

CANONIZACIÓN EN EE. UU. DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR A TRAVÉS DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS

CANONISATION IN THE U.S.A. OF THE CINEMA BY PEDRO ALMODÓVAR USING THE POLYSYSTEMS THEORY

Mario de la Torre Espinosa*

RESUMEN:

La controversia en el debate sobre el canon literario producido en EE. UU. en los noventa sirvió de base para el análisis de los procesos de canonización en otros campos de creación artística, aunque no con el desarrollo deseable. Esto se aprecia, por ejemplo, en el **déficit en el estudio de** este fenómeno en el cine. En este artículo intentamos desentrañar las claves del posicionamiento privilegiado del cine de Pedro Almodóvar en EE. UU. desde una perspectiva polisistémica, una opción completa para abordar estas ideas desde la complejidad de las dinámicas del mundo actual.

PALABRAS CLAVE: Pedro Almodóvar, canon, cine, Estados Unidos, Teoría de los Polisistemas.

ABSTRACT:

The controversial debate about literary canon in the U.S.A. in the 90s was inspiring for the analysis of the canonization process in other artistic areas, although without enough success. This can be seen in the case of the inadequate study of film phenomenon. This article will discuss about the outstanding position of the cinema by Pedro Almodóvar in the U.S.A. from a polysystemical point of view, a complete method to evaluate these ideas contemplating the complexity of the culture dynamics in today's world.

KEYWORDS: Pedro Almodóvar, canon, cinema, United States of America, Polysystem Theory.

INTRODUCCIÓN

El canon fílmico ha sido un objeto de estudio poco transitado en la investigación académica. Son pocos los que han intentado reflexionar al respecto, pero esto no quita la necesidad de reflexionar sobre los procesos de canonización del cine. Sobre todo porque, a pesar de la juventud del séptimo arte, el tiempo ha demostrado la necesidad de

* Professor de Teoria Literária e Literatura Comparada no Departamento de Filologia da Universidad de Cádiz, Espanha. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidad de Granada. Mario.delatorre@uca.es

conservar ciertos filmes que corren el peligro de desaparecer, y para ello es necesario un proceso de selección de acuerdo a criterios establecidos racionalmente.¹

El establecimiento de un canon, es decir, el listado de obras a conservar por su calidad o cualidades distinguidas, muchas veces está guiado por criterios ideológicos. Esto fue lo que se le recriminó al mediático listado elaborado por Harold Bloom y recogido en *El canon occidental* (1997), resultado del análisis sobre el valor estético de ciertas producciones literarias. La repercusión fue tal que no dejaron de sonar voces discordantes -grupos feministas, por ejemplo- que le acusaban de haber confeccionado un canon occidental, de escritores hombres, europeos y blancos. Otros académicos, como Jenaro Talens (1995, p. 16), vieron también otra serie de intereses en esta selección, en este caso económicos y profesionales, los que llevaban a estos académicos a preferir unas obras en detrimento de otras. Pero lo que quedaba claro es que existía una gran controversia en el momento en el que se intentaba postular un corpus frente a otro.

El mundo del cine, dada la relevancia de la discusión a colación de la mencionada publicación de Bloom, se lanzó también a confeccionar sus propios listados. El advenimiento del primer siglo de la invención del cinematógrafo llevó consigo la elaboración de listas que actuaran a modo de sumario de lo que había sucedido en esos primeros cien años de historia del séptimo arte. En esta labor, toda una moda durante estos años (WEINRICHTER, 2002, p. 33), fue fundamental el papel del American Film Institute (AFI) y su proyecto de 1998 titulado *AFI's 100 Years... 100 Movies*, del que resultó un corpus de cien obras seleccionadas entre mil quinientas personalidades del mundo del celuloide. Se daba así pie a una serie de listados creados por esta entidad que serían noticia en todo el mundo y que encumbrarían a filmes como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) o *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972).²

Pero esta propuesta no sería bien recibida por ciertos sectores de la opinión pública como Jonathan Rosenbaum (1998), quienes verían en todo esto un claro egocentrismo al restringir las películas seleccionables exclusivamente al ámbito estadounidense, obviando el legado del resto de países. En respuesta publicaría en 2004 *Essential Cinema: On the necessity of film canons* (2008), donde denunciará que esta práctica del AFI es resultado de la presión de Hollywood y su maquinaria para imponerse al resto de filmografías nacionales, y en su lugar propondrá un listado muchísimo mucho más numeroso de películas, todas en su opinión imprescindibles para entender la gestación y deriva del cine como lenguaje artístico.

Ante estos cánones, denunciados por sesgados o bien motivados por cuestiones extracinematógráficas, nos queda preguntarnos cómo afrontar hoy la confección de cánones. Desde nuestro punto de vista, intentar realizar un listado plenamente objetivo de obras cuya valía debe asegurarles una conservación en el futuro y una atención mayor que al resto de películas en los estudios académicos, programaciones cinematográficas o programas de estudios, es una tarea arduamente estéril. Intentar dilucidar un corpus implica el establecimiento de unos ciertos criterios estéticos, y estos siempre estarán impregnados de subjetividad. La institución, tal y como la describe Frank Kermode (1979), encargada de garantizar la conservación y durabilidad de una obra en una cultura determinada -estamento compuesto tradicionalmente por críticos y académicos en su mayoría-, no deja de constituirse en un agente sujeto a errores. Puesto que no podemos atribuirle legitimación plena para llevar a cabo esta selección, solo nos queda reflexionar en torno a otras posibilidades, y entre las más productivas consideramos que, aunque no es posible establecer un listado, sí es viable la posibilidad de estudiar si una obra concreta forma parte de un canon real y objetivo. No solo se le premia de alguna manera y se le conserva, sino que además se convierte en modelo para ese marco cultural concreto. Así, no consideramos el canon como un conjunto de obras que potencialmente podrían llegar a convertirse en modelos dada su complejidad semiótica, sino producciones artísticas que ya lo son, y en su propia cultura.

Ante este enconado ambiente de discusión de finales de los noventa en Estados Unidos -e importado a Europa-, José María Pozuelo Yvancos propone la utilización de las teorías sistémicas para llevar a cabo su estudio, y en concreto la Teoría de los Polisistemas (2000, p. 9), enunciada desde los setenta por Itamar Even-Zohar (1997) para describir el funcionamiento de las culturas.

Entre sus desarrollos más interesantes se encuentra el análisis de los fenómenos de canonización. A la Teoría de los Polisistemas, que considera la cultura y la obra como sistemas definidos por sus funciones, le interesa más el funcionamiento que tienen los elementos constituyentes de la realidad sociosemiótica que las obras en sí, aunque su estudio es fundamental también para el entendimiento de las dinámicas presentes en el polisistema. Es decir, le interesa más los procesos de canonicidad que las obras protagonistas de dichos procesos.

