

Introducción

Almodóvar en la cultura española

El cine de Pedro Almodóvar se ha convertido en un símbolo de la cultura española. Así lo cuenta Alfredo Martínez Expósito en *Cuestión de imagen: cine y Marca España* (2015), confrontando la visión que sobre Almodóvar se tiene en su propio país con la que sobre su obra se tiene en el extranjero. Almodóvar se constituye en una marca reconocible capaz de vender *lo español* con unos valores añadidos de *glamour* y originalidad.

Tanto es así que no es difícil encontrar en planes de estudio de universidades extranjeras su filmografía como herramienta didáctica. La cuestión es preguntarnos por qué ha tenido lugar este fenómeno. Y a este respecto, la hipótesis que intenta probar este libro es que se debe al retrato en sus películas de elementos claves de la cultura española. Evidentemente no estamos aquí apropiándonos de la teoría del reflejo marxista para hablar de su arte como reproducción de la realidad, y más sabiendo que su cine ha sido visto como escapista en muchas ocasiones, pero no es menos cierto que a través de su cine se pueden identificar elementos clave que forman parte del imaginario sobre lo español, especialmente en el extranjero.

La canonización del cine de Almodóvar como fenómeno cultural en sus inicios, allá por los años ochenta, puede justificarse debido a dos circunstancias. La primera, la coronación del séptimo arte como la forma de manifestación artística más importante del siglo xx. Y la segunda, el hecho de que el cine del director español supusiera la representación más mediática y rupturista con el *horizonte de expectativas* del espectador medio sobre lo esperable del panorama artístico español, provocando una *distancia estética* (Jauss, 1976) que fue celebrada por la genuina mezcla de influencias foráneas con símbolos patrios. La original lectura y reelaboración de estos elementos sería además muy celebrada por la crítica y los festivales de cine internacionales, proporcionándole numerosos reconocimientos y premios. Esto provocó que los docentes e investigadores internacionales, en la

búsqueda de elaborar un corpus actualizado para llevar a cabo sus clases sobre cultura española, se fijaran en la irreverencia y la vitalidad de las primeras películas del director manchego.¹

Con el tiempo esta tendencia fue cambiando al constituirse Almodóvar no solo en un ejemplo de ruptura con el *sistema*, sino también por el hecho de que entrara a formar parte del *star system* internacional, especialmente tras la nominación a los Premios Oscar de 1989 por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Suponía aquello el espaldarazo definitivo para la cinematografía, aún incipiente, de un director que solía levantar las mismas controversias en sus apariciones públicas que con su producción audiovisual. Y es que Almodóvar, antes de dirigir *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), ya era conocido en el mundo cultural de Madrid en la segunda mitad de los setenta por su irreverencia como *enfant terrible*, mostrada especialmente en las veladas cinematográficas donde proyectaba sus trabajos, que, si bien tenían un aspecto *amateur*, mostraban grandes ambiciones artísticas. Se convirtió así en un personaje conocido de lo que se llamó *Movida Madrileña*, cuya esencia, además, supo reflejar en sus obras.

En su cine es posible realizar lecturas de la realidad de España. Frente a los que aseguran —a veces muy justificadamente— que el cine de Almodóvar no es válido para obtener una visión objetiva de la realidad, se oponen los que ven en sus obras el reflejo del *Zeitgeist* de este país; un auténtico catalizador del espíritu de su época. Lo que sí podemos decir, y sin miedo a equivocarnos, es que si no es *la* realidad de España (en un sentido directo), es *una* realidad profunda la que ha retratado en su obra, incluyendo no solo las relaciones sociales, sino también los efectos de la cultura en las dinámicas de la ciudadanía e incluso sobre la construcción de la idea de España en el imaginario colectivo.²

Podemos ver un ejemplo en lo que ha acontecido con su obra en Francia. La presencia continuada de estas películas en la sección oficial del Festival de Cannes, por ejemplo, es bastante sintomática de la consagración del autor español como uno de los grandes cineastas contemporáneos. Aquí, además, será donde sus filmes cosechen parte de sus mayores éxitos, teniendo en cuenta que ya la mera presencia en la programación de esta cita anual constituye en sí misma un verdadero premio.³ Como fruto

¹ La investimenta como doctor honoris causa por la Universidad de Harvard en 2009 y por la universidad de Oxford en 2016 viene a apoyar esta idea de prestigio alcanzado por el director español en el ámbito universitario mundial.

