



**NUEVOS  
ESPACIOS**





Resumen de la tesina.  
Un cine llamado Almodóvar

GRISELDA ORBE



ble  
con  
ella

SE HENSA PRESENTE EN FILM DE  
**ALMODÓVAR**



**VOLVER**

Recibido: 20/08/13  
Aceptado: 10/10/13

**Griselda Orbe**

Licenciada en Comunicación Social  
con orientación en Mediática. E-mail:  
griseldaorbe@yahoo.com.ar

*Intersecciones en Comunicación 7:*  
**Pag. 193-214**





## RESUMEN

Pedro Almodóvar es un director y guionista que ha construido desde sus recuerdos, a través de la parodia y la ironía, un estilo de filmografía capaz de transgredir y contradecir los discursos dominantes de la opinión pública, al interpelar a los espectadores. A través de temáticas como, la maternidad/paternidad por parte de una mujer o una mujer/hombre, la sexualidad desde la ruptura de lo hegemónicamente establecido como masculino/ femenino.

A partir de un corpus de películas de este realizador europeo, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Tacones lejanos*, *Kika*, *Hable con ella* y *Volver*, analizamos su interpretación de la cultura popular masiva desde la estética kitsch y, a partir de ella, su relación con la problemática del género.

**Palabras Clave:** Cine - Estética Kitsch - Género - Cultura Popular-Masiva - Discursos Mediáticos.

## ABSTRACT

A FILM CALLED ALMODÓVAR. Pedro Almodovar is a director and screenwriter who have built from his memories, through parody and irony, filmography style able to transgress and counter dominant discourses of public opinion, to interpellate viewers. Through the issues as maternity / paternity by a woman or a woman / man, sexuality since the breakup of the hegemonic established as male / female.

From a corpus of European films of this director, *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, *High Heels*, *Kika*, *Talk to Her* and *Volver*, we analyze the performance of mass popular culture from kitsch and from it, its relation to gender issues.

**Keywords:** Cinema - Kitsch - Gender - Popular Culture - Massmedia Discourse.

## **EN UN LUGAR DE LA MANCHA, DE CUYO NOMBRE...**

Pedro Almodóvar construye sus historias fílmicas al insertar sus memorias del pasado, vivencias de su niñez y adolescencia que le han marcado la vida, la semilla de la cultura popular masiva española, con las huellas grabadas a fuego del gobierno dictatorial de Francisco Franco-quien gobernó España desde 1939 hasta su muerte, en 1975-.

La Guerra Civil española (1936-1939) fue probablemente el proceso histórico político más importante no sólo para España, sino para toda la Europa de la entreguerras. Para algunos historiadores, este conflicto en el que extranjeros e intelectuales participaron para defender un conglomerado de ideologías anarquistas, liberales, comunistas y democráticas, fue el “ensayo general” de la Segunda Guerra (1939-1945). Los bandos enfrentados en la batalla fueron los republicanos, con consignas liberales para romper con la tiranía y el yugo católico monárquico, y los opositores a este modelo de gobierno que, por medio de las armas impusieron las costumbres e ideales conservadores.

Esos años y décadas de dictadura franquista estuvieron impresos por la represión política, los encarcelamientos, los exilios, los fusilamientos y un dogma acérrimo católico que se instaló en los huesos, ya que la iglesia, además de ser la guía espiritual de la nación, controlaba la enseñanza en todos los niveles y las órdenes religiosas eran las encargadas de dirigirla. Ante esta situación se podría decir que, más que estudiar “los niños pasaban mucho tiempo rezando el rosario”<sup>1</sup>.

La España gobernada por el “Generalísimo” Franco perduró por varias décadas con el apoyo de la iglesia católica llevando al pueblo español a convivir en un estado de represión física, psíquica y espiritual. Se buscaba controlar y reprimir todo aquello que no respondiese a su concepción de “costumbres occidentales y cristianas” y, por sobre todo, españolas; esto incluía no sólo el castigo a quien intentara producir una crítica o movilización política contra el régimen sino también, a todo sujeto que practicase “otro” hábito sexual que no estuviese contemplado en la ley moral y patriarcal de la sociedad.



Así fue el contexto en el que vivió toda su infancia y parte de su adultez el director manchego Pedro Almodóvar:

(...) la España franquista que lo vio nacer [a Pedro Almodóvar] era todavía muy influyente en los años sesenta, y no podría sino marcar una generación entera, privada de libertad, de revolución sexual y de cine (...)².

