués al castellano es de la autora de este trabajo de investigación.

mencionaba, el cine como un instrumento de entretenimiento de masas cumple otra función independiente de los objetivos del director, transmitiendo ideologías, construcciones sociales y culturales y creencias que tendrán consecuencias en el público al que se dirige.

Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente. Claro está que las publicaciones populares, radios, *Best Sellers*, anuncios, modos idiomáticos y otros productos sedimentarios de la vida cultural de un pueblo ofrecen también valiosa información acerca de las actitudes predominantes y las tendencias íntimas difundidas. Pero el medio cinematográfico excede en amplitud a esa fuente (Kracauer cit. en Bonorino Ramírez, 2012: s.p.).

Como afirma Ramírez (2011), el enorme poder de persuasión del cine reside en su capacidad de apelar a las emociones mediante las tramas narrativas y los personajes y el estado “cuasi-hipnótico” que generan esas narraciones, es decir, no proviene de la reflexión crítica y analítica.

Por lo tanto, el cine como propugnador de la denominada “cultura colectiva”, es capaz de transmitir mitos, creencias y actitudes en torno a la violación. De hecho, una de cada ocho películas *hollywoodienses* incluye una escena de agresión sexual. Pero, como afirma Barros Luna (2006), estas escenas operarían en una compleja interacción entre fantasía y realidad, participando en la construcción y solidificación de nuestro imaginario de género y sexualidad. Además, “estos mitos en torno a la violación, y su omnipresencia en la sociedad, demuestran la inmensa simpatía cultural que existe por el perpetrador de abusos sexuales” (Bourke cit. en Ramírez 2011: 64).

Como se ha mencionado con anterioridad, son muchas las representaciones de las violaciones a lo largo de la historia del cine. Ya desde su nacimiento, la ficción cinematográfica construye espacios donde se suceden agresiones sexuales que alimentaban el imaginario colectivo, esto puede verse por ejemplo en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, Griffith, 1916). A lo largo de su historia, el cine ha vivido los cambios provocados por el nacimiento y consolidación de los movimientos feministas. Un ejemplo de ello serían las películas como *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*, Wes Craven, 1972) realizadas en los años setenta cuando irrumpe la violación-venganza. A partir de esta década, las mujeres empiezan a sobrevivir a las agresiones sexuales y son las encargadas de vengar el delito, esto puede verse reflejado en el filme *Acto de Venganza* (*Act of Vengeance*, Bob Kelljan, 1974). Al mismo tiempo que el feminismo conseguía introducir cambios sociales, se producían películas que reflejaban el miedo a estos cambios por parte de algunos hombres, reflejando así de manera explícita la violencia sexual contra las mujeres, un ejemplo de ello sería *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1972). Por lo tanto, como afirma Ramírez (2011), el cine es un reflejo de la sociedad en la que se origina, dando lugar a unas representaciones de la violación cuya significación dependerá del contexto en el que ha tenido lugar su construcción.

Han sido tantas las representaciones de la agresión sexual en la historia del cine que las teorías feministas y postfeministas lo han incluido como uno de los agravantes de la “cultura de la violación”. Esta teoría se fundamenta en la interiorización de una serie de creencias y valores tanto por parte de las mujeres como parte de los hombres. Se trata de la trivialización de la violación, esa que “se canta”, “se anuncia” y sirve para el propio entretenimiento. Como se ha mencionado al principio de este epígrafe, las teorías feministas analizan las construcciones fílmicas a partir de las nociones de miradas, basándose en los datos recogidos a lo largo de la historia del cine donde predomina la “violencia de la mirada masculina”. Esta teoría se fundamentaría en que dado que la mayoría de filmes son producidos por y para hombres, el papel de la

mujer en los mismos serviría sólo para uso y disfrute de la mirada del espectador masculino. Por ello, afirman que la mujer es cosificada, siendo un mero objeto sexual cuya única función sería la de satisfacer los deseos ajenos. Los diferentes mitos, de los que se hablaba con anterioridad a través de Ramírez (2011), alimentarían la creencia de que las mujeres deben de ser protegidas y cautelosas pues en cualquier momento pueden ser violadas.

Por lo tanto, y como conclusión, el cine, por un lado, nutre a través de sus discursos distintas creencias y construcciones sociales en torno a la violación, y, por otro lado, refleja las actitudes, comportamientos y roles sociales que habitan en la sociedad en la que nace. Por esta razón, el séptimo arte se ha servido de las representaciones de la violación a lo largo de su historia, reflejando los cambios sociales derivados de los movimientos feministas, sobre todo en los años 70. A consecuencia del papel socializador del cine, las teorías postfeministas lo han acusado de instigador de la llamada “cultura de la violación” transmitiendo el mensaje de que el cuerpo de la mujer es, en sí mismo, una invitación y una provocación.

#### **5.4. El cine de Pedro Almodóvar**

*I think my films are very contemporary. They represent more than others, I suppose, the New Spain, this kind of new mentality that appears in Spain after Franco dies, especially after 1977 till now. (...) I think in my films they see how Spain has changed, above all, because now it is possible to do this kind of film here.*

Pedro Almodóvar (D'Lugo, 2006: 131-132)

Pedro Almodóvar Caballero es un director, guionista y productor español nacido en el pueblo de Calzada de Calatrava (Ciudad Real). Se caracteriza por su enorme éxito nacional e internacional pues ha recibido la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, dos premios Óscar y fue investido doctor *honoris causa* por la Universidad de Harvard en 2009. Almodóvar es un director mundialmente conocido por cargar sus películas con referencias a los

espectáculos de masas, sus productores y consumidores. Los personajes de sus películas son directores, presentadores de televisión, toreros, escritores de novelas, actrices, etc.

Cuando se habla de una película de Almodóvar y tal y como afirma Mendelsohn (2007) queda claro de qué se está hablando, de una estética exagerada impregnada con un sensacionalismo resplandeciente que es asociado con ciertos géneros de entretenimiento (radio y telenovelas, cine negro, etc.). Esta esencia del director es tratada por varios autores que afirman que

(...) a menudo, la conciencia de las convenciones del *género* se convierte en parodia. Consciente de las múltiples perspectivas e interpelaciones de la cultura contemporánea y posmoderna, Almodóvar vuelve a trabajar y contextualizar no sólo los *géneros* sino también la cultura popular, en especial la música y la televisión (Allinson, 2003: 13).

Allinson manifiesta, además, que estas parodias tienen como finalidad la investigación y el reto hacia los roles de género y sexuales y las identidades sociales o nacionales.

Asimismo, cabe mencionar las características de los *plots* que aparecen en sus filmes, la mayoría son asesinatos, suicidios, violaciones, etc., que ayudan a mantener la atención en la acción que se está llevando a cabo, como sucede en las *soap operas*. En *Mujeres al Borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) podemos apreciar un histerismo que intencionadamente pretende ser divertido. Y sobre todos estos personajes están los *drag queens*, transexuales, prostitutas, yonquis, etc., que son símbolos vivientes de los temas transgresivos que el joven Pedro Almodóvar, durante los duros años post-franquistas, se dispone a explorar en un contexto de explosión cultural como era la movida madrileña.

El estilo del director se caracteriza por el reflejo de las pasiones que, como en las *soap operas*, son muy a menudo representadas de forma simbólica. Por ejemplo, en *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986), el hombre y la mujer protagonistas son toreros y, al mismo tiempo, asesinos en serie que obtienen el orgasmo sólo con el acto de matar. Muchos de los títulos de los filmes de Almodóvar poseen una connotación histórica como por ejemplo *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984), *¡Átame!* (Pedro Almodóvar, 1990) o, como ya se ha citado anteriormente, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. El director español, a través de sus películas, obtuvo su éxito gracias a que otorgó a sus películas un nuevo sentido al poder político y social, confiriendo visibilidad a grupos minoritarios como los *drag queens*, que formaban parte de una sociedad que acababa de dejar atrás el franquismo. Sus filmes consiguieron aprovechar el contexto histórico de La Movida representando la histeria, la alegría y la gran energía que se respiraban en las calles de Madrid.

