

El influjo del Hollywood clásico en el cine de Pedro Almodóvar

The Sway of the Classic Cinema from Hollywood in the Cinema of Pedro Almodóvar

José María Galindo Pérez

Centro Superior de Estudios Universitarios La Salle (UAM), España
josem.galindo@lasallecampus.es

José Ángel Lázaro López

Universidad de Oviedo
lazarojose@uniovi.es

Resumen:

Pedro Almodóvar ha afirmado en diversas entrevistas y declaraciones la influencia que el cine clásico de Hollywood ha ejercido en su cine. Ahora bien, ¿en qué se traduce esa afirmación? Este trabajo pretende analizarlo partiendo de la clasificación, en términos de géneros cinematográficos, de la filmografía de Almodóvar en tres grandes dimensiones: la comedia, el melodrama y el *thriller*. A partir de esa premisa, se abordará la figura de tres cineastas (entendidos como autores en un sentido foucaultiano, como productores de discurso) representativos de esos géneros (Billy Wilder, Douglas Sirk y Alfred Hitchcock, mencionados todos ellos por Almodóvar como referencias directas de su cine). La comparación finaliza con el contraste entre los estilemas de esos tres directores con los rasgos fundamentales de tres películas de Almodóvar (*Los abrazos rotos*, *La piel que habito* y *Los amantes pasajeros*), como ejemplos representativos de esos géneros en una etapa de la filmografía del director plenamente ubicada en el siglo XXI.

Abstract:

Pedro Almodóvar has told several times in interviews and public statements how Hollywood classic cinema has influenced in his work. Now, how does it mean really? This paper aims to analyze it, attending to the next classification of Almodóvar's filmography, in terms of film genre: comedy, melodrama and thriller. From this idea, we analyze the work of three representative filmmakers of these film genre (thinking these directors as authors, in a Foucaultian sense, as discourse producers): Billy Wilder, Douglas Sirk and Alfred Hitchcock, which are mentioned by Almodóvar as explicit references of his career. The comparison ends contrasting the styles of these three filmmakers and the basic features of three Almodóvar's films (*Los abrazos rotos*, *La piel que habito* y *Los amantes pasajeros*), taken as representative samples of these film genre in a stage of Almodóvar's filmography located in 21st century.

Palabras clave:

Análisis fílmico; comedia; Hollywood; melodrama; Pedro Almodóvar; *thriller*.

Keywords:

Film analysis; Comedy films; Hollywood; Melodramas; Pedro Almodóvar; Thriller.

1. Introducción

Una simple búsqueda por internet puede dar buena cuenta de lo habitual que resulta relacionar la filmografía de Pedro Almodóvar con el llamado cine clásico de Hollywood. El propio cineasta se ha expresado en esos términos en diversas entrevistas y declaraciones públicas (incluida la “Carta blanca” alojada en la web de El Deseo, productora de los hermanos Almodóvar, consultable aquí: <https://www.eldeseo.es/carta-blanca/>), y el mundo de la crítica ha explorado esa relación en numerosas ocasiones. En la academia, incluso, puede encontrarse el trabajo de Perales Bazo (2008), el cual “pretende establecer los nexos existentes entre la obra de Pedro Almodóvar y el cine clásico de Hollywood” (Perales Bazo, 2008, p. 281), explorando para ello, entre otros, los nombres de los autores que guiarán los pasos del presente artículo.