Pedro Almodóvar Caballero nació el 25 de septiembre de 1949 en el pueblo de Calzada de Calatrava, en la meseta de La Mancha, en la región de Castilla La Nueva.

Su familia era modesta, rural y trabajadora. Su padre fue arriero. Ocho años más tarde, las dificultades económicas llevaron a toda la familia—padre, madre, dos hermanas y hermano pequeño—a migrar al pueblo de Cáceres, en Extremadura. Ese pueblo, cuya extrema sequía del suelo se manifestaba también en sus habitantes, gente ruda con conocimiento de la tierra, pero con baja alfabetización, fomentó en Pedro el mundo de la imaginación, lo ficcional, por sobre esa realidad agría que lo agobiaba y que no llegaba a comprenderlo. “La ficción «actúa muchas veces como unificadora de [la] realidad, rellena los huecos que ésta deja y que necesitan ser completados porque la una sin la otra no pueden existir»”³.

Y su relación con el cine se manifestó cuando era aún un niño encerrado en sus pensamientos en aquél pueblo de la región de Extremadura:

A los once años, en Cáceres, había un cine, en la misma calle del colegio donde estudiaba. En el colegio de curas deformaban mi espíritu, con religiosa tenacidad. Afortunadamente, en la misma calle, engullido en la butaca del cine, yo me reconciliaba con el mundo. [...] No sabía lo que eran los genes, pero sin duda, mi código genético llevaba marcado al rojo vivo (...) el estigma del cinéfilo provinciano⁴.

Por lo tanto, los recuerdos de la infancia de Almodóvar marcan una manera de hacer cine, donde las imágenes del pasado operan para visualizar el carácter político del presente, en tanto que, dan



cuenta de las transformaciones sociales. Para Silvia Colmenero Salgado la “situación vivida en el país durante su infancia determinará su forma de hacer cine y de ver la vida”<sup>5</sup>.

## LO KITSCH COMO CATEGORÍA PARA PENSAR EL GÉNERO Y LO POPULAR MASIVO EN LAS PELÍCULAS DE ALMODÓVAR

En el análisis realizado al corpus de películas de Pedro Almodóvar, nos basamos en el modo en que aparecen la estética kitsch, articulada con lo popular masivo y los discursos mediáticos como representación de una época en la cual los medios de comunicación resignifican la cuestión de género, puesto que consideramos al cine de Almodóvar como cine de autor, es decir, director con un estilo fílmico particular.

Para el realizador francés, Jean –Claude Biette, el *cine de autor* se relaciona con el concepto de *cineasta* al establecer:

(...) cineasta será ‘aquél que exprese un punto de vista acerca del mundo y acerca del cine, y que, en el propio acto de hacer una película, cumpla esa doble operación consistente en alimentar una percepción particular de una realidad y, al mismo tiempo, [...] expresarla a partir de una concepción general de la elaboración de una película ‘(...)’<sup>6</sup>.

Es por eso que, postulamos a Almodóvar como un cineasta creador y artista, al componer sus historias desde lo más íntimo de su conocimiento personal y “preocupa[rse] por encontrar una respuesta en su entorno social (...)”<sup>7</sup>. Este director resignifica la subjetividad femenina a partir de los discursos mediáticos de los medios masivos de comunicación: el cine dentro del cine, la crítica ácida a la televisión y la representación desde lo kitsch de las costumbres españolas, para su reconocimiento.



Pedro Almodóvar propone una marca discursiva o una manera de implementar una crítica paródica de la España que lo vio nacer y crecer, a través del kitsch.

La inclusión del complejo mundo del kitsch le dio [a Pedro Almodóvar] su estructura básica, una especie de toque de color propio que llena de identidad su obra (...)»<sup>8</sup>.

Para el investigador argentino, José Amícola (2000), *lo kitsch* ha sido relacionado a la exageración y al “mal gusto”, puesto que, desde un principio, este concepto de origen alemán<sup>9</sup> se lo vinculó con el arte y el consumo, como una manera de imitación exagerada creada para el consumo de las masas<sup>10</sup>.

El autor postula que, el concepto de *lo kitsch* es “no sólo [un] procedimiento para ocultar el *destritus* del mundo, sino que es también el lugar de los sentimientos. En español estaríamos tentados a asimilar la palabra kitsch a la traducción posible: «cursilería » (...)”<sup>11</sup>.