² Esta idea de una realidad profunda manifestada en las obras artísticas estaría conectada con las teorías sociológicas de Georg Lukács (1989) o incluso con los trabajos de Siegfried Kracauer (1947) sobre el reflejo de la psicología colectiva en las obras cinematográficas.

³ La presencia de los filmes de Almodóvar es habitual en este festival de la Costa Azul francesa. Ha participado con casi todas sus últimas películas, logrando además importantísimos galardones no solo para él, sino para gran parte del equipo técnico y artístico. Así lo demuestra la Palma de Oro a la mejor actriz para

de esta exitosa recepción hay que entender también los reconocimientos recibidos desde varias instituciones galas que, además de premiar, contribuyeron a favorecer aún más la acogida de este cine al institucionalizar su canonización. La industria cinematográfica francesa mostraría su admiración al director español con el César honorífico en 1999, galardón que se sumaría a los premios César a la mejor película extranjera recibidos por *Volver*, *Hable con ella*, *Tacones lejanos* o *Todo sobre mi madre*. El Gobierno también le honraría nombrándole Oficial de la Orden de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura en 1994, y en 1997 le concedería la Orden de Caballero de la Legión de Honor Francesa.⁴ De igual forma, una institución del peso de la Cinémathèque Française organizaría en 2006, con ¡Almodóvar: Exhibition!, no solo una retrospectiva de su filmografía, sino también una exposición, convirtiéndose en el primer autor vivo al que se le dedicaba una muestra de este tipo. La filмотeca francesa, además, le invitaría a programar un ciclo, asumiéndose así no solo el valor de las películas de Almodóvar, sino también los gustos cinematográficos del director español como criterio validador de calidad fílmica.

Parece claro que el cine de Almodóvar supone algo más que una simple filmografía y que su legado —aún por desarrollarse— se constituirá no solo en un material de primer orden para llevar a cabo una interpretación de la deriva del cine contemporáneo, sino también para entender qué es España a través de su obra fílmica.

Para llevar a cabo el análisis que proponemos en este libro, nos hemos acogido a la *teoría de los polisistemas* como marco para articular nuestro pensamiento, dada la complejidad de su obra en conexión con las otras artes y otros sistemas culturales foráneos. Así, el polisistema cultural español será analizado a lo largo de seis capítulos que recogen la presencia de diferentes tipos de manifestación cultural en España y ejemplos de su reflejo en la cinematografía del director español.

Conceptos básicos de repertorio e interferencia intersistémica

Analizar el cine producido por Almodóvar exige una interpretación del contexto sociocultural desde el que desarrolló su obra. Supone pues añadir al análisis textual toda una serie de elementos que trascienden este nivel, de tal manera que se propicie un mejor entendimiento de nuestro objeto de estudio.

Cecilia Roth por *Todo sobre mi madre* y para Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo, Yohana Cobo y Chus Lampreave por *Volver*. O el de mejor actor para Antonio Banderas por *Dolor y Gloria*. Otros premios importantes en la cita *cannoise*: mejor director y premio del jurado ecuménico en 1999 por *Todo sobre mi madre*, mejor guion en 2006 por *Volver* o el Prix de la Jeunesse en 2011 por *La piel que habito*.

⁴ A estos galardones habría que sumar otros, como el Premio Lumière a toda su trayectoria, recibido el 18 de octubre de 2014.

Si bien han sido numerosos los trabajos académicos que han efectuado sus investigaciones desde un punto de vista biográfico, haciendo especial hincapié en el cine de Almodóvar como un claro reflejo de la España de la Transición, se hace necesaria una aproximación que añada a este enfoque el análisis de los modelos culturales vigentes tanto en las décadas precedentes —en las que Almodóvar se educó durante su infancia y adolescencia— como posteriores —ya que nuestro estudio es diacrónico— llegando hasta la actualidad. Esto posibilitará un acercamiento global a su obra, tradicionalmente limitada a la interpretación a partir de este momento histórico, obviando matices imprescindibles para entender correctamente su filmografía. A evidentes y llamativos referentes como el punk, John Waters o el *underground*, habría que sumar otras manifestaciones culturales que integran el panorama en el que se formó y desde el que crea Almodóvar.

