

EL DISCURSO SOBRE EL CINE DE ALMODÓVAR en la España de los años ochenta

Edson Alves de Souza *
Ángel Beldarráin **

El objetivo de este trabajo es el análisis de la crítica especializada española sobre el cine de Pedro Almodóvar. Para inferir tendencias globales de construcción de significados socialmente difundidos, se adoptó un abordaje histórico-psicosocial (Moscovici, 1961/1976a; 1976b/1981). El análisis de los contenidos semánticos entre 1980 y 1988, indica que la crítica sólo comenzó a evaluar el trabajo de Almodóvar de forma positiva a partir de 1988. Hasta entonces los críticos describían la obra de modo neutro y negativo, enfatizando situaciones y personajes con contenidos minoritarios y singulares. Dos tendencias principales fueron constatadas en la prensa en cuanto a la recepción de la obra del cineasta: una mayor aceptación general en función de la inclusión paulatina en su filmografía de personajes y contenidos populares, y la existencia en la sociedad española y fuera de ésta, de un público que deseaba consumir dichos productos culturales, los cuales eran menos reconocidos desde la visión conservadora predominante. Para una mejor comprensión de las relaciones cineasta-crítica-sociedad se discute el papel de la dialéctica minoría-mayoría.

THE SPEECH ON THE CINEMA OF ALMODÓVAR IN SPAIN DURING THE EIGHTIES

This essay analyzes the critic of the cinema of Pedro Almodóvar in Spain. One made an analysis history-psicosocial to discover total tendencies of construction of the socially diffused significances. The analysis of the semantic contents between 1980 and 1988 showed that the work of Pedro Almodóvar was criticized positively since 1988. The critics have described the work of Almodóvar in a neutral and negative way, by underlining the situations and the characters. From 1988 one discovered in the news two principal tendencies: acceptance starting from the inclusion of the popular characters and at the same time, a public which wanted certain products cultural beyond the preserving glance dominating.

* Profesor de la Universidad Federal de Río de Janeiro.

** Doctorando en psicología social por la Universidad de Loughborough, Reino Unido.

LE DISCOURS SUR LE CINÉMA DE ALMODÓVAR EN ESPAGNE PENDANT LES ANNÉES QUATRE-VINGT

Cet essai analyse la critique du cinéma de Pedro Almodóvar en Espagne. On a fait une analyse historique-psicosocial pour découvrir des tendances globales de construction des significations socialement diffusées. L'analyse des contenus sémantiques entre 1980 et 1988 a montré que le travail de Pedro Almodóvar a été critiqué positivement depuis 1988. La vieille, les critiques ont décrit l'œuvre d'Almodóvar d'une manière neutre et négative, en soulignant les situations et les personnages. Dès l'année 1988 on a découvert dans la presse deux tendances principales : l'acceptation à partir de l'inclusion des personnages populaires et en même temps, un public qui a voulu certains produits culturelles au-delà du regard conservateur dominant.

INTRODUCCIÓN

La producción cinematográfica incluye a directores, actores, técnicos, críticos y público consumidor. Existe una interacción constante e íntima entre los productores, los realizadores y el público. Por otra parte, artistas y productores más o menos poderosos intentan participar ofreciendo obras que a menudo pasan desapercibidas, hasta que transitan a una situación de elegidos, llamando la atención y obteniendo apoyo para proyectos posteriores. El propósito de este trabajo es investigar lo que acontece durante ese itinerario de interacciones entre cine y sociedad, por medio del análisis histórico-psicosocial de los discursos de la crítica especializada¹ española sobre la filmografía de Pedro Almodóvar, desde su aparición en 1980 hasta su primer gran éxito en 1988.

La estética cinematográfica del Almodóvar inicial podría ser definida como un esfuerzo de innovación a partir del enfoque de universos subjetivos minoritarios, tales como personajes extravagantes, mujeres en emancipación, homosexuales asumidos, inmigrantes rurales inadaptados, entre otros caracteres. Dichos personajes fueron presentados como protagonistas de historias en las cuales el deseo y sus incontrolables consecuencias chocaban con universos mayoritarios, iniciando un diálogo descristalizador y descongelador. Podríamos añadir muchos otros elementos para la comprensión de la obra inicial de Almodóvar (Holguín, 1994), sin embargo, en relación con este trabajo, se puede afirmar que en términos sociales la inclusión de tales contenidos psicohistóricos, y su elaboración, fueron objeto de escándalo, tanto por su aspecto publicitario, como por el rechazo social que provocaron.

¹ Queremos agradecer la colaboración de El Deseo S.A., producciones cinematográficas, y de Paz Suáreztegui, quienes nos facilitaron una parte de los materiales periodísticos utilizados para realizar este estudio.

En las sociedades modernas, más o menos abiertas, existe una dinámica de interacciones que tiende a mantener o cambiar reglas, mentalidades y conductas (Moscovici, 1976b/1981; Mugny, 1982; Paicheler, 1985), lo que provoca conformismo o cambio. Se sabe que en cada esfera social de producción existe mayor o menor dinamismo, dependiendo del contexto social. Este estudio considera relevantes las nociones de minoría y mayoría, grupos/individuos, que se conducen/piensan por medio de contenidos socioculturales más o menos reconocidos/legitimados/valorizados socialmente, independientemente del número de implicados demográficamente (Tajfel, 1981). Conviene señalar que una minoría sólo pasa a ser considerada activa o perturbadora cuando aparece en la esfera pública y se pueden apreciar los efectos sociales que produjo.

En ese sentido, parece no existir una relación directa entre las innovaciones en el contexto social más amplio y el cine, ya que la autonomía de este sector y la intervención de un artista están limitados por el grado de apertura del público para aceptar otros temas y formas de expresión, lo que marca su potencial repercusión social más allá de ciertos grupos particulares, tal como fue observado por algunos pensadores (Bourdieu, 1984). Sin embargo, desde el inicio un cineasta, como cualquier otro productor cultural, suele decidir si enfrenta o no las normas sociales vigentes en los contextos específicos o generales de cada sociedad. De todas maneras, en los casos en que decide adoptar contenidos y formas fuera de lo esperado, tendrá que pasar por un itinerario muy complejo en el que el conflicto será el eje de las interacciones que le permitirán llegar al gran público. Las propuestas nuevas, que son incompatibles con las reglas vigentes, generan enfrentamientos sociales que aumentan la visibilidad y la reevaluación social de las propuestas, que son seguidas por la negociación y adopción o no de las mismas. La negociación es un proceso de (re)exposición de propuestas durante el cual los aspectos conflictivos son examinados. Independientemente del valor intrínseco de la misma, la minoría activa ejerce el “poder” de mantener la exposición de su propuesta, impidiendo el restablecimiento del consenso social (Mugny, 1982). En el caso de la innovación, ésta podrá ser reconocida por el público o ignorada, hasta perder audiencia y desaparecer. Entre el cineasta y el público se interpone la crítica especializada, a quien corresponde traducir y presentar las propuestas cinematográficas ante el público, así como ampliar y reflejar las reacciones de éste. Por tanto, creemos que los críticos se sitúan en la posición más difícil, ya que no disponen del mismo grado de libertad que los artistas y la sociedad. Según Moscovici (1976b), el proceso de negociación entre una minoría activa y una mayoría está marcado por el estilo de autopresentación pública de los sujetos en interacción, por medio de éste, las intenciones subyacentes son comunicadas, al igual que las

características de la personalidad de los interlocutores, que son usadas para evaluar directa e indirectamente los mensajes/propuestas difundidos por los mismos. Para la minoría que comunica contenidos contra-normativos o paranormativos, el lado conflictivo que implica competir o romper con las normas mayoritarias en vigor puede volverse una desventaja en términos de sus intenciones de influencia. Históricamente algunos estilos de comportamiento/autopresentación han sido formalizados y probados, entre los cuales destacan dos: la consistencia y la flexibilidad. Para Moscovici (1976b/1981), la consistencia “se interpreta como una señal de certeza, como la afirmación de la voluntad de atenerse inquebrantablemente a un punto de vista dado y como reflejo del compromiso por una opción coherente e inflexible” (p. 151). A pesar de la comprobada eficacia de la consistencia en nuestras culturas, muy fundamentada en la lógica, ésta puede ser fácilmente confundida con la rigidez, la dificultad de lidiar con otros contenidos culturales y subjetivos extragrupales en oposición. Por tanto, resulta necesaria una retórica de la flexibilidad que comunique la intención del sujeto de, simultáneamente, mantener sus propuestas/mensajes y reconocer al menos parte de los contenidos preconizados por la mayoría. En el lenguaje político se usa la expresión “recuperación” cuando la mayoría adopta, al menos parcialmente, las propuestas de la minoría y, del mismo modo, ésta es considerada menos rígida cuando consigue hacer ciertas concesiones, superando el riesgo de descaracterización de su propia propuesta.

