



Código	FPI-002
Objeto	Protocolo de presentación de proyectos de investigación SIGEVA UNLaM
Usuario	Director de proyecto de investigación
Autor	Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNLaM
Versión	4
Vigencia	12/11/2021

Unidad Ejecutora:
Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales

Programa de acreditación:
PROINCE

Título del proyecto de investigación:
Las representaciones acerca de la pérdida en el cine de Pedro Almodóvar: la relación materno-filial. ¿Un vínculo ligado a la finitud?

PIDC:

PII:

Director del proyecto:
Mg. Adriana M. Callegaro

Co-director del proyecto:
Dr. Mario Zimmerman

Integrantes del equipo:
Lic (Prof.) Mariana E. Quadrini
Lic (Prof.) Fernando Bragazzi

Fecha de inicio:
01-01-2023
Fecha de finalización:
31-12-2024

1-Cuadro resumen de horas semanales dedicadas al proyecto por parte de director e integrantes del equipo de investigación:¹

Rol del integrante	Nombre y Apellido	Cantidad de horas semanales dedicadas al proyecto
Director	Mg. Adriana Callegaro	20
Co-director	Dr. Mario Zimmerman	20
Director de Programa		
Docente-investigador UNLaM	Prof. Mariana Quadrini Prof. Fernando Bragazzi	20 20
Investigador externo ²		
Asesor-Especialista externo ³		
Graduado de la UNLaM ⁴		
Estudiante de carreras de posgrado (UNLaM) ⁵		
Alumno de carreras de grado (UNLaM) ⁶		
Personal de apoyo técnico administrativo		

2-Plan de investigación

2.1. Resumen del Proyecto:

El presente proyecto se propone indagar acerca del modo como la pérdida de un ser querido es referida en un corpus fílmico del director español Pedro Almodóvar, en los que dicha temática se enmarca en las relaciones entre madres e hijos. El interés que mueve a las investigadoras integrantes de este proyecto se vincula con la tarea académica que, desde hace más de 20 años, vienen desarrollando en el marco de la cátedra de Semiótica II correspondiente a la Licenciatura en Comunicación Social.

En dicha materia, se trabaja junto a los alumnos en el abordaje semiótico-discursivo de los filmes que, a lo largo de la historia del cine, representaron momentos claves en el perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico. Así, esta investigación se concibe como un aporte fundamental al caudal bibliográfico sobre el que se enmarcan los contenidos de la cátedra, a la vez que ofrecerá una propuesta de reflexión acerca de los alcances de la metodología semiótica en torno a la temática psicosocial que se propone relevar.

Los filmes elegidos para su análisis refieren la pérdida de un ser querido, no sólo por haber muerto, sino también por su ausencia, su alejamiento o simplemente porque nunca estuvo más que como necesidad o carencia. En este sentido, las películas elegidas se estructuran sobre desplazamientos que

¹ Incluir todos los integrantes del equipo de investigación, agregando tantas filas para cada rol de integrante del equipo de investigación como sea necesario.

² Deberá adjuntar FPI 28, 29 y 30 debidamente firmados.

³ Idem nota 2.

⁴ Idem nota 2

⁵ Adjuntar certificado de materias aprobadas de estudiantes de carrera de posgrado.

⁶ Adjuntar certificado de materias aprobadas de estudiantes de carrera de grado.

refieren un ir y venir en el espacio que parece discurrir entre un ir y venir de la muerte, de la ausencia, de la pérdida.

Por otra parte, en estos filmes, la figura de la madre es fundamental con relación a esta falta que pretendemos indagar. Por eso, el análisis nos llevará a profundizar en las representaciones que, sobre la relación madre/hijx, nos ofrece Almodóvar a través de ficciones que no son sino otro modo de hablar de lo inefable, de dar cuenta del modo como se va construyendo lo real a la vez que se reflexiona acerca de él.

Sin duda, el hecho de que la productora El Deseo, que se inicia 1986 con la colaboración de su hermano Agustín, inaugure su producción con *Matador* y *La ley del deseo* parece orientar la lectura (y la factura) de sus filmes en dirección a un sentido bien definido. Los temas, las historias, los personajes que pueblan sus realizaciones cinematográficas indagan, se preguntan y contestan desde lo más recóndito de su identidad sexual acerca de ese “deseo” inaugural de la relación primera del hijx y su madre. Relación que, según el psicoanálisis, define la sexualidad a partir del complejo de castración, es decir, del descubrimiento de aquello de lo que se carece.

De igual modo, y dado que las historias elegidas refieren situaciones de pérdidas y ausencias relacionadas con la figura materna y su consiguiente “devastación” o “búsqueda”, nos parece interesante relevar los aportes de la filosofía relacionados con los conceptos de ausencia/presencia, de ser/no ser.

La metodología es la del análisis del discurso cinematográfico a partir de sus formas para llegar al sentido. Este método de carácter semiológico se encuadra en la certeza teórica de que los signos, en este caso ícono-verbo-cinéticos, constituyen el lenguaje mediante el cual una sociedad habla de sí misma a través de representaciones compartidas. De este modo, nos proponemos desentrañar y discutir las lecturas que pueden hacerse a partir de las instrucciones que el director propone o simplemente exhibe en la superficie textual del filme.

2.2. Palabras clave: *madre-ausencia-muerte-desplazamiento-vínculo*

2.3 Resumen del Proyecto (inglés):

This research is looking forward to focus about the ways in which certain films of Pedro Almodovar refer the loss of a loved person within stories that are part of the relationship between mothers and children. The interest that moves the researchers is linked to the academic task that, for more than 20 years, have been developing within the Semiotics II chair, corresponding to the Career of Social Communication.

In this subject, we work together with the students on the semiotic-discursive approach to the films that, throughout the history of cinema, represent key moments in the improvement of cinematographic language. Thus, this research is conceived as a fundamental contribution to the bibliographic wealth on which the contents of the chair are framed, at the same time that it will offer a proposal for reflection on the scope of the semiotic methodology around the psychosocial theme that we intend to relieve.

The films chosen for analysis refer to the loss of a loved one, not only because of death, but also because they were absent, moved away, or simply because they were never there other than as a need or lack. In this sense, these films are structured around displacements that refer to a coming and going in space that seems to run between a coming and going of death, of absence, of loss.

On the other hand, in these films, the figure of the mother is fundamental in relation to this lack that we intend to investigate. For this reason, the analysis will lead us to deepen on the representations that Almodovar offers us about the mother/child relationship through fictions that are nothing more than another way of speaking of the ineffable, of accounting about the way in which the real is referred.

The fact that the company named El Deseo, which produced Almodovar films since 1986 with the collaboration of his brother Agustin, has begun its filmography with *El Matador* and *La Ley del deseo*, seems to guide the reading (and production) of his films in the direction of a well defined meaning. The stories and the characters of these films question and answer from the depths of his sexual identity, about that primary “desire” of the first relationship between the child and his mother. Relationship that, according to psychoanalysis, defines sexuality from the castration complex, that is, from the discovery of what it lacks.

In the same way, these selected stories refer to situation of loss and absence related to maternal figure and its consequent “devastation” or “search”. So, it seems interesting to us to use the contributions of philosophy related to absence/presence, to being/nor to be, to highlight these aspects.

The methodology is that of the analysis of the cinematographic discourse from its forms to the meaning. This semiological method is framed in the theoretical certainty that signs, in this case icon-verb-kinetics signs, constitute one of the ways through which society speaks about itself through share representations. In this way, we propose to unravel and discuss the interpretations that can be made from the instructions that the director exhibits on the textual surface of the films.

2.4 Palabras clave (inglés):

mother-absence-death-shifts-relationship

2.5 Disciplina desagregada:

Lingüística (4700)

2.6 Campo de aplicación:

Lenguajes en relación con otros campos (4707)

2.7 Especialidad:

Representaciones sociales

2.8 Estado actual del conocimiento:

El cine de Pedro Almodóvar ha sido objeto de interés de numerosos estudios, investigaciones y artículos de circulación en el ámbito académico. De igual modo, son cuantiosas las reflexiones que ha suscitado entre los investigadores del lenguaje cinematográfico acerca de la figura de la mujer en el cine del director español, eje de su temática recurrente acerca de lo femenino en todas sus formas y relaciones.

