

## ¿Disputa por el púlpito contra el ateísmo inocuo o anatomía del escándalo Almodóvar?

Reseña del libro de Renato Butera: *La dimensione ética nei film di Pedro Amodóvar*, Università Pontificia Salesiana, Roma 2013, 284 pp.

Por **Alberto Hidalgo Tuñón**

Universidad de Oviedo

¿Qué hace un salesiano de Sicilia, que trabaja como profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación social de la Universidad Pontificia Salesiana en Roma, haciendo una tesis doctoral sobre el cine de Pedro Almodóvar? Y, sobre todo, ¿por qué dicha universidad autoriza publicar este extracto de la tesis, citando como relatores avalistas, al catedrático en historia del cine de la Complutense de Madrid, Emilio García Fernández que fue su director, el profesor decano Franco Lever, salesiano experto en TV, y al sagaz jesuita de la Gregoriana Johannes Ehrat, autor de *El poder del escándalo: semiótica y pragmática en los mass-media*<sup>1</sup>, obra que por cierto no aparece entre la bibliografía citada? El propio P. Renato Butera intenta dar por descontada la respuesta a esta pregunta en la Introducción que acompaña a la edición italiana del libro que recoge los capítulos centrales de su investigación doctoral, abriendo un abanico de posibilidades que acaban siendo descartadas

como meras suspicacias laicas. No es una venganza contra el director de *La mala educación* (2004) por haberse metido con los salesianos, ni una crítica ideológica desde las posiciones de la moral católica tradicional. Se trata más bien de enriquecer “científicamente” los estudios sobre Almodóvar, que hasta ahora han sido predominantemente estéticos y sociológicos, explorando la dimensión moral y ética que el propio cineasta ha reclamado para sí, sin que hasta la fecha se le haya prestado la debida atención desde las filas filosóficas. Sólo por la capacidad de escuchar que tienen los padres confesores, los filósofos, enredados siempre en disputas gremiales y pre-ocupados ahora obsesivamente por la supresión política de la educación para la ciudadanía, deberíamos avergonzarnos de que, una vez más, la Iglesia nos esté adelantando por la Izquierda.

«Pedro Amodóvar sostiene que en su cinematografía está contenida una visión ética personal, cuya moral se puede rastrear en cada una de sus películas. Mi tesis — resume el P. Butera— intenta localizar y describir esos elementos morales, y en general esa visión ética presente en la filmografía del director español, pese a que desde siempre se le ha considerado como transgresor y amoral» (p. 37) Una pista de que Almodóvar no miente se verifica



<sup>1</sup> Ehrat, Johannes (2011), *Power of Scandal. Semiotic and Pragmatic in Mass Media*. Toronto: University of Toronto Press, 407 pp.

por la presencia en sus obras de figuras espirituales y devociones fuertemente arraigadas en la tradición popular española. Más allá de esos indicios se trata de localizar qué valores resultan reconocibles en sus películas y hasta qué punto han evolucionado. Para ello parece impertinente juzgar sus películas desde la “moral convencional”, pero no lo es sacar a la luz «los elementos de la tradición moral de la cultura de la que proviene» y averiguar cómo han repercutido en su primera formación familiar y escolar, así como aquellas ideologías y fenómenos culturales que inciden sobre la construcción de su visión ética. En la medida en que el P. Butera adopta el criterio de que la ética personal de Almodóvar es un constructo social, es obvio que cobran importancia central los materiales sociales y culturales que selecciona para caracterizarla: la influencia del Postmodernismo, la distinción entre una ética laica y laicista y una ética convencional o tradicional, el punto de contacto con el pensamiento ético de Fernando Savater y sus vivencias del franquismo y de la transición española con especial referencia a las transformaciones de la Iglesia, de sus tradiciones y expresiones de religiosidad. Tengo la impresión de que el P. Butera ha quedado fascinado por la forma esperpéntica (Anna Forcioni lo compara con Valle-Inclán) con que en el cine de Almodóvar aparecen las figuras religiosas y los rituales devotos arraigados en las tradiciones populares españolas en tanto que expresiones filmicas de valores humanos, transidos, sin embargo, de una dimensión religiosa. El mérito del trabajo, no obstante, reside en haber intentado domesticar esta fascinación empleando para ello el instrumental metodológico estandar (los textos escritos de y sobre el director y el análisis de la narración de sus películas) al objeto de ofrecer una valoración lo más “objetiva” posible.