Otro referente teórico importante para nuestra problemática, más directamente relacionado con el trabajo del crítico de cine, es el abordaje de las representaciones sociales (Moscovici, 1961/1976a; 2000). Así, frente a la emergencia de nuevos saberes originados en la ciencia, el arte, y los diferentes campos profesionales creados o existentes en el contexto urbano, los grupos sociales y las sociedades producen representaciones sociales: una forma de saber del sentido común compartido para tratar objetos/sujetos extraños, abstractos o fuera de lo habitual. Para Moscovici (1981), las representaciones sociales son:

[...] system of values, ideas and practices with a two-fold function; first, to establish an order which will enable individuals to orient themselves in and master their material social world, and second, to facilitate communication among members of a community by providing them with a code for naming and classifying the various aspects of their world and their individual and group history (Moscovici, 1981, *apud* Flath y Moscovici, 1986:337).

El estudio de las representaciones sociales ha sido llevado a cabo, principalmente, a partir de investigaciones empíricas con recortes situacionales, con menos

“La estética cinematográfica del Almodóvar inicial podría ser definida como un esfuerzo de innovación a partir del enfoque de universos subjetivos minoritarios, tales como personajes extravagantes, mujeres en emancipación, homosexuales asumidos [...] Dichos personajes fueron presentados como protagonistas de historias en las cuales el deseo y sus incontrolables consecuencias chocaban con universos mayoritarios [...] la inclusión de tales contenidos psico-históricos, y su elaboración, fueron objeto de escándalo, tanto por su aspecto publicitario, como por el rechazo social que provocaron”

preocupaciones diacrónicas respecto de la producción discursiva. Cabe recordar los estudios de Moscovici (1976a) sobre el psicoanálisis, en los que comparó la prensa comunista francesa, que fueron realizados a partir del análisis de dos muestras que distaban 15 años la una de la otra. Otros trabajos igualmente relevantes fueron los realizados por Jodelet (1984), sobre el cuerpo, entre hombres y mujeres, en los que se comparaban también dos muestras con 15 años de distancia; y, más recientemente, los de Philogène (1999), sobre los afroamericanos a lo largo de la historia de Estados Unidos. Tales trabajos contribuyeron a aclarar problemáticas de investigación a partir de la consideración de sucesos históricos directa o indirectamente relacionados con los hechos discursivos analizados, y señalaron la necesidad de un abordaje más exhaustivo para la comprensión de significados sociales. En ese sentido, la perspectiva histórica de la producción discursiva de los profesionales de la crítica en relación con el trabajo de un artista a lo largo del tiempo, puede contribuir al conocimiento de aspectos psicosociales de la cultura.

En este caso podríamos decir que el trabajo del crítico de cine es anticipar/reflexionar por medio de representaciones sociales, sobre todo cuando se trata de propuestas estéticas o temáticas nuevas. El crítico trata de anticipar y reflexionar sobre los contenidos de los polos del proceso de negociación social, del artista innovador y la sociedad, y sobre el modo como fueron organizados los mensajes. Por medio de su discurso, indica su propio grado de alejamiento/aproximación de las intenciones/expectativas mayoritarias/minoritarias explícitas/implícitas, o de rechazo/adopción de dichos contenidos. Es decir, suponemos que la crítica participa activamente en este proceso de interacción social por medio de sus discursos, los cuales también transportan contenidos ideológicos generales existentes en cada sociedad. Algunos autores afirman la necesidad de articulación entre las representaciones sociales, que son construcciones discursivas más particulares de los grupos, con los ámbitos más sociológicos de las ideologías que las condicionan (Doise, 1982). Así, existen normas socioculturales que regulan los sistemas sociales en la esfera pública del ocio y el arte.

En principio, un artista innovador pretende alcanzar a todos los públicos, aunque es posible que inicie su carrera comunicándose con un grupo más restringido. El crítico, por su lado, dependiendo de su medio de comunicación, suele dirigirse a varios grupos, cuyas expectativas cinematográficas imagina de manera más o menos realista. Así, es posible que éste tienda a buscar posiciones intermedias, o sea, no posicionarse en aquellas que pueden agitar a la sociedad, privada o públicamente. En la práctica, tal manera de trabajar implica apoyarse en la mayoría, es decir, en lo más numeroso o dominante, e incluso representar posiciones conciliadoras o conservadoras en relación con el artista o el público, además de utilizar un lenguaje más descriptivo, procurando narrar los hechos.

De este modo, en el proceso de interacción podríamos designar por lo menos tres agentes. El primero, el director, que puede ser más o menos autodeterminado, tanto en la invención de su trabajo como en el esfuerzo por atender las expectativas del segundo agente; el público, más o menos indiferenciado en una sociedad compleja, pero amalgamado por contenidos populares de amplia aceptación. Por último, la crítica especializada, que junto con los productores y consumidores más exigentes y entrenados, intenta influenciar o contra-influenciar en los otros agentes mencionados. Cabe averiguar hasta qué punto la crítica se aproxima más a un agente u otro de la interacción, y además descubrir cómo y porqué este trabajo de representación es realizado. Aunque los directores y el público insistan en declarar que no leen ni consultan la crítica, hay razones para suponer que ésta desempeña un papel importante en la vida cultural, ya que se trata de una forma de inserción en la sociedad, para ser mejor comprendida.

El trabajo de elaboración psicosocial en el plano de la crítica, se da por medio de la adopción de un tipo de producción simbólica mediada por representaciones sociales, las cuales son consideradas analíticamente como conteniendo dimensiones semánticas, estructurales y de actitud (Moscovici, 1976a/1961). La actitud es la dimensión primordial; es una expectativa o predisposición global respecto del objeto, persona o grupo representado, la cual puede o no orientarse favorablemente e, incluso, emplazarse hacia el distanciamiento, en el sentido de lo que suele denominarse como neutralidad. Además, existe una dimensión semántica, que es inseparable de las actitudes y comunica la información sobre el asunto tratado; finalmente está la dimensión estructural, que transporta los contenidos semánticos y de las actitudes en forma de discursos articulados.