En estas estructuras siempre habrá un texto -o conjunto de ellos- que ocupe el centro del sistema (canon en su concepción tradicional), mientras que otros elementos se

hallarán en los márgenes del mismo (posición periférica). Lo interesante de esta concepción del funcionamiento de las sociedades es que contempla la posibilidad real de que esos elementos ocupen la posición central durante un tiempo determinado hasta que es reemplazado por otros elementos marginales, produciéndose un dinamismo que conlleva la necesidad de abordar estos procesos de forma diacrónica. Por este carácter histórico Even-Zohar no hablará de canon (al que llamará canonicidad estática) sino de canonicidad (proceso en desarrollo en un devenir histórico). Y lo más importante, la canonicidad dinámica será usada para aquellos textos que además de forma un canon en su versión más tradicional, sirven de modelo para la creación de nuevas obras e, inclusive, otros nuevos modelos derivados de estos.

Según nuestro punto de vista, estudiar si una película forma parte del canon significa que actúe siguiendo el concepto de canonicidad dinámica, es decir, que además de ser incluida en listados por académicos o críticos, por ejemplo, también se convierta en un modelo. Este enfoque es mucho más complejo, pero no excluye ni mucho menos al tradicional. Para demostrar la utilidad de este enfoque vamos a analizar la filmografía del director español más premiado y reconocido, Pedro Almodóvar, y su funcionamiento en los EE. UU. -país con una gran relevancia a la hora de dictar el funcionamiento del cine mundial- hasta el estreno de *Los amantes pasajeros* (2013).

Con solo conocer un poco la trayectoria cinematográfica de Almodóvar, queda patente el proceso de consagración que ha sufrido su producción desde sus inicios en el cine *underground* con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), si bien es cierto que uno de sus últimos estrenos, *Los amantes pasajeros*, ha suscitado cierto rechazo por parte de una crítica que una década atrás parecía haber canonizado su cine definitivamente. Resulta curioso que la mayor parte de las diatribas contra esta comedia de Almodóvar partan de su consideración como uno de los tótems actuales del cine mundial (posición central dentro del sistema) para achacarle cierta petrificación en su estilo (o como se diría desde la perspectiva del Formalismo Ruso, la *automatización* de su cine).

Almodóvar comenzó a tener repercusión mundial tras su participación en las principales citas cinematográficas internacionales. Su desembarco en EE. UU. se produjo en 1985 con *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984) y su proyección en el Festival de Miami. Ese mismo año viajaría la película al LA International Film Exposition y al festival New Directors/New Films. En 1987 con *La ley del deseo*, tras estrenarse internacionalmente

en el Festival de Berlín donde obtiene el *Teddy Award*, repite en el New Directors/ New Films, obteniendo el Premio Nueva Generación de la Asociación de Críticos de Los Ángeles. Este galardón provocaría el rescate y estreno de sus otras películas en suelo estadounidense.

No obstante será su siguiente obra, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), la que le pondrá en el mapa mundial definitivamente tras comenzar a recibir premios en Europa, como el de mejor guion en el Festival de Venecia. Con esta película, que bebe directamente de la comedia clásica hollywoodiense, será con la que Almodóvar entre de lleno en el mercado de EE. UU., estrenándose numerosas en salas y obteniendo premios y nominaciones a los Golden Globes o a los Oscar. Este sería el inicio de una fructífera carrera que culminó con la obtención de los premios de la Academia por sus películas *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002). Almodóvar entraría así a ocupar un lugar principal entre los creadores cinematográficos mundiales, siendo los E.E. U.U., como gran potencia internacional, un actor fundamental en su consagración.

METODOLOGÍA

El estudio que proponemos es un análisis diacrónico, puesto que creemos que la consideración de la serie cinematográfica como histórica es la mejor manera de entender la canonización como proceso. Y yendo más allá, polisistémico, no tanto porque pongamos en relación el sistema fílmico con otros sistemas, sino porque la constitución del mismo será entendido desde la perspectiva polisistémica. Gracias a esto veremos el grado de penetración del cine de Almodóvar en el polisistema cultural estadounidense.³

Para ello nos valdremos, siguiendo el trabajo de Torre Espinosa (2016), de los *factores del sistema* enunciados por Even-Zohar (1997). Este investigador israelí parte del esquema de los factores de la comunicación de Roman Jakobson -integrado por el destinatario, el destinatario, el contexto, el mensaje, el contacto y el código (1960, p. 353)- y los interpreta así para aplicarlos sobre cualquier tipo de expresión cultural:

- Productor. Quién crea o reproduce un producto o bien un modelo. Si lleva a cabo esto último, provocará un impacto en el sistema cultural, aunque para Even-Zohar estos cambios raramente podrán producirse de forma unipersonal.

- Consumidor. El lector o es espectador que actúa de forma pasiva en el repertorio del polisistema consumiendo un producto determinado. Habría que tener en cuenta cómo en nuestros días el concepto de consumidor ha mutado, configurándose en muchos casos en agentes activos a la hora de dirimir el gusto general mediante la utilización de las redes sociales o su participación en webs especializadas donde escriben críticas o bien puntúan tal o cual película.
- Producto. Entendido como cualquier ejecución de obras, ya sean artísticas o fílmicas, por ejemplo. Pero lo importante a analizar es cómo esta obra o producto influye en la sociedad creando modelos y canonizándolos, por ejemplo, o bien deponiéndolos.
- Mercado. Conjunto de elementos que median entre el productor y el consumidor, de forma que mientras mayor sea el mercado más posibilidades de desarrollo tiene el repertorio.
- Institución. Integrada por factores que controlan la vida cultural rechazando unos modelos frente a otros. No hay que confundirlo con el mercado, porque si bien ambos factores determinan la relación entre el productor y el consumidor, la institución prolonga la durabilidad de las obras al decantarse por unas en detrimento de otras. Se asocia al estamento educativo y académico.
- Repertorio: Este factor, clave dentro de la Teoría de los Polisistemas, sería equiparable para Even-Zohar a la noción de código si no fuera porque incluye además de las normas de creación y uso (o *modelos*)⁴, los materiales resultantes para la elaboración de discursos (o *receptores*). Además deberá estar en contacto con la institución -para que proceda a su validación- al igual que con el mercado -para que lo ponga en contacto con el consumidor-. También es importante resaltar la coexistencia de varios repertorios dentro del polisistema, unos ocupando una posición central y otros una posición periférica.