Este último artículo supone un ejemplo bastante singular en la bibliografía de los últimos años sobre el cine de Almodóvar. Pueden encontrarse acercamientos desde el ámbito sonoro (Buljancevic, 2022a; Buljancevic, 2022b), los estudios *queer* (García Pérez, 2024; Gutiérrez-Albilla, 2024; Muñoz Torrecilla, 2024; Pucci, 2024; Sancho Cardiel, 2024; Stefani, 2024), la perspectiva edadista (Gómez Gómez, 2023; Gómez Gómez, 2024), los análisis intertextuales (Iturbe Tolosa, 2020; Poyato, 2021a; Poyato, 2021b), los géneros cinematográficos (Amaya Flores, 2023; Ortiz, 2021), los análisis a obras concretas del cineasta (Amaya Flores, 2024; Davis, 2024; Gómez Gómez, 2021; Hernández Martínez, 2021; Martínez Pleguezuelos, 2017; Martínez-Expósito, 2021), la relación con la fotografía (Parejo, 2020; Parejo, 2022), o, incluso, las relaciones entre el turismo y el cine de autor (Nieto Ferrando, Lozano Aguilar y Gómez Morales, 2024). A estos trabajos pueden añadirse los de hispanistas de generaciones anteriores como Acevedo-Muñoz (2007), Méjean (2007), D’Lugo (2006) o Smith (2000).

Siguiendo el trabajo de Perales Bazo, este artículo se propone examinar la relación del cine de Almodóvar con tres cineastas fundamentales del cine clásico de Hollywood, partiendo de la idea que afirma que “los géneros de

referencia del manchego son el melodrama, la comedia y el *thriller*” (Maíquez Sánchez, 2020, p. 182). Así, el contraste con las figuras de Douglas Sirk, Billy Wilder y Alfred Hitchcock (pertinentes por su innegable prevalencia en esos géneros en la época clásica del cine de Hollywood, y por haber sido señalados expresamente por Almodóvar como influencias clave de su obra) se revela un camino casi natural a la hora de extraer conclusiones provechosas en este sentido: en qué medida el cine clásico de Hollywood puede rastrearse en la filmografía de Almodóvar, cómo el estilo almodovariano ha ido configurando esa influencia, y qué lectura crítica merece esa influencia.

Para ello, se repasarán los conceptos de cine clásico de Hollywood y de autor cinematográfico, para posteriormente delimitar los rasgos básicos del melodrama de Sirk, la comedia de Wilder y el *thriller* de Hitchcock, proceder a una comparación entre la forma de trabajar esos géneros de esos cineastas y la manera en la que Almodóvar los ha cultivado, y, finalmente, establecer algunas ideas finales acerca de esa relación. Aprovechando, además, un vacío en los estudios referentes a las influencias fílmicas y genéricas en el cine de Almodóvar, muy centrados en el siglo XX, pero que apenas transitan el XXI.

2. Algunas aclaraciones conceptuales: sobre el cine clásico de Hollywood y la figura del autor cinematográfico

Abordar las nociones que dan título a este epígrafe solamente puede hacerse, en un artículo con las limitaciones de espacio que tiene, de manera muy parcial. Ahora bien, esa parcialidad puede ser una oportunidad: huyendo de una cartografía sistemática y exhaustiva, desde aquí se plantea un destilado conceptual que, partiendo de una amplia y enjundiosa tradición historiográfica y teórica, utilice esas expresiones desde el ángulo más potencialmente provechoso para las intenciones de esta propuesta.

2.1. Una idea sobre el (hacer) cine

Los principales rasgos característicos del cine clásico de Hollywood podrían sintetizarse de la siguiente manera: “un tipo de cine caracterizado por

disponer todos los recursos del lenguaje cinematográfico para construir una narración inteligible, dirigida a un espectador para quien lo fundamental es el orden de lo diegético” (Galindo Pérez, 2019, p. 120). O, declarando con mayor precisión, esos son los rasgos que pueden extraerse a partir de la lectura de trabajos como los de Burch (2011), Bazin (2016), Zunzunegui (2016) o Bordwell, Staiger y Thompson (1997). Rasgos que, si bien pueden ser ocasionalmente cuestionados o analizados –tal y como demuestran las aportaciones de Losilla (2003), Thompson (1993), Sánchez-Biosca (2004) o González Requena (2006), entre otras–, nunca pierden el tronco conceptual que constituye el discurso tutor:

La descripción del estilo del cine clásico de Hollywood presenta una serie de características que inciden, en mayor o menor medida, en la importancia del relato sobre la representación, en el peso de la construcción psicológica de los personajes, en la puesta en forma fílmica configurada en relación con la mirada privilegiada del espectador o en la muy empleada, pero aún más ambigua, noción de transparencia. (Galindo Pérez, 2019, p. 125)

Esa tradición, relacionada tanto con la forma de las películas vinculadas a ese contexto de producción, como con las propias maneras de hacer las películas, ha generado un discurso muy concreto sobre el cine clásico de Hollywood. Así, se entendería como un período histórico en el devenir del fenómeno cinematográfico que, a la vez, producen una serie de obras y prácticas dignas de ser imitadas, por considerarse una cima (estética, o incluso moral) de ese mismo fenómeno cinematográfico.

Esa conceptualización del cine clásico de Hollywood está, en gran medida, asociada a la cinefilia, entendida esta como una particular relación con las películas y los modos de pensar y hablar sobre cine. Pedro Almodóvar, un cineasta de naturaleza marcadamente cinéfila (como demuestran tanto sus declaraciones públicas como algunas de las marcas de estilo más acentuadas en su obra del siglo XXI, como la acumulación de citas y referencias expresas), se ve, así, directamente influido por esta idea del cine clásico de Hollywood.

2.2. El autor (cinematográfico) como fundador de discurso

El de autor cinematográfico ha sido uno de los conceptos teóricos que más discusión ha generado. Más allá de la fortuna de los términos de esos debates, la autoría en cine ha sido campo de batalla que, en los momentos más dulces, ha permitido que floreciesen ideas potentes, sugestivas y rentables desde un punto de vista interpretativo.

En Galindo Pérez (2015) puede encontrarse una propuesta de clasificación acerca de la autoría cinematográfica basada en cuatro grandes posturas teóricas: la fidelidad incondicional, encarnada en los redactores de *Cahiers du cinéma* o críticos como Andrew Sarris, y que se sostiene sobre la convicción de que la personalidad del director impregna las películas de las que es responsable; la aceptación matizada, representada por autores como André Bazin o Peter Wollen, en la que la reivindicación de las personalidades estéticas convive con la puesta en valor de la obra singular; el traslado del autor físico al autor discursivo, ejemplificado en las ideas del autor implícito de Booth, el autor modelo de Eco o, la más interesante para este trabajo, la función-autor de Foucault; y la negación absoluta, vinculada en gran medida al pensamiento de Barthes, y que entiende como ejes del proceso textual al propio texto y al lector, excluyendo al autor.

De esta maraña de perspectivas destaca, como ya se ha mencionado, la idea de Michel Foucault (1999), que señala al autor, en sentido general, como productor de discurso. Lo que significaría, en palabras de Alonso García, ser “instauradores de discursos y prácticas en los que cristaliza —a través precisamente de sus tensiones y divergencias— un determinado campo cultural” (2015, p. 51).

De esta manera, podría afirmarse que, si determinados cineastas son autores de interés, lo son en tanto en cuanto, alrededor de sus prácticas y sus obras, se ha construido con solidez una determinada idea de, en este caso, un género cinematográfico desarrollado en el seno del Hollywood clásico.

Así, Billy Wilder, Douglas Sirk y Alfred Hitchcock producen discurso acerca de lo que representan la comedia, el melodrama y el *thriller*. O, mejor dicho,

lo que significan en imaginarios cinéfilos influidos por la noción del Hollywood clásico esos géneros cinematográficos. Esa idea cristalizada alrededor de estos autores es la que deberá contrastarse con las propuestas de Pedro Almodóvar.