Entonces, por un lado tenemos una sociedad muy variada que busca en la crítica una lectura fácil que indique una orientación respecto de lanzamientos y exhibiciones. Podríamos prever una búsqueda de novedades que atiendan hábitos de consumo arraigados, o sea, entretenimiento con algunos ingredientes básicos:

sexo, aventura y romance, narrado de manera simple y sin romper con las convenciones sociales. Por otro lado, tenemos un público cada vez más numeroso que se orienta siguiendo una constante curiosidad, lo que lo lleva a huir de esas regularidades (Moscovici y Mugny, 1987). Es decir, busca lo extraño y no convencional. El crítico intenta anticipar esas expectativas ambivalentes buscando posicionarse negativamente en el caso de un uso excesivo de tales extrañezas, o mostrando su aprobación en el caso de aquellas realizaciones que corresponden con las convenciones. Se supone que, básicamente, es la propia variedad del público lo que impide hacer el enjuiciamiento final de un trabajo, lo que acaba imponiendo el uso de la *descripción* sobre otras formas de expresión. Es decir, al describir se busca presentar el hecho como objeto, dando énfasis a sus aspectos externos, en detrimento de los aspectos subjetivos socioculturales. Además, en el caso de cineastas como Pedro Almodóvar es de esperarse que la descripción sea usada como un esfuerzo de la crítica por mantenerse fuera del debate social, cuando aún no existe un cambio de posicionamiento de la propia sociedad y, al mismo tiempo, cuando ésta aparenta estar cada vez más atraída por la obra. Aun así, se espera que la crítica analice el filme relacionando ciertos elementos, tales como: la ficha técnica, la banda sonora, el trabajo de los actores, entre otros. ¿Cómo puede la crítica alcanzar ese objetivo sin tomar posición? El recurso más factible será la combinación del lenguaje de *evaluación* con actitudes neutras. La evaluación es una apreciación más cualitativa, en el sentido de que no busca mostrar el filme sin más, sino juzgarlo según criterios conceptuales y factuales usados en el campo cinematográfico. Para completar una evaluación resulta necesario indicar los puntos en que la obra apreciada es considerada francamente positiva o negativa, lo que puede ser llevado a cabo de modo discreto y puntual. Sin embargo, el trato dado a un artista se modifica radicalmente cuando el mismo obtiene éxito en su país o el exterior. Es entonces cuando se nota, independientemente de la tendencia descriptiva, un posicionamiento favorable por parte de la crítica. En caso contrario, el cineasta continuará siendo un distante objeto de curiosidad y será considerado con cierta frialdad. Por último, cabe mencionar otra forma de acercamiento utilizado por la crítica, que es menos importante teniendo en cuenta la necesidad de simplificación discursiva de un medio de comunicación de masa: la *comprensión*. Se trata de un intento por acrecentar el conocimiento de la obra, lo que lleva a la crítica a construir frases más elaboradas sobre los aspectos que desarrolla. Dicha elaboración parece estar relacionada con una actitud ligeramente más positiva y personal del crítico en relación con el trabajo. Al mismo tiempo, consideramos que cuando un cineasta es aún poco conocido, existirá una mayor búsqueda de la comprensión más próxima del objeto, sobre todo porque su público se encontrará restringido a

sectores específicos (intelectuales, grupos especializados, amantes del cine, etcétera). Lo que daría lugar, en la medida en que el mismo pasase a ser más conocido o una figura socialmente más familiar, a una mayor necesidad por parte del crítico de subordinarse a lo que los demás piensan y escriben sobre el cineasta.

MÉTODO

Desde el primer filme, lanzado en 1980, el cine de Pedro Almodóvar viene despertando la atención de la crítica, material en que nos basamos para realizar esta investigación. Los filmes criticados por la prensa española en que se sustenta este estudio son los siguientes:

- *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* (1980);
- *Laberinto de pasiones* (1982);
- *Entre tinieblas* (1983);
- *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984);
- *Matador* (1985);
- *La ley del deseo* (1987);
- *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

A partir de lo que fue publicado realizamos un análisis sistemático del contenido de la crítica siguiendo un procedimiento conocido (Bardin, 1991; Bauer, 2000). Nuestra intención fue buscar las tendencias generales a lo largo del tiempo y en relación con cada trabajo específico del director, a partir de la identificación de *temas*, en sus aspectos semánticos, utilizados por los articulistas para escribir sobre el asunto; en suma, los aspectos que se abordaron en los mismos. Tratándose de un fenómeno multidimensional, el cine suscita temáticas de los órdenes más variados, exigiendo del analista de contenidos una disciplina simultáneamente abierta para el detalle, pero sin dejar de hacer intentos por detectar los elementos globalizadores por medio del agrupamiento constante de materiales como categorías simbólicas. Por otro lado, buscamos clasificar cada aserción temática encontrada en términos de actitudes: favorables, neutras o desfavorables; así como la forma de expresión empleada: evaluación, descripción o comprensión, según los criterios brevemente expuestos con anterioridad.

Por tanto, la crítica es considerada aquí como el conjunto de una producción periodística específica. El *corpus* enfocado se refiere, en su mayoría, a lo publicado en la llamada gran prensa (periódicos y revistas de cine) y, en menor medida, en

“frente a la emergencia de nuevos saberes originados en la ciencia, el arte, y los diferentes campos profesionales creados y/o existentes en el contexto urbano, los grupos sociales y las sociedades producen representaciones sociales: una forma de saber del sentido común compartido para tratar objetos/sujetos extraños, abstractos o fuera de lo habitual”.

aquella circunscrita al público regional. Después de la presentación del material analizado, se procedió a la realización de inferencias e interpretaciones más firmes, tanto de las tendencias generales de este tipo de producción discursiva, como de sus particularidades históricas más relacionadas con circunstancias a ser especificadas. Sin pretender una exhaustividad total, ya que deberíamos estudiar el mismo tipo de producción en relación con otros cineastas y materiales, intentamos elevar el rango de comprensión de un medio de comunicación de masas en un campo que se ha vuelto cada vez más importante para la vida social y el ocio.

Entre las aserciones de evaluaciones encontradas fueron enumeradas quince, conforme a las definiciones y ejemplos abajo indicados:

- 1) *Realización artística*: se refiere al ámbito de realización en términos de cualidades globales, a medio camino entre la razón técnica y la inteligencia. Es decir, la capacidad de contar una historia coherente y bien hecha en el sentido de saber administrar adecuadamente los elementos de la producción cinematográfica sin dejarse influenciar por dificultades, incluyendo la propia psicología del director. Las frases encontradas denotan una búsqueda del individuo excepcional capaz de realizar tales metas: “[...] la narración se le escapa [...] la incoherencia no es *naïf* sabio, sino incoherencia” (“Laberinto...”, *El país*, 30/9/1982); “[...] un intento por hacer cine a partir de una experiencia más bien descabellada –y en parte conseguida– [...]” (“¿Qué he hecho yo para merecer...?”, *La Vanguardia*, Barcelona, 29/10/1984); “[...] más controlada, más brillantemente narrada” (“Mata-dor”, 31/3/1986); “Hay también, 45 minutos al principio y 15 al final, minuto más, minuto menos, de auténtico cine, de gozada suprema” (“La ley del deseo”, *Guía de ocio*, 3/1987); “[...] irreprochable desde el punto de vista de la perfección y el continuum cinematográfico” (“Mujeres...”, *Guía del ocio*, 4/4/1988).
- 2) *Género y estilo*: se trata de asociaciones entre la obra y los géneros cinematográficos existentes en la filmografía española e internacional. Además, los críticos buscan lo que podría ser el estilo personal del autor, identificando temas generales

en su trabajo: “[...] es un *thriller* pasional de sangre, sexo y sino” (“Matador”, 31/3/1986); “[...] es una película de guión, como la vieja comedia americana” (“Mujeres...”, *La nueva España*, 27/3/1988).

3) *Originalidad e inventiva*: según la crítica es aquella capacidad de sorprender, traer algo nuevo para el público en cuanto a ideas y modos expresivos. Por tanto, el criterio utilizado es el grado de rareza, de alejamiento de lo que es conocido en términos cinematográficos generales: “[...] obra sorprendente y [...] única” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *El país*, 30/10/1980); “La imaginación al poder. Pero el poder se queda enseguida sin imaginación. Almodóvar ha descubierto nada menos que el neorrealismo” (“¿Qué he hecho yo...?”, *El país*, 1984); “Todo es tan convencional como el propio decorado” (“Mujeres...”, *El correo de Andalucía*, 30/3/1988).