El libro comienza recensionando su tesis doctoral, cuyo primer capítulo está dedicado a contextualizar de manera bastante completa, según parece, la producción cinematográfica de Almodóvar en el cuadro histórico (la España contemporánea), político (la transición democrática), sociológico (desarrollo industrial y cambio social) y cultural (la movida madrileña). Hay unas pocas páginas al final (202-04) resumiendo los resultados de *La mia Spagna: il contesto storico, sociale e culturale*, pero lamentablemente no hay suficientes datos para evaluar la estrategia adoptada en relación al problema de la determinación social del conocimiento, que es gnoseológicamente relevante, en la medida en que Almodóvar mismo considera su éxito fruto de las circunstancias, sin considerarse por ello representante de nada ni de nadie, salvo de él mismo. De hecho, las conclusiones que reproduce valorando las calidades de su cine (pp. 213-16) destaca su eclecticismo, su genialidad para mezclar registros populares y cultos, la multiplicación de sub-historias y el artificio con que maneja la parodia hasta el pastiche surrealista mediante personajes paradójicos, que encarnan contrasentidos vivientes: «el juez/travestido, la novicia/enferma de SIDA, el padre (dos veces padre)/transexual, la ninfómana/fiel, el homosexual/machista, etc.» (p. 214) de modo que el postmodernismo es primero una forma o una modalidad estética más que un pensamiento o una convicción filosófica. Pero si el postmodernismo es una característica de nuestra época, Renato Butera no acaba de distanciarse de la tesis del determinismo social cuando detecta el giro que se produce desde *La flor de mi secreto* (1995) hasta *La piel que habito* (2011), cuyo refinamiento y maduración ética y estética corre pareja a su proyección internacional. El manchego universal que triunfa en Madrid y luego en Hollywood sigue siendo un postmodernista cada vez más

consciente de que lo es, que traduce a un «esperanto comprensible» las influencias que recibe de la tradición española local (incluso manchega) y de la modernidad global cosmopolita. Pero ¿es el glocalismo una manifestación de la postmodernidad? El P. Butera necesita esa conexión para suscribir de forma inequívoca la tesis de la determinación social de la conciencia, pues, por un lado, atribuye a Madrid y a la Mancha papeles de "actores" en sus películas, porque en ellas «convergen estándares éticos reconocibles de vida metropolitana, moderna y liberal, confundidos de forma difuminada con estereotipos de vida rural, tradicional» (p. 216). De esta manera, aunque el estilo narrativo de sus películas pueda parecer biográfico, en realidad, su lenguaje es comprensible para el público español porque reconoce «sua tradizione nazionale mescolate alle novità apportate dalla modernità cosmopolita» y para el público extranjero porque «coglie da una peculiare cultura quegli elementi che riescono a trasmettere messaggi universal-mente validi per loro esistenza» (ibid).

El capítulo segundo, el más largo, repasa el desarrollo cinematográfico del director de acuerdo con un esquema cuatripartito: génesis y realización del film, sinopsis del argumento, personajes y comentarios. Por la recapitulación final de *Cineasta per vocazione: análisis diacrónica dei film* sabemos que Renato Butera reconstruye la biografía del director siguiendo las pautas de Volver (2006) insistiendo en su formación salesiana, pero sobre todo proponiendo una nueva periodización de la evolución cinematográfica de Pedro Almodóvar en tres núcleos: El primero La produzione prima de El Deseo, comprende sus 16 cortometrajes y las 5 primeras películas (desde Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón hasta Matador). El segundo, Dalla fundazione del Deseo alla vigilia dell'Oscar, abarca desde La ley del deseo (1987) hasta Carne trémula (1997). El tercer núcleo aparejado a la consagración internacional incluye Todo sobre mi madre (1999) incluyendo el primer Oscar, Hable con ella (2002) con el segundo, y las mencionadas La mala educación y Volver, que supuso el lanzamiento internacional de Penélope Cruz (p. 205). Pero la poética de Almodóvar, al ser observada en su evolución y transformación, aunque arroja claras determinaciones externas de la conciencia, no puede valorarse adecuadamente sin aludir a los problemas éticos y morales que plantean sus películas como el P. Butera muestra al subdividir estos tres periodos en 6 núcleos. Así, mientras sus dos primeras películas «derivan de la Movida madrileña» (p. 207), los melodramas Entre tinieblas y ¿Qué he hecho yo para merecer esto? reflejan la frustración moral de las clases populares en su lucha por la supervivencia así como «l'ipocrisia dell'instituzione familiare», el thriller kitsch viene determinado por la decepción moral que la nueva España provoca en la asunción de los roles sexuales de los dos sexos, etc.