Figura 1: Los factores del sistema (elaboración propia).



Como vimos antes, la cultura no se puede entender al nivel de los textos, o como la suma de un conjunto de textos o productos, ni al nivel del repertorio, sino que será el conjunto de todos los factores descritos con anterioridad.

Para estudiar el proceso de canonización de la filmografía almodovariana analizaremos los diferentes factores y los aplicaremos a todas sus películas estrenadas en EE. UU. (desde *Mujeres al borde de un ataque de nervios* a *La piel que habito*)⁵:

- a) Mercado: Para el análisis desde este punto de vista trataremos los resultados en la taquilla americana. Dado el restringido número de copias con el que se suelen estrenar las películas extranjeras en EE. UU. -con un reducido circuito de cine en versión original- nos interesaremos por los resultados económicos por copia (que nos dará una visión más ajustada del interés que suscita) y por la posición final anual entre el *ranking* de películas extranjeras más taquilleras. Importante también será ver la calificación por edades -algo que especialmente en EE. UU. puede marcar la carrera comercial de un film- así como las distribuidoras -ya que la importancia de la misma puede determinar el éxito o no de una película-.
- b) Institución: Por un lado veremos las críticas vertida sobre las distintas películas por medios de comunicación especializados o generalistas norteamericanos. Para ello usaremos como herramienta la web *Metacritic.com*, que recopila las críticas de los principales medios estadounidenses y las codifica de cero a cien⁶. Esta serie resultante la pondremos en relación con otra web de similares características, *RottenTomatoes.com*, para validar así los resultados.

Por otra parte revisaremos los diferentes galardones que ha ido recibiendo en EE. UU., ordenándolos cronológicamente y relacionándolo con las otras variables. No distinguiremos en el número de galardones, o si se trata de un premio o sólo una nominación: lo que nos interesa es la presencia de su cine en la carrera de premios cinematográficos anuales estadounidenses otorgados bien por gremios profesionales o por asociaciones de críticos.

Y por último, y dado el objetivo principal que tenemos, no podemos dejar de consultar las diferentes listas elaboradas por la crítica y los profesionales norteamericanos con lo mejor del cine mundial para ver la inclusión o no del cine de Almodóvar en las mismas. Haremos además una breve reflexión teórica sobre los diferentes criterios de elaboración de dichas listas.

- c) Consumidor: Dado que nos encontramos en el 2013 con *espectadores 3.0*, que no sólo consumen, sino que participan activamente realizando recomendaciones a través de webs especializadas o redes sociales, vamos a aprovechar para trabajar con los datos proporcionados por ellos mismos a través de sus opiniones en *Metacritic.com* y en *RottenTomatoes.com*.⁷
- d) Repertorio: Vamos a analizar si Almodóvar ha supuesto algún desplazamiento en el sistema cinematográfico americano, un nuevo *modelo* de cine, y para llevar a cabo esta empresa prestaremos atención a la presencia de neologismos como "*almodovarian*", indicativos de la identificación de una variante en el código cinematográfico. A través de las críticas veremos qué quieren decir los críticos con esta nueva palabra y rastreamos su aplicación a otras cinematografías. Partimos de la hipótesis de que si se crea un neologismo en EE. UU.

es porque hay consideración de su cine como algo particular y especial, capaz de constituirse en un nuevo *modelo*.

RESULTADOS

Hemos acudido en primer lugar a los datos obtenidos en taquilla por las películas de Pedro Almodóvar a través de las webs *Metacritic.com* y *RottenTomatoes.com*. Vemos cómo tras irrumpir con cierta fuerza en taquilla con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (7.179.298\$ y puesto 35 entre los estrenos extranjeros), sufre una fuerte caída con sus siguientes estrenos. *Todo sobre mi madre* (8.272.296\$ y puesto 29 entre los estrenos extranjeros) no sólo logra romper la dinámica de recaudación en torno a los 1-2 millones de dólares donde se hallaba instalado su cine, sino que incluso mejora las cifras totales de recaudación de *Mujeres...* y esto le hace mejorar su posición final en el *ranking* de películas extranjeras más vistas. Los resultados siguen mejorando con *Hable con ella* (9.285.469\$ y puesto 27 en el *ranking* entre los estrenos extranjeros) y, tras un sufrir un notable descenso con *La mala educación* (5.211.842\$ y puesto 64 entre los estrenos extranjeros), alcanzará su mayor éxito comercial con *Volver* (12.899.867\$ y puesto 15 entre los estrenos extranjeros). A partir de aquí asistiremos a un progresivo descenso en los resultados de taquilla.

Figura 2: Recaudación en EE. UU. (en dólares).

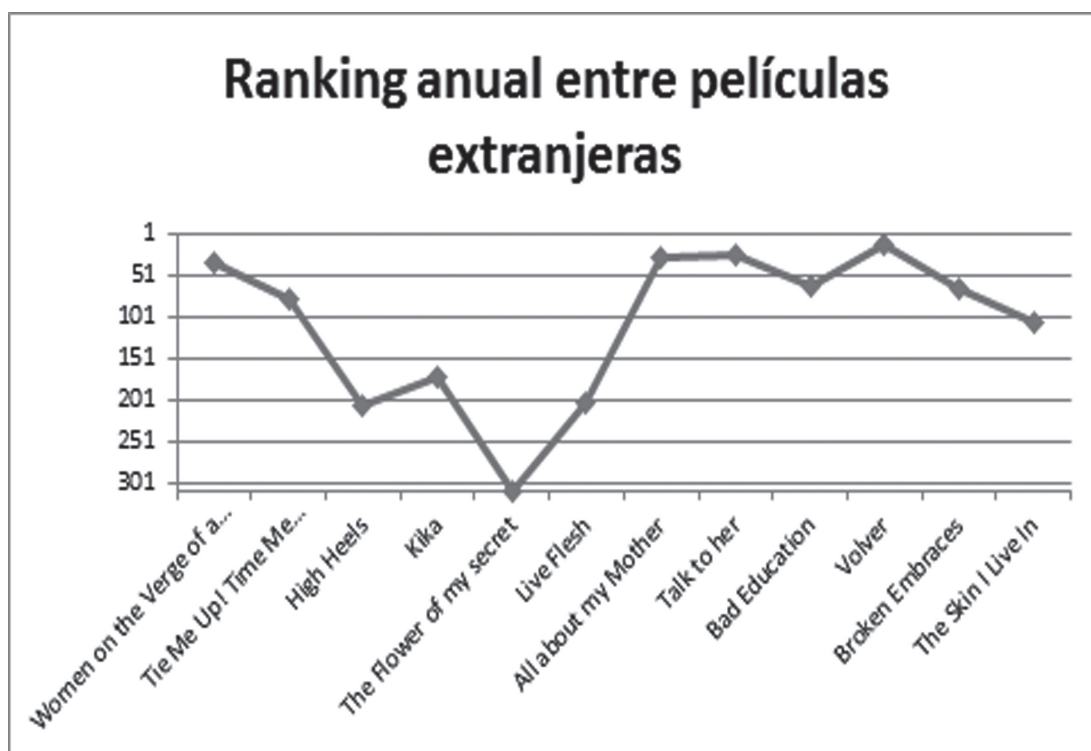


Figura 3: Posición de los filmes de Almodóvar en el *ranking* de películas extranjeras en EE. UU.