La importancia del análisis del contexto sociocultural a la hora de abordar el estudio de cualquier práctica discursiva ha sido considerada y desarrollada teóricamente por diversos investigadores. Como ejemplo Jenaro Talens, quien así habla en este sentido en torno a la Transición española y los Novísimos: «Una historia de la poesía de la generación que tuviese pretensión de verosimilitud debería, por ello, partir del análisis del marco sociológico y cultural que hizo posible su nacimiento, entendiéndolo no como una cadena temporal de antes a después sino como una malla donde todas las piezas se articulan en un presente contradictorio pero unitario» (1995a:76).

Se vislumbra aquí su preocupación por analizar cualquier fenómeno generacional desde diferentes variables, partiendo de la cultural y sociológica, pero sin excluir otras más convencionales. Lo más interesante es ver cómo Talens defiende una interpretación histórica de los hechos y cómo destaca la necesidad de la observación de la interrelación entre todas las partes constituyentes del discurso crítico. Entronca implícitamente así con las teorías sistémicas en la concepción heterogénea del sistema literario y en la funcionalidad de sus partes constituyentes, donde ese «marco sociológico y cultural» podría asimilarse a lo que desde la *teoría de los polisistemas* ha venido a llamarse *repertorio*.

Itamar Even-Zohar nos dice que sin este repertorio, compartido por un grupo social más o menos amplio, no sería posible la comunicación. Es decir, «ningún grupo de personas podría comunicarse ni organizar sus vidas de modo aceptable y con sentido para los otros miembros del grupo» (1997:32), ya que es necesario que concurran elementos similares que permitan el entendimiento entre productores y consumidores en el fenómeno comunicativo artístico. Ese marco común está presente pues tanto en la producción como en el consumo de cualquier práctica discursiva, y su definición, como en el resto de elementos del polisistema, vendrá marcada por la relación que establece con los otros factores: al productor y consumidor ya mencionados hay que sumarle la *institución* —con la que el repertorio debe establecer contacto

directo para que valide su contenido como autoridad legitimadora— o el *mercado*, que será quien lo ponga en circulación para que pueda llegar así al consumidor.

En cuanto a su estructura, Even-Zohar propone un nuevo término, *repertorema*, para designar a todo elemento individual que integre un repertorio. Junto a los repertoremas se encuentran también los *modelos*, que no son más que pautas que actúan tanto en la creación de un texto como en su interpretación. Dichos modelos son básicos para el entendimiento en cualquier sistema cultural y «consisten en la combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas (temporales) que se imponen sobre el producto» (Even-Zohar, 1997:35). Como resultado, se constituirá una serie de convenciones que ayudarán al entendimiento y al desarrollo del sistema literario o cinematográfico.⁵ *Repertorio* podría equivaler pues a la noción de *código* de Jakobson si no fuera porque aquel incluye tanto las reglas como el material para elaborar un discurso (Even-Zohar, 1997:31). Por tanto, contaríamos tanto con las palabras como con las referencias y modelos culturales que permiten que dicho material se integre en un determinado texto literario de forma coherente, por ejemplo: una suma de elementos que determina la creación desde un punto de vista comunicativo.

Así mismo habría que distinguir entre dos tipos: el repertorio central y los repertorios periféricos. Dado que «no existe nunca una situación en la que funcione solamente un repertorio para todas las posibles circunstancias de una sociedad» (Even-Zohar, 1997:33), hay que diferenciar entre el que, ya sea por razones económicas, institucionales o de mercado, ocupa el lugar de honor en una determinada sociedad y el resto, que sirve como norma para otros grupos sociales. Estos otros grupos, a su vez, pueden rechazar el repertorio dominante. Es por ello que vamos a tener muy en cuenta, a la hora de analizar los textos que forman parte del repertorio cultural español, qué posición ocupan dentro del mismo. Esta jerarquización no es exclusiva ni de los repertorios ni de las reglas y repertoremas que los integran, sino que también está presente en los modelos, que actúan de modo que «*constrain people's action in each and every case, given the specific cultural field one is acting in and according to one's position within it*» (Sela-Sheffy, 1997:36).