4) *Entretenimiento*: se entiende como la capacidad de divertir, de no aburrir. Además, otro criterio puede ser añadido: grado de complicación o simplicidad de la expresión que impediría o facilitaría la diversión: “[...] complican la trama hasta el infinito” (“Laberinto...”, *Castellón diario*, 7/8/1987); “[...] divertida” (“Entre tinieblas”, *La rioja*, 18/11/1983); “[...] me produce el suficiente aburrimiento para que me los vendan como actuales, divertidos y fascinantes[...]” (“Mujeres...”, *El independiente*, 9/4/1988).

5) *Reacción del público*: se refiere al grado de reconocimiento y aprobación demostrado por el público en el propio país y en el exterior. De forma más cualitativa, trata de las formas de interacción mantenidas entre el cine y la audiencia, tales como: reacciones y estados subjetivos especiales (estupefacción y asombro, por ejemplo): “[...] estableciéndose con el espectador una comunicación insólita, que puede conducir tanto al rechazo indignado como al aplauso incondicional” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *El país*, 30/10/1980); “[...] fue rechazada en el festival de Venecia” (“Entre tinieblas”, *El día*, 31/10/1987); “Almodóvar se verá obligado a cargar durante toda su vida con la etiqueta de cineasta marginal, aunque sus filmes abarroten las salas de proyección” (“¿Qué he hecho yo...?”, *Diario 16*, 11/11/1984); “Se ha convertido en un nombre imprescindible de nuestra cinematografía, debido al éxito de crítica y público, no sólo en nuestro país, sino también en el extranjero” (“Mujeres...”, *Visión 3*, 28/3/1988); “[...] autorizada para todos los públicos” (“Mujeres...”, *La vanguardia*, 26/3/1988); “[...] reconocido con ‘a ley del deseo’ en foros tan dispares como Toronto, Estocolmo, Hamburgo, Buenos Aires o Los Ángeles” (“Mujeres...”, *Diario de Cádiz*, 13/3/1988); “[...] los espectadores malévolos se identifican con ella” (“Mujeres...”, *Levante*, 8/4/1988).

6) *Posicionamiento del cineasta frente a la sociedad*: procura evaluar la postura del cineasta en relación con las convenciones sociales: “Se ríe de las represiones propias y ajenas” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *El país*, 30/11/1980); “[...] amoral y

subversivo” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *La rioja*, 21/1/1983); “[...] temas que en la cultura de los cultos son tótem y tabú [...] los trata directamente, abiertamente, los vuelve del revés” (“Laberinto...”, *El país*, 30/9/1982); “Él no pretende denunciar ni cambiar nada; sólo hacer cine y de paso divertirse *epatando* al burgués” (“La ley del deseo”, *ABC*, 02/3/1987).

7) *Verosimilitud*: trata del grado de realismo o absurdo alcanzado en la obra, hasta cierto punto la originalidad no alcanzada acaba volviéndose inverosímil, como un alejamiento no objetivo de la realidad: “[...] historia disparatada” (“Matador”, *El país*, 7/3/1986); “[...], partiendo de situaciones buscadamente absurdas” (“La ley del deseo”, *ABC*, 09/2/1987); “[...] todo lo más peregrino puede suceder” (“Mujeres...”, *Baleares*, 3/4/1988); “Son muchas coincidencias” (“Mujeres”, *El correo de Andalucía*, 30/3/1988).

8) *Grupos e individuos marginales*: respecto de descripciones de individuos y grupos considerados en general como marginales o fuera de la norma, según el criterio de normalidad imperante: “[...] enamorado de lo lumpen” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *La rioja*, 21/1/1983); “[...] está impregnada de un tufillo subcultural” (“Laberinto...”, *Alerta*, 7/8/1987); “[...] anclada en la frustración, en el amor lesbico e imposible [...]” (“Entre tinieblas”, *Diario 16*, 28/8/1983); “El homosexualismo militante pudiera ser la clave definitoria de esta película” (“La ley del deseo”, *Diario vasco*, 24/2/1987); “[...] preocupado por el universo femenino” (“Mujeres...”, *El país*, 25/3/1988); “Quedan atrás sus extravagancias y su atracción por lo abyecto” (“Mujeres..”, *Ideal*, 30/3/1988).

9) *Elaboración*: trata de aspectos estético/formales como el grado de refinamiento en términos de belleza y terminación del trabajo: “[...] conjunto más homogéneo y cuidado que en otras ocasiones” (“Mujeres...”, *ABC*, 26/3/1988); “[...] un hallazgo visual de bellísima factura” (“Mujeres...”, *Guía del ocio*, 4/4/1988).

10) *Profundidad/superficcialidad*: criterio usado para evaluar la obra siguiendo los conceptos de seriedad/frivolidad, profundidad/superficcialidad del comportamiento de los personajes, o del propio cineasta, quienes parecen no respetar o exagerar criterios generalmente aceptados: “[...] seriedad para con el relato y las exigencias narrativas [...]” (“Matador”, *El país*, 7/3/1986); “[...] película blanda y llevadera [...] es un director de historias superficiales [...]” (“Mujeres...”, *La nueva España*, 27/3/1988); “Ideas propias [...] profundas, que posibilitan lecturas a cada paso [...]” (“Mujeres...”, *Diario de Mallorca*, 7/4/1988).

11) *Asociación con directores y artistas*: son las asociaciones con nombres de directores y artistas conocidos que indirectamente indican tendencias artísticas y sociales: “[...] recogía el testigo de Fassbinder” (“Entre tinieblas”, *El día*, 31/10/1987); “[...] muchos puntos de contacto con el mítico ‘El imperio de los sentidos’ de

Oshima” (“Matador”, *El país*, 7/3/1986); “[...] una emulsión de Howard Hawks y Douglas Sirk” (“Mujeres...”, *ABC*, 26/3/1988).

12) *Condiciones materiales y técnicas de producción*: son aquellas referidas a la situación con que contaba el director para el inicio de un rodaje, como la colaboración voluntaria de actores y técnicos, entre otras: “[...] colaboración desinteresada de actores y técnicos” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *La rioja*, 21/1/1983); “Se ha beneficiado de la máxima subvención otorgada por el Instituto de Cinematografía y Artes Visuales [...]” (“Mujeres...”, *La última hora*, 29/3/1988).

13) *Autocrítica y estados subjetivos*: indica el grado de capacidad del director para incorporar y tomar en cuenta las reacciones del público, inclusive las de la crítica especializada. Además, el director es presentado como si estuviese viviendo algún tipo de estado subjetivo, como la pasión, etcétera: “[...] voluntad de aprender” (“Matador”, *El país*, 7/3/1986); “El sucesivo ingreso en la trascendencia, en el ‘fueras caretas, el verdadero artista os va a hablar [...]’” (“Mujeres...”, *El independiente*, 9/4/1988).

14) *Tradición*: considera la continuidad en relación con alguna convención social o artística, marginal o no: “[...] comedia limpia, fluida, clásica, milimétrica en construcción [...]” (“Mujeres...”, *El independiente*, 9/4/1988).

15) *Otros*: también fueron categorizadas algunas aserciones con muy baja frecuencia y poca especificidad.

Como *descripción* fueron clasificados los trece tipos que presentamos a continuación:

1) *Grupos y personajes populares*: personajes anónimos que representan tipos populares identificados con actividades profesionales, o de otro tipo, ejercidas por personas simples: “Queti, hija de un tintorero” (“Laberinto...”, *Castellón diario*, 7/7/1987); “Yolanda Bell, cantante de boleros” (“Entre tinieblas”, *El día*, 31/10/1987); “[...] ingenuos policías y un empleado de la telefónica” (“Mujeres...”, *Levante*, 8/4/1988).