Además, cabe mencionar que, como afirma Mundim Passos (2010), se debe observar que los filmes de Pedro Almodóvar poseen connotaciones polisémicas, es decir, los sentidos que se pueden desprender de sus cintas nos llevan a diversas conclusiones acerca de los efectos finales de lo que es narrado al espectador. Sus filmes permiten construir un esbozo diversificado sobre temas recurrentes como el homicidio pasional o la violación. Asimismo, estos crímenes representados en sus películas, pese a suscitar una gran polémica en la mayoría de las sociedades, son la base de su éxito pues es importante tener en consideración los factores políticos, sociales y económicos que los acompañan.

Por lo tanto, como manifiesta Mendelsohn (2007), Almodóvar es un director no-convencional que ofrece la oportunidad de plantearse nuevos cuestionamientos acerca del cine y de los problemas sociológicos y culturales que envuelven a una sociedad.

Otra de las características de los filmes del director español queda reflejada en la siguiente cita:

(...) apartándose de los mecanismos que hacen que uno sea consciente del funcionamiento del cine al servicio del patriarcado, muchas de las películas de Almodóvar hacen problemático el binario de los géneros. Esto puede involucrar el retrato simple de personajes femeninos fuertes y positivos, a menudo en roles sociales más profesionales que los hombres mientras que sus contrapartes masculinas son inseguras o cosas aún peores (García de León y Maldonado cit. en Allinson, 2003: 104).

Almodóvar invierte el “paradigma cultural”, predominante en nuestra sociedad, basado en la exhibición de los cuerpos femeninos frente a unos cuerpos masculinos que se esconden. Sus personajes suelen estar expuestos tanto física como simbólicamente siendo muy analizados por la crítica cinematográfica que cuestiona “la masculinidad impertérrita y monolítica” (Cohan y Hark cit. en Allinson, 2003: 105).

En un gran número de películas de Pedro Almodóvar, se expone, por lo tanto, la construcción artificial de los roles de género que choca con la concepción que los espectadores poseen en sus conciencias, atacando directamente a las convenciones cinematográficas patriarcales que se encuentran tan a menudo en las representaciones *hollywoodienses*. El director español presenta personajes femeninos fuertes y masculinos débiles o, directamente, un argumento que se centra en mujeres como podría ser *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Asimismo, en muchos de sus filmes satiriza los estereotipos de género o, más radicalmente, parodia al género, algo que Almodóvar logra gracias a la teatralidad del *camp*. Las películas tipifican la afirmación —hecha por Judith Butler (1990: 25) en *Gender Trouble*— de que todo género está “constituido representativamente”. Pero, otra de las formas más comunes en las que el cineasta satiriza la concepción construida de género es a través de

los personajes travestidos y transexuales. Los *drag queens* no son sólo iconos de La Movida, contexto en el que nacen sus primeros filmes, sino que son, al mismo tiempo, un elemento principal de la comedia teatralizada pues se caracterizan por poseer una sexualidad escandalosa y divertida.

Por lo tanto, y como conclusión, Pedro Almodóvar es uno de los directores españoles que goza de mayor éxito tanto nacional como internacionalmente. Sus películas siguen siendo analizadas de manera exhaustiva por los críticos cinematográficos y por las diferentes teorías feministas. Sus personajes estereotipados son llevados al límite y, al mismo tiempo deconstruidos, mostrando así unos discursos que aparentemente se alejan de la realidad pero que en su esencia representan al contexto social, político y económico en el que nacen. Además, a esta polémica hay que sumarle la intención del director por mostrar los complejos mecanismos artificiosos que son utilizados en la concepción de los roles sociales, sexuales y de género, complicando aún más, si cabe, las significaciones de sus filmes pues expone permanentemente sus propios mecanismos.

### **5.3.1. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)**

**Sinopsis:** Esta película desarrolla su trama narrativa en La Movida. A raíz de la violación de Pepi, se modifica el destino de los personajes principales, Luci, un ama de casa que se interesa por el sadomasoquismo y Pepi, una rockera diabólica que tendrá una relación amorosa un tanto perversa con Luci.

*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* se estrenó en 1980, en plena transición democrática. De sus esencialidades se desprenden unos escenarios específicos del contexto en el que se origina el film, La Movida, así como una identidad y un comportamiento sexual acorde también con la época. La trama narrativa se desarrolla en las calles de Madrid y lugares emblemáticos de La Movida (desde el complejo de Azca en el Paseo de la Castellana hasta los puentes de la M-30) creando espacios donde el director construye diálogos e imágenes influidos por la cultura de masas: el cómic, la publicidad, la música,



etc., contrastando así con los contenidos de la “alta cultura”. De hecho, es tan característico el contexto de La Movida que el director español pide la colaboración de dos artistas emergentes en esta época: Ceesepe y el grupo Costus. Por lo tanto, el argumento presenta un alto nivel transgresor reflejando la rebeldía, los comportamientos, los roles sociales y las identidades sexuales presentes en este período,

(...) esta cinta supo encauzar toda una serie de reivindicaciones a favor de la libertad sexual y la eliminación de tabúes, protagonizada por parte de la juventud de la época; pero no deja de profundizar en los sentimientos como el amor y el desamor, la amistad y la soledad (Arroyo Fernández, 2011: 1).

Así pues, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* se sitúa en un ambiente de apertura cultural y sexual proveniente de la “posmodernidad”. Este período afectó a todas las artes plásticas y visuales como la música, el arte o el cine y lleva consigo la adopción de un estilo de vida, una actitud, una rebeldía y una explosión de creatividad.

(...) en estas circunstancias propiciadas por este espíritu posmoderno habría que destacar la integración de géneros como una forma específica de expresión cultural, en la que entraban en juego cine, música, cómic, publicidad, escenografía, cartel, artes plásticas a igual rango (Arroyo Fernández, 2011: 5).

Y, precisamente, esto es lo que sucede en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* en el que quedan marcados en la trama narrativa este pastiche de géneros, una forma libre y enérgica de representar la visión de una sociedad cambiante en plena efervescencia. Por lo tanto, se puede observar en el film una combinación entre el cómic, lo *kitsch*, la pintura, la música pop, la zarzuela y el bolero que mediante un lenguaje *progre* representaban aquello que se

“cocía” en la cultura de las calles madrileñas de los años de transición democrática.

Asimismo, la película ofrece esencialidades y peculiaridades que se repiten en muchos filmes de la época,

(...) el cine dentro del cine, la crítica constante a la televisión como fuente de estupidización de las masas, el respeto por el teatro, los coqueteos críticos con la publicidad, el amor por las artes plásticas, la defensa de lo diferente... (Polimeni cit. en Arroyo Fernández, 2011: 287).

Así es, la publicidad es criticada o, por lo menos expuesta, en los *spots* realizados por Pepi de Bragas Ponte. Estos anuncios son síntomas de la intención de deconstruir la imagen de la feminidad entendida como dulce y pura, una imagen idealizada de la mujer que poco tiene que ver con la realidad. Son comerciales que reflejan las secreciones de la mujer, temas que usualmente se ocultaban y se ocultan pese a que son también parte de la feminidad. Por lo tanto, su finalidad no es otra que la desmitificación.

Por lo que respecta a los tres personajes principales (Pepi, Luci y Bom) representan un mundo femenino irónico en plena ebullición que pide una mayor libertad e independencia y una desmitificación de la feminidad. Por ello son mujeres que rompen con el estereotipo, que no tienen tabúes ni vergüenza a la hora de hablar de las secreciones femeninas, su vida sexual, sus amores, deseos y pasiones, exponiendo, incluso, un erotismo que roza la perversidad.