En su libro *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno* (2017:11-16), José Luis Sánchez Noriega realiza un trabajo de profundización en la mirada y el análisis de veinte películas del director español en el que analiza la evolución de su cinematografía a lo largo de 40 años desde las rupturas del género y el humor transgresor de los primeros filmes hasta los melodramas de la última etapa. En esta recorrida, busca demostrar que Almodóvar debe ser situado en la dialéctica local/universal por sus referencias tanto a las costumbres y modos de lo español como a otras manifestaciones artísticas internacionales (John Waters, Lucian Freud, Louise Bourgeois), a la vez que su cosmovisión trasciende la expresión fílmica para develar opciones

personales, el mundo de los sentimientos y los afectos, las raíces sociales, los valores morales, los intereses culturales. Para ello, parte de los dos ejes que menciona en el título de su trabajo: a) apuntar al mundo de las pasiones como núcleo de su filmografía implica que el director prioriza la comprensión de la condición humana por sobre otro valor estético y b) considerarlo un director posmoderno le permite contextualizarlo en los años ochenta con un estilo marcado por la hibridación, la reescritura de géneros, la ironía, la intertextualidad y el metacine, las identidades en tránsito y la fascinación visual.

A lo largo de la reflexión que propone sobre el visionado de los veinte filmes establece relaciones, releva constantes temáticas y formales, con el fin de profundizar en ellas y pensar nuevas entradas y recorridos. En ese proceso, se pueden relevar siete bloques que propone el autor con el fin de que los lectores propongan los suyos: la personalidad del cineasta (actor, autoficción, creador), las películas (20 largometrajes y tres cortometrajes desde 1980 a 2016), la forma fílmica, el mundo del cine (relación con otros directores y actrices predilectas), identidad-género-sexualidad, temas centrales de su filmografía (crimen, cuerpo, drogas, madre, muerte, Madrid, tauromaquia, etc) y cultura/sociedad.

Nuria Vidal es una licenciada en Geografía e Historia nacida en México que ha colaborado en la revista *Fotogramas* y que ha escrito con regularidad en páginas de espectáculos de *El periódico de Cataluña*. En su libro *El cine de Almodóvar*, que data de 1989, ella misma anuncia que este trabajo surgió o se planteó como una publicación del ICAA de Ministerio de Cultura, con la intención de promocionar el cine español en el exterior pero que, por su densidad y volumen terminó en un libro al que fue agregándole partes. En la primera parte, realiza un recorrido sobre las películas producidas entre 1980 y 1991 (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón; Laberinto de pasiones; Entre tinieblas; ¿Qué he hecho yo para merecer esto?; Trailer para amantes de lo prohibido; Matador; La ley del deseo; Mujeres al borde de un ataque de nervios y Tacónes lejanos*). Esta parte surge de una serie de entrevistas a Almodóvar y también a otras voces como la de Carmen Maura, Julieta Serrano y Agustín Almodóvar que iluminaran el cine del director español, tanto en sus palabras como en sus imágenes. Lo que primero aparece como una aproximación a su persona y a su obra, luego es seguido por una segunda parte en que los filmes son analizados de un modo más personal y crítico, y por una tercera y una cuarta parte en las que aparecen analizados algunos de sus temas e iconografías recurrentes. En este sentido, cuando se refiere a sus personajes, menciona, entre otros, el de las amas de casa y las madres. En cuanto a las primeras, concluye que en los filmes no hay amas de casa en sentido estricto sino distintas representaciones de la mujer en el hogar. En el caso de las madres, tema omnipresente en su cine, aparecen dos madres ausentes en *Laberinto de pasiones*, la de Sexi porque murió y la de Queti porque se fugó y dos madres en potencia: Toraya, que quiere un bebé de probeta y Eva Silva, madre real que adelanta la madre que hará Kiti en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, en la cual hay un catálogo de madres y amas de casa.

En *Matador*, también hay dos tipos de madres: la odiosa e intolerante madre del Opus y la comprensiva y cariñosa que Chus, más amiga que madre. De igual modo, en *La ley del deseo*, hay madres reales y falsas, ausentes y presentes.

Respecto a los aportes provenientes del ámbito académico, encontramos algunas investigaciones puntuales como la de Catalina Serrano Vázquez, que elige como tema de su tesis de grado en la Universidad pontificia bolivariana (2012), “La representación de la mujer en el cine de Pedro Almodóvar, a través del análisis fílmico de *Todo sobre mi madre* (1999) y de *Volver* (2006)“ El trabajo propone responder tres cuestiones: 1-¿Qué estereotipos y roles femeninos están presentes en *Todo sobre mi madre* y *Volver*?, 2-¿Cuál es el carácter simbólico del color rojo y su relación con las mujeres?, y 3- ¿Qué tipo de relaciones entre los personajes femeninos se plantean? En su marco teórico, elige indagar sobre el lugar de la mujer y el feminismo durante el franquismo y los cambios provocados tras la caída del dictador. Analiza los dos films descomponiendo por capítulos cada uno de ellos que abarcan el aspecto descriptivo y el análisis cualitativo.

A través de este análisis infiere en los estereotipos y roles femeninos, las relaciones entre las mujeres y la relación de ellas con el color rojo “como elemento que refuerza las emociones, sensaciones y expresiones de las mujeres de este mundo almodovariano” (2012:5).

Señala tres etapas del cine de Almodóvar. La primera abarca los primeros films durante la movida, en los que se aleja de la etapa franquista y sus películas presentan situaciones reales e irreales de poca verisimilitud para el espectador. La segunda etapa se ubica entre 1986 y 1995 aproximadamente, en la que la temática almodovariana adquiere más profundidad y se “empiezan a ver los rasgos de madurez en la obra del director” (2012:19). En una tercera etapa, se encontrarían las películas “que podrían considerarse autobiográficas donde Almodóvar devela su mirada hacia el mundo de la mujer (...) y sorprende con la película *Todo sobre mi madre* (1999), en la que hace un homenaje a su madre, personaje que ha estado presente en todos sus largometrajes” (2012:19,20).

En cuanto al rol de la mujer, Serrano Vázquez afirma que el director manchego “propone, en sus mujeres, heroínas contemporáneas y modernas, protagonistas de sus propias historias. El director las enfrenta a situaciones extremas que las lleva a despertar de la monotonía y sin que ellas se den cuenta, este hecho dramático al que son expuestas, puede considerarse el punto de giro de la historia, pero además es también el leitmotiv que las impulsa a buscar la felicidad, así en un principio no tengan claro que van a hacer para lograrlo y no haya una meta o plan para ella, más que seguir viviendo” (2012:170)

Sobre los films analizados, *Todo sobre mi madre* (1999) fue la película más prestigiosa, vista y premiada de Almodóvar y ganadora del Oscar a mejor película extranjera, además obtuvo el premio al mejor director en el festival de Cannes y galardonada con el premio Goya a la mejor película. Manuela, interpretada por Cecilia Roth, sufre la pérdida por el fallecimiento de su hijo y tras ese evento comienza la búsqueda de su padre en Barcelona. En este recorrido de búsqueda, se relaciona con otras mujeres desarrollando vínculos de solidaridad. “En esta búsqueda Manuela encontrará a diferentes mujeres que la acompañarán y le darán un nuevo sentido a su vida tras la muerte de su adorado hijo” (2012:37). Las mujeres de *Todo sobre mi madre* responden a todas las tipologías femeninas. Mujeres que se enfrentaron a la pérdida y al dolor y desarrollan lazos de solidaridad y ayuda entre ellas. “El deseo de cuidar y proteger a alguien va a estar presente en diferentes situaciones y condiciones que atraviesan las mujeres aquí reseñadas” (2012:165). Las mujeres del film van a asumir el rol de madre en algún momento del relato, “Manuela en un principio desarrolla esta relación con Agrado al cuidar de ella, pero finalmente es con Rosa con quien Manuela recupera su maternidad perdida con la muerte de su hijo (...)” (2012:168,169)

Volver (2006) fue filmado en La Mancha. El cineasta regresó a su ciudad natal a través de una historia de madres e hijas. Aquí vemos “a esa madre que es capaz de dar la vida a sus hijos, que es lo que hace todo el tiempo a lo largo de la película, Raimunda para enterrar el cadáver de su esposo, para proteger a su hija (...)” (2012:40,41). También aparece Irene, la madre desaparecida de Raimunda y Lola que se hace pasar por muerta tras asesinar a su marido abusivo y se aparece como fantasma para saldar cuentas. En este film, las madres son protectoras y amorosas, y justifican sus acciones para proteger a sus hijas. Son mujeres que se liberan de hombres abusivos y salen adelante manteniendo relaciones de ayuda y amor entre ellas. En esta película, la pérdida reencuentra a estas mujeres. Con respecto a la maternidad, considera que “(...) la maternidad que se observa en *Volver* está permeada por la confianza, la complicidad y la lealtad, estos elementos son posibles analizarlos en la relación que se da entre Sole e Irene (...). De igual forma Raimunda y Paula tienen un secreto en común, que, a diferencia del secreto de Irene, éste no será revelado a nadie más.” (2012:164)

Desde un enfoque más psicoanalítico, Spooren Iana (2021) en su tesis “Las madres de Pedro Almodóvar. Un análisis de la influencia de la figura de la madre en las películas de Pedro Almodóvar”, presentada en la Faculteit Letteren en Wijsbegeerte. Universiteit Gent, realiza un estudio sobre la figura de la madre en el cine de Almodóvar desde las teorías psicológicas del

trauma, la hauntología⁷ y el psicoanálisis. Lo hace a partir del análisis de cuatro películas del cineasta español: *Todo sobre mi madre* (1999), *Volver* (2006), *Julieta* (2016) y *Dolor y Gloria* (2021). Afirma que en todos estos filmes hay ausencia asociada con la madre ya que, además, cada una de estas películas se encuentra centrada en la figura de la madre.