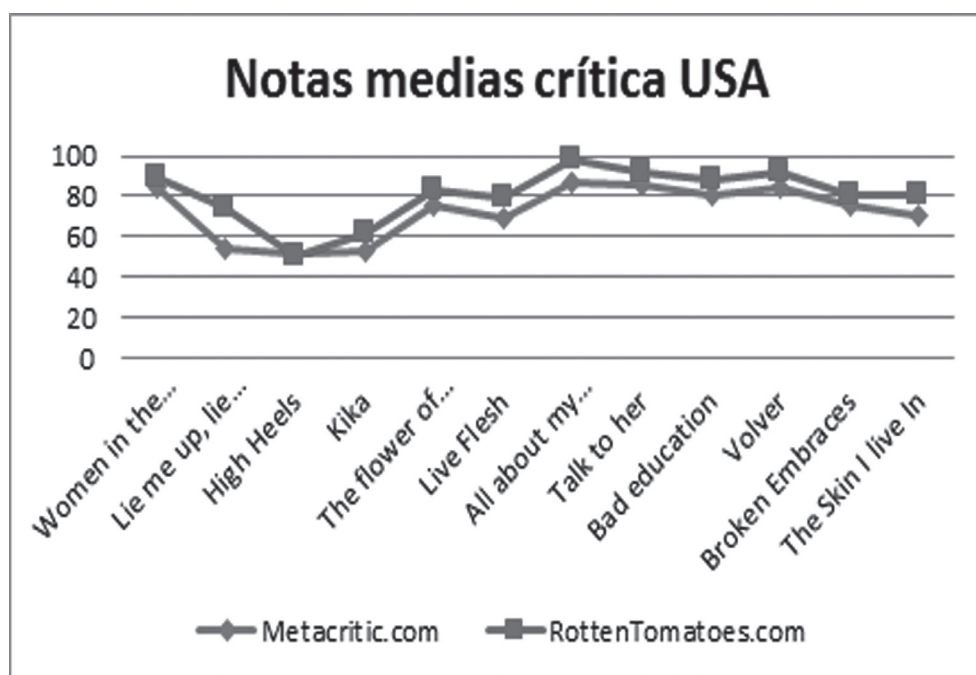
Revisando la posición final de sus películas dentro del *ranking* anual de películas extranjeras en EEUU vemos una estabilidad notable entre el estreno de *Todo sobre mi madre* y *Volver*. La distribuidora que estuvo detrás en esos momentos fue Sony Classics, realizando campañas promocionales importantes y ubicando en una posición privilegiada dichas películas en la carrera anual de premios estadounidenses. La mayor salida de copias en cines en este periodo se debe también a la película más taquillera, *Volver* (689 cines), aunque con un rendimiento por copia menor (39.540\$ por copia el primer fin de semana) que *Los abrazos rotos* (202 cines, 53.556\$ por copia en el primer fin de semana) o *Hable con ella* (255 cines, 52.198\$ por copia en el primer fin de semana), que obtienen los mejores resultados en este aspecto.

Sobre la recomendación por edades de sus películas, la MPAA (*Motion Picture Association of America's Film-rating System*) calificó todas como R (obliga a menores de 17 años a ir acompañados al cine) excepto *Átame* y *La mala educación*, que son evaluadas como NC-17 (no admite público menor de 17 años por su lenguaje ofensivo, desnudos explícitos, violencia, drogas...). A pesar de estas restricciones, no se percibe una relación directamente proporcional con los resultados de taquilla.

En cuanto a la opinión de la crítica sobre su cine, vemos que *Metacritic.com* recoge 299 análisis de 58 publicaciones diferentes. De estas, trece se encuentran entre los veinticinco medios impresos más vendidos de los Estados Unidos. Además, incluye a los nueve primeros del *ranking* (informe 2013 de la *Alliance For Audited Media*). Esto demuestra que la selección efectuada por *Metacritic.com* es acertada, ya que el impacto que pueden tener en la sociedad estadounidense dichas revistas y periódicos es relevante debido a sus elevadísimas cifras de circulación.

A través de estos artículos vemos que la película mejor valorada por la crítica es *Todo sobre mi madre* (*Metacritic.com* 87 sobre 100 - *RottenTomatoes.com* 98 sobre 100), seguida por *Hable con ella* (*Metacritic.com* 86 - *Rottentomatoes.com* 92) y *Volver* (*Metacritic.com* 84 - *Rottentomatoes.com* 92). Las peor valoradas son *Átame* (*Metacritic.com* 54 - *Rottentomatoes.com* 74), *Tacones lejanos* (*Metacritic.com* 51 - *Rottentomatoes.com* 50) y *Kika* (*Metacritic.com* 53 - *Rottentomatoes.com* 62). Vemos, pues, que el comportamiento de la taquilla es muy similar al de la crítica: una mayor recaudación suele ir paralela a una mejor valoración.

Figura 4: Nota media de las películas de Almodóvar.



En referencia a los premios, observamos cómo tras *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y su nominación a los premios *Oscars* y a los *Golden Globes*, el cine de Almodóvar desaparece prácticamente de las listas de premiados (salvo algún hito, como la nominación a los *Golden Globes* en 1992 por *Tacones Lejanos*) hasta que estrena *Todo*

sobre *mi madre* en 1999. A partir de aquí su presencia anual es constante recibiendo galardones y nominaciones (salvo en el año 2008, que no tenía película en el circuito).

Figura 5: Gráfico de evolución diacrónica de galardones a las películas de Almodóvar.