Pero también, esta categoría de *lo kitsch*, según Amícola, además de estar ligada a la esfera estética, podría ser considerada como un modo de crítica empleado por la cultura gay:

(...) como fenómeno tangencial se vincularía como una particular cultura gay en su capacidad de usar de modo intuitivamente crítico la forma paródica, y por lo tanto, habría de actuar a manera de engarce de los conceptos de *gender* y *camp*<sup>12</sup>, en lo que también interviene<sup>13</sup>.

El autor establece que el género, en el sentido de *gender* “es un principio estructurante, es un mecanismo social de regulación (...)”<sup>14</sup>.

El semiólogo italiano, Umberto Eco (1984), escribe que *lo kitsch* ha estado históricamente vinculado dentro del discurso hegemónico dominante desde una valoración negativa. En el sentido de una ausencia del “buen gusto”<sup>15</sup>, cuando las masas populares urbanas ocuparon un lugar en la participación política de la sociedad. La distinción entre el “buen” y el “mal gusto” era una connotación histórica política empleada por las corrientes elitistas vinculadas al arte, para diferenciarse del “arte” de las masas populares. Pero, más allá de la

distinción, Eco establece que lo kitsch puede ser utilizado como una “comunicación que tiende a la provocación del efecto”, por parte de las masas populares al imitar a la cultura de élite, pero a su manera. Lo kitsch, de acuerdo a esta la lectura, sería una práctica de la resistencia por parte de las masas populares ante el avasallamiento del discurso hegemónico dominante y que está vinculado con los procedimientos paródicos.

En ese sentido, “el mal gusto” o kitsch podría ser considerado una técnica o modelo desde donde se suscribe la parodia, como una manera de resignificar, objetos, expresiones artísticas, etc., las cuales son extraídas de su historicidad y llevadas a un lugar de extrañeza para producir una crítica a lo establecido por el discurso hegemónico vigente.

Las categorías de lo kitsch y parodia pueden ser consideradas como modelización de enunciación, como lo expone la teórica feminista canadiense, Linda Hutcheon (2006). Se puede criticar e ironizar el pasado, sin nostalgia; no desde la búsqueda perpetua de la nostalgia por el pasado, sino desde una “traducción” crítica hacia el rechazo o disconformidad del discurso hegemónico dominante, para construir la subjetividad de los sujetos. Para la autora, el uso de la parodia en la actualidad estaría planteado como “una imitación con diferencia crítica de un discurso preexistente, donde la condición imprescindible es la distancia irónica (...)”<sup>16</sup>:

La parodia puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado a su pasado estético e incluso social<sup>17</sup>.

El ensayista ruso Mijaíl Bajtin (1994), en su trabajo sobre las expresiones de la cultura popular en la Edad Media, manifiesta la relación de la parodia con el “realismo grotesco” desde la atribución de la “degradación”, como “la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto”<sup>18</sup>. Esa degradación para Bajtin significa “entrar en comunión con la vida de la parte inferior



del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento (...)" ; pero no le asigna un valor negativo sino más bien, positivo<sup>19</sup>.

Almodóvar emplea como procedimientos semióticos en sus filmes lo kitsch, como modo de aproximarse al discurso popular y, a su vez, criticar el discurso hegemónico dominante en España a través de la parodia:

Almodóvar se erigió [...] en ese universo kitsch que mostraba con alboroto y desvergüenza [...] una radiografía hiperrealista de España. [...] Almodóvar [era] un artista que utilizaba el kitsch inmanente a la cultura popular española con el ámbito natural de sus historias. [...] su originalidad consistía en ser fiel a sus raíces culturales, aunque desde una perspectiva estética moderna<sup>20</sup>.

Por lo tanto, desde lo kitsch se ubicarían ciertos aspectos de la cultura española, como la iconografía católica, la música, la tauromaquia, entre otros, a los cuales alude Almodóvar en la contextualización de sus enunciados fílmicos, como así también, utilizar esas características a manera paródica, para criticar a la sociedad conservadora, que desde sus tradiciones arcaicas reprimen la sexualidad al someterla al biologismo binario heterosexual:

[Sus primeras películas] nos presentan una España pasada por el tamiz de la movida, un tanto underground, voluntariamente excesiva y provocadora [que] aparece representada en todo el esplendor de su colorido y de su lengua, a menudo vulgar y sin rodeos<sup>21</sup>.