Para analizar la complejidad de la figura de madre toma la teoría del trauma porque considera que los personajes están condicionados por traumas del pasado. Utiliza la hauntología (haunt=perseguir, rondar) porque en estas películas analizadas los personajes se encuentran con fantasmas que influyen sus vidas. Y, desde la perspectiva psicoanalítica hace hincapié en las relaciones triangulares entre madre – padre – hijo/a que se plantean en los films, donde la figura del padre se hace cada vez menos importante.

En *Todo sobre mi madre* (1999), la muerte del hijo causa el trauma que transforma la vida de la madre. En *Volver* (2006) el trauma está causado por la desaparición de la madre. En *Julieta* (2016) no se encuentra la ausencia por la muerte sino por la desaparición de la hija sin motivos aparentes. En *Dolor y Gloria* (2019) el protagonista ha tenido una infancia muy traumática por ausencia del padre y la muerte de la madre. “(...) La figura de la madre en las películas de Almodóvar siempre está vinculada con traumas de la infancia, sea como personaje principal, sea como personaje secundario (...)” (2021:12).

En cuanto a la segunda teoría psicológica, la del trauma (dolor), la autora dice que los personajes están condicionados por el pasado “en las formas de fantasmas de personas muertas o desaparecidas. Dicho de otro modo, los personajes no van a conseguir alcanzar una vida amorosa y familiar normal, porque hay huecos de sus pasados que todavía están muy presentes en sus vidas (...)” (2021:25) Analiza los diferentes tipos de fantasmas que aparecen en las películas analizadas: el retorno de los hijos en forma de fantasmas en *Todo sobre mi madre* (1999) y *Julieta* (2016), los falsos fantasmas en *Volver* (2006) y la infancia como fantasma en *Dolor y gloria* (2019).

En cuanto a la teoría del Psicoanálisis, relacionada con el complejo de Edipo (en la relación madre – hijo) y y el complejo de Electra (en la relación padre – hija). Analiza que en las películas se encuentran triángulos edipales y una parte del triángulo está ausente, “por eso siempre hay un desequilibrio en los triángulos que lleva a relaciones muy complicadas entre los personajes. (...)” (2021:39)

López Vélez, María Omaira (2017) también presenta una tesis para su título de Magister en la Universidad de Antioquía titulada “Relación madre-hija: una perspectiva psicoanalítica. ¿Qué consecuencias tiene para algunas mujeres la relación con su madre?”. En ella aborda el ideario social que se estableció sobre la maternidad como la realización integral de la mujer que establece un vínculo filial de amor y protección. En este trabajo, pretende demostrar que el sujeto madre no debe ser abordado desde la perspectiva “sacrosanta de la cultura, como un ser capaz de la abnegación y sacrificio, sino desde el psicoanálisis, campo en el que es posible desmitificar el ideal social de un amor absoluto y sacrificial presente en la madre” (2017:13). Sus aportes nos ayudan a comprender los personajes maternos en Almodóvar y el concepto e imagen de madre que tiene el cineasta.

Su tesis tiene como objetivo establecer los aspectos centrales de la relación madre-hija y responder sobre las consecuencias psíquicas que tiene para algunas mujeres la relación con su madre. Para ello, hace un recorrido sobre algunas madres en la mitología antigua y en las tradiciones religiosas para establecer las bases históricas y socioculturales que se establecieron sobre el concepto materno.

⁷ Hauntología (como alternativa de la Ontología) estudia las ausencias que, por debajo de su aparente invisibilidad o irrealdad, continúan persistiendo de algún modo en el presente.

Algunos mitos conceden a la madre atributos divinos, tanto creadores como destructores y demuestra que no todas las madres son ejemplo de amor y protección.

Luego hace un recorrido sobre posturas filosóficas acerca del concepto de maternidad y relación madre-hija. Contrapone los conceptos de Rosseau y de Simone de Beauvoir sobre la concepción de la existencia de un instinto materno. En los capítulos siguientes, se asienta en la psicología y sus análisis sobre la maternidad y relación madre-hija, se detiene específicamente en Freud y Lacan. Desde esta perspectiva, analiza las consecuencias que trae para algunas mujeres la relación con su madre.

En este trabajo podemos ver varias dimensiones sobre la madre y ver como la relación madre-hija “no es un idilio, regularmente en ésta cae el ideal social de un amor absoluto, sacrificial y sin tacha que se atribuye a la madre” (2017:139)

Por otra parte, pueden hallarse numerosos artículos académicos que abordan aspectos relacionados con la temática que nos ocupa.

Balán y Gruber (2009), en una ponencia presentado en las XII Jornadas interesuelas del departamento de Historia, de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Comahue (San Carlos de Bariloche) analizaron cómo construye Almodóvar la imagen femenina en sus films. Para ello, hicieron un recorrido socio-histórico sobre el rol de la mujer en la etapa franquista y el cambio sucedido después del franquismo durante la llamada “movida española”. Fue durante esta etapa en que el director español realizó sus primeros films: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Entre tinieblas* (1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1985) y *La ley del deseo* (1986). En estos films, Almodóvar rompe con el estilo socio cultural de la época y representa los ideales transgresores de la movida, sus films reflejan la realidad de ese momento, marcada por la libertad sexual, la música, el alcohol y las drogas. Para ejemplificar realizan una breve síntesis sobre cada una de sus primeras películas. Las mujeres son representadas como transgresoras, aspecto propio de la época posfranquista, dicen que son las mujeres las que escandalizan y, a la vez, no se escandalizan por nada. “(...) todas sufren, luchan, buscan, ansían el amor (...)” (2009:7).

Nuevamente, realizan una división del cine de Almodóvar en dos etapas: la primera, que abarca las primeras películas que ejemplifican en este texto, y la segunda abarca los films desde 1986 hasta 2009. Si bien no analizan esta segunda etapa, sostienen que en ésta la estética, la temática y el lenguaje se modifican “dejando de ser abiertamente transgresores” (2009:4).

Mónica Gruber en un artículo publicado en la revista Ensayos n°77 (Bs. As, 2019), hace un recorrido sobre la vida y carrera de Almodóvar: su nacimiento en La Mancha, su familia campesina y su entrada al mundo del cine en Madrid, a los 17 años y sus comienzos durante la movida española. Considera las influencias que el contexto de libertad y modernismo de la época posfranquista tuvieron en su cine y, por este motivo, su obra es provocadora y, en ella, predomina la temática sexual en la que los roles femeninos reflejan el cambio que provocó el fin del franquismo en la vida de las mujeres. Analiza, para ello, tres de sus films: *Abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011) y *Julieta* (2016). En *Abrazos rotos*, Almodóvar plantea un estudio paradójico sobre la mirada como punto de partida, ya que el protagonista ha quedado ciego y habla sobre el cine. En *La piel que habito* la temática principal es la venganza por la violación que sufre la hija del protagonista. En *Julieta* (2016) la historia se centra en el dolor de una madre, Julieta, interpretada por Adriana Ugarte y Ema Suárez, por la pérdida de su hija Antía. Antía desaparece voluntariamente de la vida de su madre sin dar ninguna explicación. Julieta emprende su búsqueda llena de dolor y desesperación por la pérdida de una hija que sigue existiendo, no es el dolor por el duelo de un fallecimiento, es un dolor distinto que Almodóvar “nos hace sentir en carne propia la espera de la madre por su hija (...)” (2019:11).

“La pérdida parece haber sido el motor de la vida de la protagonista” (2019:11), abandono y culpa son los sentimientos que padece Julieta a lo largo del film. El rol de la madre mantiene las características almodovarianas, Julieta no guarda rencor por su hija, no hace reclamos, sólo la ama incondicionalmente, como las madres representadas por el autor. En el relato, Antía también había perdido a su madre cuando fallece su padre y Julieta queda sumergida en una depresión tan intensa que Antía debe actuar como madre para cuidarla y protegerla.