Quizá por eso estima el autor que la verdadera novedad de su planteamiento estriba en la síntesis de la temática ética y moral que él ejecuta porque el repaso que hace de la literatura científica sobre Almodóvar le permite afirmar que hasta la fecha nadie habría leído su obra desde tal perspectiva y en dicha dimensión (p. 27). Ni la tesis de Holguín (1993), ni los ensayos de Nuria Vidal (1988), Alejandro Yarza (1999), Jesús Rodríguez (2004) o Jean-Claude Seguin (2009) por citar sólo cuatro, lo hacen, ni las demás publicaciones en inglés, francés o italiano que repasa se dedican a ello. El P. Butera confiesa, no obstante, sus tres motivaciones para hacerlo: la originalidad del

manchego para reflejar situaciones de la vida cotidiana, la similitud que encuentra entre la cultura española y su propia cultura nativa siciliana y su propia condición de salesiano especializado en técnicas cinematográficas de la comunicación que le permiten entender al antiguo alumno sin “rehabilitarlo”, ni “reconciliarlo”, sino mostrando cómo las visiones puramente estéticas y sociológicas no pueden explicar por qué los mensajes de Almodóvar alcanzan un significado universal, pese al provincianismo de su mundo.

Una vez metido en harina con la herramientas hermenéuticas que le proporcionan el texto de Francesco Casetti y Federeico di Chio (*L’analisi del Film*, Bompiani, Milano, 1996), Renato Butera recoge un abundante florilegio de declaraciones de Almodóvar vindicando su moral propia con el desparpajo que le caracteriza (pp. 49-53): «Mis películas no son tan morales como para tratar de cosas prohibidas o, al contrario, son tan morales que no permiten la palabra prohibido dentro de ellas. Lo que según la moral tradicional se supone como prohibido para mí no lo es. Por eso me molesta mucho cuando la gente me trata de transgresor porque la transgresión es un término que pertenece a un tipo de moral que no es la mía» (p. 50 citado de F. Strauss, *P. Almodóvar, un cine visceral*, 1995). En resumen, de sus propias declaraciones leídas a la luz de las explicaciones de Jean Baudrillard en *La transparencia del mal* (1991) Renato Butera saca la conclusión de que Almodóvar vive «in questo clima etico nuovo e postmoderno» (p. 54), que es el mismo de David Lynch, según el análisis de Markus Sasa en *La poética de Pedro Almodóvar* (2001), donde ya no hay héroes ni villanos porque mal y bien no están en la misma trayectoria, sino que aparecen a la vez diferentes discursos ideológicos que siempre coquetean con la posibilidad de relativizarlos. Acto seguido, en el punto 3.2., Renato Butera procede a realizar una asimilación cuando menos discutible: asimila la oposición emic de Almodovar entre ética propia y moral tradicional con la distinción etic aparentemente objetiva entre «etica convenzionale ed etica laica» (sic). Y es en este punto, donde me parece que el análisis de Renato Butera equivoca el rumbo en una doble dirección: por un lado no tiene clara la distinción entre ética y moral (cfer. mi libro elemental *¿Qué es esa cosa llamada ética?*, 1994) y, asimila la moral tradicional de Almodóvar con la ética convencional católica que incluye elementos religiosos por oposición al individualismo ético nuevo que excluye el componente religioso y por eso se califica como “laico”. No hace esto sin discusión, pero está claro que la ejecuta a través de una asimilación por contagio que realiza entre Pedro Almodóvar y Fernando Savater, a quien se le concede la portavocía teórica del cineasta manchego sin otra justificación que la vecindad léxica, geográfica y generacional: «La conclusión de este reflexión se puede resumir en una descripción de la ética con palabras de Fernando Savater, que parece más cercana (vicina) a la de Pedro Almodóvar, tal como se desprende de su trabajo cinematográfico ya intenso y consistente, lleno de contenido moral en mi opinión: “Ética como arte de vivir, como proyecto razonable para armonizar las exigencias sociales de la libertad, como consciencia de la autonomía responsable, como reflexión crítica sobre los valores institucionalizados”» (p. 64) Pero ni las películas de Almodóvar reproducen las doctrinas de Savater, ni los libros de Savater para su hijo, sobre la felicidad o sobre la eternidad reflejan el universo imaginario de Almodóvar.