	Academy Awards	Boston Society of Film Critics Awards	Broadcast Film Critics Association Awards	Central Ohio Film Critics Association	Chicago Film Critics Association Awards	Chlotrudis Awards	Dallas-Forth Worth Film Critics Association Awards	Florida Film Circle Awards	Golden Globes	Hollywood Film Festival	Independent Spirit Awards	Los Angeles Film Critics Association Awards	National Board of Review Awards	National Society of Film Critics Awards	New York Film Critics Circle Awards	Online Film Society Awards	Phoenix Film Society Awards	San Diego Film Critics Society Awards	Santa Fe Film Critics Circle Awards	Satellite Awards	Screen Actors Guild Awards	Southeastern Film Critics Association Awards	Washington DC Area Film Critics Association Awards
1988																							
1989	■							■					■	■									
1990													■										
1991																							
1992								■															
1993																							
1994																							
1995																							
1996																							
1997																							
1998																							
1999		■										■	■										
2000	■		■		■			■			■	■	■								■	■	
2001						■										■					■	■	
2002	■		■		■	■						■	■							■			■
2003	■		■		■	■		■								■					■		
2004				■								■											
2005					■	■		■			■		■	■							■	■	
2006		■			■	■		■		■		■	■								■	■	
2007	■		■		■	■			■							■							
2008																							
2009					■	■		■								■		■			■	■	
2010			■						■							■		■					
2011					■			■	■		■					■		■					■
2012			■						■							■							■

Para encontrar algún film de Pedro Almodóvar en los listados con lo mejor de la historia del cine tendremos que acudir en primer lugar a las listas publicadas por la prensa o revistas especializadas -tendencia ésta, la de elaborar cánones, a la que se sumaron importantes publicaciones cinematográficas europeas como *Cahiers du Cinéma* (2008) o *Sight and Sound* (2012)-.

La revista *Time* se convierte en el principal impulsor de estos listados cuando en mayo de 2005 los críticos Richard Schickel y Richard Corliss publican *9 great movies from 9 decades* (2005). En este listado designaron las mejores películas de cada década desde la primera publicación de la revista *Time*, en 1923. *Hable con ella* sería escogida como la mejor película de la década que comenzaba en el 2000. Supuso un espaldarazo más a la carrera de esta cinta que se hizo con el Oscar al mejor guión original apenas dos años antes.

En 2011 estos mismos críticos eligen las mejores películas de todos los tiempos en el artículo *All-Time 100 Movies* (Corliss, Schickel, 2011). Asumen y reivindican la elaboración de listas como signo de nuestros tiempos. El cine de Almodóvar aparece con *Hable con ella*, mientras que *Todo sobre mi madre* se encuentra en las dos listas individuales preliminares que elabora cada crítico, pero dado que deben reducir el número de preseleccionadas, y dado que ya cuentan con otra del autor español, deciden sacarla del inventario.

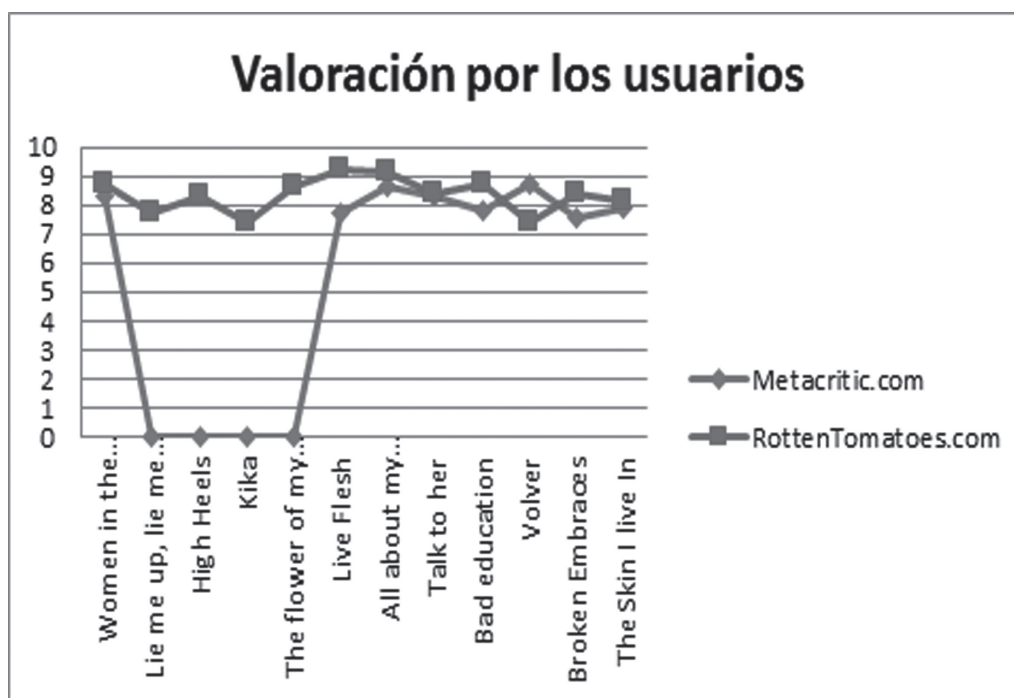
Por otra parte la revista *Empire* realiza en 2008 una encuesta con el objetivo de seleccionar las 500 mejores películas de todos los tiempos y donde participan mil cinéfilos y cineastas, incluidos directores y críticos. No encontramos ninguna película de Pedro Almodóvar, aunque el cine español está representado por *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973, en el puesto 93), *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950, puesto 121), y *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006, puesto 132) en el 132.

Los portales webs también dedican su esfuerzo a elaborar sus propias listas. Un ejemplo es Mr. Showbiz, creado en 1995 y que en 2001 publica *The 100 best movies of all time*, referido únicamente al ámbito del cine estadounidense. Pero en cambio, será con la web *Yahoo Movies* donde encontraremos de nuevo a Almodóvar, en una lista que pretende recoger lo mejor realizado entre 1990 y 2008: *100 movies to see before you die: the modern classics*. *Todo sobre mi madre* aparece aquí, en un listado cuyo único orden es el cronológico.

Pero retomando a Harold Bloom y su canon, no faltan en el ámbito estadounidense autores que, tomando a dicho autor como punto de partida, deciden elaborar su propio listado referido al cine. Tal vez uno de los intentos más interesantes -además de los de Rosenbaum aludidos con anterioridad, por la reflexión teórica y metodológica que los preceden-, sea el artículo de 2006 de Paul Schrader titulado *Canon Fodder* (SCHRADER, 2006). En él reflexiona sobre el cine tras un siglo de historia, y establece unas bases para la creación de un canon fílmico que sirva para educar a las futuras generaciones. Siguiendo la estela de Jonathan Rosenbaum (1998 y 2008), dice que un canon no debe ceñirse a lo comercial, ni a una identidad nacional dada, y con estos principios elabora el suyo propio seleccionando las cincuenta mejores películas de la historia, con *La regla del juego* (*La règle du Jeu*, Jean Renoir, 1939) en el primer puesto. Divide en tres categorías las 50 películas: las veinte primeras son el oro, las veinte siguientes la plata y las diez restantes el bronce. Y lo más importante para nuestro objeto de estudio, que *Hable con ella* aparece en el puesto 46.