El grado de consolidación de un repertorio, así como el modo en el que se ha producido, es determinante en su uso. Sela-Sheffy marca una distinción entre lo que

⁵ No han sido pocos los autores que han visto demasiado vagas las formulaciones de Even-Zohar en cuanto a la estructura de los repertorios. Frente a esta visión insatisfactoria, investigadoras como Els Andringa han propuesto sus propias formulaciones. La autora, partiendo de la teoría empírica de Schmidt y aplicándolo al análisis de la recepción de Virginia Woolf en Holanda, contempla tres elementos integrantes del repertorio: el conocimiento de obras que sirven como modelo y marco de referencia, estrategias y convenciones internalizadas que gobiernan tanto la producción como la recepción y comunicación; y un conjunto de valores e intereses que determinan la selección, clasificación y el juicio (Andringa, 2006:526).

denomina *canon sólido* y lo que llama *Trendsetters*.⁶ El primer caso es consecuencia, por ejemplo, de la elaboración de antologías o el trabajo de bibliotecas y museos, cuya misión es alargar en el tiempo la vigencia de un conjunto de prácticas textuales y/o obras. Por otro lado, el segundo grupo se correspondería con las revistas literarias o las galerías de arte (2002:148). La mera presencia en estas publicaciones y espacios de exhibición no asegura prolongar su uso como modelo. Su valor viene determinado por lo novedoso, por lo que de original ostenta: de ahí que su durabilidad resulte mermada en muchos casos al ir perdiendo vigencia con el transcurrir del tiempo, lo que dificulta que gran parte de la sociedad pueda llegar a conocerlos. Para recuperar estos ejemplos olvidados por la tradición, la importancia de instituciones como la universidad o las filmotecas resulta esencial. Si no, seríamos dependientes de lo que Wendel V. Harris denominó *canon del día* (1991:44), con lo que nuestro polisistema cultural ostentaría una identidad excesivamente voluble, imposibilitando una normalización mínima que permitiese un entendimiento entre los creadores y el resto de la sociedad.

Esta coexistencia de repertorios provoca un estado de continua tensión dentro del sistema que se va resolviendo con desplazamientos en su interior que, a su vez, propician la evolución de la cultura.⁷ Así, algunos repertorios pasan de ocupar posiciones externas del sistema a otras más centrales, produciéndose el proceso dinámico de la canonización. La configuración de la sociedad y la evolución en sus consideraciones ideológicas o estéticas serán determinantes para que este proceso de cambio se produzca con más o menos rapidez y con diferentes gradaciones en cuanto a su intensidad. Así, un determinado grupo social puede usar el repertorio periférico rechazando al canonizado, o a la inversa «for ideological reasons or less dramatic considerations of taste» (Sela-Sheffy, 2003:6), provocando la dinamización dentro del polisistema. Lo que sí se debe conocer es que mientras más repertorios existan en un sistema mayor será la lucha por conseguir esa posición hegemónica dentro del sistema y mayor será la probabilidad de que se produzca un cambio.

Es interesante para nuestro propósito señalar que un repertorio puede ser usado de forma activa o pasiva. Aquella se produce cuando se crean elementos que integran ese repertorio haciendo uso de sus modelos, y se actúa de forma pasiva cuando solo se consumen dichos elementos del sistema, usando para ello también las normas que actúan tanto en la producción como durante el consumo. La profesora Rakefet Sela-Sheffy (1997), atraída por los procesos de formación de identidades culturales, matiza a este respecto. Para ella la *teoría de los polisistemas*, frente a otros marcos teóricos, se

⁶ Este sería también el sentido dado por Sela-Sheffy a la canonicidad, más cercana a la noción de lo *fashionable*, o el modo en el que una forma cultural domina sincrónicamente otras formas (1990:513).

⁷ Sería ésta también la opinión expresada, especialmente en sus primeras publicaciones sobre los procesos de canonización, por Sela-Sheffy: «literary evolution is discussed in light of the constant shift of canonicity between repertoire of different strata» (1990:515).

interesa más en desentrañar cómo se genera una actividad en el mundo que en cómo se interpreta. Explica así cómo predomina el estudio del uso activo del repertorio en los estudios polisistémicos. Ella, a su vez, realiza una doble distinción entre los modelos de interpretación (cómo la gente aprende a usar los modelos) y los modelos de acción —que versan acerca de cómo dichos modelos son adaptados o transferidos—. La atención de la investigadora israelí se centrará así en el proceso según el cual la sociedad recibe unos modelos determinados y los incorpora a su repertorio. Si dicha incorporación se realiza además de forma naturalizada estaría produciéndose la interferencia intersistémica propiamente dicha, de la que luego hablaremos.