En realidad, esta manera divertida, aunque llevada al límite, absurda y escandalosa de contar una historia, encierra una sátira que ahonda en las aspiraciones, anhelos y sentimientos contradictorios de las mujeres; es decir, que penetra en asuntos

de intimidad femenina de la forma más natural (Ramírez, 2011: 11).

Otro aspecto a tener en consideración es la presencia de la estructura tradicional en el argumento: inicio, nudo y desenlace, separados por títulos que recuerdan al cine mudo. Almodóvar no dudó en provocar al público desde el primer segundo del film, por ello la película empieza con la violación a Pepi, punto argumental clave para el desarrollo de la trama narrativa de la película. Por lo tanto, todo el argumento del film gira en torno a la venganza de Pepi.

Posteriormente, entran en juego los otros dos personajes principales: Luci y Bom. Luci es una cuarentona ama de casa que pasa a convertirse en el personaje que más evoluciona, pues rompe por completo con el estereotipo. Ésta tendrá una relación amorosa con Bom un tanto perversa y junto con Pepi, formarán el trío protagonista de la película. Entre las escenas a destacar, encontramos una en la que las protagonistas practican una lluvia dorada que Bom realiza a Luci, marcando así un punto de inflexión en el argumento que establece las bases de la relación entre ambas.

La paradoja es que todo sucede con total naturalidad, mientras charlan y hacen punto. Una vez más choca el contraste y unión entre extremos; precisamente la oposición entre el comportamiento normal y el increíble es lo que llama la atención (Ramírez, 2011: 12).

Es en este punto en el que Almodóvar juega con la realidad y la ficción. “Realidad y ficción son para su sensibilidad el yin y el yang, se necesitan una y otra para existir. La ficción para Almodóvar, es refugio, reparadora, esperanza, y puede convertirse en sanadora” (Polimeni, 2004: 28).

Por lo tanto, aquello prohibido, ilegal o inmoral se muestra con un naturalidad burlesca, fusionándose el sexo y la violencia. La violación, la agresión y el

acoso se convierten así en componentes con elevada comicidad, y la perversión y la agresión se construyen como elementos placenteros y deseables. Además, Almodóvar recurre a una masculinización de lo femenino (Bom boxea y en una escena aparece una mujer barbuda) que representan la necesidad de los jóvenes de desinhibirse y liberarse sexualmente suprimiendo todos los tabúes.

Las mujeres en este período empiezan a demandar ser dueñas de su destino, disfrutando de toda la libertad e independencia que les había sido arrebatada en el franquismo. Esto se representa en la escena final rodada en la M-30 donde Pepi y Bom cruzan un paso elevado. Sin embargo a lo largo del filme se viven contradicciones que representan la sociedad que veía su futuro tambaleante y borroso.

Esposa abandona a su marido, ya que su matrimonio había caído en el marasmo, y se enamora de una mujer que la golpea. Posteriormente, descubre que, más que lesbiana, es masoquista (Rodrigues González cit. en Arroyo Fernández, 2011: 258).

Como conclusión, la cultura *kitsch*, el arte urbano, el lenguaje *progre*, los conciertos, la desinhibición sexual y las identidades culturales surgidas en ese período están reflejados en el filme. Por esta razón, esta película transgresora que hoy en día sería carne de crítica cinematográfica, obtuvo un gran éxito en una sociedad que demandaba libertad. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, por lo tanto, mostraría una generación efervescente y cambiante.

### 5.3.2. *Kika* (1993)

**Sinopsis:** la película narra la relación amorosa existente entre Kika y Ramón, un fotógrafo más que obsesionado con su madre ya fallecida. El padrastro de Ramón, Nicolás Pierce, es escritor y, al mismo tiempo, tiene un *affair* con Kika.

A lo largo del filme, entran en juego Juana, la empleada doméstica, Amparo, la maquilladora, y la periodista Andrea *Caracortada* que presenta el programa *Lo peor del día*. Tras la violación de Kika a manos de Paul Bazzo, actor porno, exlegionario y hermano de Juana, ésta huirá y sufrirá un cambio de actitud, afectando notablemente a los demás personajes.

*Kika* fue estrenada en 1993, tres años después del estreno de *¡Átame!* Esta última ya había sido criticada por las audiencias y los críticos cinematográficos siendo percibida como un filme con grandes connotaciones machistas implicando en éstas la agresión sexual. Sin embargo, *Kika*, se convirtió en la película más controvertida hasta la fecha y fue condenada por trivializar la violación y sensacionalizar su representación visual. De hecho, la película ha sido clasificada en la categoría NC-17 por parte de la Motion Picture Association of America (MPAA) por su alto contenido vulgar y comportamientos inmorales y, por lo tanto, no es apta para menores de 17 años. Al mismo tiempo, muchos son los que coinciden en que esta clasificación no tiene en cuenta el contexto político, social y cultural que Almodóvar pretendía transmitir con *Kika*.

La película fue rodada, al igual que *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, en la ciudad de Madrid. A diferencia de la primera que destaca por los escenarios reales, ésta se rodó en estudio. Si bien, como afirma Mark Allinson (2003), en España no es común la práctica de rodar en estudios, Almodóvar la ha convertido en una característica esencial de sus películas. Por tanto, *Kika* fue rodada en los interiores de unos estudios llamados Los Ángeles situados en Getafe, Madrid.

Del mismo modo que sucedía en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, *Kika* también es un fiel reflejo de las problemáticas sociales, políticas, culturales y económicas del período en el que se originó. Por ello, podemos destacar algunas especificidades propias del contexto. Por un lado, encontramos el retrato de los efectos represivos de la religión, que si bien se

pueden observar en otras películas como *Matador*, en *Kika* es curioso mencionar que estas consecuencias represivas relacionadas con la religión son mostradas de una forma mucho más siniestra y supersticiosa. Esto se representa en uno de los episodios del programa televisivo *Lo peor del día*. Cabe recordar que, como ya se ha mencionado anteriormente, una de las características del director español es incluir críticas y referencias a los espectáculos de masas, entre ellos la televisión, por esta razón, en la mayoría de sus filmes sus personajes son presentadores, reporteros, periodistas, etc., esta escena es un claro ejemplo de ello. En el episodio se muestra la procesión de los picados en Villaverde de los Ojos, una procesión que incluye la autoflagelación pública de los participantes. Esta crítica a la religión puede observarse también en otro episodio de *Lo peor del día* donde se incluye, entre diversos titulares, la historia de un miembro del Arzobispado de Sevilla que ha sido acusado de “abusos deshonestos”. Además, a esto cabe añadir que sobre la cama de la habitación del *voyeur* Ramón cuelga un cuadro con la figura de Cristo.

Este recurso de minimización es uno de los más efectivos de la modalidad estética de Almodóvar y cumple una función útil en el modelo cultural español, que tradicionalmente ha conferido una importancia desmedida a unas categorías ideológicas cuya defensa ha emprendido con virulencia (Navajas cit. en Allinson, 2003: 71).

Por otro lado, y dado que el director español siempre ha dejado huella en sus filmes de las representaciones de la problemática política y militar, *Kika* vuelve a ser un ejemplo de ello en otro episodio del programa emitido por Andrea (Victoria Abril) o en el actor porno Paul Bazzo que es descrito como exlegionario.

Además, cabe mencionar, que este filme goza de una estética *kitsch* heredada de la *movida madrileña* y del contexto político y cultural español. El *kitsch* es

entendido como una superposición de componentes de la cultura de masas, la popular y la de élite, posicionándose así como una actitud anticlasista y anticonservadora que ve como absurdo la división de la cultura por estratos. Para Almodóvar el *kitsch* sería una respuesta estética al franquismo y a su represión cultural y sociológica así como una reacción contra la política conservadora. Por lo tanto, en *Kika* el *kitsch* da sentido y coherencia narrativa a la película donde a través de una puesta escena dominada por lo irónico, lo exagerado y, sobre todo, lo irreal, se opone a las visiones conservadoras de las identidades culturales y sexuales así como a las nociones artificiales de género.