En cuanto al análisis del punto de vista de los consumidores, hemos acudido a las notas dadas por los usuarios de dos webs. En *Metacritic.com* vemos como la mejor valorada es *Volver* (8,7) seguida de *Todo sobre mi madre* (8,6), *Hable con ella* (8,3) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (8,3). Vemos como no constan datos de *Átame*, *Tacones lejanos*, *Kika* y *La flor de mi secreto*. En cuanto a *Rottentomatoes.com* todas las películas están puntuadas y en general son mejor valoradas. La más apreciada es *Carne trémula* (92 sobre 100), seguida de *Todo sobre mi madre* (91) y *La mala educación* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (87). La peor valoración la recibe *Kika* (74). Vemos que las puntuaciones son mayores que las dadas por la crítica. También que si bien las críticas analizadas antes fueron publicadas en el momento del estreno de las películas, la valoración de los usuarios se ha ido produciendo a lo largo de los años, siendo posible aún hoy votar.

Figura 6: Valoración *online* de filmes de Almodóvar.



Sobre el reflejo de su cine como marca, hemos visto como *almodóvarian* es usado tanto para referirse a ciertos recursos narrativo-estilísticos del cine de Pedro Almodóvar presentes en sus propias películas como en la de otros directores. Sirva como ejemplo esta noticia de *Variety*, donde para referirse a un futuro proyecto cinematográfico, *The anatomist's secret*, dice que será “a colorful and surreal pic, almost Fellini-esque or Almodovarian in tone” (FUENTE, 2012). O en *The New York Times*, en la crítica a *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), donde la relación que se establece entre las tres mujeres de

diferentes edades y clases sociales tiene “a faintly Almodóvarian feel” (SCOTT, 2012). El mismo caso en las críticas a *Elektra Luxx* (Sebastián Gutiérrez, 2011) como una “quasy-Almodóvarian comedy” (Holden, 2011), o *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), que “rehearses ‘hooker with a heart gold’ tropes and indulges Almodóvarian clichés of Spanish spunk and solidarity” (LEE, 2006).

Llama la atención cómo todos usan el término *almodóvarian* sin explicar en qué consiste, del mismo modo que usarían *hitchcockian*, por ejemplo. Parece que hay unas constantes que identifican muy bien su cine, de tal forma que dicho adjetivo está semantizado para el espectador cinéfilo. Veamos ahora a qué puede hacer referencia este adjetivo a raíz de las críticas vertidas a su película *La piel que habito*.

The Almodóvarian touches are unmistakable: the frank and twisted sexuality; the artist [...] hero; the painful and comical coincidences and repetitions; the exacting schemes of color, movement and sound; the cinematic allusions; the deftly broken-and-rebuilt chronology. (LEVY, 2011)

[...] familiar Almodovarian pleasures: Alberto Iglesias’ magnificent score pulses with obscure menace, Jean-Paul Gaultier’s costumes (designed in collaboration with Paco Delgado) are deliciously perverse, and Antxon Gomez’s production design is pure postmodern eye candy. (STEVENS, 2011)

Richard Corliss (2011), aunque reconoce que no es una obra maestra a la altura de *Todo sobre mi madre* o *Hable con ella*, nos dice que es “unmistakably Almodóvarian, for it touches on many motifs the 62-years-old auteur has pursued over an exemplary career”. Como características que definen su cine alude a la red de emociones convulsas que contagian a unos personajes con otros, en un cóctel de coincidencia y destino, empujando el melodrama hasta extremos tales que casi lo convierten en tragedia o farsa.

Revisando las 36 de las 37 críticas recogidas en *Metacritic.com* sobre *La piel que habito* encontramos también expresiones que designan una posición de autoridad de Pedro Almodóvar en el mundo del cine: “Mr. Almodóvar, a master of his art”, “Spanish maestro”, “Spanish master filmmaker”, “Spain’s stylish maestro”, “legendary Spanish filmmaker”, “Almodóvar-ized”, “Almodovar’s Style”, o “the great Spanish filmmaker” son algunas de las formas que aparece para referirse a él. ¿Pero qué significa *almodovarian*? Antes hemos citado lo que los autores dicen de forma explícita. Veamos ahora otras críticas de su penúltima película donde se recoge lo más destacado de su estilo:

- “[...] lapidary technique, calculated perversity, intelligent wit.” (Manohla Dargis, *The New York Times*)
- “[...] Mr. Almodóvar in his exuberant-entertainer mode.” (Joe Morgenstern, *The Wall Street Journal*)
- “camp humor and Almodóvar’s trademark homages to 1950s melodramas.” (Lou Lumenick, *The New York Post*)
- “[...] Spain’s stylish maestro of kink and flamboyant emotion.” (Peter Travers, *Rolling Stone*)
- “Almodóvar has always had a flair to transforming Hollywood kitsch.” (Peter Rainer, *The Christian Science Monitor*)
- “[...] Almodóvar’s enthusiasm for crime and melodrama have hardened into mannerism...” (Wesley Morris, *Boston Globe*)
- “Pedro Almodóvar is one of the few filmmakers with the ability to infuse the screen with his own consciousness...” (Mick LaSalle, *San Francisco Chronicle*)
- “[...] the director whose flamboyant black comedies...” (Michael Phillips, *Chicago Tribune*)
- “With a Pedro Almodóvar film, we expect voluptuous sexual perversion, devious plot twists, a snaky interweaving of past and present, all painted on a canvas of bright colors with bold art and clothing.” (Roger Ebert, *Chicago Sun-Times*)
- “Aside from his usual bold color schemes...” (Alison Willmore, *Movieline*)
- “It’s one that will be familiar to his fans for its extreme melodramatic overstatement and surrealistic twists brought to life with intentionally ludicrous delivery.” (Eric Kohn, *indieWIRE*)
- “[...]with distinctive flourishes by Spanish filmmaker Pedro Almodóvar.” (Claudia Puig, *USA Today*)
- “Pedro Almodóvar’s cinema is all about looking -at people and the fabulous art they hang on their walls, the glamorous work that passionately stirs or bores them, the florid clothes they wear and often foist from their hungry bodies, their beautifully expressive faces- and how looking rouses the senses, provoking passion that can turn as easily to sex as it can to murder...” (Ed González, *Slant Magazine*)
- “[...] they’re all revealed in circuitous time, as in Almodóvar’s style.” (Joshua Rothkopf, *Time Out New York*)
- “Spanish director Pedro Almodóvar typically shoves the envelope with lurid sexuality, soap operatic emotions and garish primary color schemes.” (Steve Persall, *Tampa Bay Times*)
- “Role confusion is a persistent theme; satire/homage and overheated melodrama, the Spanish director’s favourite way of doing business.” (Stephen Cole, *The Global and Mail*)
- “[...] Almodóvar delivers his usual satiny mise-en-scene...” (J.R. Jones, *Chicago Reader*)
- “Despite the usual Almodóvar plot twists, kinky sex and themes of sexual identity reversal, gender bending and mad desire...” (Rex Reed, *New York Observer*)
- “[...]Almodóvar obsessions as betrayal, anxiety, loneliness, sexual identity and death...” (Kirk Honeycutt, *Hollywood Reporter*)