2) *Actores y técnicos*: los que participaron en la obra como actores o técnicos de producción: “[...] protagonizada [...] por Cecilia Roth e Imanol Arias” (“Laberinto...”, *ABC*, 0/7/1982); “[...] fotografía de Alcaine” (“Mujeres...”, 4/4/1988); “[...] Bernardo Bonezzi y su música” (“Mujeres...”, *El país*, 27/3/1988).

3) *Prácticas e individuos marginales*: diferentes formas de ser y de comportarse fuera de lo convencional, como el consumo de droga, características mentales consideradas excepcionales como la telequinesia, etcétera: “[...] tras una larga estancia en un hospital psiquiátrico ha regresado a la normalidad” (“Mujeres...”, *ABC*, 26/3/1988); “[...] terroristas chiítas” (“Mujeres...”, *La Vanguardia*, 26/3/1988).

- 4) *Emociones y estados psicológicos*: descripción de personajes a partir de sus emociones y estados psicológicos más o menos corrientes, aunque enfatizados: “[...] bello atormentado” (“Matador”, *Fotogramas*, 31/3/1986); “[...] los hombres también lloran” (“Mujeres”, *El país*, 25/3/1988); “[...] una crisis, un dolor destructivo [...]” (“Mujeres”, *El independiente*, 9/4/1988).
- 5) *Género, estilo, y medio de comunicación*: contenidos relacionados con tentativas de categorizar el trabajo del director entre los géneros y estilos expresivos habituales de los medios de comunicación de masas: “[...] policías y ladrones, la zarzuela [...]” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *El país*, 30/10/1980); “[...] técnicas del cómic o del video clip” (“Laberinto...”, *Alerta*, 7/8/1987).
- 6) *Tradiciones*: referencias al regionalismo y nacionalismo español presentes directa o indirectamente en la obra y vida del director: “[...] director del cine español” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *La rioja*, 21/1/83); “[...] una modelo andaluza” (“Mujeres...”, *El independiente*, 9/4/1988); “[...] el guionista manchego Almodóvar” (“Mujeres...”, *5 días*, 14/4/1988).
- 7) *Sexualidad*: conductas sexuales o no, con cierto énfasis en desviaciones fuera de la norma: “[...] Cecilia Roth, bella y ninfómana” (“Laberinto...”, *El país*, 30/9/1982); “[...] sus inclinaciones homosexuales” (“Laberinto...”, *Diario 16*, 8/8/1988); “[...] violación en la calleja” (“Matador”, *Fotogramas*, 31/3/1986); “Cambios de sexo, incesto [...] travestismo [...]” (“La ley del deseo”, *Última hora-Baleares*, 05/7/1987).
- 8) *Profesiones y sus metáforas*: alusiones a profesionales que ocupan posiciones de prestigio o cercanas a la autoridad, a las que se asocian generalmente imágenes y adjetivos burlones e informales: “[...] una psiquiatra gorda” (“Laberinto...”, *Castellón diario*, 7/8/1987); “Riza Niro, hijo del destronado emperador del Tirán” (“Laberinto...”, *Diario 16*, 8/8/1988); “Madre superiora” (“Entre tinieblas”, *La rioja*, 18/11/1983).
- 9) *Declaraciones del cineasta*: declaraciones del propio director que son utilizadas para describir su trabajo.
- 10) *Símbolos*: símbolos universales, religiosos, etcétera.: “tigre” (“Entre tinieblas”, *La rioja*, S. Tabernero, 18/11/1983); “eclipse” (“Matador”, *Fotogramas*, 31/3/1986); “En la terraza una urbana Arca de Noé con distintas parejas de animales” (“Mujeres...”, *Última hora*, 5/4/1988).
- 11) *Producción*: describe las condiciones financieras y técnicas, así como los aspectos locales y materiales de la producción: “[...] rodada con escasísimos medios” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *El país*, 30/10/1980); “Resulta difícil seguir los diálogos ante un torpe sonido directo” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *La rioja*, 21/1/1983); “La toma del haz de luz que expande la cabina de proyección en forma

de tumúnculos concentrados, que transforma por el aire algunos fotogramas” (“Mujeres...”, *Guía de ocio*, 4/4/1988).

12) *Escenografía*: menciones a la banda sonora y autores presentes en la obra, así como a la importancia del uso de colores e iluminación y decorados: “[...] con un tono pastel que mima los colores” (“Mujeres...”, *Segre*, 6/4/1988); “[...] con una música añorada” (“Mujeres”, *Segre*, 6/4/1988); “[...] interpretando en play-back, la casi inevitable ‘La bien pagá’” (“¿Qué he hecho yo...?”, *La Vanguardia*, 29/10/1984).

Las aserciones clasificadas como *comprensión* fueron las siguientes:

1) *Biografía del director*: información sobre la vida del director, hechos y eventos: “[...] escribió artículos para revistas como ‘Star’, ‘El Víbora’, o ‘Vibraciones’, creó el personaje de Patty Diphusa, escribió una fotonovela porno ‘Toda tuya’, y una novela ‘Fuego en las entrañas’” (“Laberinto...”, *Castellón diario*, 7/8/1987); “Almodóvar, aquel chiquito que conocimos en el Savoy jugueteando con una lente y una mexicana dinámica, Alaska [...]” (“La ley del deseo”, *Deia*, 24/2/1987).

2) *Aspectos psicológicos*: se trata de descifrar aspectos del método de construcción psicológica de los personajes, enfatizando particularmente regularidades del autor en relación con los mismos: “[...] la que tiene un mayor equilibrio entre el *ying* y el *yang* genuinamente almodovarianos [...] entre un principio femenino arrasadoramente activo y una pasividad masculina hecha de culpabilidad” (“Matador”, *Fotogramas*, 31/3/1986); “[...] el cariño y comprensión que siente el cineasta hacia las mujeres que aparecen en sus filmes [...] su ternura hacia los personajes, su cotidianeidad y vulgaridad [...]” (“Mujeres...”, *El País*, 25/3/1988).

3) *Relaciones sociales*: busca comprender la relación del cineasta con la sociedad y su concepción del cine, incluyendo los métodos empleados para intentar cambiarla: “[...] harto de cortapisas [...] coloca la realidad íntima de cada uno en el lenguaje timorato de las convenciones” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *El País*, 30/10/1980); “[...] fresco vivo de una sociedad decadente, atormentada, confundida, perpleja ante la estupidez de una cultura felizmente sometida a tratamiento de *shock*” (“Entre tinieblas”, *Diario 16*, 28/8/1983); “[...] habilidad para mostrar de qué forma esta sociedad, todavía semirural, está asumiendo un curso intensivo de modernidad impuesto por los medios de comunicación” (“Mujeres...”, *La nueva España*, 25/3/1988).

4) *Situación del cine español*: se menciona la situación del cine español, incluyendo la influencia ejercida en el mismo por otros países: “[...] películas españolas

que luchan como pueden contra la marginación en que las coloca la masiva afluencia de poderosas películas americanas” (“Pepi, Lucy, Bom...”, *El país*, 30/10/1980); “[...] (no en vano el cine de Almodóvar está a años luz de sus contemporáneos nacionales) [...]” (“La ley del deseo”, *Fotogramas*, 3/1987); “El cine español tiene historia corta con cuarenta años de agujero negro. Estamos en el desarrollo del crecimiento [...] y nuestra producción se regulariza a base de términos medios, temas comunes, poco riesgo y muchas reservas. En un panorama así Almodóvar tenía que surgir y acabar donde está” (“Mujeres...”, *La nueva España*, 27/3/1988).