Volviendo a nuestro caso de estudio, hay que señalar que aquí solo se hará mención a aquellos *repertorios* y *modelos* que han ejercido influencia sobre la obra de Pedro Almodóvar. Esto nos permitirá trascender la crítica biográfica, ampliamente utilizada por otros investigadores (Holguín, 1994; Polimeni, 2004; Vidal, 1988) y que nos separa de nuestro objetivo.⁸ Bien es cierto también que nuestro análisis del repertorio carece de la hondura que requeriría una empresa de tales dimensiones, pero solo pretendemos reseñar los hitos fundamentales que nos permitan un entendimiento certero del uso del repertorio por parte de Almodóvar. Su originalidad a la hora de usar ciertos elementos del sistema y oponerse a otros se halla en la base de su peculiar forma de hacer cine, donde los modelos son transgredidos, originando un fácilmente detectable estilo personal: *lo almodovariano*.

Acerca de esta aprehensión de los modelos operantes en el sistema por parte de Almodóvar resulta también muy útil la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu y su aplicabilidad dentro de la *teoría de los polisistemas*,⁹ en lo referente a que no es, «como lo quiere el idealismo intelectualista y antigenético, un sistema de formas y de categorías universales, sino un sistema de *esquemas incorporados* que, constituidos en el curso de la historia colectiva, son *adquiridos* en el curso de la historia individuales, y funcionan *en la práctica y para la práctica* (y no para fines de puro conocimiento)» (Bourdieu, 1979:478).

Si bien hay que evitar enfocar el estudio del producto cultural como resultado exclusivo de un espíritu creador, como se trataría desde una concepción romántica, no hay que rehuir la dimensión personal e individual desde la que se crea, ya que las

⁸ Este *modus operandi* sería el usado por Antonio Holguín en su monografía dedicada al director español. Para él, «obra y vida aparecen entremezcladas; una es consecuencia de la otra, y en su filmografía las películas corren paralelas a su circunstancia personal, de manera que no la podemos concebir separadamente» (1994:18). Evidentemente no compartimos su opinión, porque la interpretación de su obra trasciende el mero conocimiento de los acontecimientos de su vida privada.

⁹ En esta dirección se manifiesta Rakefet Sela-Sheffy (1997), para quien la reflexión sobre los factores sociológicos es imprescindible para interpretar correctamente el modo de funcionamiento del repertorio en un marco cultural determinado.

personas van asimilando, a través de sus estructuras de conocimiento, unos modelos determinados que son interiorizados de acuerdo a «las condiciones materiales de la existencia» (Bourdieu, 1979:448), normalmente de forma parecida a la compartida dentro de un grupo social de similares condiciones que comparten ese *habitus*.¹⁰

En un sentido similar se expresa Gideon Toury (1995:95) al ubicar las *normas* en un estadio intersubjetivo, basculando entre las reglas generales y los elementos idiosincrásicos. Toury —bien es cierto que refiriéndose a la figura del traductor, aunque desde una visión polisistémica— habla del genio creador modulado por una serie de restricciones socioculturales. Tanto las reglas como la propia personalidad del productor se hallarán así acotando la acción creadora. Hay, pues, aquí un rechazo a la renuncia de lo personal o biográfico a la hora de abordar el análisis de cualquier actividad sociosemiótica que deberá tenerse en cuenta para realizar un abordaje consecuente del objeto de estudio.

Almodóvar, nacido el 25 de septiembre de 1949, actuó exclusivamente de forma pasiva en el repertorio (como consumidor) durante las décadas de los cincuenta, sesenta y parte de los setenta. Será en este último periodo, con la Transición como marco sociopolítico, cuando dé comienzo su actividad como creador cinematográfico con cortometrajes como *Salomé* (1978). Si bien esta película puede ser vista como una creación realizada desde postulados punk, donde la libertad creativa es perceptible tanto en los aspectos formales como discursivos, no es menos cierto que en su construcción hay inscrita una serie de modelos que ejercen una influencia notable. Desde esa pasoliniana obsesión por reinterpretar temas mitológicos a ese espíritu *underground* que impregna todo el metraje, vemos cómo ciertos modelos son proyectados en su cine siguiendo diferentes estrategias.