Vemos que su cine es visto como algo peculiar desde el punto de vista narrativo (la concepción del tiempo, con la estructura de *flashbacks*). También por su llamativa puesta en escena su cine visto desde el melodrama. Así como destacan los temas que trata, con la sexualidad como una de sus principales constantes: identidad sexual, conflictos entre sexos, deseo o género. Pero sobre todo, parece que hay una visión clara de su cine como un modelo propio.

CONCLUSIONES

Como es obvio, el proceso de canonización del cine de Pedro Almodóvar en EE. UU. no responde a criterios de intereses del poder dominante, o a la necesidad de construcción de una identidad nacional, como algunos cánones han sido diseñados, sino que dicho proceso simplemente es consecuencia de los valores estéticos de su cine.⁸ Aun así, habría que revisar su posible reivindicación desde la teoría *queer* de EE. UU., donde su cine tiene un importante peso por su reivindicación de lo *camp* y lo *underground*, así como la normalización en la mostración de la diversidad sexual.

La canonización de su obra se inicia con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y tiene su momento culminante con *Todo sobre mi madre* y, especialmente, *Hable con ella*. Este proceso se repetirá con *Volver*. Vemos al analizar taquilla, crítica, premios o los listados de críticos y prensa, que el comportamiento es prácticamente el mismo: a mayor calidad de una película (según crítica, premios, listados de mejores películas), mejores resultados de recaudación en salas. Esta relación puede tener su explicación en el hecho de que la distribución del cine de Almodóvar en el país norteamericano se realice en salas selectas, con una distribución muy dirigida y especializada (recordemos que se estrenan todas en versión original en un país no acostumbrado a ver cine subtulado). Una prueba de ello puede ser el hecho de que sus películas mejor valoradas hayan obtenido una buena media de ingresos por copia, lo que quiere decir que tiene un público fiel que acude a las salas a ver su cine - especialmente si tienen buena prensa, ya sea crítica o a través de la repercusión de los premios -, pero que dicho público también es muy reducido. Es indicativo que *Volver* haya sido la película que haya obtenido uno de los menores ingresos por copia el primer fin de semana de su estreno a pesar de ostentar su récord en cuantos a cines en los que se estrenó. Aún así, el estreno relativamente masivo de esta película consiguió la mayor recaudación en taquilla del cine

de Almodóvar en EE. UU. hasta el momento. El que Penélope Cruz, estrella consolidada en el *star system*, protagonizara el filme también jugaría un papel decisivo en su éxito.

De lo que no cabe duda, viendo las diferentes variables analizadas, es que *Hable con ella* se ha convertido en su mayor hito en EE. UU. Se ha constituido como una película canonizada, a tenor de lo dicho por la crítica y los diferentes gremios de profesionales y asociaciones de críticos -esto a través de sus premios. Parece haber alcanzado una posición central dado el poder legitimador que ostentan estas instituciones, que “confieren valor y privilegio a los textos y autorizan maneras de interpretar” (Kermode, 1979: 111).

En cambio, el comportamiento de los usuarios en las páginas webs no ha devuelto ninguna información coherente en su comportamiento. Las puntuaciones a las películas de Almodóvar han sido muy buenas, pero sin matices y con completa arbitrariedad, como por otra parte era de esperar dada la heterogeneidad de su composición. Esto nos debe llevar a realizar una profunda reflexión sobre si estamos sobrevalorando la figura del usuario *on-line*, tal como demuestran otros ejemplos como el estreno de la película española *Extraterrestre* (Nacho Vigalondo, 2011), todo un éxito en *Twitter* como un fracaso absoluto en taquilla.⁹

El caso de EE. UU. sería comparable al de otros países.¹⁰ Nos hallamos en un mundo globalizado donde las tendencias de canonización parecen que deban ser similares, si no en su totalidad, al menos en parte. La repercusión de los dos premios *Oscars* (más otras tres nominaciones) ganados por Almodóvar ha hecho que el éxito de sus películas se amplifique por todo el mundo, contribuyendo a una mejor distribución y llegando a nuevos países donde la crítica se ha hecho eco para llegar más tarde al ámbito académico... Así pues, un estudio comparativo del fenómeno de canonización de su cine en diferentes países y/o sistemas culturales podría posibilitar la definición de un modelo general para el estudio de los procesos de canonización.

En cuanto si a su cine ha supuesto una canonicidad dinámica o estática, está claro que algunas de sus películas se encuentran dentro del canon fílmico en EE. UU., pero no sabemos si realmente se han producido desplazamientos en el sistema norteamericano, ya que esto exigiría un análisis mucho más profundo que excede los objetivos de este trabajo. Lo que queda claro es que si no lo es ya, el cine de Almodóvar está cerca de constituir un *modelo* dentro del sistema, de ahí que cualquier aficionado al cine sea

capaz de identificar variables que identifican el modo de hacer cine de Almodóvar. Neologismos como *almodóvarian* o *almodóvar-ized*, tal como vimos, vienen a apoyar esta idea.

Lo que sí parece claro es que este proceso de canonización es continuo, y que dependerá de sus siguientes películas el que siga siendo respetado por crítica y público. Afortunadamente Almodóvar sigue haciendo cine, y a través de los próximos años y sus siguientes películas seremos capaces de discernir si su obra se queda en el canon *diacrónico* o en el canon *del día* (HARRIS, 1991, p.44).

REFERENCIAS

BLOOM, Harold (1997). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

CORLISS, Richard (2011). The Skin I live in: Almodóvar's Human Centipede. *Time*, 13 de octubre de 2011. Recuperado de <http://entertainment.time.com/2011/10/13/the-skin-i-live-in-almodovars-human-centipede/>

CORLISS, Richard, SCHICKEL, Richard (2011). All-time 100 movies. *Time*, 03 de octubre de 2011. Recuperado de <http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies/>

EVEN-ZOHAR, Itamar (1997). Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas. En M. Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas* (pp. 23-52). Madrid: Arco/Libros, 1999.