De esa manera, encontramos el vínculo entre la estética enunciativa propuesta por Almodóvar con lo popular masivo.

Introducimos la categoría *cultura popular masiva*, su relación con el cine y los procesos de representación de las masas a través del investigador Jesús M. Barbero (1987).

El autor vincula la inserción de los nuevos grupos sociales en las grandes ciudades, como fue la migración de la gente del campo a

las metrópolis, a mediados del siglo xx en América Latina, con un cambio histórico, en la producción de bienes económicos y culturales destinados a esas masas. Al establecer que, en lo masivo- los medios masivos de comunicación-, se produce el reconocimiento de lo popular a través de la hegemonía. Para Barbero, el cine mexicano y argentino durante los años 30', 40, 50', representaba un sentimiento de pertenencia al aproximar a las culturas urbanas populares la producción de un discurso del "ser cultural" de la época<sup>22</sup>. En tal sentido, el cine es considerado un medio de comunicación masivo y popular que aproxima a los sectores en los cuales se divide la sociedad que, por medio de los géneros discursivos, se interpela a los sujetos de modo que puedan verse representados e identificados en esos enunciados, para lograr la apropiación e interpretación de los mismos.

Es por eso que Barbero les confiere el lugar de mediadores a los medios de comunicación masivos, por estar entre las masas y el estado, al educarlas en un modo de ser popular y producir identidad.

Para el autor el desplazamiento de lo popular hacia lo masivo se constituye en una revalorización de las articulaciones y mediaciones de la sociedad civil, cuando el "consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues, pasa aún (...) por los usos que le dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales"<sup>23</sup>.

En consecuencia, Barbero postula utilizar la comunicación desde la cultura, como mediación de los procesos culturales y construir estrategias de apropiación del discurso, a partir de articular las prácticas de la comunicación y los movimientos sociales, a diferencia de las temporalidades y las matrices culturales. Es decir, el autor propone la mediación de los medios masivos de comunicación para masificar lo popular y así producir identidades diversas.

Esta pluralidad de sentidos que hacen estallar las identidades estereotipadas por la cultura de masas más tradicionalista, propone



al público una reconfiguración de las normas establecidas a través de una participación activa en la construcción de sentidos.

En el cine de Almodóvar, el sujeto de enunciación se articula con la categoría de cultura popular masiva al representar o retratar la vida cotidiana y la exacerbación de los sentimientos históricamente populares, con la construcción del discurso hegemónico dominante, en el cual la maternidad se encuentra ligada al culto religioso cristiano o, con las expresiones grotescas y escatológicas: la parodia *kitsch* como representación de exageración y crítica de burla hacia las leyes “naturales” preestablecidas en la sociedad para ubicar un contra discurso al vigente, cuyo sentido clave es problematizar las identidades normalizadas. En el mismo, se puede visibilizar, representar, reconocer e interpretar la sexualidad sin una distinción degradante donde surja la subjetividad femenina y el uso de los discursos mediáticos para interpelar a los sujetos espectadores, estableciéndose una mediación cultural.

Esa construcción, para el investigador Oscar Traversa (1984), se produce a través de la lectura de las imágenes como la lectura de la cultura misma:

[E]l proceso que se produce cuando se lee una imagen no es otra cosa que una lectura desde la cultura misma, que ha pautado una modalidad de producirla. La imagen no es entonces ninguna “prueba que se define por sí misma”; esa “prueba” ya está definida como tal<sup>24</sup>.

El autor manifiesta que esa imagen como toma cinematográfica consta de una fragmentación arbitraria, al ser seleccionada por el realizador, para aportar una información acerca de la realidad, pero que sólo se trata de una “información manipulada por un operador que selecciona y toma de ella lo que considera significativo”<sup>25</sup>.

Para que esos discursos mediáticos lograsen el objetivo de aproximar a las masas y que estas últimas se reconozcan en ellos, es que intervienen los géneros discursivos. Y es ahí, donde entran en juego los melodramas, que fueron utilizados desde su condición de

producción cultural masificada, como herramientas para la educación de los sectores subordinados de la sociedad. Es decir, para que las masas aprendieran a leer y escribir.

El melodrama como género discursivo es construido para que los sujetos se reconozcan como tales, desde las emociones, éxitos y fracasos.