(...) si la modernidad descrita por Weber supone la racionalización del Estado y la separación dicotómica entre múltiples aspectos de la vida social, el posmodernismo propone fórmulas que entremezclen alta cultura –cultura popular, calle– museo, laicidad —religiosidad, arte— vida cotidiana (Lash, 1990: s.p.).

Pese a que posteriormente se realizará el análisis de la escena de violación que ocurre en *Kika*, es interesante hacer hincapié en otra escena que ejemplifica la deconstrucción de los estereotipos de género que Almodóvar pretende transmitir. En esta escena, Kika aconseja a Juana que debe deshacerse del bigote para así poder resaltar su belleza y seducir a un hombre, a lo que Juana responde que “el bigote no es patrimonio de los hombres; quienes lo llevan son maricones, fachos o los dos”. Kika no entiende este argumento pues el cuerpo de Juana no responde a los estereotipos de la feminidad mientras que ésta deja entrever que su cuerpo nunca dependerá de la proscripción normativa, el cuerpo de Kika “(...) se domestica y vuelve ininteligible dentro de un falogocentrismo que se pretende autoconstituyente” (Butler cit. en Salazar Celis, 2011: 5). Es decir, Kika responde a los estereotipos de género establecidos en la sociedad heteronormativa y es por ello que se la considera “femenina”.

Por último y como conclusión de lo anteriormente mencionado, *Kika* es una película posmoderna y posfranquista que intenta romper con los estereotipos de género proponiendo nuevas identidades culturales y sexuales. Además, mediante la utilización de un lenguaje vulgar y de lo *kitsch* recurre a la parodia de problemáticas sociales graves como la violación, algo que ha hecho que muchos críticos la califiquen de misógina. La puesta en escena de este film se convierte en una constante parodia de la vida en la ciudad, de las posibilidades de escape y de reinención existentes y del contraste entre aquello vivido y aquello deseado. Puede decirse de este modo que *Kika* presenta situaciones, que construidas mediante lo *kitsch*, se desprenden de lo real y son percibidas por los espectadores de modo surreal, alejándose de encontrar un marco de correspondencia con sus vidas.

### 5.3.3. *Hable con ella* (2002)

**Sinopsis:** Benigno trabaja en la clínica privada “El Bosque” donde es el enfermero de Alicia, una mujer en coma desde hace años. Allí coincide con Marco, un escritor cuya novia, Lydia, se encuentra también en este estado. En la clínica establecerán una relación de amistad estrecha y será donde Benigno aconsejará a su nuevo amigo “hable con ella”.

*Hable con ella* fue estrenada en 2002 y, en ella, Pedro Almodóvar propone un universo en el que la comunicación, una vez interrumpida, gana otros contornos y retira sus posibilidades en zonas imprevistas. El hecho de que sus protagonistas estén en coma, mudas, no impide la incesante producción de signos que exponen ese universo en el cual no existe la comunicación, provocado por mujeres inaccesibles y hombres solitarios.

Como apunta Ferreira Resende (2010), pensando en el filme como un sistema de signos, una película poblada de hombres solitarios/mujeres inaccesibles que conforman dos grandes series cuya comunicación transversal corresponde a la autoría del director. En el trasfondo del argumento los hombres se encuentran



intentando suplir su necesidad de amar, debatiéndose ante mujeres inaccesibles y que se encuentran entre la vida y la muerte.

*Hable con ella*, como la mayoría de filmes de Almodóvar, posee una categoría de género alternativa elaborada por el director.

Huyo de esas categorizaciones, hombre, mujer, travesti o transexual. Eso me parece convencional. Lo que me interesa es el ser humano, que es cada vez único y que comprende en sí todos esos elementos de masculino y femenino. La diferencia entre un hombre y una mujer es muy clara, pero no siento la necesidad de definirla (Almodóvar cit. en Ferreira Resende, 2010: 144).

El cineasta, al convertir a una de sus protagonistas en torera, rompe por completo los estereotipos de género en un mundo dominado por hombres.

Al centrarse en la masculinidad vuelve a cobrar relevancia *Hable con ella*, la película de Almodóvar que quizás otorgue mayor atención a sus protagonistas hombres. La exhibición de las relaciones de géneros es compleja, incluso equívoca. Y a diferencia de otros filmes que ven las relaciones hombre-mujer casi exclusivamente en términos de estructuras de poder, *Hable con ella* se concentra en la comunicación entre los sexos y, más inquietantemente, en las consecuencias del fracaso de la comunicación (Allinson, 2003: 113-114).

Los sistemas comunicativos, tal y como se ha mencionado con anterioridad, son complejos en *Hable con ella*. Los dos personajes masculinos protagonistas están enamorados de dos mujeres en coma, con quienes no pueden mantener una conversación. Por un lado encontramos a Marco, enamorado de Lydia, y que fue incapaz de poder comunicarse con ella, antes del accidente, a la hora de la ruptura. Por otro lado se encuentra Benigno, que no puede conversar con

el amor de su vida, Alicia, que se halla en coma desde hace años. Por esta razón, para Benigno la solución es “hable con ella”.

Como señala Mark Allinson (2003), Alicia es la que más se verá transformada, físicamente hablando, en el filme. Su vida activa se ve interrumpida por un fatal accidente que la deja en coma durante años y del cual saldrá tras dar a luz a un hijo muerto fruto de su violación.

A pesar de ello, y a pesar del final feliz que se infiere para Alicia (que tendrá una relación con Marco), la situación de ella es inquietante para el público, sea femenino, feminista o no. Alicia en coma, es una representación extrema de la pasividad femenina: se le muestra en grado de extrema objetivación, con las piernas abiertas para el baño, vestida o desvestida sin moverse, con sus funciones corporales monitorizadas por tubos (Allinson, 2003: 119).

*Hable con ella* se convierte así en una metáfora sobre la pulsión escópica<sup>3</sup> y la espectadoriedad masculina que roza el *voyeurismo* y que forma la base del placer cinematográfico institucional. Así pues y tal y como fue apuntado anteriormente, Alicia es presentada como un objeto sexual que apelando a los cuentos de hadas, en concreto a la bella durmiente, se presenta como una mujer indefensa ante la mirada atenta masculina. La dinámica de dos mujeres poderosas reducidas a un estado vegetativo mientras sus novios las atienden deja un ambiente de necrofilia impregnado en el filme en múltiples niveles. Las mujeres son vestidas, “posadas” e incluso adornadas con abalorios, como si fuesen muñecas vivientes, cuya referencia es, por supuesto, el cadáver de una mujer. Tales escenas recuerdan la gran cantidad de cuerpos moribundos, mórbidos pasivos o mujeres muertas reales que han sido fetichizadas,

---

<sup>3</sup> La pulsión escópica es un término relacionado con la mirada. Se trata de la capacidad que tiene el sujeto de percibir las imágenes que tiene alrededor y, sobre todo, percibirse a él mismo como una unidad.

erotizadas, idealizadas y proyectadas en las artes occidentales mediante cuentos de hadas y mitologías hechas por hombres y para hombres.

Se debe dejar a un lado, tal y como apunta Castro de Paz (2009), las injustificadas acusaciones de misoginia de las que algunos críticos y sectores feministas han tachado al filme. No se debe entender su argumento en un marco de teoría del cine pedestre que se basa en el reflejo de la realidad, sino que en Almodóvar, al igual que sucede en Alfred Hitchcock o en Luís Buñuel, “el sujeto del inconsciente es el sujeto auténtico” (Fuentes cit. en Castro de Paz, 2009: 2). El director español

(...) indaga en el motivo *dramático* de la estabilidad mental y sus ambigüedades y desdibujamientos en una sociedad en la que la palabra ha perdido fuerza simbólica bajo un inacabable manto de imágenes casi siempre banales (Castro de Paz, 2009: 3).