Los modelos, a modo general, puede que actúen de forma global sobre un hecho artístico, pero no tiene por qué ser así. Pueden operar sobre un segmento de dicho hecho, sin necesidad de aplicarse de manera monolítica sobre tal acontecimiento. Esto será de especial interés a la hora de examinar experiencias artísticas que incorporen en su discurso diferentes modelos, como puede ser nuestro caso. En *Salomé* se parte de la combinación de la historia de la bíblica Salomé con el sacrificio de Isaac. Abraham se encuentra con la bella mujer del título y le pide que baile para él. Ella le dice que sí, pero solo si le jura por su dios que le concederá lo que pida. Abraham accede y ella comienza a bailar un pasodoble de forma grotesca y paródica. Se ve así cómo el modelo pasoliniano —la reinterpretación del tema bíblico— queda en suspenso

¹⁰ La analogía de estructuras sociales es, en palabras de Antón Figueroa, agravada por el hecho de la globalización de un sistema capitalista que impone un modelo similar a diferentes países: «Estes esquemas son homólogos das estruturas sociais ó estaren xeneticamente ligados a elas, porque a exposición repetida ás condicións sociais induce nos individuos disposicións permanentes que interiorizan o entorno social. Esta interiorización desígnaa Bourdieu co nome de *habitus*» (2001:42).

durante este interludio —largo en proporción al metraje completo— al ser sustituido por otro que enlaza con el género de la revista española. Es llamativo ver también aquí la alternancia de dos modelos periféricos en 1978, pero que con el tiempo variarían en su posicionamiento, aunque en direcciones opuestas: si el director italiano ha sido elevado al panteón de los mejores directores europeos, este género español sigue perdiendo vigencia hasta su práctica sustitución por otros similares como el teatro musical.¹¹

Es importante resaltar que la creación se realiza, en términos generales desde el punto de vista de la historia del arte, siguiendo las premisas de un determinado modelo, o bien actuando contra el mismo. Un producto se ejecuta reproduciendo un paradigma o bien subvirtiéndolo, pero lo que permanece inmutable es ese modelo, tomado siempre como punto de partida en una u otra dirección. Desde esta perspectiva hay que entender que la pintura cubista surja gracias a la pintura realista. La descomposición del objeto a representar en superficies, y la recolocación de estas siguiendo nuevos criterios artísticos, tiene total dependencia de la pintura canonizada en ese momento, *contra* la que se crea.¹² Solo con el paso del tiempo, hasta que no se modeliza esta nueva forma dando lugar a la nueva categoría *pintura cubista*, estaríamos hablando de desvíos de la norma, bien por desconocimiento o mala praxis o, como en este caso, de forma intencionada. La alteración en el orden y uso de la norma ocasiona, pues, nuevos modelos.

Lo que queda claro, como dice Patrick Cattrysse siguiendo los postulados de Toury, es que las normas son imprescindibles, ya que sin ellas no es posible la comunicación: «La liberté totale exclurait tout possibilité de communication et elle entraînerait au contraire le chaos. Le fonctionnement des normes se manifeste à travers la récurrence d'options analogues sélectionnées dans des situations également analogues» (1992a:25).

En la segunda parte de esta cita se percibe el regreso de nuevo a la idea de *habitus* de Bourdieu al exigir la coincidencia de situaciones análogas, y de forma repetida en el tiempo, para que se lleve a cabo la normalización de un comportamiento o práctica discursiva. Cattrysse expone cómo esas normas requieren una actualización colectiva para que se codifiquen y puedan ser distinguibles como tales. Se requiere el uso y el reconocimiento por un ente colectivo para su consolidación. Así, las desviaciones

¹¹ Excepcionalmente compañías como La Cubana han intentado recientemente recuperar este género dignificándolo con obras como *Cómeme el coco, negro* (1989). Será uno de los pocos intentos en décadas recientes de rescatar este popular género español.

¹² Huelga decir que en este proceso de creación influyó decisivamente también la incorporación de un nuevo modelo, el del arte africano proveniente de las colonias europeas. Sería este un claro ejemplo de *interferencia*, dado que su incorporación al arte europeo se ha producido de forma naturalizada, tanto que nadie en primera instancia piensa en África cuando se menciona *arte cubista*.

individuales, en su opinión, por muy originales que sean, no se constituirán en norma sin la intervención de este sujeto plural que —valga la redundancia— la normativice.

En los próximos capítulos, además de afrontar un primer nivel textual en el que se analizará el uso de diferentes *repertorios* en las obras de Almodóvar, se verá cómo algunos modelos foráneos han operado realizando *interferencias* en el sistema cultural español. Usaremos el cine de Almodóvar de nuevo como ejemplo. La incorporación de elementos tanto de la alta como de la baja cultura, ya sea española como extranjera, supone un material de partida excelente para debatir acerca de la transferencia de elementos de un sistema cultural a otro así como de los desplazamientos internos que se producen en el español.