En realidad, al P. Renato Butera no le interesa entrar en disquisiciones filosóficas y por eso intenta consensuar irenísticamente una terminología común que, identificando ética y moral con el escolástico Michel Konrad, acaba tarifando ambas entre los cuatro principios morales citados por el físico humorista ilustrado alemán del siglo XVIII, Georg Lichtenberg «el filosófico: haz el bien por el bien mismo, por respecto a la ley; b) el religioso: hazlo porque es la voluntad de Dios, por amor a Dios; c) el humano: hazlo porque tu bienestar lo requiere, por amor propio; d) el político: hazlo porque lo requiere la prosperidad de la sociedad de la que formas parte, por amor a la sociedad y por consideración a ti.» (p. 57). De ahí que lo más interesante del libro sea, más allá de las definiciones, el rastreo que ejecuta de los temas éticos «all'interno dell'opera cinematografica di Pedro Almodóvar»: 1) la felicidad, 2) la libertad de la existencia, tan ligada a la transición democrática española, 3) la responsabilidad como gesto (o gestión) de la libertad, 4) la solidaridad y la compasión como características específicamente humanas, 5) la justicia, que dado el anti-maniqueísmo confeso del director manchego no coincide con la institucional, 6) la soledad como mal absoluto, las relaciones familiares y de amistad, la pasión y el deseo, el miedo a la muerte, etc. Hay entre estos temas dos que gozan de cierto privilegio en el texto del P. Butera: el de la fe y el tratamiento almodovariano de la iconografía religiosa, incluidos frailes, monjas, sacramentos y rituales devotos (pp. 108-128) y el de la crítica a la TV desde los anuncios publicitarios a los Reality Show (pp. 187-199). En ambos el autor se luce, de modo que considero no es impertinente buscar el sentido último del libro en estos dos esfuerzos hermenéuticos.

El P. Butera comienza exculpando a Almodóvar de blasfemia o de la intención de dañar a la fe doctrinal de la Iglesia Católica, pues sus radicales manifestaciones anti-religiosas (hubiese sido más preciso llamarlas anticlericales) son meras reacciones emocionales contra la experiencia negativa de sus años de formación en un internado de Cáceres, donde perdió la fe. Pero al cargar a los sacerdotes salesianos con la culpa del supuesto “ateísmo” de Almodóvar, al tiempo que lo redime, neutraliza la potencia de su escándalo en el plano trascendental, el de la verdadera, canónica y acendrada fe interior, que queda a salvo, porque el interés del director manchego por los ritos e iconografía religiosa se limita «al puro aspetto esteriore, al suo lato più kitsch e teatrale» (p. 109): «No combato la religión, sino que le robo aquello que me parece más interesante y lo hago mío». La inteligente operación semiótica de conceder la palabra a Almodóvar, cuyo cuestionamiento de la existencia de Dios no se acompaña de ninguna reflexión profunda sobre la fe de tipo agnóstico y mucho menos ateo, rinde el extraordinario servicio de colocar, por un lado, al antiguo alumno en la misma trinchera “racionalista” del sector progresista de la Iglesia Católica española que siempre ha considerado la religiosidad popular como una deformación inculta plagada de supersticiones, mientras, por otro, lo recupera como aliado en el diagnóstico de la situación actual como de indiferentismo religioso, que denuncia en sus pastorales el arzobispo de Sevilla, monseñor Amigo Vallejo. Almodóvar pasa a ser el prototipo de todo buen “no-creyente” de los países nucleares del catolicismo europeo (España e Italia) que sustituyen su innata necesidad de trascendencia por una fe personalizada hecha de pequeñas y grandes devociones que ha recibido de la familia y del ambiente para usarla en el plano inmanente de los sentimientos puramente humanos. En consecuencia, acierta el P. Butera a echar en falta «quella lettura critica, anche

se acida, della domanda sulla religione di buñueliana memoria, o quella giocosa e a volte frívola de stile felliniano» (p. 111). Despojado de virulencia crítica el exalumno salesiano que confiesa paladinamente que «al hablar de Dios —presente, ausente o necesario — no lo hago desde un punto de vista crítico porque, además, a mí me gustaría que todo lo que se dice de Dios, como solución a los problemas del hombre, fuera cierto» deja libre el púlpito y pasa a ser una figura más de la conciencia agnóstica desgraciada que el predicador inteligente puede reutilizar a su servicio como clavo ardiendo o apuesta pascaliana en el descreído mundo actual. Puesto que el iconoclasta Almodóvar «es ateo por la gracia de Dios», todavía puede rezar: «Dios mío, si es que existes, salva mi alma, si es que la tengo».