*Hable con ella* ha sido comparada por muchos críticos y teóricos cinematográficos con la película de *Vértigo* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958) pues en ambas el protagonista principal se encuentra incapaz de satisfacer su deseo. Cabe mencionar que la una y la otra investigan el funcionamiento del inconsciente deseo masculino convirtiendo a sus personajes en “seres para el deseo”. Tanto Hitchcock como Almodóvar en sus respectivos filmes guían la mirada a través del personaje masculino al personaje femenino transmitiendo así las diferentes relaciones de deseo. Según la teoría psicoanalítica,

(...) durante la formación del inconsciente en el niño y tras la pérdida de la figura materna —prohibición del incesto, encarnada por el padre—, el sujeto del inconsciente buscará sin cesar ese objeto primordial perdido (la madre), reemplazándola por objetos sustitutivos (Castro de Paz, 2009: 4).

La elección de la amada, por lo tanto, se basará en esa primera figura maternal que se ha perdido, posando así sus expectativas en la mujer amada. Éstas son tan elevadas que los personajes nunca ven satisfechos sus deseos, imposibilitando la consumación del deseo que conlleva desilusión, dolor y tristeza.

Las referencias del director español a Hitchcock son numerosas en *Hable con ella*. Benigno, interpretado por Javier Cámara, se puede considerar así un Norman Bates actual, virgen, afeminado y cariñoso, en el que predomina un complejo de Edipo tras tener una figura maternal posesiva y postrada en la cama —tal y como sucede en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred



**Fig. 3.** Fotograma de *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002).

Hitchcock, 1960)— de la que sólo hemos escuchado una voz en *off*. Benigno convierte a su figura materna en un “objeto de amor”, papel que asigna a Alicia, una joven con gran parecido físico a su madre que vemos en un cuadro el día de su boda en el que se saca fuera de encuadre a la figura paterna (fig. 3). Cabe mencionar además que Benigno observa a su amada a través de una ventana que recuerda al *voyeur* L.B. Jefferies (James Stewart) en *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954). La mujer amada es casi un fantasma inerte e inútil con la que Benigno mantendrá una relación amorosa perversa, cuidándola con lo conocido comúnmente como “amor de madre”.



**Fig. 4.** Fotograma de *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2011)



**Fig. 5.** Fotograma de *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2011).

No obstante, la *materia* puramente imaginaria que constituye el *fantasma* es puesta en escena en el film, en magistral metáfora cinematográfica de la pulsión escópica que alimenta al sujeto-espectador, a partir de *la pantalla en blanco*: la cámara, cenital, nos muestra la impoluta sábana —que ocupa la totalidad del encuadre—; bajo ella, poco a poco dibujada, surge la forma femenina (fig.4) (Castro de Paz, 2009: 6).

Finalmente, Marco, el segundo personaje masculino protagonista, se enamora de Alicia, que ha salido del coma, como ya se ha mencionado anteriormente, tras dar a luz a un niño muerto. Este personaje, que también tiene cierto complejo de Edipo,

(...) en el (en todo caso discutible) discurso último del film, y aun dejando claras las diferencias entre ambos personajes masculinos, sólo el conocimiento profundo, la comprensión y la ternura que surgen de la relación entre Benigno y Marco — hasta el punto de fundirlos en uno, superponiéndolos literalmente en la emocionante *despedida* final en la prisión (fig.5)— podrán ayudar al «hombre reconstruido» a insuflar *auténtica vida* a la mujer, entonces ya humana y *con minúscula* (Castro de Paz, 2009: 9).

Por lo tanto, y como conclusión, *Hable con ella* es una película que, por un lado, rompe con la artificiosidad de los estereotipos de género —tal y como sucedía en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y *Kika*— al mismo tiempo que plantea el deseo subconsciente masculino y su fijación por la amada, sustituta de la figura materna, por unos personajes con complejo de Edipo. Un territorio ambiguo y fascinante que pocos directores se han atrevido a recorrer.

## 6. Aplicación práctica

Respecto a la aplicación práctica, cabe mencionar que mi análisis permitirá entender cómo Almodóvar utiliza la puesta en escena y la construcción narrativa de las tramas y de los personajes para obtener una determinada reacción en el espectador ante una problemática social como la violación. Como ya se ha mencionado antes, Almodóvar utiliza temas abrumadores, a menudo violentos, y los asocia con aspectos que recuerdan a un género en concreto. En este aspecto se basará el análisis exhaustivo que a continuación se relatará de las tres escenas de violación.

Si bien es cierto que las investigaciones en torno a las representaciones de la violación en las películas de Almodóvar son más bien escasas los autores expuestos en el marco teórico siembran la base de la que parte el análisis. De este modo se tendrán en cuenta las aportaciones de autores como Rosalía Torrent o Mark Allinson, entre otros. En esta línea, se utilizará la teoría narrativa y de la *mise-en-scène* para entender cómo a partir de éstas Almodóvar apelará a unos determinados sentimientos por parte del espectador, jugando con las desviaciones tanto de las normas socioculturales como con los estereotipos de género y regímenes estéticos.

Así pues, el presente Trabajo de Final de Grado permitirá además aportar un punto de vista novedoso en el que se podrá observar las diferencias existentes entre el cine *mainstream hollywoodiense* y el cine *almodovariano* a la hora de construir la violación. Por lo tanto, la investigación permitirá responder al “¿cómo?” y al “¿por qué?” de estas representaciones.

Además, tras el análisis se observarán los diferentes estereotipos y roles de género que Almodóvar deconstruye a través de la violación, de unas escenas que recurren a especificidades de un género en concreto —ya sea el drama o la comedia— y de unos personajes cuyas reacciones distan mucho de lo que el espectador espera.

Asimismo, y como ya se ha podido observar en el marco teórico, Almodóvar posee unas especificidades que definen su marca de autor, su huella. Estas especificidades serán demostradas en la investigación pues están presentes en las tres escenas de violación que se analizarán.

Por último y como conclusión, este trabajo tratará, por lo tanto, de demostrar cómo el director español, descrito comúnmente como el *enfant terrible* juega con los elementos de la narratividad y de la puesta en escena jugando con temáticas polémicas y violentas como la violación con la intención de crear una respuesta en el espectador más allá de la del horror. Así pues, por esta razón, Almodóvar es acusado de superficialidad y es precisamente esa superficialidad la que será analizada en este Trabajo de Final de Grado.



## 7. Resultados

Tras el análisis realizado, se puede observar cómo Pedro Almodóvar utiliza la violación como recurso formal en la deconstrucción habitual de los estereotipos de sus personajes. Por lo tanto, la hipótesis planteada en este Trabajo de Final de Grado queda demostrada. Para justificarlo es necesario elaborar una comparativa de los análisis realizados.

Por un lado, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es el primer largometraje filmado por parte del director español. Entre los aspectos a destacar del análisis, se sitúa el hecho significativo de que el comienzo del filme está protagonizado por la violación, acto delictivo que marca el devenir de los acontecimientos, de las actitudes y comportamientos de los personajes. Como ya se ha mencionado con anterioridad, Almodóvar tiene en cuenta el contexto en el que se origina la película a la hora de abordar su construcción narrativa. Por esta razón, en la escena de la violación de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, utiliza una banda sonora correspondiente a la situación social que se está viviendo en ese momento en Madrid, La Movida. Otro aspecto a destacar sería la duración de la escena. Cabe mencionar que, a diferencia de las otras escenas analizadas, la agresión sexual tiene una duración de aproximadamente tres minutos mientras que las otras rondan los diez minutos. En la comparativa se puede observar, a su vez, cómo no predomina un parámetro genérico, es decir, no se especifican unas normas cinematográficas pertenecientes a un género en concreto. Por ello, el efecto que pretende conseguir en el espectador es de horror, puesto que en ningún momento la audiencia espera que en el primer minuto del filme se suceda una agresión sexual.