5) *Cambio estético*: se enfoca el cine interpretándolo como un cambio estético o de lenguaje a partir de la comparación y según las características que le son particulares: “Cine comprometido sólo con la creatividad, la vanguardia, el deseo de superación [...]” (“Entre tinieblas”, *Diario 16*, 28/8/1983); “Por lo demás, una película más [...] que la contracultura actual trae a nuestras pantallas con la pretensión de cambiar, mudar y alterar valores. Y ello, sin que [...] ofrezca cosa nueva, valores superiores que valgan la pena” (“La ley del deseo”, *Ideal-Granada*, 08/7/1987); “[...] el único cineasta moderno, con una conciencia clara [...] que se refiere a la fotonovela, cuya preexistencia no implica al hecho literario, sino al filmico. Desde aquí devuelve al cine lo que es del cine, al teatro lo que es del teatro, y así sucesivamente, caleidoscópicamente” (“Mujeres...”, *Guía del ocio*, 4/4/1988).

6) *Relaciones interpersonales*: se entienden como aquellos contenidos ligados a la relación entre las personas en la esfera íntima: “Almodóvar nos habla del deseo absoluto, de la posesión del alma y del cuerpo, de las pasiones desbordadas [...]” (“La ley del deseo”, *Show*, 3/1987); “El tema predilecto u obsesivo de Almodóvar es la falta de reciprocidad entre los amores o los deseos. Sus personajes pueden vivir en una ciudad ideal, ganarse muy bien la vida y vestir con elegancia, pero nada les evita amar a otro u otra que a su vez prefiere a un tercero o tercera [...]” (“Mujeres...”, *El país*, 27/3/1988).

7) *Convenciones artísticas*: se intenta presentar al autor como si siguiese reglas convencionales del cine clásico: “El primer ensayo deliberado de Almodóvar de someterse voluntariamente a la disciplina y a las convenciones de una narración cinematográfica clásica” (“¿Qué he hecho yo...?”, *La Vanguardia*, 29/10/1984); “[...] ya no hace descansar principalmente sus películas en el desaliño genial ni en la acumulación, sino en el refinamiento narrativo y en la intensidad gestual, cualidades propias de los mejores directores” (“Matador”, *Fotogramas*, 31/3/1986).

RESULTADOS

La primera observación se refiere a la suma de los materiales publicados a través de los años, la cual fue relativamente pequeña y se mantuvo estable de 1980 a 1987, con una media de cerca de tres artículos por año, que creció bastante a partir de 1988.

Después de recortar los textos en unidades de análisis, fueron contabilizados para componer tablas de frecuencia y porcentajes, según el año/fase de publicación de la crítica. Presentamos aquí, en primer lugar, todas las unidades de análisis en términos de actitudes: favorables, neutras o desfavorables; a continuación se reunen los resultados referentes a la producción de las formas de expresión: evaluación, descripción y comprensión; y, finalmente, la suma total de las formas de expresión para cada año.

Cuadro 1
Actitudes de la crítica en relación con el cine
de Almodóvar a lo largo del tiempo
Frecuencias

	Primera fase (1980-1987)	Segunda fase (1988)	Total
Favorable	393 (19.3)	798 (32.1)	1 191 (26.3)
Neutra	1 192 (58.6)	1 368 (55.1)	2 560 (56.7)
Desfavorable	449 (22.0)	313 (12.6)	762 (16.8)
Total	2 034 (100%)	2 479 (100%)	4 513 (100%)

X²= 131,493; gl=2; p< 0.0000.

En general, las actitudes en relación con el cine de Almodóvar fueron neutras y desfavorables en la primera fase, mientras que en la segunda fueron más favorables (Cuadro 1).

Los cualitativos más usados en la primera fase para *evaluar* el cine de Almodóvar de modo favorable fueron: *originalidad e inventiva, posición del cineasta frente a la sociedad*, mientras que los neutros fueron: *posición del cineasta frente a la sociedad, grupos e individuos marginales, reacción del público y originalidad*. A su vez, los temas desfavorables en la primera fase fueron: *realización artística, posición del cineasta*

frente a la sociedad, verosimilitud y reacción del público. En la segunda fase los temas favorables fueron: realización artística, reacción del público, entretenimiento, verosimilitud, y los neutros: género y estilo, asociación con directores y artistas y verosimilitud. A su vez, los desfavorables fueron: entretenimiento, profundidad y originalidad (Cuadro 2). Cabe destacar que las frecuencias sobre temas que indican reacciones desfavorables del público disminuyeron sensiblemente en la segunda fase.

Cuadro 2
Contenidos de evaluación usados por la crítica del cine de Almodóvar
Frecuencias

	Primera fase (1980-1987)				Segunda fase (1988)			
	F		N		D		F	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Realización artística	110	(32.0)	15	(4.3)	102	(23.6)	335	(42.8)
Género/estilo	21	(6.1)	77	(22.3)	21	(4.8)	24	(3.0)
Originalidad	57	(16.6)	33	(9.5)	23	(5.3)	111	(14.1)
Entretenimiento	19	(5.5)	8	(2.3)	5	(1.1)	54	(6.9)
Público	29	(8.4)	34	(9.8)	40	(9.2)	85	(10.8)
Posición en la soc.	30	(8.7)	62	(18.0)	50	(11.5)	10	(1.2)
Verosimilitud	11	(3.2)	11	(3.1)	44	(10.1)	45	(5.7)
Grupos marginales	4	(1.1)	45	(13.0)	51	(11.8)	1	(0.1)
Elaboración	29	(8.4)	5	(1.4)	14	(3.2)	65	(8.3)
Profundidad	15	(4.3)	9	(2.6)	28	(6.4)	21	(2.6)
Asociación directores	8	(2.3)	23	(6.6)	12	(2.7)	6	(0.7)
Condición/material	2	(0.5)	7	(2.0)	4	(0.9)	16	(2.0)
Autocrítica	7	(2.0)	8	(2.3)	24	(5.5)	9	(1.1)
Tradición	1	(0.2)	5	(1.4)	12	(2.7)	-	-
Otros	-		2	(0.5)	2	(0.4)	-	-
Total	343	(100)	344	(100)	432	(100)	782	(100)
							358	(100)
							311	(100)

χ^2 (favorable 1^a fase y 2^a fase)= 75,446; gl= 13; p< 0.0000/ χ^2 (neutra 1^a fase y 2^a fase)= 89,41; gl= 14; p< 0.0000/.

χ^2 (desfavorable 1^a fase y 2^a fase)= 168,953; gl= 14; p< 0.0000.

Los temas más usados para *describir* el cine de Almodóvar en la primera fase fueron: *grupos e individuos marginales, sexualidad, profesiones y sus metáforas*, así como *declaraciones del cineasta*, entre otros. En la segunda fase los temas más mencionados fueron: *prácticas y personajes populares, emociones/estados psicológicos, y tradiciones* (Cuadro 3).

Cuadro 3
Contenidos de descripción usados por la crítica
Frecuencias

	Primera fase (1980-87)		Segunda fase (1988)		Total	
	f	%	f	%	f	%
Prácticas/personajes populares	102	(13.4)	257	(26.5)	341	(23.5)
Actores/técnicos	163	(21.4)	210	(21.6)	305	(21.0)
Grupos/individuos marginales	106	(13.9)	103	(10.6)	189	(13.0)
Emociones	62	(8.1)	105	(10.8)	122	(8.4)
Género/estilo	48	(6.3)	76	(7.8)	109	(7.5)
Tradiciones	33	(4.3)	68	(7.0)	91	(6.2)
Sexualidad	67	(8.8)	54	(5.5)	82	(5.6)
Profesiones	59	(7.7)	44	(4.5)	81	(5.5)
Declaraciones del cineasta	33	(4.3)	20	(2.0)	50	(3.4)
Símbolos	34	(4.4)	13	(1.3)	29	(2.0)
Producción	18	(2.3)	6	(0.6)	24	(1.6)
Escenografía	33	(4.3)	13	(1.3)	21	(1.4)
Otros	3	(0.6)	-	-	3	(0.2)
Total	761	(100%)	969	(100%)	1447	(100%)

$$\chi^2 \text{ (1ª fase y 2ª fase)} = 112,883; \text{ gl} = 12; p < 0.0000.$$

El tema neutro más utilizado para la *comprensión* del cine de Almodóvar en la primera fase fue la *biografía del director*, mientras que en la segunda fase fueron: los *aspectos psicológicos*, las *relaciones sociales*, la *situación/cine* y las *relaciones interpersonales*. Nada destacó entre los temas favorables y desfavorables.