Si el ateísmo de Almodóvar resulta inocuo, es evidente que el P. Butera puede recuperar el púlpito para juzgar con autoridad el uso de la iconografía católica como mero decorado cinematográfico que sirve para enmarcar el ambiente social de los protagonistas, la ridiculización del comportamiento de curas y monjas como un reproche justificado de ciertas prácticas eclesiales antes que como «una vendetta contro la Chiesa» (p. 120) y la conversión de los sacramentos en meras expresiones de sentimientos humanos: «La confessione perde valore sacramentale e diventa dichiarazioni sentimentale (Entre tinieblas) o autoaccusa di misfatti per cui meritare la punizione dil carcere (Matador)» (p. 123). El análisis de Renato Butera en este apartado alcanza su máxima brillantez no sólo cuando diagnostica cómo la cantidad y calidad de las imágenes de la tradición católica son utilizadas por Almodóvar para distinguir «un ambiente popolare (quantità consistente, qualità mediocre) da quello borghese (quantità moderata, qualità pregevole)» (p. 112) en los hogares, sino, sobre todo, cuando liga el decorado religioso con la psicología y la situación de los protagonistas. Ángeles de yeso o custodios, marías auxiliadoras o dolorosas, san antonios, pancracios o sebastianes o sagrados corazones cobran un significado muy preciso en distintos contextos de Todo sobre mi madre, Volver o la Ley del deseo. Más allá de los guiños fellinianos de Entre Tinieblas, por lo que respecta a La mala educación, el P. Butera reconoce que la representación del ambiente es absolutamente fidedigno y que la transgresión ocurre por la desesperación y perversión de los sentimientos que trasluce la convivencia. Aunque Almodóvar no cita a los salesianos refleja «situaciones y comportamientos típicos de la tradición salesiana: el coro de muchachos, el solista que canta en honor al director (objeto de un relato biográfico del propio director), el partido de fútbol con equipos compuestos de clérigos y muchachos, la vigilancia durante los tiempos de juego o de estudio, la figura del “consejero” organizador del tiempo y de la disciplina de los chicos, la sala grande del dormitorio con cabina de rejas para el asistente clérigo, ejercicios gimnásticos de estilo militar, etc.» (pp. 119-20).

Pero lo que interesa destacar de los logros analíticos del P. Butera en esta exégesis ético-religiosa del cine de Almodóvar es que para ejecutarlos no necesita echar mano de los planteamientos y doctrinas éticas de Savater. Si para el resto de los temas éticos sus citas sirven a Renato Butera de comparsas biensonantes que aclaran conceptualmente ciertas narraciones cinematográficas, en este punto sólo lo usa en una ocasión. Para interpretar la imaginería católica de Almodóvar el volteriano y laicista Savater es en realidad un estorbo. Su nombre se introduce con calzador para sombrear los conceptos de culpa y responsabilidad a propósito del sacramento de la confesión.



Ahora bien, para apuntalar el tópico condicional de que «si no fuéramos libres, tampoco seríamos responsables» (p. 124) podría haberse acudido a cualquier autor kantiano e incluso escolástico ¿Por qué entonces Savater? Hay una pista en el punto final sobre «prospective» (p. 230) para interpretar esta preferencia. Tras las conclusiones confiesa Renato Butera que el límite maggiore de su tesis consiste en no haber podido entrevistarse con el director, ni haber tenido acceso al archivo de la casa de producción El Deseo de su hermano Agustín para contrastar sus hipótesis de trabajo (p. 231). A falta de ello, subraya a renglón seguido, acudió a establecer contactos con la visión moral de Fernando Savater y otros pensadores españoles, al objeto de determinar «quanto e como lo stile “almodovariano” abbia inciso sulla concezione della vita degli spagnoli e di altre società». Pero el hecho de que la crítica española haya acogido sus películas con frialdad y distanciamiento en contraste con el entusiasmo y calor con que las reciben en otros países, más que a trazar un paralelismo con Savater, invita a profundizar en otras líneas de investigación. El P. Butera sugiere indagar en las diferenciadas actitudes de Almodóvar hacia sus padres en función de sus roles, en la paradoja de su sensibilidad sensual que contrasta con el juicio aparentemente negativo sobre los homosexuales que aparece en sus películas y los temas de la ética “especial” en su cine: divorcio, aborto procreación, eugenesia, eutanasia, encarnizamiento terapéutico, adicciones, suicidio, etc. (p. 232)