Pedro Almodóvar reconoce la incorporación de este género discursivo en sus filmes, porque es su manera defenderlo y recuperarlo de la televisión, puesto que: “el género al que más ha perjudicado la televisión, es el melodrama, que se ha visto completamente deformado por los culebrones más estúpidos”<sup>26</sup>.

Sin embargo, podemos alegar que, el cineasta al insertar a la televisión determina la contextualización de lugar y tiempo diegético en sus películas.

A manera de ejemplo en este punto, en el filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Almodóvar introduce al espectador en un momento histórico de España. Su país en 1987, año en que se filmó la película, sufrió diferentes atentados terroristas como consecuencia de la internacionalización de “la causa árabe”. La escena a la cual nos referimos es, cuando en el telediario se da a conocer la noticia que fueron detenidos dos hombres de origen chiita en el aeropuerto de Madrid, cuando intentaban secuestrar un avión.

Candela, amiga de la protagonista, ve las imágenes de los acusados en la televisión y comienza a entrar en pánico, ante la posibilidad que la policía la considere cómplice por haber mantenido una relación amorosa con uno de ellos.

Es por eso que, el conflicto con los chiitas podría ser considerado como un intertexto empleado por Almodóvar a modo de presentar el contexto en el cual se realiza la película, y de alguna manera también, a modo de alegoría de una España “inocentona” ante la contienda política de Occidente/ Oriente de la época.

Para Oscar Steimberg y Oscar Traversa (1997), el estilo de enunciación se encuentra vinculado con el periodo epocal desde donde se inscribe, al manifestarlo como el modo y a su vez, el



proceso enunciativo desde donde se constituye las maneras diversas y provisorias de la apropiación de un discurso<sup>27</sup>.

Intentamos emplazar estos textos en la línea de aquellos que han permitido concebir la producción de sentido como el resultado de un movimiento múltiple, por el que lo que se define como actualidad es sólo la máscara de un desplazamiento permanente hacia construcciones temporales que en el movimiento mismo se definen como pasadas o futuras (...) Se trata de una observación(...) <sup>28</sup>.

## CONCLUSIONES

Pedro Almodóvar posiciona la subjetividad femenina en el cine y en la sociedad. Para él, como así también para los estudios de género, lo femenino no es adjetivo o sinónimo de la corporización biologicista de las mujeres. Por el contrario, Almodóvar en su sujeto de enunciación pareciera profesar que “todos somos sujetos que sentimos, amamos, lloramos y para ello no debería haber rol alguno apegado a un sólo género sexual: lo femenino”.

Es por eso, que el eje a destacar de este director es la posibilidad de representación de lo femenino desde sus múltiples manifestaciones. El mismo, se encuentra vinculado en la mayoría de sus filmes al cuerpo de las mujeres, pero en la posición de una subjetividad propia en el discurso hegemónico dominante, por fuera de la mirada masculina. De esa manera, se articula con los demás géneros sexuales considerados como extraños, los “otros”, *queers*; los denominados transexuales, travestis, gays, lesbianas. Así, los personajes almodovarianos son interpelados por medio de los enunciados fílmicos para producir su auto reconocimiento; pero a su vez, por medio de los mismos, se producen los discernimientos capaces de derrumbar con aquellas leyes morales “naturalizadas” sobre la heterosexualidad con predominio de lo masculino por sobre el resto de los sujetos.

Para Judith Butler (2002), este procedimiento implica un modo de auto representarse y representar lo femenino por fuera de la visión machista del discurso imperante, es decir, subjetivar la mirada femenina. La autora establece que la noción de “performatividad” del género debe entenderse como “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra”<sup>29</sup>. En tal sentido, ella concibe que la performatividad “se construye como ese poder que tiene el discurso para producir efectos a través de la reiteración (...)”<sup>30</sup>.

Por otro lado, los discursos mediáticos del cine como de la televisión, reproducen el discurso hegemónico dominante de los géneros sexuales, al posicionar como objeto de deseo de la mirada masculina, lo femenino. Sin embargo, Almodóvar desde la reproducción de esos enunciados mediáticos produce un contra discurso al resignificar y reivindicar la subjetividad femenina como diversa. El realizador utiliza los enunciados estereotipados para configurar los personajes de sus filmes, de manera que, los espectadores logren identificarse con ellos pero, no sin producir sentido de confrontación y de quiebre con los discursos preestablecidos de la época.