María Mar Soliño Pazó, de la Universidad de Salamanca, escribió un artículo para la revista Internacional de Culturas y Literaturas (abril 2011, ISSN:1885-3625) sobre la relación del cineasta Pedro Almodóvar con el universo femenino describiendo las diversas tipologías femeninas que se representan en sus películas: la mujer enamorada, la ama de casa, la prostituta, la transexual y la madre. Afirma que, en todos sus filmes, las mujeres adquieren un gran protagonismo y se caracterizan por ser luchadoras, solidarias y fuertes; “tienen como denominador común que están solas, aunque son plenamente dueñas de su soledad (...) son mujeres coraje que luchan contra las adversidades de la vida (...)” (2011:156). Sobre todo, las madres son representadas como mujeres capaces de cualquier cosa por sus hijos, mujeres que se sacrifican por ellos. Una de las madres atípicas representadas en el cine de Almodóvar es la representada por Becky del Páramo, en la piel de Marisa Paredes en *Tacones lejanos* (1991) que “interpreta a una famosa cantante que deja de lado a su hija, no como se supone que tiene que hacer una madre (...)” (2011:158). Aquí la hija pierde a su madre por su ausencia, sin embargo, la madre termina ayudando a su hija en un momento dramático en su vida. Aquí aparece la madre que bajo cualquier costo ayuda a su hija.

Encinas, Silvia (2018), en su artículo sobre “Maternidad y psicoanálisis en Julieta, de Pedro Almodóvar”⁸, descubre una evolución más profunda, sobria y contenida en el cine de Pedro Almodóvar y para ello se basa en el análisis del film *Julieta* (2016) desde un enfoque psicológico. Dice que, además de la maternidad, recurrente en su cine, hay otros temas recurrentes tales como la incomunicación, la culpa y la depresión, “(...) con el propósito de entender este film como una introspección aún más profunda en un cine más sobrio y contenido, falto de cualquier trozo del humor que suele subrayar el drama almodovariano” (2018:37)

Analiza los planos del comienzo de la película bajo la perspectiva de la psicología, entre otros, los primeros planos del comienzo donde aparece los pliegos de un vestido rojo que evocan una vagina, símbolo de la maternidad y fertilidad; como también la identificación de Julieta con su madre cuando la muestran en un plano durmiendo una frente a la otra. O cuando muestra la foto rota, hecha pedazos de Antía, hija de Julieta. Explica el film analizando la incomunicación, la culpa, los roles invertidos, la infidelidad y las ausencias. Recalca la “insistencia de Almodóvar en la necesidad de comunicación como fundamento de toda relación.” (2018:46)

En los filmes que vamos a analizar para esta investigación, los roles femeninos se enfrentan a situaciones de pérdida y tienen que reconstruir sus vidas tras esa pérdida. A partir de allí toman fuerza para seguir viviendo e inician un nuevo punto de partida. En el corpus fílmico que analizaremos nos detenemos específicamente en las relaciones madre – hija, objeto de nuestro trabajo.

Roles femeninos y maternidad son los aspectos en los que nos interesa profundizar asociados normalmente a un sentimiento de pérdida que parece ineludible, finitud que el cine de Almodóvar parece cuestionar en sus ficciones.

⁸ En Cincinnati Romance Review 44 (36-47). Universidad de Cincinnati. Scholar.uc.edu

2.9. Problemática a investigar:

Nos interesa indagar, a partir del análisis de las formas cinematográficas del cine de Almodovar, el modo en que se configuran las relaciones materno filiales. Así mismo, dar cuenta de la manera como los relatos cinematográficos elegidos refieren los procesos de vinculación y pérdida a los fines de reflexionar sobre ellos y su complejo mecanismo.

2.10. Objetivos:⁹

2.10.1. Objetivo general:

Realizar un análisis hermenéutico y semiótico de las películas elegidas de Pedro Almodóvar en las que aparece plasmada las relaciones materno filiales y los procesos de vinculación y pérdida a investigar.

2.10.2. Objetivos específicos

2.10.2.a. Dar cuenta acerca del modo como se presentan en la materialidad de la imagen y el sonido cinematográfico dichas problemáticas.

2.10.2.b. Identificar en las distintas películas los elementos narrativos y formales con los que se delimitan los diversos modos de abordar la problemática de la ausencia o de la pérdida

2.11. Marco teórico:

1. *Representaciones Sociales*

La mente de todo individuo no almacena los estímulos variados y únicos que recibe, sino una imagen de cada una de esas cosas, hechos, acciones o procesos percibidos, de modo que, en cada nueva interacción con el mundo, puede calificar su nueva percepción por comparación con la imagen mental preexistente. Así, vamos "conociendo" el mundo, conceptualizándolo, construyendo imágenes sobre lo recibido y conservando el resultado de esa operación. Estas imágenes, que ya no son "el mundo" sino su "representación", constituyen las creencias del sujeto. Los sujetos poseen imágenes mentales acerca del mundo que constituyen estas creencias sobre las que adquiere significado todo nuevo estímulo, relacionado con los aspectos del mundo de los que ellas son la representación. Por su naturaleza social, este sistema de creencias es compartido dentro de la comunidad. Por lo tanto, investigar cuáles son las representaciones sociales de un determinado grupo supone analizar los discursos sostenidos por los miembros de ese grupo y sus efectos de sentido.

Los seres humanos vivimos en comunidad y no podemos dejar de comunicarnos. El lenguaje, no sólo es el medio para comunicarnos, sino un poderoso instrumento cognitivo, con el que el sujeto construye sus representaciones y las transmite entre los miembros de su grupo. Del mismo modo, cada miembro recibe de los otros, en la comunicación, representaciones que constituyen así la concepción del mundo que la comunidad tiene en un momento determinado. Por este mecanismo o actividad comunicativa, las representaciones individuales se convierten en representaciones colectivas.

Desde la perspectiva de la Psicología social, se destaca la *Teoría de las Representaciones sociales* de Moscovici (1983) para quien una representación social es la actividad mental desplegada por los

⁹ Detallar objetivo general y objetivos específicos.

individuos y los grupos con el fin de establecer su posición con relación a situaciones, acontecimientos, objetos y comunicaciones que les conciernen. Toman formas variadas: imágenes que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia que permiten interpretar lo que sucede, aún lo inesperado, categorías que sirven para clasificar las circunstancias, los fenómenos y a los individuos. Hace más de tres décadas, el autor se propuso rehabilitar el sentido común y el conocimiento corriente. Dicho conocimiento cotidiano posee una densidad propia derivada de las interacciones sociales, particularmente por las modificaciones que sufre el conocimiento científico al ser transmitido en la comunicación. Así, dichas representaciones son sociales porque son elaboradas durante los intercambios comunicativos y la interacción en las instituciones.

La perspectiva adoptada en este trabajo toma en consideración que las *representaciones sociales* constituyen un sistema de valores, ideas y prácticas que tienen por función establecer un orden que permite a los individuos orientarse y actuar en el mundo social y material. De este modo, los sujetos dan sentido y significatividad a sus acciones y a las de los demás.

Estas representaciones emergen en el discurso de los sujetos y se encarnan en las prácticas cotidianas que llevan a cabo. Estas prácticas, por otra parte, también participarían en la conformación y cambio de dichas representaciones.

1.a. Cine y representaciones sociales

Las expresiones audiovisuales y sus formas retóricas, composicionales y enunciativas presentan una comprensión de lo social de carácter agonal y polisémico. Así, las producciones cinematográficas se presentan como fragmentos del discurso social, en la medida en que ponen en escena un modo de pensar lo real.

El discurso en general y el cinematográfico, en particular, es el lugar donde se articulan el sentido y los funcionamientos socio-culturales. A través de sus relatos, el cine se presenta como una de las instituciones responsables de hacer circular e instaurar representaciones con las que habitamos y comprendemos el mundo. Su dimensión temporal y narrativa reúne significación y sentido, pasado y futuro, y se propone como un espacio que permite reflexionar acerca de los significados compartidos y orientarlos a la praxis social (Mizrahi 2011). Así, sólo es posible entender la construcción de lo real a partir de la red constituida por la semiosis en la que se vinculan los distintos discursos que circulan por una sociedad en un momento determinado.

Los puntos de conexión entre los discursos permiten establecer una red discursiva, en la que es posible relevar marcas que dan cuenta de las operaciones con que los sujetos inscriben y articulan lo individual y lo social. Una vez estabilizadas, dichas marcas, se convierten en huellas. De la reconstrucción de huellas de producción y de reconocimiento puede deducirse el proceso por el cual ese conjunto discursivo construye conocimiento y verdad potencial, en el marco de un estado de conciencia compartido (Verón 1981).