3. Wilder, Sirk y Hitchcock: los discursos sobre la comedia, el melodrama y el *thriller*

Llegados a este punto, es momento de esbozar los rasgos que caracterizan los géneros cinematográficos asociados a los autores que encabezan este epígrafe. Y se debe hacer teniendo en cuenta dos cuestiones previas: la primera, que estos autores trabajaron bajo el paraguas de un sistema que, más allá de las variadas nomenclaturas, se basaba en la primacía del relato y en la consideración del espectador como sujeto privilegiado (tanto para la construcción narrativa como para la puesta en escena); la segunda, que un ejercicio de generalización como el que se va a proponer, y máxime en unos cineastas como los escogidos, supone forzosamente dejar de lado multitud de aristas y singularidades en aras de perfilar un discurso rastreable en unas filmografías nutridas y poliédricas.

La comedia es un género que aspira a producir hilaridad a partir de una serie de decisiones que afectan a las cuatro puestas de la praxis fílmica teorizadas por Alonso García (2013): puesta en guion, puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie. En ese sentido, Wilder sustenta la comicidad de sus propuestas en dos aspectos clave: el ritmo y el equívoco (Seidl, 1991). Y para desarrollar esos dos conceptos rectores, el cineasta se vale de una serie de recursos fílmicos que han pasado a engrosar el repertorio general del género cómico: velocidad en los diálogos (con réplicas ingeniosas en las que los interlocutores prácticamente se pisan entre sí), construcción del espacio diegético de tal manera que el espectador es conocedor de engaños y malentendidos mientras que los personajes permanecen ignorantes a ellos, composición de los planos para albergar objetos y cuerpos que interactúan entre sí a partir de presupuestos de humor (y compaginando planos generales de situación con planes detalle para elementos de singular

importancia narrativa) o montaje trabajado sobre la importancia central del personaje y el diálogo.

Siguiendo un marco de análisis similar, el melodrama apuesta por una exacerbación de las pasiones a través de un concreto empleo de estilemas que atraviesan esas cuatro puestas mencionadas. Sirk basa su propuesta melodramática en un concepto de manierismo que, sin dejar de lado el peso del relato, hace del propio proceso de escritura fílmica uno de los ejes de las películas como artefactos expresivos. Esa premisa estética, profusa y admirablemente descrita por González Requena (2007), se combina con una iconografía tremendamente personal que, por obra y gracia de la sedimentación cultural, pasaron a integrar la propia iconografía del melodrama, y donde destaca con especial fuerza la figura del espejo.

Por último, el *thriller* (término algo ambiguo que quiere reunir de alguna manera elementos que comparten declinaciones genéricas como el policiaco, el suspense o subgéneros como el cine de espías) enlaza directamente con la idea del cine de atracciones, abordada por autores de diversa índole, como Eisenstein o Gunning, y apuesta por la construcción de tramas con algún tipo de misterio que los héroes, superando diferentes obstáculos de toda clase, deben desentrañar y resolver. Hitchcock basa toda su poética (y su poiética) en la gestión de la información narrativa y la construcción de efectos y sentidos a partir del juego con las imágenes y los sonidos (Truffaut, 2002; Castro de Paz, 2012). La generación de efectos de tensión en el espectador mediante una decisión narrativa (la acción de un personaje a la que el espectador tiene acceso, pero los personajes de la ficción, no) o soluciones expresivas —el entramado construido a partir del juego de miradas en películas como *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) o *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), por ejemplo— son la marca enunciativa que revela la presencia de este autor y que se incorporó a una suerte de sentido común sobre el género en el imaginario cinéfilo.

Estos mimbres genéricos son los que pueden servir de pauta para comprobar, ahora sí, cómo estas ideas fuerza sobre la comedia, el melodrama o el *thriller* han sido asimiladas, reconfiguradas o subsumidas en la obra de Almodóvar.

Concretamente, en tres películas que sirven de ejemplo paradigmático del cine del director manchego: *Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011) y *Los amantes pasajeros* (2013).