Este reconocimiento de las limitaciones de la tesis ¿no pone en entredicho los análisis éticos de las películas realizados con ayuda de Savater? ¿No está derivando los análisis futuros hacia un cierto psicoanálisis? El suicidio, por ejemplo, es tratado por Renato Butera así: del hecho de que los tres suicidas de las películas de Almodóvar que consuman el acto (Antonio en *La ley del deseo*, Sancho en *Carne trémula* y Benigno Hable con ella) sean hombres y de que sus heroínas, aunque lo intentan cuando están desesperadas, nunca lo consuman, deduce la tesis de que para él el suicidio «non è mai una soluzione o una alternativa valida ai drammi della vita» (p. 136). Sugiere al respecto una decisiva influencia materna y explica que «el suicidio sólo se produce cuando la vida pierde sentido. Pero las mujeres tienen la capacidad de saber cómo dar sentido a la vida, bien recurriendo a los niños o a los sentimientos. Esta solidaridad femenina —añade— es la que da nervio a *Volver*, en la que el director enfrenta también la cuestión de los rituales sociales que acompañan a la muerte en la cultura española» (Ibid.). Y es entonces cuando para explicar la maduración que se nota en las películas de Almodóvar desde el hedonismo superficial de juventud hasta la aceptación respetuosa de la muerte como un destino inevitable (*Todo sobre mi madre*) recurre el P. Butera a Unamuno, a Spinoza y a Bertrand Russell, pero sobre todo a Savater. Ahora bien, en ninguno de nuestros colegas filósofos, salvo Unamuno, tropezamos con la constatación almodovariana del dolor y la ansiedad que le produce la muerte, que no entiende, ni acepta, por más que la represente en modos y maneras interpretables desde la ritualización convencional de los cementerios. En consecuencia, no creo que Almodóvar reciba nunca al P. Butera para exponerle su ética especial, no ya porque tema al salesiano que fisga en su vida privada, sino porque los temas polémicos que selecciona dramatizan problemas (públicos y privados, es decir, lugares donde la moral y la ética chocan de frente) insolubles en una única dimensión.

El análisis, en cambio, de la posición de Almodóvar ante el medio televisivo no parece necesitar de una revisión, pues el P. Butera considera definitivo el haber demostrado que el director se contradice éticamente, pues comienza negando la misma posibilidad de afirmar un código deontológico (p. 187) y, sin embargo, condena en nombre de la ética los Reality Show, ese «mercado de la sangre», cuya capacidad de corrupción en nombre de las audiencias no tiene límite (p. 198). Renato Butera capta muy bien la evolución de Almodóvar desde la simpatía inicial por el spot publicitario, la ironía crítica hacia los telediarios hasta la animadversión y el sarcasmo feroz contra el zafio y burdo montaje del Reality Show, y no deja de advertir tras un análisis pormenorizado del inquietante personaje de Andrea Caracortada en Kika que lo que detesta Almodóvar es la pornografía de los sentimientos. Ahora bien, ¿qué significa esta condena sin paliativos del medio televisivo cuando industrializa el escándalo por parte de un autor que ha logrado una parte sustancial de su éxito y celebridad escandalizando a la sociedad española? Ciertamente Almodóvar no se recata a la hora de decir que «la televisión se ha convertido en el testigo que transforma lo más íntimo en basura; un ojo que explota la locura privada y pública; un ojo que supura, profundamente cínico, y que convierte en muerte lo más vivo; un ojo enloquecido que no se cierra nunca» (Ferrero, Kika de Pedro Almodóvar, 51). Ahora bien, como establece con rigor y precisión el citado tercer relator de la tesis, P. Johannes Ehrat, S.J., la publicidad define semióticamente la esfera de lo público y los escándalos en las modernas sociedades democráticas que son sociedades mediatizadas son la mejor manifestación del poder de los medios. De acuerdo con esto, la crítica de Almodóvar al Reality Show es, en realidad, una lucha contra la competencia, pues también este género, al igual que sus películas, explotan historias de vida, donde los sentimientos básicos son compartidos sin distinción. Vistas así las cosas, el libro de Renato Butera al ejecutar una hipotaxis textual de la filmografía de Almodóvar bajo la normatividad del metatexto ético, lejos de ser una tarea incompleta, cumple con la agenda oculta que le corresponde ejercer como experto en medios de comunicación social: poner al desnudo el escándalo Almodóvar hasta el límite de lo autorizado: su intimidad.