Por otro lado, en el análisis de *Kika* hay que tener en cuenta el papel de la violación en la trama narrativa, y teniendo en cuenta el análisis realizado a *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), no posee tanta significación. Si bien es cierto que a partir de ese momento el personaje sufre un cambio, la

trama narrativa no gira en torno a la agresión sexual como sucedía en el caso de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. En esta última se puede observar cómo el argumento de la película gira en torno a la venganza de Pepi por su violación. Sin embargo, el acto delictivo de la agresión sexual, pese a no ser el núcleo central de la trama en *Kika*, sirve para que cambie el rumbo de la vida de los personajes, y, por lo tanto, los comportamientos y actitudes que definían su identidad.

En la escena a analizar, es interesante señalar la duración, de aproximadamente 10 minutos y que, aunque no existen aspectos de la realización que sobresalgan, resulta reseñable que la construcción de la agresión sexual se realice desde parámetros genéricos pertenecientes a la comicidad. Es por esta razón que los críticos cinematográficos la han calificado como “la banalización de la violación”. Esto se acrecienta con los diálogos y la ausencia de banda sonora de fondo. Por ello, se deduce que el efecto concreto que se pretende conseguir en el espectador es el de, por una parte indignación y provocación al quitarle relevancia a la representación de un hecho delictivo como el de la violación y, por otra parte, sorpresa.

Asimismo, la agresión sexual es interrumpida por dos policías que son alertados gracias a un *voyeur* que está observando la violación.

Por consiguiente, Almodóvar, mediante una violación perpetrada por un actor porno cuyo personaje cree estar rodando una película, afirma que este género perpetúa la deshumanización, objetivación y subordinación de las mujeres y la feminidad en términos que minimizan de forma radical el acto delictivo de la violación. Se trata, por lo tanto, de una agresión sexual enmarcada en la típica película pornográfica misógina y heterosexual.

Tras la violación, Kika rehace su vida lejos de su pasado, dejando a Ramón, una vez ya con atención médica, y huyendo con un desconocido que se ofrece a llevarla a través de los campos de flores. El mismo caso sucede con el padre

de Ramón y Andrea (*Caracortada*) que mueren tras un enfrentamiento, siendo liberados así de sus preocupaciones y vivencias dolorosas. Por tanto, después de la agresión sexual, los personajes son llevados literal y figurativamente lejos de los recuerdos traumatizantes, abriéndose así a un futuro libre.

Por último, y respecto al análisis de *Hable con ella*, cabe mencionar que la violación de Benigno a Alicia marca un punto clave en la trama narrativa pues tras dar a luz al hijo muerto fruto de la agresión sexual, Alicia despierta del coma en el que llevaba años. Además, Benigno es despedido del hospital y, finalmente, acaba suicidándose.

Entre los elementos a destacar en el análisis se sitúan los aspectos de la realización en la construcción de la agresión sexual. Como ya se ha mencionado en el análisis situado en el anexo, la violación no es mostrada explícitamente al espectador, quien no es consciente del delito hasta pasadas varias secuencias del filme. La agresión sexual se desarrolla a través de la narración que Benigno hace a Alicia de *El amante menguante*, un filme mudo.

Por lo que respecta al parámetro genérico cabe mencionar que es la única escena analizada que apela al melodrama ya que se trata de la recreación de una película clásica muda. *El amante menguante* define una compleja y provocativa relación en el mundo diegético<sup>4</sup>. Se trata de un guiño al mundo freudiano siendo utilizado como recipiente de una metáfora de los genitales femeninos.

En cuanto al efecto concreto que se pretende conseguir en el espectador, en este caso la audiencia es completamente inconsciente del hecho delictivo que se está llevando a cabo, por esta razón, se apela a la sorpresa y a la vez indignación, pues se está violando a una mujer indefensa.

---

<sup>4</sup> Mundo de la narración cinematográfica

Por lo tanto, y como conclusión de este apartado, la hipótesis queda demostrada en las tres escenas analizadas. Almodóvar en sus películas tiende a utilizar de diversos recursos para la deconstrucción de los estereotipos de sus personajes, cambiando el rumbo de las tramas narrativas. Uno de estos recursos es, por consiguiente, la violación, marcando un punto de inflexión en la vida de los personajes.

La puesta en escena de las violaciones en las películas del cineasta adquiere, una tonalidad perturbadora que poco tiene que ver con la estética cinematográfica *hollywoodiense* a la que estamos acostumbrados. Su lenguaje cinematográfico expresa contradicciones, artificialidades y paradojas que contradicen y acaban con los discursos españoles y/u occidentales sobre la agresión sexual, la dominación, el deseo sexual, el género y la espectacularización de los medios de comunicación de masas que legitiman el fetichismo. Esta distorsión a la hora de construir las escenas de violación se vuelve muchas veces incómoda e incluso insoportable para el espectador, obligándolo a reconocer su propia complicidad en estas ideologías y prácticas que permiten la existencia de la cultura de la violación y de la violación en sí misma.

## 8. Conclusiones y futuros desarrollos de la investigación

Del presente Trabajo de Final de Grado se desprende la idea de que la violación en las películas de Pedro Almodóvar es utilizada como recurso formal con la finalidad de marcar un punto de inflexión en la trama narrativa y en las actitudes y comportamientos de los personajes.

En muchas ocasiones, el cineasta representa las agresiones sexuales a través de la utilización de diferentes elementos correspondientes a un género cinematográfico concreto. Además, por lo que respecta a la puesta en escena, cabe mencionar que Pedro Almodóvar construye espacios a través de la iconografía y de los elementos simbólicos que refuerzan las significaciones que se desprenden de las escenas de violación. Así pues encontramos el ejemplo de *Hable con ella* en la que la agresión sexual se sucede de forma implícita a través de la narración de *El amante menguante* que Benigno realiza a Alicia. El espectador no es consciente del hecho delictivo hasta que la escena ha terminado.

El director español pese a que es considerado por una parte de los críticos cinematográficos como un cineasta que frivoliza un problema grave en nuestra sociedad, la agresión sexual. Al mismo tiempo, se puede observar como en sus filmes se transmite el impacto de una violación en la vida de una persona, esto lo consigue a través del cambio de actitud en los personajes y en la trama narrativa. Así pues, pese a que Almodóvar en muchas ocasiones parece que frivolice la violación aportándole elementos genéricos correspondientes a la comicidad, como podría ser el caso de *Kika*, le otorga relevancia al acto delictivo pues queda marcado para siempre en la historia de los personajes.

Asimismo el cineasta siempre ha sido un director reconocido mundialmente por su capacidad de provocación y por su ansia de romper con lo cinematográficamente correcto. Su marca de autor sería, por lo tanto, el tratamiento de temas que normalmente no pueblan el *mainstream*

*hollywoodiense* cinematográfico como podría ser la transexualidad, los *drag queens*, la pederastia, etc., siempre desde un punto de vista innovador, revelando la artificialidad de las nociones de género, deseo y sexualidad que residen en nuestra cultura occidental.

Por consiguiente, el director español construye las escenas de la violación revelando la artificialidad anteriormente mencionada, haciendo partícipes a los espectadores, en el fondo de sus conciencias, mediante un sentimiento de culpabilidad al legitimar una “cultura de la violación” denunciada por las teorías feministas.

Así pues, la hipótesis del presente trabajo de investigación queda confirmada puesto que si bien no todos los filmes de Pedro Almodóvar poseen una violación, aquellos que la tienen sirven en mayor o menor medida como punto de inflexión en la trama narrativa.