Con respecto a lo popular, éste se articula al problema de *gender* sexual, puesto que ambos son construcciones enunciativas desde donde los sujetos son interpelados a reconocerse, identificarse y apropiarse de un espacio alternativo en el discurso hegemónico dominante. En tal sentido, como lo plantean Barbero o Bajtin, lo popular es aquella “otra” cultura que se encuentra fuera de la oficial, pero que es construida desde allí para las masas populares, quienes son interpeladas a identificarse. De la misma manera, el concepto de género, como llegaron a la conclusión las corrientes de estudios feministas, es también una construcción de posición de los sujetos dentro del discurso hegemónico dominante de la sexualidad, para apropiarse y reconocerse dentro del mismo. El cual se basa en la supremacía de la performatividad masculino/femenino, desde la bipolarización corporizada biologicista (hombre/mujer), sin reconocer a “otros” géneros.



A su vez, a través de los discursos mediáticos es posible realizar una articulación con la parodia *kitsch*. La misma es utilizada por Almodóvar para criticar a la cultura española. En el sentido de, la parodia como una modalidad de estilo a lo que alude Linda Hutcheon. Ella establece que la parodia posmodernista busca posicionar la política de la representación, al usar “la ironía para reconocer el hecho de que estamos inevitablemente separados del pasado hoy día- por el tiempo y por la subsiguiente historia de esas representaciones. Hay un continuo, pero hay también diferencia inducida por esa misma historia<sup>31</sup>.”

Hutcheon manifiesta que la parodia es “irónica y crítica en su relación con el pasado”, pero, esa relación no se produce a través de la nostalgia sino, que se articula de desnaturalizar los supuestos sobre “nuestras representaciones de ese pasado”. Según ella:

La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación- en cualquier medio<sup>32</sup>.

Por otro lado, el cine como medio de comunicación popular masivo reproduce el discurso hegemónico vigente a través de distintos enunciados, según Oscar Traversa, para que este medio logre su cometido de interpelar y producir una actividad de interpretación en los sujetos espectadores, “la institución cinematográfica debe engendrar taxonomías que hagan posible el reconocimiento de la diversidad”<sup>33</sup>

Desde una mirada “desnaturalizante” Almodóvar introduce su estilo *voyeurista* por medio del uso de la parodia *kitsch*, para criticar irónica y grotescamente a la sociedad española. Y así, él logra auto representarse a través de sus estrategias enunciativas, distinguiéndolo de los demás realizadores.

Para Silvia Colmenero Salgado (2001), Pedro Almodóvar tiene la capacidad “de restituir ciertas tradiciones literarias, musicales y teatrales tan características en su obra”, que en realidad lo que ha conseguido es “transformar unas tendencias de acuerdo con sus

necesidades e inquietudes artísticas de modo que ha sido capaz de crear un estilo propio e inconfundible (...)"<sup>34</sup>

Es por eso que podríamos decir, que hay un antes y un después de Almodóvar en el cine, al posicionar a través de su estilo, como lo manifiesta Roland Barthes (1984), "el porvenir pertenecerá a los sujetos *en quienes existe lo femenino*".

"Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la Mujer es fiel [espera], el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la Mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción (...) en todo hombre que dice la ausencia del otro, *lo femenino* se declara: este hombre que espera y que sufre, está milagrosamente feminizado. Un hombre no está feminizado porque sea invertido, sino por estar enamorado. (Mito y utopía: el origen ha pertenecido, el porvenir pertenecerá a los sujetos *en quienes existe lo femenino*)"<sup>35</sup>

Almodóvar introduce la problemática sobre la cuestión de género sexual, desde la mirada de lo femenino y así transforma al enunciador hegemónico del cine narrativo que era masculino.