4. Influencias cómicas

Cuando Almodóvar (y sus múltiples intérpretes) mencionan a Billy Wilder como una influencia en su cine, huelga decir que las películas que hay que confrontar de ambos cineastas para valorar el tipo de relación que mantienen entre sí son las comedias. En el siglo XXI, de las diez obras dirigidas por Almodóvar, se da la circunstancia de que solamente hay dos que podrían encuadrarse en ese género, *Volver* (2006) y *Los amantes pasajeros*, si bien la primera de ellas tiene un componente dramático muy acentuado. Por ello, por constituir su única muestra de comedia en esta centuria, será *Los amantes pasajeros* la película que sirva de caso de estudio privilegiado en este apartado (obra que, por otra parte, guarda un evidente vínculo con la tradición de Luis G. Berlanga, rastreable en su corralidad, su sarcasmo y su intención de cierta crítica social).

Por parte de Wilder comparecerán tres obras canónicas de un momento de su filmografía, el final de la década de los 50 y el comienzo de la de los 60, que supone una cumbre de su carrera por el grado de reconocimiento crítico obtenido. Se trata de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959), *El apartamento* (*The Apartment*, 1960) y *Uno, dos, tres* (*One, Two, Three*, 1961).

¿Cómo relacionar las propuestas de ambos directores? Por el peso que tienen en todas las películas, resulta conveniente enfocar el análisis desde dos elementos formales concretos: la estructura narrativa (de la que forman parte ineludible los diálogos) y la construcción de la imagen. En ambos elementos, además, se sustancian en gran medida los dos factores que se mencionaron anteriormente como decisivos en el concepto de comedia de Wilder, el ritmo y el equívoco, los cuales Almodóvar hará suyos a través de su particular poética.

La comicidad del trío de obras de Wilder y de *Los amantes pasajeros* descansa en gran medida sobre los diálogos de los personajes. En las cuatro películas pueden encontrarse intercambios dialécticos rápidos (casi frenéticos, en no pocas ocasiones), que se sostienen sobre elementos propios de otras formas expresivas con gran peso de lo conversacional (como el vodevil, entre otros): el ingenio verbal, los dobles sentidos, las réplicas tajantes o los juegos de palabras. Como puede comprobarse, se trata de un conjunto de recursos completamente vinculados a lo verbal.

Sin embargo, pueden encontrarse diferencias. La principal de ellas sea, probablemente, la relación de esos mismos diálogos con la estructura narrativa de cada película. En el caso de Wilder, puede hablarse de una construcción de diálogos al servicio de una estructura narrativa férrea, en la que las conversaciones perfilan el carácter de los personajes y las relaciones entre ellos, los conflictos dramáticos que los atraviesan y los cambios de rumbo producidos en el devenir del relato. Conviene no olvidar que la carrera hollywoodiense de Wilder (en la que se incluyen las tres películas escogidas) se desarrolló en el seno de lo que Burch (2011) denominó como Modo de Representación Institucional, circunstancia que puede explicar el cuidado estricto con el que sus películas trabajan el guion en un sentido amplio.

Puede resultar interesante recurrir a un ejemplo concreto: los inicios de las tres películas de Wilder, las cuales, siendo diferentes entre sí, presentan un planteamiento similar y reconocible. En *Con faldas y a lo loco*, una persecución con tiroteo incluido da paso a la escena de una redada en un bar clandestino. En dicho bar, los protagonistas, encarnados por Tony Curtis y Jack Lemmon, hablan, mientras tocan sus instrumentos musicales, de las dificultades económicas que tienen. Así, con un pequeño intercambio verbal que de por sí resulta divertido por el tono de la conversación, Wilder se asegura de que el público conozca pormenores de los personajes, de sus caracteres y de sus conflictos, de manera que los detalles de la estructura narrativa van cristalizando.