Finalmente, por lo que respecta al futuro desarrollo de la investigación, se cree necesario destacar que en este trabajo solamente se realizó el análisis de tres escenas que se consideraron emblemáticas y suficientemente representativas del objeto del estudio. Sin embargo sería pertinente, para futuras investigaciones relativas a este campo, el análisis de todas las escenas de violación de la cinematografía de Pedro Almodóvar para confirmar la hipótesis. Asimismo, puesto que el análisis de la agresión sexual como recurso formal en la narratividad del director español es un campo casi inexplorado, esta investigación puede servir de base para el futuro desarrollo de proyectos académicos relacionados con este ámbito.

## Conclusions

This paper shows the idea that rape is used as a formal device in the films of Pedro Almodóvar. It marks a turning point in the narrative plot, affecting the attitudes and behaviors of the characters.

On many occasions, the Spanish director represents sexual assault through the use of various resources of a specific film genre. In addition, Pedro Almodóvar constructs spaces through the use of iconography and symbolic elements. Those components reinforce the meanings that emerge from the scenes of rape. Thus, we find the example of the *Talk to her* sexual assault where violation happens implicitly through the film story "El Amante Menguante". The viewer is not aware of the crime until the scene is over.

Pedro Almodóvar despite being considered by some film critics as a director who trivializes the sexual assault issue. It is noteworthy that in his films Almodóvar conveys the impact of violation in the life of any person. This is achieved through a change of attitude on the characters and the storyline. Thus, although Almodóvar often seems to trivialize rape by giving it generic elements corresponding to the comicality, as in the case of *Kika*, he also gives prominence to the criminal act that marks forever the story of the characters.

Also, it is worth mentioning that Almodóvar is a world-renowned director for his desire to break cinema rules. The author's mark is the representation of issues that are not normally representative in the mainstream. It can be transsexuality, drag queens, pedophilia, etc., that are always represented from an innovative point of view, revealing the artificiality of the notions of gender, sexuality and desire residing in our Western culture.

Therefore, the Spanish director creates rape scenes revealing the aforementioned artificiality by engaging viewers in the background of his consciousness, through guilt to legitimize a "rape culture" denounced by the feminist theories.

Hence, the hypothesis of this research is affirmed. Although not all of the films of the director have a rape scene, those who have it serve to be a turning point in the narrative plot.

Finally, with regard to the future development of research and as mentioned above, we consider it would be relevant to conduct a thorough analysis of all the rape scenes in the films of Almodóvar. Since the analysis of sexual assault as a formal device in the narrative plot of the Spanish director is an almost unexplored field, this research can serve as a basis for the future development of academic projects related to this area.



## 9. Bibliografía

ALLINSON, M. (2003): *Un laberinto español: Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: OCHO Y MEDIO.

ARROYO FERNÁNDEZ, M.D. (2011): "Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón... Transgresión sexual y cultura popular". *Revista Icono14*, [online] Disponible en: <http://www.icono14.net> [Accedido el 14 de mayo de 2014].

BARROS LUNA, I. (2006): *O Estupro e a "norma" de Género no Cinema*. Universidade de Brasília [online] Disponible en: [http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2548/1/2006\\_lanniBarrosLuna.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/2548/1/2006_lanniBarrosLuna.pdf) [Accedido el 14 de mayo de 2014]

BONORINO RAMÍREZ, P. R. (2012): *La violación en el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.

BUTLER, J. (1990): *Gender Trouble*. Londres: Routledge.

CASTRO DE PAZ, J. (2009): *Hable con ella (Pedro Almodóvar, 2002) o la modernidad reflexiva del cine español contemporáneo*. [online] Disponible en: [http://cefilmus.es/wp-content/uploads/2009/06/texto\\_castrodepaz.pdf](http://cefilmus.es/wp-content/uploads/2009/06/texto_castrodepaz.pdf) [Accedido el 14 de mayo de 2014]

D'LUGO, M. (1991): "Almodóvar's City of Desire". *Quarterly Review of Film and Video*, 13 (4), 47-65.

FERNÁNDEZ DíEZ, F. (1996): *Arte y técnica del guión*. Barcelona: Ediciones UPC.

FIELD, S. (1984): *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Madrid: Plot Ediciones.

FERREIRA RESENDE, M. (2010): "A fala delas: articulações de gênero no cinema de Pedro Almodóvar", *Revista de Psicologia*. Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 138-146. [online] Disponible en: <http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/180/228> [Accedido el 14 de mayo de 2014]

FRIDMAN, T. (2007): *Federación latinoamericana de sociedades de sexología y educación sexual*, Uruguay, núm. 4, pp. 16-25. [online] Disponible en [flashes.net/boletines2007/onlinejunio4.doc](http://flashes.net/boletines2007/onlinejunio4.doc) [Accedido el 11 de mayo de 2014]

GALÁN FAJARDO, E. (2007): "Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales". Universidad Carlos III de Madrid, Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Área de Comunicación Audiovisual [online] Disponible en: <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElemGalan.pdf> [accedido el 11 de mayo de 2014]

LALLI, M. (2012): "El tiempo y el espacio en la puesta en escena cinematográfica", en *Taller Perteneiente al Ciclo Open DC* septiembre-octubre 2012. [online] Disponible en [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/opendc/archivos/4627\\_open.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/opendc/archivos/4627_open.pdf) [Accedido el 20 de abril de 2014]

LASH, S. (1990): *Sociología del posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu

LUGO, M. (2013): "Our Rapists, Ourselves", en *A companion to Pedro Almodóvar*. Malden, MA: John Wiley & Sons, pp. 204-224 [online] Disponible en: <http://onlinelibrary.wiley.com/store/10.1002/9781118325360.ch9/asset/ch9.pdf?v=1&t=hv5bun0e&s=87d81237bb0e239422d55006aff82506756d7933> [Accedido el 13 de febrero de 2014]

MENDELSON, D. (2007): *The Women of Pedro Almodóvar*. Estados Unidos [online] Disponible en: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2007/mar/01/the-women-of-pedro-almodovar/?page=2> [Accedido el 14 de mayo de 2014]

MUNDIM PASSOS, R. (2010): "O cinema de Almodóvar: Arte e crime entre quatro paredes". *Revista do CAAP*, Belo Horizonte, enero-junio 2010, pp. 1-28. [online] Disponible en:

<http://www2.direito.ufmg.br/revistadoaap/index.php/revista/article/view/264/262>

[Accedido el 20 de marzo de 2014].

OHI, K. (2010): "Voyeurism and Annunciation in Almodóvar's Talk to Her". *Criticism*, 51, 521-557. [online] Disponible en: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/criticism/v051/51.4.ohi.html> [Accedido el 20 de abril de 2014].

RAMÍREZ, P. (2011): *La violación en el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch [online] Disponible en: <http://intersecciones.es/Numero3/12Resena2.pdf> [Accedido el 11 de mayo de 2014]

TORRENT, R. (2002): "Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo. 2002". *La construcción del cuerpo. Una perspectiva de género*. Dossiers Feministes, núm. 5. Castellón de la Plana: Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere. Universitat Jaume I de Castellón, pp. 67-83.

VIGARELLO, G. (1999) *Historia de la violación: siglos XVI-XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

## 10. Filmografía

*¡Átame!* (1990): [Película] Dirigida por Almodóvar, P. España: El Deseo S.A.

*¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984): [Película] Dirigida por Almodóvar, P. España: Tesauro

*Acto de venganza* (1974): [Película] Dirigida por Kelljan, B.

*El nacimiento de una nación* (1915): [Película] Dirigida por Griffith. USA: David W. Griffith Corp.

*Hable con ella* (2002): [Película]. Dirigida por Almodóvar, P. Madrid: El Deseo producciones.

*Kika* (1993): [Película] Dirigida por Almodóvar, P. Madrid: El Deseo producciones.