La narrativa cinematográfica, resultado de ese proceso de irrealización de lo real que caracteriza a toda puesta en relato (Metz, 2013), actualiza el recurso primitivo de la narración, como modo de ordenar el caos de lo real, dotándolo de significado.

La problemática que nos proponemos relevar en los films seleccionados se halla anclada en su contexto de producción y reproduce las transformaciones socioculturales desde una determinada mirada y una captación. Así, no sólo los films muestran, sino que, además, convocan la mirada y el compromiso del espectador.

Ricoeur (1999) observa que la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, sino que su referencia es productiva, instauro mundos re-describiendo lo que el lenguaje convencional ha descripto previamente. Es una representación de segundo grado pues se trata de una referencia desdoblada. En este sentido, Ricoeur analiza este “como si” propio de la representación y lo define como figura, re-descripción del mundo, un modo particular de decir la verdad. La realidad es, entonces, resultado de un proceso, *poiesis* o invención por el cual se constituye en objeto. El referente “real” cobra existencia como representación, es decir como capacidad de interpretación y no como acceso inmediato y directo a él.

Genette (1989), distingue en todo relato, tres aspectos: la historia, conjunto de acciones, sucesos, lo que se cuenta; el relato, modo en que se cuenta la historia; y la narración, acto narrativo por el cual un narrador asume la función de narrar esa historia a través de la materialidad del relato. Para el analista del discurso sólo es posible trabajar con la materialidad del relato ya que sólo el relato puede llevarnos a la reconstrucción de la historia y al estudio de su enunciación narrativa. Así, el relato se convierte en significante en el cual toma cuerpo el significado narrativo (Filinich 1997, 20).

Por otra parte, la ficción en general y el cine de ficción en particular, no sólo refieren, sino que otorga “sentido” a la realidad constituida en relato. Jerome Bruner (2002) considera que a través del relato logramos modelar la experiencia no sólo de los mundos retratados por la fantasía sino también del mundo real. Así, la narrativa ficcional contribuye a reexaminar lo obvio porque abreva en lo familiar para superarlo y adentrarse en el reino de lo posible. El relato es una forma elusiva de arte que permite conciliar las ambiguas comodidades de la vida familiar con las tentaciones de lo posible.

El corpus de películas que analizamos se constituyen así en relatos significantes que pretenden vehicular significados enmascarados en historias ficcionales. La tarea del analista del discurso consiste en relevar dichos significados y, en este caso particular, dar cuenta de los efectos que el registro narrativo en cuanto a la reformulación y configuración de representaciones sociales.

2- La relación materno filial. Algunas aproximaciones desde el psicoanálisis y la psicología

Dado que el corpus fílmico que hemos decidido constituir en objeto de este estudio se ha seleccionado en relación a la compleja relación entre madre-hijos que, por otra parte, resulta recurrente en la filmografía del director español, nos parece importante recurrir a los conceptos teóricos que la psicología y el psicoanálisis han desarrollado en relación a este tema. De este modo, esperamos echar luz sobre un tema cuyo interés desborda al del director y nos ocupa a todos los seres humanxs, en la medida en que se instala en la subjetividad de cada persona y la constituye.

Como se ha mencionado, en el vínculo que une a la madre y el hijo se define, de acuerdo con la psicología, lo más recóndito de la identidad sexual que deriva de ese “deseo” inaugural en la relación primera del hijo y su madre. Relación que, según el psicoanálisis, define la sexualidad a partir del complejo de castración, es decir, del descubrimiento de aquello de lo que carece.

Este vínculo, en particular de la madre con la hija, atraviesa diferentes procesos y momentos que definen una relación ambivalente que puede durar toda la vida. De igual modo, el hijo varón (objeto de deseo de la madre) divide a la mujer de la madre, y, por ello, colma y divide al mismo tiempo.

La relación entre madres e hijas es a menudo complicada. Lo que, en principio, es una relación de gran proximidad (fase pre-edípica), al llegar a la pubertad suele dar paso a una relación de rivalidad, fase edípica en que la niña se vincula más estrechamente con el padre, o teñirse de un odio intenso ligado a la dificultad de separarse. En cuanto a la hija mujer, Freud (1932) considera que la mujer no puede distanciarse del objeto de su investidura libidinal, su madre, lo que la hace mantener con ella

esa relación ambivalente. El desenlace de la relación entre madre e hija, según Lacan (1973), tiene como marca la catástrofe, la devastación. De hecho, esa dificultad en lo que concierne a la elaboración de una identificación materna positiva capaz de sostener una identidad haciendo sucumbir la angustia de la castración, hace de la mujer un enigma para el psicoanálisis.

Para Lacan, la devastación que afecta a la niña está relacionada con el enigma formulado por el gran femenino de la madre, o sea, por la ausencia de límites con que se comporta. Se puede decir que el goce está fuera de lo simbólico, pues no existe un significante que defina lo que es una mujer (Lacan, 1972). La devastación como un fenómeno subjetivo, que surge de la relación entre madre e hija, dejará sus huellas en la relación de la mujer con su cuerpo, en las relaciones sentimentales y su relación con las pérdidas.

Monserrat (2003) se pregunta si esa ligazón entre madre e hija puede ser atenuada por el padre, marido, amante o hijo en tanto tercero desemejante. Los textos freudianos le han permitido deducir que la ligazón madre-hija es un derrotero en forma de espiral que se va desenvolviendo hasta reunirse consigo misma o avanzar por vías que posibilitan su significación. El vínculo pre-edípico con la madre representa los cimientos indispensables para poder atravesar las vicisitudes edípicas. De manera que el encierro en el Edipo y el apego al padre sólo encubren el apego indisoluble a la madre.

Melanie Klein, contemporánea de Freud, para dar cuenta de esta prevalencia, considera tres ejes temáticos: en primer lugar, la doble frustración de la niña y su madre (la ha retirado del pecho nutricional y no le ha otorgado el pene como atributo masculino y fuente de satisfacción); en segundo lugar, las tendencias receptivas tempranas presentes en la mujer la llevan a una mayor introyección de las figuras parentales y a la constitución de un superyó-conciencia moral más intenso que en el varón. Por último, apela a la diferencia anatómica de los sexos como una vertiente que daría cuenta de la crueldad del superyó en la mujer. La ausencia de pene y la dificultad de conocer el interior de su cuerpo, refuerzan sus ansiedades y su temor de no haber podido reparar el vientre materno.

Klein establece dos formas de superyó: un superyó paterno heredero del complejo de Edipo, vinculado a la prohibición y a la protección, y un superyó materno preedípico, que parecería más ligado a la pulsión de muerte. Para Klein el nivel de frustración y agresividad que impera en la ligazón madre-hija, que depende del quantum de pulsión de muerte originaria, sería lo que dificulta la intervención paterna.

En todas estas reflexiones, se plantea que no es solo una mera separación, tendremos que dar importancia a la pérdida de objeto, que consiste en separar a la hija de la madre. Operación que sólo es eficaz por la función paterna y la identificación simbólica como el modo de obtener una autonomía subjetiva, pero como introducción tiene que existir una red estructural del vínculo madre-hija.

Finalmente, y dado que en muchos de filmes elegidos como objeto de estudio hallamos la aparición y re-aparición de figuras ausentes, en forma de “fantasmas” del pasado, nos parece relevante tomar en cuenta la noción de “siniestro” en Freud, en uno de sus escritos de 1919. En ese escrito, en el que toma como ejemplo el cuento “El hombre de la arena”, de E.T.A. Hoffmann, analiza el vocablo alemán *unheimlich*, como lo contrario a *Heimlich* (lo íntimo, secreto y familiar, hogareño, doméstico), imponiendo, entonces que “lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido ni familiar”. En ese mismo texto, alude al tema del “doble”, la aparición de personas que “a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas”, lo que se suele llamar “telepatía”. Esto lo lleva a pensar el “constante retorno de lo semejante, de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aún de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas”. En este sentido, es el factor de repetición el que debe ser agregado al concepto de lo “siniestro”, “el retorno

inesperado de lo idéntico”, además de los factores temáticos postulados. De manera que, por el contrario, lo *unheimlich* procedería de lo *Heimlich*, lo familiar que ha sido reprimido.

Con respecto a la pérdida y al duelo por esa pérdida, Freud estableció una diferencia entre duelo y melancolía que puede resultarnos interesante a la hora de abordar algunas de las películas propuestas. Dice Freud que “la melancolía se caracteriza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo”. En el duelo, encuentra los mismos rasgos excepto uno: la perturbación del sentimiento de sí. Si bien la melancolía toma prestados algunos caracteres al duelo, por otra parte, regresa a la elección narcisista del objeto, de modo que la pérdida del objeto de amor hace aflorar la ambivalencia de los vínculos de amor.