En *El apartamento* sucede algo similar: el protagonista, encarnado por Jack Lemmon, se presenta a sí mismo con una voz *over*, utilizando un tono ligero

y moderadamente irónico que, más allá del humor inmediato que genere, plantea las líneas maestras narrativas de la película. Wilder acentúa esta estrategia en una escena posterior, en la que el protagonista (un oficinista que cede su apartamento a varios directivos de su empresa para que estos lo usen como escenario de sus aventuras amorosas, con el anhelo de medrar en su trabajo gracias a ello), visiblemente enfermo, debe cruzar varias llamadas telefónicas con los usuarios de tan peculiar servicio para organizar el calendario de visitas y, así, reservarse un hueco en el apartamento para descansar y reponerse de su dolencia. Las llamadas son rápidas, se suceden con celeridad, y tanto el contenido como los gestos implicados en esas comunicaciones conducen a la hilaridad del espectador, pero, en última instancia, definen la relación básica entre varios de los personajes y uno de los principales conflictos del protagonista.

En *Uno, dos, tres* se halla una propuesta parecida: el protagonista, encarnado por James Cagney, es un conversador ágil y de ritmo trepidante, y sus interlocutores participan de esa dinámica retórica, en una arena de combate dialéctico que no teme asomarse a los terrenos de la parodia o del humor más alocado. Pero todo ello, en realidad, obedece a la necesidad de Wilder de hilvanar una estructura narrativa en la que el espectador, sujeto privilegiado de la escritura clásica de Hollywood, comprenda personalidades, motivaciones y posibles desarrollos del relato.

En contraposición, en *Los amantes pasajeros*, Almodóvar asienta los diálogos de sus personajes en un entorno mucho menos controlado, una estructura narrativa mucho más liviana, en la que destacan diseños prácticamente caricaturescos, rozando el absurdo. En este caso, las conversaciones se erigen, al igual que en Wilder, depositarias de una parte fundamental de la comicidad de la película, pero, al contrario que sucedía con este, no juegan un papel decisivo en la construcción de la estructura narrativa, sino que se plantean como manifestaciones directas de tonos y rasgos de los personajes que destacan, fundamentalmente, por su carácter extremo. Lo que en Wilder era un humor que funcionaba pivotando sobre el concepto de equívoco, en Almodóvar lo es por lo directo y chocante de lo

explícitamente expuesto. A modo de ejemplo, basta recordar alguno de los diálogos entre los tres miembros de la tripulación interpretados por Javier Cámara, Raúl Arévalo y Carlos Areces, que, si bien retratan las inercias relacionales entre ellos, sobre todo sirven para demostrar las excentricidades y excesos que los caracterizan.

Un contraste análogo puede hallarse en la manera en que se construye la imagen. Wilder juega con una planificación basada constantemente en la situación del espectador, mirada privilegiada por la información que tiene (o la que se le escamotea) en relación con los personajes. Así, el juego con los planos generales y los primeros planos obedece en gran medida a esa premisa. De igual manera, el montaje se plantea como un equilibrio muy medido entre lo informativo y lo cómico, para que los respectivos gags y situaciones de humor funcionen tanto en la dimensión puramente lúdica (provocar la risa) como en la de construcción del sentido narrativo (administrar el avance del relato de manera adecuada).

En *Los amantes pasajeros*, la puesta en imágenes es mucho más anárquica, jugando incluso con la inclinación de determinados planos (abandonando la habitual frontalidad por una oblicuidad mucho más disruptiva), planteando un montaje acelerado, y combinando planos generales trufados de cuerpos con primeros planos que destacan por la particular idiosincrasia gestual de muchos de los personajes. En ese sentido, es particularmente llamativa una de las secuencias que ocurren en la cabina de los pilotos, donde, en un trasunto no muy disimulado del famoso camarote de los hermanos Marx en *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935), varios de los pasajeros y de los miembros de la tripulación van pasando, intercambiando diálogos plenos de intervenciones absurdas y haciendo convivir un plano general desde lo que serían los mandos del avión (proporcionado una imagen atestada de cuerpos y objetos en un espacio muy reducido) con primeros planos de los implicados en tan estrafalarias conversaciones.