*La naranja mecánica* (1971): [Película] Dirigida por Kubrick, S. Reino Unido: Warner Bros Pictures / Stanley Kubrick Production

*La última casa a la izquierda* (1972): [Película] Dirigida por Craven, W. USA: Lobster Enterprises / Sean S. Cunningham Films / The Night Co.

*La ventana indiscreta* (1954): [Película] Dirigida por Hitchcock, A. USA: Paramount Pictures

*Matador* (1986): [Película] Dirigida por Almodóvar, P. España: Compañía Iberoamericana de TV / Televisión Española (TVE)

*Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988): [Película] Dirigida por Almodóvar, P. España: El Deseo S.A.

*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980): [Película] Dirigida por Almodóvar, P. Madrid: El Deseo producciones.

*Psicosis* (1960): [Película] Dirigida por Hitchcock, A. USA: Shamley Productions

*Vértigo* (1958): [Película] Dirigida por Hitchcock, A. USA: Paramount Pictures

**11. Anexos**

**Año:**

**Duración:**

**Nombre del filme:**

<b>Escena a analizar</b>	Duración de la escena respecto a la duración total	
	Papel de la escena en la trama narrativa (núcleo central para el desarrollo del film o parte de la trama)	
	Personajes que lo interpretan	
	Número de planos	
	Aspectos de la realización a destacar	
	Resumen de la trama narrativa de la escena	
	Escenario	
	Música	
	Observaciones (cómo se representa la violencia, qué efecto concreto se pretende conseguir en el espectador, parámetro genérico...).	

**Nombre del filme:** Pepi, Luci, Bom y Otras Chicas del Montón      **Año:** 1980      **Duración:** 1:17:33

<b>Escena a analizar</b>	Duración de la escena respecto a la duración total	La escena ocupa desde el minuto 1 hasta el minuto 4:19.
	Papel de la escena en la trama narrativa (núcleo central para el desarrollo del film o parte de la trama)	La escena forma parte del núcleo central de la trama pues es el desencadenante para que Pepi busque venganza, venganza que la llevará a conocer a Luci y, ésta, a su vez, a Bom. Por lo tanto, tras la agresión sexual, el personaje de Pepi sufre un cambio irreparable que lleva consigo un cambio significativo en la vida de los otros personajes.
	Personajes que lo interpretan	Pepi (Carmen Maura) y el policía (Félix Rotaeta)
	Número de planos	La escena se compone de 20 planos
	Aspectos de la realización a destacar	Por lo que respecta a la realización, no se encuentran detalles significativos. Las secuencias respetan las leyes cinematográficas hegemónicas de continuidad y <i>raccord</i> y la narración es continua.
	Resumen de la trama narrativa de la escena	Pepi se encuentra en su casa fumando cuando llaman a la puerta. Casualmente el policía, vecino de su barrio, ha visto las plantas de marihuana que tiene en su balcón. Al entrar, el policía la viola, arruinando el negocio de Pepi, vender su honra.
	Escenario	La casa de Pepi.
	Música	Do the Swim - Little Nell
Observaciones (cómo se representa la violencia, qué efecto concreto se pretende conseguir en el espectador, parámetro genérico...).	En cuanto al parámetro genérico cabe mencionar que al tratarse del primer largometraje del director español, no se especifican unas normas cinematográficas, en esta escena, específicas de un parámetro genérico. Sin embargo, apela más al dramatismo que a la comicidad. Por lo que respecta al efecto concreto que pretende conseguir en el espectador, es el de horror puesto que en ningún momento la audiencia espera que en el primer minuto de filme se suceda una agresión sexual.	

Nombre del filme: Kika

Año: 1993

Duración: 1:49:41

<b>Escena a analizar</b>	Duración de la escena respecto a la duración total	La escena comprende los minutos 49:37 - 60:10, teniendo en cuenta desde que sucede la violación hasta su final.
	Papel de la escena en la trama narrativa (núcleo central para el desarrollo del film o parte de la trama)	Cabe mencionar que en cuanto al papel de la violación en la trama narrativa, y teniendo en cuenta el análisis realizado a <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> (1980), la agresión sexual vivida por <i>Kika</i> no posee tanta relevancia. Si bien es cierto que a partir de ese momento el personaje sufre un cambio, los comportamientos y actitudes posteriores a la violación no parece que vengan justificados con la misma.
	Personajes que lo interpretan	Kika (Verónica Forqué), Paul (Santiago Lajusticia), Andrea (Victoria Abril), Juana (Rossy de Palma) y los dos policías.
	Número de planos	53
	Aspectos de la realización a destacar	Por lo que respecta a la realización, cabe mencionar que no hay ningún aspecto relevante además teniendo en cuenta el análisis realizado a la película <i>Hable con ella</i> (2002).
	Resumen de la trama narrativa de la escena	Paul (Polvazo) actor porno irrumpe en la casa de Kika en busca de su hermana, la sirvienta. Tras robar algunas pertenencias, viola a Kika al mismo tiempo que un voyeur que los observa llama a la policía para alertar del delito.
	Escenario	La habitación de Kika
	Música	Inexistente
Observaciones (cómo se representa la violencia, qué efecto concreto se pretende conseguir en el espectador, parámetro genérico...).	Por lo que respecta al parámetro genérico, cabe mencionar que el director utiliza elementos pertenecientes a la comicidad, el thriller y el psicodrama, formando así un pastiche genérico. Esto se acrecenta con los diálogos y la ausencia de banda sonora de fondo. Por ello, la violación adquiere un carácter que ronda la absurdidad. Por esta razón, se deduce que el efecto concreto que se pretende conseguir en el espectador es el de, por una parte indignación y provocación al quitarle relevancia a la representación de un hecho delictivo como el de la violación y, por otra parte, sorpresa.	

**Nombre del filme:** Hable con ella

**Año:** 2002

**Duración:** 1:48:31

<b>Escena a analizar</b>	Duración de la escena respecto a la duración total	La escena comprende los minutos 57:50 - 66:20
	Papel de la escena en la trama narrativa (núcleo central para el desarrollo del film o parte de la trama)	Cabe mencionar que la violación de Benigno a Alicia marca un punto clave en la trama narrativa pues al dar a luz al hijo muerto fruto de la agresión sexual, Alicia despierta del coma en el que llevaba años. Además, Benigno es despedido del hospital y, finalmente acaba suicidándose.
	Personajes que lo interpretan	La violación no se enseña de forma explícita si no que se narra a través de los personajes protagonistas del amante menguante.
	Número de planos	68 (sin contar intertítulos)
	Aspectos de la realización a destacar	Como ya se ha mencionado anteriormente posiblemente sea la escena más interesante a analizar respecto a la realización. La violación no es mostrada de forma explícita sino que se desarrolla a través de la narración de Benigno a Alicia del “amante menguante”, un filme mudo. Por ello, el director español grabó “el amante menguante” respetando todos los elementos presentes en una película muda de antaño.
	Resumen de la trama narrativa de la escena	Benigno entra en la habitación de Alicia para “hablar con ella”, contándole así la película que vio la noche anterior “El amante menguante”. Mientras está narrando el filme, Benigno viola a Alicia, algo de lo que el espectador no es consciente.
	Escenario	La habitación de hospital de Alicia
	Música	Recrea un filme mudo, por lo que la banda sonora tiene que ser verosímil.
	Observaciones (cómo se representa la violencia, qué efecto concreto se pretende conseguir en el espectador, parámetro genérico...).	Por lo que respecta al parámetro genérico cabe mencionar que es la única escena analizada que apela al melodrama. Se trata de la recreación de una película clásica muda. En cuanto al efecto concreto que se pretende conseguir en el espectador, cabe mencionar que en este caso la audiencia es completamente inconsciente del hecho delictivo que se está llevando a cabo, por esta razón, se apela a la sorpresa pero una vez la escena ha terminado.