El objetivo es analizar de qué modo estos conceptos, provenientes del psicoanálisis, y marcados por la necesidad de fin, de corte, de límite como condición para la configuración de la identidad del sujeto, son representados en los relatos ícono-verbo-cinéticos de la producción almodovariana.

3.La ausencia/presencia. Aporte de la filosofía a la noción de ser/representación

Finalmente, -aunque no se descarta la posibilidad de incluir y cruzar otras miradas y aportes interdisciplinares-, la filosofía nace de la duda, de la propia debilidad e impotencia, preguntándose por lo que nos circunda (Epicteto¹⁰). Por ello, nos parece una mirada fundamental en temas como los que pretendemos abordar en el cine de Almodóvar, vinculados a la percepción de nuestro mundo circundante, la identidad, la existencia, el ser, la muerte.

Cuando aparece la filosofía ataca los mitos y los dioses de los pueblos griegos, destruye las presencias mostrando que ya no son y nunca han sido más que representaciones. Tales, el primer filósofo occidental, dice que hay una sustancia de toda cosa, que la reflexión descubre tras la apariencia de las cosas. Esta sustancia no tiene nada de divina porque es material, tangible: es el agua. Lo húmedo está en todas partes y es el elemento generador que produce el cosmos. Heráclito trata el fuego como Tales el agua. El fuego vivifica y consume.

En los presocráticos, un elemento se identifica con la totalidad (Lefebvre, 1983: 113-116).

Anaximandro de Mileto (al igual que Tales) habla así: “El primer principio de las cosas que existen es el *apeiron* (lo indeterminado y sin límites). De él han salido las cosas existentes y en él se extinguirán por su culpabilidad; pues pagan una a otra merecido castigo y expiación por su injusticia, según decreto del tiempo”.¹¹ No nombra al elemento constitutivo del mundo, pues no se le puede definir por su magnitud ni por su materia y se aproxima al concepto de *substancia*. Anaxímenes, compañero de Anaximandro y más joven que él, volvió a considerar que la primera sustancia consistía en una determinada materia: el aire. Inspirándose en Anaximandro, dice del aire que es ilimitado, pero, a la vez, es vida y alma, es Dios, lo mismo que era divina el agua para Tales. El devenir del mundo es igualmente transformación de esta sustancia una y llena de fuerza divina.

Estas reflexiones filosóficas sobre el primer elemento, el que da existencia a todo lo demás nos acercan a algunas iconografías almodovarianas que recurren justamente al agua y al aire toda vez que los personajes se enfrentan a dilemas acerca de la vida y la muerte (*Julieta*, el agua es el elemento en que se pierde al marido y al padre; *Volver*, el aire, el viento, predomina en el paisaje manchego en relación a la muerte, su in-materialidad).

¹⁰ Citado por Jaspers, K., 1973, *La Filosofía*, FCE, Bs.As. p.16

¹¹ Citado por Kranz, W., 1962, *La filosofía griega, Vol.I*, Manuales UTEHA, México

Por otro lado, la filosofía también se ha venido preguntando sobre la muerte, la vida, la ausencia, el ser, la identidad. Byung Chul Han, filósofo coreano contemporáneo, recorre en su libro *Muerte y alteridad*¹², las reflexiones que acerca de la muerte realizó la filosofía y la literatura. En la literatura, la muerte aparece como la imposibilidad de poder, es decir, se anuncia como lo distinto al poder (2020: 11-12). El amor, en la obra de Ionesco “El rey se muere”, que el filósofo toma de referencia, el amor pasa a ser una estrategia para sobrevivir, como se lo hace saber al rey, la reina María, único personaje amoroso del drama. Cuando uno se pasa al otro, cuando uno es el otro, cuando uno ama, olvidándose de sí, la muerte ya no existe. Quien ama, no muere.

En este punto, Byung Chul Han recuerda a Hegel, quien en su dialéctica del amo y el esclavo también atiende a la dimensión de alteridad inherente a la muerte. Uno anhela el reconocimiento del otro, uno quiere contemplarse como totalidad exclusiva en la conciencia del otro. La lucha no es la de la autoconservación sino la del reconocimiento.

También Heidegger enlaza la muerte con la posibilidad de “ser”. Poder morir es “poder ser sí mismo”. La “autonomía” de la existencia, en el sentido de “tener consistencia por sí mismo”, presupone “adelantare hacia la muerte”. En vista de la muerte, uno se cerciora de sí mismo, del “yo soy”. (2020: 13-15).

Continúa el filósofo planteando su concepción de la muerte como lo *distinto de la identidad*, o la negatividad de la transformación. No obstante, recurre a Hegel, nuevamente, para demostrar que su dialéctica busca restablecer la identidad a través de las transformaciones. De este modo, la transformación se presenta como una proteica *transformación circular*, que no es más que otra manera de designar el retorno circular a sí. Dentro de la interioridad absoluta no hay despedidas, no hay pérdidas (2020:16-17). En definitiva, en su obra, Byung Chul Han indaga en esa compleja relación de tensión entre muerte, poder, identidad y transformación que parece ser la cuestión relevante en las relaciones que las madres/hijos/hombres que circulan en las ficciones de Almodóvar que pretendemos abordar y que emergen del lenguaje ícono-verbo cinético utilizado por el director para decir lo que va más allá del lenguaje.

2.12. Hipótesis de trabajo:¹³

La pérdida, el fin temido en la relación de la madre y el hijo, es transformada en aprendizaje y acción y, por lo tanto, en un retorno que refuerza, desplaza posiciones relacionales y modifica el vínculo.

2.13. Metodología:

Los filmes que, en principio, han sido seleccionados son: *Tacones lejanos (1991)*, en los que la necesidad de la figura materna desarrolla una línea argumental señalada por la búsqueda; *Todo sobre mi madre (1999)* en la que la narración es motivada por la posibilidad (o no) de sustituir lo perdido; *Volver (2006)*, en la que la historia y sus personajes van y vienen de la ausencia a la presencia, de la muerte a la vida y *Julieta (2016)*, cuya protagonista parece oscilar entre el ver y el no ver, además de poder indagar acerca de la figura del Padre, cuya ausencia (muerte) ofrece el punto de partida de una conflictiva relación entre madre e hija.

Como se ha indicado, el método de análisis recurre a las herramientas del Análisis del Discurso de las formas que presenta el lenguaje cinematográfico, con el fin de reconstruir las intenciones de sentido del director a la vez que permiten referir de manera simbólica, conceptos que la teoría sólo puede enumerar de manera general.

¹² BYUNG CHUL HAN, 2020, *Muerte y alteridad*, Herder, Bs.As

¹³ En proyectos de desarrollo tecnológico puede ser reemplazada una hipótesis de trabajo por la propuesta de solución al problema de investigación mediante el diseño de un prototipo o elemento equivalente.

Los films tomados como objeto de análisis constituyen una serie de “interpretantes” que nos acercan a la concepción de la realidad tal como los sujetos la habitan y son habitados por ella. En tal sentido, partimos del presupuesto de que la enunciación es el acto con el cual los individuos dan cuenta de esas percepciones, es decir, acto de intermediación en la que el cuerpo del sujeto que enuncia se erige en centro de referencia. Elige una “mirada” (dirige su atención de manera intensiva) y una “captación” (pone en relación dicha selección intensiva con un sistema de valores extensional). Reconocer las huellas de dichas operaciones que el sujeto deja en la superficie del discurso (enunciado) es el trabajo que el analista del discurso se propone a los efectos de reconstruir las intenciones de sentido (mirada) que subyacen a las formas y que se vinculan con el sentido compartido (captación) en una sociedad y en un momento dado de su historia. En el film, como afirma Metz (1968), la narración se hace enunciación pues las posiciones de la cámara (enunciador) tienen función narrativa y, a la vez, delatan al enunciador y su punto de vista. Mostrar y narrar en el cine son dos movimientos complementarios que se dan en el continuum cinematográfico. Así, toda la superficie discursiva del film se presenta como el espacio de la enunciación, para Metz. El punto de vista es el lugar donde se ubica la cámara. En este sentido coincide con el ojo del emisor y con el punto en que se coloca el espectador para seguir el film. Por lo tanto, dicha focalización reúne la “mirada” elegida por el enunciador para dar a ver dicha imagen y con la “captación” que espera obtener de su receptor.

En el cine, la imagen se manifiesta en primer lugar como una percepción visual (lo que se ve). Pero dado que dicha imagen muestra o da a ver algunas cosas y esconde otras, proporciona ciertas informaciones que pone en evidencia (lo que se sabe). Dicha selección también es una toma de posición ideológica, en la medida en que expresa valores, convicciones (lo que se cree). Así, el análisis del discurso cinematográfico debe atender a las formas bajo las cuales subyacen dichas concepciones acerca de la realidad desde una determinada mirada para una determinada captación en un momento y en una sociedad determinada que comparten creencias y co-construyen dichas representaciones acerca de lo real.