Por medio del estilo enunciativo, el realizador pone de manifiesto los estereotipos femeninos, sobre el cual el melodrama se expresa "como una organización semiótica de las formas y de los contenidos, característica de una cierta práctica discursiva y socialmente legitimada por su reconocimiento en el uso de una cierta textualidad (...)"<sup>36</sup> De esa manera, le permite a Almodóvar introducir de un modo particular *lo kitsch* para exacerbar su discurso y, así instaurar una cierta identidad en sus trabajos cinematográficos. El cambio que establece el director manchego al posicionar la conflictividad con los medios masivos, se articularía con lo expresado por Jesús Barbero, sobre la apropiación de los discursos de las masas populares a cerca, que el "cambio pasa aquí y ahora por la percepción del proceso de apropiación (...) en cuanto transformación de *lo residual* (...) en emergente y alternativo (...)"<sup>37</sup>



Es por eso que el cineasta crítica a la televisión desde los formatos que la idealizan como “la televisión verdad”: los telediarios, los *talk show*, *reality shows* y también, los *spots* publicitarios. Debido a que esos discursos de información, como lo manifiesta el crítico y director Gianfranco Bettetini (1984), no muestran la realidad tal cual sucede sino, que son mediados por el lenguaje de los sujetos y, por lo tanto, se comportan como ficción narrativa:

Los discursos de información de masas terminan a menudo por comportarse como los de la ficción narrativa, aplicando a la realidad un esquema preexistente y tomando sólo los elementos convenientes para ello (incluso cuando no producen realidad, en una forma adecuada totalmente al modelo). Así, se olvida el fin social que los insta y se predisponen a inscribirse en las pantallas particularmente ideologizados<sup>38</sup>.

Al aludir la exacerbación de lo privado sobre lo público de los sujetos, quienes son interpelados por los formatos televisivos (*talk-show*, *reality show*) de manera masiva, Almodóvar expone su crítica más fuerte sobre ellos, utilizándolos desde la parodia. Aquí hacemos mención a “Lo peor del día” el *reality-show* en *Kika*, un programa que no escamotea en mostrar situaciones violentas, sangrientas y desagradables, para el deleite del público espectador; en *Volver*, Agustina acude a la emisión de “Donde quiera que estés”; o en *Hable con ella*, Lydia, la torera concurre a un programa en el cual la presentadora sólo realiza preguntas de su vida sentimental o, en el mismo filme cuando la portera del edificio donde vivía Benigno, se queja de los medios masivos de comunicación que no fueron a reportearla, cuando el enfermero fue detenido y llevado a la cárcel.

En ese sentido, a través de estos formatos, la televisión, según Barbero, encuentra la manera de absorber las diferencias como una manera de poder negarlas “exhibiéndolas desarmonizadas de todo aquello que las carga de conflictividad”:

Al enchufar el espectáculo en la cotidianidad el modelo hegemónico de la televisión imbrica en su modo de operación un (...) dispositivo de control de las diferencias: de acercamiento o *familiarización* que, explotando los parecidos superficiales, acaba convenciéndonos de que (...) los más distanciados en el espacio o en el tiempo, se nos parecen mucho; y de alejamiento o *exotización* que convierte lo otro en lo radical y absolutamente extraño, sin relación alguna con nosotros, sin sentido en nuestro mundo (...)»<sup>39</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

Amícola, J.

2000. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Editorial Paidós.

Aumont, J.

[2002] 2004. *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Editorial Paidós, Trad: Carles Roche.

Bajtín, M.

[1987] 1994. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, estudio 23. Trad: Julio Forcat y César Conroy. Buenos Aires.

Barthes, R.

[1977] 1984. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Tercera edición. Trad: Eduardo Molina. Siglo XXI Editores S.A, México D.F.

Bettetini, G.

1984. *La conversación audiovisual*, Madrid, segunda edición, Ediciones Cátedra S.A. Trad: Vicente Ponce.

Botana, N.

[1998] 2001. *El siglo de la libertad y el miedo*, Buenos Aires, tercera edición, Editorial Sudamericana.

Butler, J.

[1993] 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Colección género y cultura, 11, Trad: Alcira Bixio. Editorial Paidós Buenos Aires.

Colmenero Salgado, S.  
2001. *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*, Editorial Paidós, Barcelona.

Eco, U.  
[1968] 1984. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen.  
Trad: Andrés Boglar.

Hutcheon, L.  
[1993] 2006. *La política de la parodia postmoderna*, Criterios, edición especial de homenaje a Bajtin. Trad: Desiderio Navarro, pp.187-203. La Habana.

Jiménez Martín, D.  
2005. "Acciones de grupos terroristas del Próximo Oriente en España, 1975-1985". *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, t. 17. [En línea], págs. 325-344, 2005. [Consulta: 30 agosto 2013]. <[Http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie5-1524027A-4ACB-9058-86AE-ABD26A805585&dsID=PDF](http://espacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFSerie5-1524027A-4ACB-9058-86AE-ABD26A805585&dsID=PDF)>.