Desde un punto de vista teórico, y por su aplicabilidad a nuestro objeto de estudio, nos resulta también de gran utilidad la definición de *interferencia* ofrecida por Rakefet Sela-Sheffy: «The notion of interference has been proposed specifically with reference to situations where goods and practices imported from one culture to another become “domesticated” in the target culture, and generate new local forms of production and consumption» (2003:2).

Esta noción de *interferencia* indicada viene determinada por el contacto entre dos sistemas culturales, y siempre desde el punto de vista de la influencia de la entidad extranjera en la local, casi siempre de forma unidireccional. La naturalización de estos modelos en la realización de cualquier obra en la cultura receptora —una vez que se han importado, traducido y reproducido con total transparencia— constituye la interferencia en su grado máximo. La creación de nuevos productos culturales en la sociedad de llegada, en la que no es necesario conocer el contexto de ese *modelo* empleado en la creación en la sociedad de partida para descifrar el mismo, supone un éxito extremo a la hora de trasponer elementos idiosincrásicos de una cultura sobre otra.

La definición que, partiendo de la *teoría de los polisistemas*, nos proporciona Marijan Dović de la interferencia literaria nos parece también de gran utilidad por lo conciso: «Interference is when a source literature becomes a source of direct or indirect borrowings in the target literature» (2004:69). Bien es cierto que Sela-Sheffy (2003) ya había proporcionado una explicación mucho más amplia y compleja, pero nos interesa ver cómo la profesora eslovena explicita que esos préstamos de la cultura original pueden ser directos o indirectos. Esto deja translucir que a la hora de realizarse esos préstamos se puede establecer una gradación por la transparencia de estos. Será pues importante tener en consideración esta jerarquización a la hora de analizar las interferencias producidas, ya que mientras más pura sea significará que se ha hecho de forma más naturalizada. Un ejemplo de este grado máximo de interferencia podría ser la presencia del cajón, instrumento de percusión peruano incorporado a los espectáculos flamencos gracias a la innovación del músico español Paco de Lucía y

que es hoy en día indisociable de este género musical, sin ninguna connotación al país andino. Una situación muy similar sería la de los mantones de Manila, prendas chinas que llegaron desde la colonia filipina, donde se comerciaba con ellas, a la metrópoli, y que a partir de ese momento se asocian a la mujer española. La interferencia se ha producido gracias a la aculturación de estos elementos, al disociarse de sus contextos originales y realizarse una apropiación naturalizada por parte de la cultura receptora.

En los capítulos siguientes, además de explicitar los modelos pertenecientes a diversos ámbitos de la creación artística que operan en el sistema cultural español desde los años cincuenta hasta nuestros días,¹³ mencionaremos ejemplos del uso de los mismos por parte del realizador manchego. Será interesante ver cómo emplea tanto elementos que forman parte del canon central como otros más periféricos. Especialmente peculiar será constatar que ese *reciclaje* cultural que realiza con su cine ha provocado que ciertos modelos periféricos, cuya vigencia ha perdido valor con el tiempo o simplemente han permanecido al margen siempre, sean reconsiderados desde otro punto de vista: lo trasnochado y pasado de moda será visto ahora como una «sophisticated allusion, rather than a pathetic misunderstanding of the cultural repertoire» (Sela-Sheffy, 2002:149).

La originalidad de su cine viene determinada, por tanto, por la asunción de diversos modelos culturales, sin realizar distinciones por su posicionamiento en el sistema ni atender a jerarquizaciones de ningún tipo a la hora de incorporarlos a su cine. También será peculiar por la transgresión de las normas activas en el sistema, que hacen que esos modelos sean modificados de forma novedosa. A continuación, veremos los modelos culturales y los textos más relevantes dentro del sistema cultural que determinaron el cine de Pedro Almodóvar, así como algunos ejemplos de su uso activo.

¹³ Como ya se ha comentado, se analizarán tanto los repertorios activos en la tradición española como los surgidos a partir de la segunda mitad del siglo xx. Ceñirnos exclusivamente al operante en los setenta sería reducir las miras de esta monografía, ya que la formación de estos nuevos repertorios, que serían canonizados con el tiempo, «is usually preconditioned by a prolonged —if less conspicuous— process where conformity with an existing canon prevailed» (Sela-Sheffy, 2002:155).