En primer lugar, se pondrá atención en los modos de aparición de los sujetos de la enunciación en el discurso y que suponen un determinado “décalage” (Aumont, 1985) entre narración y enunciación. En este sentido, deben distinguirse los conceptos de relato (material del film), historia (universo narrativo creado) y narración (huellas dejadas en el film por la instancia enunciativa). Según Todorov (1980) la narración es la responsable de las relaciones entre historia y relato, las que sistematiza, para el relato literario, como relaciones de orden (anacronías entre el tiempo de la historia y del relato, que, en el caso del cine, se evidencian mediante el flash back, flash forward), duración (reducción, dilatación o coincidencia del tiempo de la historia y el tiempo del relato, mediante la elipsis o el ralenti) y de modo (focalización o punto de vista). Dichos parámetros permiten develar las elecciones que guiaron al enunciador cinematográfico a la hora de convertir una historia en relato. Dicha operación supone decisiones de sentido que se benefician de la doble función cognitiva inherente al relato ficcional: la historia que se narra satisface el deseo voyeurista, al tiempo que el relato (discurso) instala la impresión de realidad funcional a la identificación del espectador necesaria para instituir representaciones (Bettetini, 1969).

Por otra parte, deben tenerse en cuenta las iconografías elegidas en tanto portadoras de valor simbólico y de indicios de pertenencia genérica. La recurrencia a fórmulas de género convencionalmente reconocidas no sólo establece una cadena de expectativas entre la instancia de producción y de recepción, sino que, además, el género en el cine ha sido un modo de vehicular una cosmovisión del mundo con el que instituir ideología (Costa, 1988). De manera global, el film puede leerse como un sintagma en el que la instancia enunciativa ha seleccionado y combinado mediante el montaje una serie de planos con el fin de construir un universo que, aunque verosímil,

convoca a ser mirado e interpretado. En este sentido, serán pertinentes las observaciones de los distintos elementos del plano y sus implicancias de sentido (Gubern, 1992), como así también la sintaxis en la que se hallan incluidos, a los efectos de relevar las marcas que el enunciador deja en la diégesis.

2.14. Bibliografía:

Libros

AUMONT, J. ET AL. (1985). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós: Barcelona.

BARROS, M., (2018), *La madre. Apuntes lacanianos*, Grama, Bs.As.

BACZKO, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Nueva visión: Buenos Aires.

BADIOU, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Manantial: Buenos Aires.

BADIOU, A. (2005). *El siglo*. Manantial: Buenos Aires.

BELLOUR, R. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Colihue: Buenos Aires.

BETTETINI, G. (1969). *Cine: lenguaje y escritura*. FCE: Buenos Aires.

BRUNER, J. (2002). *Realidad mental y mundos posibles*. Gedisa: Barcelona.

BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós. Buenos Aires.

BYUNG CHUL HAN, (2020), *Muerte y alteridad*, Herder, Bs.As.

CASTORIADIS, C. (1975): *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets: Buenos. Aires.

CASTORIADIS, C. (1986). *El Campo de lo social histórico*. <http://estudios.itam.mx/sites/default/files/estudiositammx/files/004/000169665.pdf>.

COSTA, A. (1988). *Saber ver cine*. Paidós: Barcelona.

DIAZ, R. y BALMACEDA, C. (2010). *Piaget, Vigotski y Maturana. Constructivismo a tres voces*. Aique: Buenos Aires.

ECO, H. (1995). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen: Barcelona.

FERRO, M. (2000). *Historia contemporánea y cine*. Ariel: Barcelona.

FIERENS, Ch., (2002), *Lecture de L'étourdit. Lacan 1972*, L'Harmattan, Paris

FILINICH, M. (1997). *La voz y la mirada (teoría y análisis de la enunciación literaria)*. Plaza y Yanez. Universidad autónoma de Puebla: México

FLINDERS, D. (1986). *The Null Curriculum its theoretical basis and practical implications*. Curriculum Inquiry, Vol 16, Nº 1.

- FOUCAULT, M. (1976). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI editores: México.
- (1996). *Hermenéutica del sujeto*. Altamira: Buenos Aires.
- (1999). *Escritos esenciales. Estética, ética, hermenéutica*. Paidós: Barcelona.
- (2009). *El yo minimalista y otras conversaciones*. La Marca Editora: Buenos Aires.
- FREUD, S., (1917), “Duelo y melancolía”, en *Obras completas*, Tomo II, XCIII, (Pags 2090-2100), Ed. Biblioteca Nueva, Madrid
- , (1919), “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Tomo III, CIX, (pags 2483-2506), Biblioteca Nueva, Madrid
- , (1932), “Sexualidad femenina”, en *Obras completas*, Vol.XXI, Ed. Amorrortu, Bs.As.
- GENETTE, G. (1972). *Figuras III*. Lumen: Barcelona.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid.
- GRÜNER, E. (2001). *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Norma: Buenos Aires.
- GREIMAS, A. (1983). *Del sentido II*. Gredos: Madrid.
- GUBERN, R. (1992). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili: Barcelona.
- JOST, F. (1987). *El ojo cámara. Entre film y novela*. Catálogos: Buenos Aires.
- JODELET: D. (1983). *La representación social: fenómeno. concepto y teoría*. En *Psicología Social*. S. Moscovici, compilador. Paidós: Buenos Aires.
- (2007). *Imbricaciones entre representaciones sociales e intervención*. En *Representaciones sociales: Teoría e investigación*, T. Rodríguez Salazar y M^a de Lourdes García Curiel, Coords. CUCSH-UdeG: Guadalajara.
- KRANZ, W., 1962, *La filosofía griega, Vol I y II*, Manuales de UTEHA, México
- LEFEBVRE, H., (1983), *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, FCE, México
- MIZRAHI, E. (comp.) (2011). *Cine condicionado por el mundo contemporáneo*. La Crujía: Buenos Aires.
- METZ, CH. (1968). *Essais sur la signification au cinéma*. Paidós: París.
- MOSCOVICI, S. (1983). *Psicología Social*. Paidós: Buenos Aires.

SANCHEZ NORIEGA, J.L. (2017), *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Alianza Editorial, Madrid

VERÓN, E. (1981). *La semiosis social*. Gedisa: Barcelona.

VIDAL, N., (1988), *El cine de Almodóvar*, Ed. Destino, Barcelona

Artículos y trabajos académicos

BALÁN, M., GRUBER, M. (2009). “La construcción de la imagen femenina en los films de Almodóvar”, en XII Jornadas interescuelas/departamentos de Historia, Facultad de Humanidades y centro universitario Bariloche. Universidad Nacional de Comahue, San Carlos de Bariloche.

ENCINAS, S.(2018), “Maternidad y psicoanálisis en Julieta, de Pedro Almodovar”, Cincinnati Romance Review, n°44 (36-47), Universidad de Cincinnati, scholar.uc.edu

GRUBER, M. (2019). “Leyendo la realidad desde el cine. Imagen femenina y juventud en los últimos films de Pedro Almodóvar”, en Cuaderno Cent. Estud. Diseñ. Común. Ensayos n°77. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

LOPEZ VÉLEZ, M.O. (2017) “Relación madre-hija: una perspectiva psicoanalítica ¿Qué consecuencias tiene para algunas mujeres la relación con su madre?”, Universidad de Antioquía, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Departamento de Psicoanálisis.

MILLER, J.A., (2005), “El niño entre la mujer y la madre”, en Virtualia (Rev. Digital de la Escuela de Orientación Lacaniana), año IV, N° 13, julio 2005, pags. 2-5

SERRANO VÁZQUEZ, C. (2012).” Representación de la mujer en el cine de Pedro Almodóvar, a través del análisis fílmico de las películas: Todo sobre mi madre (1999) y Volver (2006)”, en Universidad Pontificia Bolivariana. Escuela de Ciencias Sociales. Facultad de Comunicación Social-Periodismo. Bucaramanga.

SOLIÑO PAZÓ, M. (2011). “La figura de la mujer en el cine de Almodóvar”, en Revista Internacional de culturas y literaturas. Universidad de Salamanca. ISSN 1885-3625

SOUZA, J. (2014), “La relación madre-hija y sus efectos de devastación”, en Universidad Nacional de Rosario Journal, sección Ciencias de la Salud, Año 07, Vol. 01, Noviembre 2014, pags. 2033-2040

SPOOREN, I. (2021), “Las madres de Pedro Almodóvar. Un análisis de la influencia de la figura de la madre en las películas de Pedro Almodóvar”, Faculteit Letteren en Wüsbegeerte Universiteit Gent

2.15. Programación de actividades (Gantt):¹⁴

Las actividades que serán llevadas a cabo se repartirán de manera conjunta entre lxs integrantes del equipo: búsqueda de bibliografía teórica, visionado de películas y encuentros de discusión, entrevistas que serán llevadas a cabo de manera conjunta.