FUENTE, Anna Marie (2012). Tagliavini's in on Secret: Helmer-scribe preps bestseller for bigscreen. *Variety*, 3 de diciembre de 2012. Recuperado de <http://variety.com/2012/film/news/tagliavini-s-in-on-secret-1118063031/>

HOLDEN, Stephen (2011). Subject is sex (sort of), Milieu is Zan (sort of). *The New York Times*, 10 de marzo de 2011. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2011/03/11/movies/sebastian-gutierrez-elecktra-luxx-review.html>

IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1999). La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios. En M. Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas* (pp. 9-22). Madrid: Arco/Libros.

JAKOBSON, Roman (1960). Lingüística y poética. En R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general* (347-395). Barcelona: Seix Barral.

KERMODE, Frank (1979). El control institucional de la interpretación. En E. Sullá (comp.), *El canon literario* (91-112). Barcelona, Arco Libros, 1998.

LAMBERT, José (1997). Itamar Even-Zohar's Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 1(24): 7-13.

- LEE, Nathan (2006). Working girls with dreams beyond the corner. *The New York Times*, 23 de agosto de 2006. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2006/08/23/movies/23prin.html>
- LEVY, Shawn. (2011) 'The skin I live in review': a castle, a mad scientist, a sexy monster, and Almodovar magic. *Portland Oregonian*, 3 de noviembre de 2011. Recuperado de http://blog.oregonlive.com/madaboutmovies/2011/11/the_skin_i_live_in_review_a_ca.html
- PERALES, Francisco. (2008). Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico. *ZER Revista de Comunicación*, 13(24), 281-301.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000). El canon en las teorías sistémicas. En J.M. Pozuelo Yvancos y R.M. Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española (77-90)*. Madrid: Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, José María (1995). *En canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Episteme.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). Canon e historiografía literaria. *Mil Seiscientos Diceséis*, 11, 17-28.
- ROSENBAUM, Jonathan (1998). List-o-Mania: Or, how I stopped worrying and learned to love American movies. *Chicago Reader*, 25 de junio de 1998. Recuperado de <https://www.jonathanrosenbaum.net/1998/06/list-o-mania-or-how-i-learned-to-stop-worrying-and-love-american-movies/>
- ROSENBAUM, Jonathan (2008). *Essential Cinema: On the necessity of film canons*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- SCHICKEL, Richard y CORLISS, Richard (2005). 9 great movies from 9 decades. *Time*, 22 de mayo de 2005. Recuperado de <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,901050801-1084252,00.html>
- SCHRADER, Paul (2006). Canon fodder. *Film Comment*, sept-oct., 33-49.
- SCOTT, A. O. (2012). Remembrance of Passions (and Follies) Lost. *The New York Times*, 25 de diciembre de 2012. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2012/12/26/movies/miguel-gomess-tabu.html>
- STEIGER, Janet (1985). The politics of Film Canons. *Cinema Journal*, 3(24), 4-23.
- STEVENS, Dana (2011). Pedro Almodóvar's new film is a math problem, not a poem. *Slate*, 13 de octubre de 2011. Recuperado de www.slate.com
- SULLÁ, Enric (1998). El debate sobre canon literario. *El canon literario* (11-34). Madrid: Arco Libros.
- TALENS, Jenaro (1995). Writing against Simulacrum: The place of literature and literary theory in the Electronic Age. *Boundary*, (2), 1-21.
- TORRE ESPINOSA, Mario de la (2016). El canon fílmico a la luz de las teorías sistémicas: una propuesta metodológica. *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 14, 209-226.
- WEINRICHTER, Antonio (2002). Algunos hitos de los noventa: ¿a qué canon quedarse? *Secuencias*, Revista de historia del cine, 16, 33-37.

NOTAS

1. La necesidad de conservar documentos esenciales para entender la humanidad, como lo son las películas, se halla detrás de iniciativas de organismos como la UNESCO, declarando como “Memoria del mundo” negativos originales de películas como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950).
2. A este listado le sucederían otros variados, como el realizado en conmemoración del décimo aniversario del primer listado y titulado *AFI's 100 Years... 100 Movies (10th Anniversary Edition)*. En su web oficial <http://www.afi.com> se puede encontrar una opción del menú llamada *Lists* donde se hallan los listados elaborados por esta entidad hasta el momento, ya sea atendiendo al género o la popularidad, o bien a aspectos concretos del cine como las bandas sonoras.
3. El término polisistema es un neologismo propuesto por Even-Zohar para diferenciar su visión del sistema (dinámico) de la del estructuralismo francés (estático).
4. La existencia de estos modelos es esencial para el funcionamiento del sistema cultural, ya que permiten la interpretación. Para Even-Zohar “consisten en la combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas (temporales) que se imponen sobre el producto” (1999).
5. No incluiremos ni *Julieta* (2016) ni *Los amantes pasajeros* porque su reciente estreno no nos permite tener la suficiente perspectiva histórica para nuestro estudio.
6. Para información completa sobre el proceso de codificación y las publicaciones fuente que emplea consúltese la web <http://www.metacritic.com>.
7. Sería discutible si es conveniente incluir aquí los resultados de taquilla, ya que el *box office* también es resultado de los gustos de los espectadores.
8. A pesar de lo que se acaba de comentar, sí se podría realizar una investigación en esta línea si se parte de la idea de la utilización del modelo hollywoodiense clásico en el cine de Almodóvar, como ha sido analizado en múltiples trabajos (véase Perales, 2008). Pero realmente son tantos los modelos empleados en su filmografía, donde la hibridación se configura en uno de sus rasgos más característicos, que llevar a cabo un análisis partiendo de este presupuesto sería realizar una lectura reductora.
9. Para complementar nuestro análisis polisistémico sería muy conveniente realizar un análisis bibliométrico sobre el cine de Almodóvar -como objeto de estudio- en la literatura académica de aquel país, lo que supondrá una futura línea de investigación. El estudio de esta variable (y de los planes de estudio de las universidades estadounidenses) ayudará a desentrañar la complejidad del factor *institución* al ver su grado de penetración en la literatura académica. Asimismo, el nombramiento como doctor *honoris causa* de Pedro Almodóvar por la Universidad de Harvard en 2009 podría también incluirse aquí.
10. Si se realiza este análisis en Alemania, Francia o Italia se podría vislumbrar un comportamiento similar. Basta con ver los premios recibidos en estos países o las cifras de taquilla recaudadas por las películas de Almodóvar.

Artigo recebido em: 13 de julho de 2018.

Artigo aceito em: 04 de junho de 2019.