Martín Barbero, J.  
[1987] 1997. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, cuarta edición, Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona.

Méjean, J. M.  
2007. *Pedro Almodóvar*, Buenos Aires, Robinbook, Manontropo-cine. Trad: Caterina Berthelot.

Polimeni, C.  
2004. *Almodóvar y el Kitsch español*, Madrid, Campo de las Ideas S.L.

Steimberg, O. y O. Traversa  
1997. *Estilo de época y comunicación mediática*. Tomo 1. Buenos Aires.

Thomas, H.  
1979. Enciclopedia *La Guerra Civil Española. Guerra Mundial en miniatura*, Tomo 1, Nº2, Madrid, Hyspamerica-Ediciones Urbiñón S.A.

Traversa, O.

1984. *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Colección Hachette Universidad.

## NOTAS

1 Thomas, Hugh. Enciclopedia *La Guerra Civil Española. Guerra Mundial en miniatura*, Tomo 1, N°2, Madrid, Hyspamerica-Ediciones Urbión S.A., 1979, pp.15-22.

2 Méjean, Jean Max. *Pedro Almodóvar*, Buenos Aires, Robinbook, Manon-tropo-cine. Trad: Caterina Berthelot. 2007, pp. 15.

3 Colmenero Salgado, Silvia. *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*, Editorial Paidós, Barcelona, 2001, pp. 19.

4 Polimeni, Carlos. *Almodóvar y el Kitsch español*, Madrid, Campo de las Ideas S.L, 2004, pp. 33.

5 Colmenero Salgado, pp. 17.

6 Aumont, Jacques. *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Editorial Paidós, Trad: Carles Roche,[2002] 2004 pp. 159.

7 *Ibíd.*, pp. 166.

8 Polimeni, pp. 35.

9 Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2000, pp.100.

10 *Ibíd.*, pp. 101-102.

11 *Ibíd.*, pp. 103.

12 Amícola realiza una investigación sobre la conceptualización de lo camp, que le atribuye una “teatralización sobrecargada de gestualización” y que, “utiliza la parodia del discurso gay para hacer de él un cuestionamiento social y, por lo tanto, catapultarlo a sátira de toda la sociedad”. En Amícola, pp. 50 y 55.

13 *Ibíd.*, pp. 14.

14 *Ibíd.*, pp. 14.

15 “[...] el mal gusto se caracteriza por una ausencia de medida, y quizás puedan establecerse las reglas de dicha ‘medida’, admitiendo que varían según las épocas y la cultura”. En Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, séptima edición, LUMEN, trad: Andrés Boglar. [1968] 1984, pp. 79.

16 Amícola, pp. 112.

17 Hutcheon, Linda. “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtin. Trad: Desiderio Navarro, [julio 1993] 2006, pp. 187.

18 Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza, estudio 23. Trad: Julio Forcat y César Conroy., [1987] 1994, pp. 24.

19 *Ibíd.*, pp. 25.

20 Polimeni, pp. 10.

21 Méjean, pp. 19.

22 Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, cuarta edición, Editorial Gustavo Gili, S.A., [1987] 1997, pp. 177-182.

23 Barbero, pp. 231.

24 Traversa, Oscar. *Cine: el significante negado*, Buenos Aires, Colección HACHETTE Universidad, 1984, pp. 57.

25 *Ibíd.*, pp. 58.

26 *Ibíd.*, pp. 35.

27 Steimberg y Traversa, pp. 28.

28 Steimberg, Oscar y Oscar Traversa. *Estilo de época y comunicación mediática*, tomo 1, Buenos Aires, Editorial Atuel, 1997, pp. 8

29 Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, colección género y cultura, 11. Trad: Alcira.Bixio, [1993] 2002, pp. 18.

30 *Ibíd.*, pp. 45.

31 Hutcheon, pp. 188-189.

32 *Ibíd.*, pp. 191-192.

33 Traversa, pp. 41.

34 *Ibíd.* pp. 22.

35 Barthes, pp. 45-46.

36 Bettetini, Gianfranco. *La conversación audiovisual*, Madrid, segunda edición, Ediciones Cátedra S.A. Trad: Vicente Ponce, 1984, pp. 122.

37 *Ibíd.* pp. 208.

38 Bettetini, pp. 69.

39 Barbero, pp. 196.