X	Mes 1	Mes 2	Mes 3	Mes 4	Mes 5	Mes 6	Mes 7	Mes 8	Mes 9	Mes 10	Mes 11	Mes 12
Revisión bibliográfica –Libros, Revistas especializadas, Artículos de Congresos y Jornadas’ y ampliación del estado del arte	X	X	X	X	X	X						
Seminario interno del equipo de investigación para fijar pautas de trabajo en común, distribuir tareas y elaborar metodologías de trabajo					X	X	X					
Construcción de categorías de análisis. Relevamiento y análisis de materiales							X	X	X	X	X	X
Seminario interno del equipo de investigación para puesta en común de resultados provisionales primera etapa de la investigación.									X	X	X	X
Redacción Informe de avance										X	X	X
Actividades / Responsables 2do Año	Mes 1	Mes 2	Mes 3	Mes 4	Mes 5	Mes 6	Mes 7	Mes 8	Mes 9	Mes 10	Mes 11	Mes 12
Se continúa con la revisión bibliográfica –Libros, Revistas especializadas, Artículos de Congresos y Jornadas’	X	X	X	X								
Seminario interno del equipo de investigación. Revisión de la producción del primer año de trabajo y actualización.			X	X	X							
Relevamiento y análisis de materiales				X	X	X	X	X	X			
Identificar y comparar fortalezas y debilidades de los materiales analizados. Evaluar la incorporación de nuevos filmes al corpus.									X	X	X	
Integración de los análisis y reflexiones acerca de las implicancias y aplicaciones de los resultados.									X	X	X	
Redacción Informe de Final										X	X	X

¹⁴ Definir la programación de actividades para cada objetivo específico, y las personas responsables de su ejecución.

2.16. Resultados en cuanto a la producción de conocimiento:

Se buscará realizar una publicación en forma de libro con los resultados de la investigación dentro de la Colección *Semiología*, editada por Ed. Tercer Milenio y/o a través de la UNLaM.

2.17. Resultados en cuanto a la formación de recursos humanos:

La investigación tiene prevista la participación de los alumnos de la cátedra de Semiótica II, a los que se invitará a colaborar como recurso didáctico formativo dentro de las cursadas que abarque este proyecto. Por otra parte, se prevé la incorporación de los resultados producidos como material bibliográfico para dicha cátedra.

2.18. Resultados en cuanto a la difusión de resultados:

Los resultados serán transformados en bibliografía específica para la cátedra de Semiótica II. El objetivo final será la publicación de un libro y la producción de artículos que serán expuestos en reuniones académicas y congresos nacionales y/o internacionales.

Si resulta de interés para la comunidad educativa de la UNLaM, se prevé la organización de cursos/seminarios sobre el cine de Almodóvar y sobre la temática elegida.

2.19. Resultados en cuanto a transferencia hacia las actividades de docencia y extensión:

Los resultados de esta investigación pueden materializarse en forma de libro a los fines de incorporarlo como bibliografía para la cátedra de Semiótica II, de la Carrera de Comunicación Social de UNLaM. De igual modo, constituirán un insumo importante a los estudios sobre cine, que pueden ser utilizados en los Talleres de realización cinematográfica como, también, para aquellos que se interesen en la actividad de Críticos de Cine.

No se descarta la posibilidad de convertir esta producción en un curso de extensión universitaria destinada a la Comunidad con el fin de colaborar en la reflexión acerca de vínculos familiares, maternos filiales y de la pérdida de seres queridos.

2.20. Resultados en cuanto a la transferencia de resultados a organismos externos a la UNLaM:

2.21. Vinculación del proyecto con otros grupos de investigación del país y del exterior:

2.22. Destinatarios:

Alumnos de la Carrera de Comunicación Social, docentes, y otros integrantes de la comunidad interna y externa de la UNLaM.

Tipo de destinatario		Subtipo de destinatario ¹⁵	¿Cuál? Especificar	Demandante ¹⁶	Adoptante ¹⁷
Sector Gubernamental	Gobiernos	Del Poder Ejecutivo nacional			
		Del Poder Ejecutivo provincial			
		Del Poder Ejecutivo municipal			
	Otras Instituciones gubernamentales	Poder Legislativo en sus distintas jurisdicciones			
		Poder Judicial en sus distintas jurisdicciones			
Sector Salud		Hospitales, centros comunitarios de salud y otras entidades del sistema de atención			
Sector Educativo		Sistema universitario	Alumnos de la Carrera de Comunicación Social		X
		Sistema de educación básica y secundaria			
		Sistema de educación terciaria			
Sector Productivo		Empresas			
		Cooperativas de trabajo y producción			
		Asociaciones del Sector			
Sociedad Civil		ONG's y otras organizaciones sin fines de lucro			
		Comunidades locales y particulares			X

3-Recursos Existentes¹⁸

Descripción/ concepto	Cantidad	Observaciones
Bibliografía de consulta	Numerosos libros propiedad de lxs integrantes como existentes en la Biblioteca de la UNLaM	
Computadoras	2 (en poder de lxs integrantes)	

¹⁵ Marcar con una X

¹⁶ Demandante: entidad administrativa de gobierno nacional, provincial o municipal constituida como demandante externo de las tecnologías desarrolladas, que determina la necesidad del proyecto por su importancia social. Marcar con una X

¹⁷ Adoptante: beneficiario o usuario en capacidad de aplicar los resultados desarrollados (organismos gubernamentales de ciencia y tecnología nacionales o provinciales; universidades e institutos universitarios de gestión pública o privada; empresas públicas o privadas; entidades administrativas de gobierno nacionales, provinciales o municipales; entidades sin fines de lucro; hospitales públicos o privados; instituciones educativas no universitarias; y organismos multilaterales. Marcar con una X

¹⁸ Antes de confeccionar el presupuesto del proyecto, será necesario que el Director incluya en esta tabla si dispone de recursos adquiridos con fondos de proyectos anteriores (equipamiento, bibliografía, bienes de consumo, etc.) a ser utilizados en el proyecto a presentar, y además se recomienda consultar en la Unidad académica la disponibilidad de recursos existentes factibles de ser utilizados en el presente proyecto.

4-Recursos financieros¹⁹

	Rubro	Año 1	Año 2	Total
Gastos de capital (equipamiento)	a) Equipamiento (1)	10000	15000	25000
	b) Licencias (2)			
	c) Bibliografía (3)	30000	30000	60000
	Total Gastos de Capital	\$ 40.000	\$45000	\$ 85000
Gastos corrientes (funcionamiento)	d) Bienes de consumo	8000	10000	18000
	e) Viajes y viáticos (4)			
	f) Difusión y/o protección de resultados (5)	19000	36000	55000
	g) Servicios de terceros (6)	10000	10000	20000
	h) Otros gastos (7)			
	Total Gastos Corrientes	\$37000	\$56000	\$ 93000
	Total Gastos (Capital + Corrientes)	\$77.000	\$101.000	\$178.000

Aclaraciones sobre rubros del presupuesto

1 Equipamiento: Equipamiento, repuestos o accesorios de equipos, etc.

2 Licencias: Adquisición de licencias de tecnología (software, o cualquier otro insumo que implique un contrato de licencia con el proveedor).

3 Bibliografía: En el caso de compra de bibliografía, ésta no debe estar accesible como suscripción en la Biblioteca Electrónica.

4 Viajes y viáticos: Viajes y viáticos en el país: Gastos de viajes, viáticos de campaña y pasantías en otros centros de investigación estrictamente listados en el proyecto. Gastos de viaje en el exterior: (no deberán superar el 20% del monto del proyecto).

5 Difusión y/o protección de resultados: Ej.: (Gastos para publicación de artículos, edición de libros inscripción a congresos y/o reuniones científicas).

6 Servicios de terceros: Servicios de terceros no personales (reparaciones, análisis, fotografía, etc.).

7 Otros gastos: Incluir, si es necesario, gastos a realizar que no fueron incluidos en los otros rubros.

4.1 Origen de los fondos solicitados

Institución	% Financiamiento
UNLaM	100
Otros (indicar cuál)	

¹⁹ Justificar presupuesto detallado. Para compras de un importe superior a \$15000.- se requieren tres presupuestos. (Resolución Rectoral N°177/2021.)