La forma expresiva más usada en ambas fases en el grado de frecuencia equivalente fue la descripción, mientras que en la primera fase destacó la comprensión.

Cuadro 4
Contenidos de comprensión utilizados por la crítica.
Frecuencias

	Primera Fase						Segunda Fase					
	F		N		D		F		N		D	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Biografía del director	-		63 (72.4)		0		0		9 (21.9)		0	
Aspectos psicológicos	6 (46.1)		7 (8.0)		1 (25.0)		5 (31.2)		14 (34.1)		1 (50.0)	
Relaciones/sociales	4 (30.7)		9 (10.3)		1 (25.0)		5 (31.2)		11 (26.8)		0	
Situación/cine	0		1 (1.1)		2 (50.0)		3 (18.7)		4 (9.7)		1 (50.0)	
Cambio/estético	1 (7.6)		-		-		3 (18.7)		-		-	
Relaciones interpersonales	1 (7.6)		3 (3.4)		-		-		3 (7.3)		-	
Convenciones artísticas	1 (7.6)		4 (4.5)		-		-		-		-	
Total	13 (100)		87 (100)		4 (100)		16 (100)		41 (100)		2 (100)	

χ^2 (favorable 1^a fase y 2^a fase)= (no significativo)/ χ^2 (neutra 1^a fase y 2^a fase)= 37,093; gl= 5; p< 0.0000/

χ^2 (desfavorable 1^a fase y 2^a fase)= (no significativo).

Cuadro 5
Formas expresivas utilizadas por la crítica
Frecuencias

	Primera fase (1980/87)	Segunda fase (1988)	Total
Evaluación	1119 (56.4)	1451 (58.5)	2570 (57.5)
Descripción	761 (38.3)	969 (39.0)	1730 (38.7)
Comprendión	104 (5.2)	59 (2.3)	163 (3.6)
Total	1984 (100%)	2479 (100%)	4463 (100%)

χ^2 (formas expresivas 1^a fase y 2^a fase)= 25,735; gl= 2; p< 0.0000.

DISCUSIÓN

De hecho, la crítica sobre el cine de Almodóvar se orientó en primer lugar a seguir los pasos del propio director y, posteriormente, de la sociedad. Así, respecto de un joven cineasta la reacción inicial de la crítica podría ser resumida como una mezcla de curiosidad intelectual e ideológica. O sea, la crítica empleó sus criterios más técnico-artísticos, exigiendo una evaluación atenta de los aspectos de la obra en sí. Ese criterio inicial fue seguido de cerca por la evaluación de contenidos ideológicos, los cuales se referían al debate social relacionado con temas controvertidos en la sociedad, destacándose entre los mismos el de los grupos e individuos marginales/minoritarios. Aquí surge un dilema para el crítico, quien debe registrar las reacciones del público por medio del debate ideológico en relación con cualquier tema que entre en conflicto, latente o explícito, con el sentido común prevaleciente, independientemente de los méritos formales de la obra. En caso de que no consiga anticipar adecuadamente las reacciones de la sociedad, el crítico puede comenzar a perder lectores o a dejar de atraer a otros. Sin embargo, los resultados indican que, frecuentemente, resulta imposible no mencionar la dimensión ideológica. Así, los críticos manifestaron una tendencia a mantener su posición desfavorable, aunque incluyeron esta problemática en la tentativa de acompañar al público. Asimismo, intentaron descubrir lo que el público deseaba ver en los filmes del cineasta, y se esforzaron por describir y analizar el tema de la sociedad marginal utilizando un lenguaje neutro, aunque esto no les impidiese posicionarse ideológicamente, sobre todo cuando el público optó por uno de los lados.

Podemos afirmar que a lo largo del siglo XX hubo un paulatino interés y una creciente curiosidad por las minorías sociales, de la misma manera en que se dio un desarrollo del erotismo y la transgresión sexual y cultural (Bataille, 1957), entre otros temas mayores, que se manifestaron en el cine de Fellini, Pasolini y Fassbinder, por mencionar a tres de los representantes de esa tendencia, aunque sus respectivas estéticas no puedan ser resumidas a esos aspectos. Hasta cierto punto, el fenómeno Almodóvar supondría una continuación, en el ámbito español, de la serie de sucesos mundiales de cambio cultural que tuvieron gran impacto y se consolidaron en las décadas de los sesenta y los setenta. No pretendemos hacer historia o crítica de cine, ya que nuestra intención es la de abordar psicosocialmente los hechos aquí relatados. Aun así, consideramos que la sociedad que el cineasta encontró estaba parcialmente abierta para recibirla, lo que contribuyó a suscitar, generalmente, reacciones neutras o negativas entre los críticos. Este hecho puede ser comprendido, en parte, con base en los dilemas de la propia sociedad española, que en esa época vivía un proceso de apertura política y cultural.

“[...] suponemos que la crítica participa activamente en este proceso de interacción social por medio de sus discursos, los cuales también transportan contenidos ideológicos generales existentes en cada sociedad. Algunos autores afirman la necesidad de articulación entre las representaciones sociales, que son construcciones discursivas más particulares de los grupos, con los niveles más sociológicos de las ideologías que las condicionan (Doise, 1982). Así, existen normas socio-culturales que regulan los sistemas sociales en la esfera pública del ocio y el arte”.

Ese proceso de apertura parcial puede ser interpretado también a partir de lo que ocurría en el mundo contemporáneo, que mantenía una serie de avances, sobre todo en la esfera privada, de forma más bien difusa y subordinada. Al mismo tiempo, la España con que Almodóvar se encontró mostraba una tendencia a reafirmar los modelos públicos tradicionales anteriores al advenimiento de la modernidad. Se trata de un dualismo o convivencia nada fácil entre formas de vida y existencia, proyectos y culturas contrastantes. Es el precio de un orden refractario al cambio expresado en la práctica social explícita que supone la exhibición y la contemplación de un filme trasgresor.

¿Se trata, por lo tanto, de un desfase entre grupos sociales al interior de la sociedad española? Es posible que la sorpresa no fuese el propio cineasta sino, más bien, la sociedad española, la cual se encontraba en un periodo de transición sociocultural después de décadas de represión en ese campo; se puede imaginar que el cineasta participó también activamente en ese proceso de cambio por medio de su producción cinematográfica.

De todas maneras, el tipo de reacción que suscitó la obra de Almodóvar nos lleva a pensar que se trata de una interacción similar a aquella que se da entre una minoría activa y mayorías más o menos asumidas que ocupan posiciones públicas y que tratan de resistir la presión del cambio. La mayor parte de las críticas procuraron mostrar sus filmes como objetos que contenía aspectos tanto positivos como negativos, indicando cierta búsqueda de imparcialidad. Sin embargo, los críticos parecen haber utilizado otra forma de resistencia, dirigiendo un número creciente de menciones a aspectos personales del director, que fue evaluado muchas veces de forma desfavorable (Mugny, 1978). Es posible que la curiosidad que el artista individualmente despertaba formase parte de un proceso de apreciación social de un conjunto de temas. De hecho, el producto cultural enfocado contenía varios mensajes y elementos, tales como las vivencias de minorías sociales, que fueron aislados de los aspectos más estéticos y formales del trabajo. En ese sentido, en la primera fase, las minorías y las formas artísticas fueron criticadas, dando lugar a

una segunda fase en la que la crítica se presentó más apaciguada al considerar que el cineasta había incluido contenidos familiares/convencionales, como los temas relacionados con las tradiciones y el ambiente popular. Esos temas tienen una función de estilo de comportamiento flexible (Mugny, 1978), que comunican que el cineasta presenta posiciones ideológicas mayoritarias, en cantidad/intensidad cada vez más frecuente. Ese estilo de comportamiento flexible lo volvió más aceptable y menos conflictivo/amenazador (Maggi, Mugny y Pérez, 1993), aunque en esta segunda fase haya persistido la presencia de temas minoritarios en sus obras.

Una manera diferente de interpretar los resultados del conjunto se refiere al comportamiento colectivo de masas. Es decir, una vez que un determinado producto cultural ha sido adoptado por los demás miembros del sistema social, un poco acríticamente, sin examinar con mayor detalle las cualidades intrínsecas del mismo, el comportamiento asociado a ese producto se multiplicará en serie en la sociedad. Un síntoma de esto se refleja en el hecho de que en las evaluaciones hechas por los críticos falta cierto equilibrio entre los pros y contras en los temas controvertidos (posición del autor en relación con la sociedad y los grupos marginales, entre otros) en las dos fases analizadas, aunque, como hemos dicho, estuviesen direccionados sobre la observación de ciertos temas apreciados por un determinado tipo de mentalidad/conducta. Sin embargo, el principal síntoma sería la constatación de que existe una polarización colectiva en torno a puntos de vista favorables, como desfavorables. Encontramos cierta tendencia entre la crítica y el público, primero, a rechazar y mostrar neutralidad y, posteriormente, a aceptar y rechazar, en menor grado, de manera colectiva la obra del cineasta.

Retomando nuestras conjeturas respecto de la sociedad contemporánea, podríamos decir que ésta manifiesta una tendencia a no tener ya como criterio de participación el par dialéctico “individuo-sociedad”, vinculado básicamente con un padrón masculino, heterosexual, blanco, cristiano, burgués, de mediana edad, casado (Guillaumin, 1972), entre otros contenidos, en el que la esfera pública se sitúa bajo su control y sirve para realizar los designios del mismo. Cabe reconocer que hubo un progreso en la construcción de una ciencia/práctica social, que tiene como criterio a la sociedad como un todo y al individuo como un absoluto. Sin embargo, ha existido una tendencia a representar a este individuo como una entidad cibernetica, gobernada por deseos, estilos cognitivos, representaciones sociales, entre otras subjetividades y recreaciones, con escaso margen de acción/decisión sobre sí mismo o en relación con su entorno sociocultural.

Contrastando con la mencionada representación del individuo, la perspectiva pluralista se sustenta cada vez más en la dialéctica “minoría-mayoría” para la comprensión/práctica social, en la cual habría una mayor tendencia a considerar las

realidades particulares que existen o emergen constantemente en todas partes del mundo, incluyendo procesos de interacción complejos entre ambos, como posibilidades para el sujeto de mantener una autonomía, una distancia y una diferenciación social frente a las normas, ideologías y valores de las mayorías. Al contrario, la dialéctica “individuo-sociedad” busca producir un saber que tiende a generalizarse, tanto cuando se aplica a los “individuos” como a las “sociedades”. A menudo, esto no implica el pretendido conocimiento universal, sino la pretensión de una referencia única basada en los aspectos más comunes entre los individuos y los grupos, o sea las mayorías, las cuales son fuertemente marcadas por dicho padrón, que es mantenido como una sombra, un “dios oculto” (Guillaumin, 1972), que orienta el pensamiento/conducta social.

El proceso de cambio social de amplia escala enfrenta varios obstáculos para su realización, incluyendo el acceso del público a medios diversificados de información, fuera de la llamada gran prensa, que corresponde a la mayor parte del material aquí analizado. Sin embargo, es necesario destacar que algunos países son más vulnerables a la comunicación de masas, ya que están marcados por historias de centralización y jerarquización sociocultural. En esos casos el rol de la crítica cinematográfica como posible copartícipe de la transformación social parece aumentar. Para los individuos/grupos que ansían la emancipación, el cine se convirtió en un espacio de “libertad controlada”, más onírico que real, lo que obliga a verificar sus repercusiones más allá del ámbito de lo privado, como los espacios de la familia y la educación, donde el fortalecimiento del individuo parece ser un requisito fundamental. En ese sentido, Foucault (1994) al analizar el fenómeno de la cristianización, destacó cómo las prácticas de la confesión y la imposibilidad de mantener fronteras separadas entre el yo-social y el yo-individual, impedirían la libertad y el desarrollo psicosocial. La creatividad social representada en la contribución del individuo hacia la sociedad tiende a exigir, cada vez más, formas autónomas de organizar lo social, iniciativas tales como la realización de un filme o la recreación de un grupo. Tales tendencias sólo pueden ser mejor comprendidas tomando en cuenta la dialéctica minoría-mayoría. Aunque el cine de Almodóvar puede no haber tenido como objetivo tal tipo de elaboración, su obra del periodo inicial puede servir como ilustración respecto de los problemas y dilemas socioculturales aquí expuestos.

BIBLIOGRAFÍA

Bardin, L. *L'analyse de contenu*, Presses Universitaires de France, París, 1991.

- Bataille, G. *L'erotisme*, Les Éditions de Minuit, París, 1957.
- Bauer, M. "Classical Content Analysis: a Review", en M. Bauer y G. Gaskell (eds.). *Qualitative Researching With Text, Image and Sound*, Sage Publications, Londres, 2000, pp. 131-151.
- Bourdieu, P. *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1984.
- Doise, W. *L'explication en psychologie sociale*, Presses Universitaires de France, París, 1982.
- Flath, E. y Moscovici, S. "Social Representations", en R.Harré & R.Lamb (eds.). *The Dictionary of Personality and Social Psychology*, Basil Blackwell, Londres, 1986, pp. 337-338.
- Foucault, M. *Hermenéutica del sujeto*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1994.
- Guillaumin, C. *L'idéologie raciste*, Mouton, París, 1972.
- Holgún, A. *Pedro Almodóvar*, Cátedra, Madrid, 1994.
- Jodelet, D. "The Representation of the Body and its Transformations", en R.M. Farr & S. Moscovici (eds.). *Social Representations*, Cambridge University Press, Cambridge, Inglaterra, 1984, pp. 211-238.
- Maggi, J., Mugny, G. y Pérez, J.A. "Le conflit comme stratégie de communication et d'influence", en J.A. Pérez y G. Mugny (orgs.). *Influences sociales-la théorie de l'élaboration du conflit*, Delachaux et Niestlé S.A., Lausanne, pp. 213-231.
- Moscovici, S. *La psychanalyse son image et son public*, Presses Universitaires de France, París, 1961/1976^a.
- _____. *Social Influence and Social Change*, Academic Press, Londres, 1976b (traducción en español *Psicología de las minorías activas*, Ediciones Morata, Madrid, 1981).
- _____. *Social Representations-explorations in Social Psychology*", Polity Press and Blackwell Publishers Ltd, Londres, 2000 (G. Duveen, ed.).
- _____. y Mugny, G. *Psychologie de la conversion-études sur l'influence inconsciente*, Editions Dalval, Cousset (Fribourg), 1987.
- Mugny, G. "La déviance", en W. Doise, J.-C. Deschamps y G. Mugny (orgs.). *Psychologie sociale expérimentale*, Armand Colin, París, 1978, pp. 57- 73.
- _____. *The Power of Minorities*, Academic Press, Londres, 1982.
- Paicheler, G. *Psychologie des influences sociales-contraindre, convaincre, persuader*, Delachaux & Niestlé Éditeurs, Neuchâtel, París, 1985.
- Philogène, G. *From Black to African American-a New Social Representation*, Westport, Connecticut, Praeger, Londres, 1999.
- Tajfel, H. *Human Groups & Social Categories*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.