Para recapitular, podría seguirse una línea de influencia de Wilder en Almodóvar que consistiría, fundamentalmente, en la comicidad de los

diálogos, con un ritmo y una escritura que apuestan por la exuberancia verbal y los avances rápidos. Sin embargo, los contrastes son importantes: tanto en el nivel del guion, donde la estructura narrativa férrea de Wilder, cimentada en gran medida por los diálogos, se enfrenta a una propuesta mucho más liviana y caótica en la escritura de Almodóvar, como en el de la imagen, donde el virtuosismo clásico de Wilder encontraría una declinación mucho más lúdica y despreocupada en Almodóvar.

5. Resonancias melodramáticas

Los señalados como elementos centrales del melodrama instaurados por Douglas Sirk se muestran de manera notable en la película de 2009 del cineasta manchego. Con guion original de Almodóvar, *Los abrazos rotos* se alinea en el melodrama de influencia sirkiana con interesantes reflejos en él del, probablemente, título más emblemático del género y estilo de Sirk, *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, 1956), lo que no es óbice para rastrear la influencia de otros melodramas de Sirk, o, trascendiendo la obra de este cineasta, de directores como John M. Stahl. Ambos filmes presentan un trágico triángulo amoroso, con un cuarto integrante en segundo plano, pero de notable importancia en el devenir de los acontecimientos y, significativamente, actuando en ambos filmes como agente posibilitador del final feliz, tras el desenlace trágico. La exacerbación de las pasiones, especialmente a través del deseo sexual y como causa común de los desgarros emocionales a los que son sometidas las protagonistas femeninas es un común denominador del cine de Pedro Almodóvar en general, más allá de la película de 2009 y del género del melodrama. En *Los abrazos rotos*, de nuevo, las diferentes pasiones que someten a los tres personajes principales, los condenarán a la muerte en el caso de Lena, a la desesperación, la violencia y la paranoia en el caso de Ernesto padre, y a la discapacidad (ceguera) y casi la muerte en el caso de Mateo.

También el manierismo tan asumido por el melodrama clásico sirkiano es un rasgo común a todo el cine de Almodóvar. Desde la perspectiva psicoanalítica de la escuela de González Requena (2007), es fácil encontrar en las películas

del manchego simbología de represión y de sublimación del instinto sexual como el de la torre petrolífera con forma fálica a la que se aferra Marylee, el personaje de Dorothy Malone, cuando su amado Mitch (Rock Hudson) deja la ciudad junto a Lucy (Lauren Bacall), si bien es cierto que también se puede dividir la filmografía del director español entre los títulos en los que la representación del instinto sexual es de corte claramente simbólico, y en las que este es representado de forma mucho más explícita, y quizá *Los abrazos rotos* formaría parte de este segundo grupo.

En cuanto a los estilemas iconográficos que Sirk imbrica en la puesta en escena, el principal elemento en juego es el espejo. En *Escrito sobre el viento*, este irrumpe como eje vertebrador de la puesta en escena en la escena crucial en la que Kyle (Robert Stack) vuelve a beber, rompiendo todo el equilibrio en el trío-cuarteto amoroso, y la tensión latente entre los personajes salta por los aires. Su debilidad personal, contenida a duras penas a lo largo de la historia gracias a su sobriedad y el cuidado de los otros dos protagonistas, aflora y se despliega en ese espejo del bar del club donde el Kyle desdoblado cita a cenar a los otros tres para contarles su secreto, que no se atreve a enunciar, y que provocará su fatal desenlace. El gusto de Almodóvar por este recurso escénico y narrativo es manifiesto en *Los abrazos rotos*. La escena principal en la que lo percibimos es en la que Lena y Mateo, los personajes de Penélope Cruz y Lluís Homar, toman la decisión de escapar juntos lejos de sus vidas en Madrid y de la película que están realizando, en la que se han enredado fatalmente con Ernesto padre (José Luis Gómez) acrecentando el perverso entramado de obligaciones, deudas, lealtades y explotaciones en el que están inmersos. En ese espejo, Lena, semidesnuda, magullada y herida, renuncia a todo lo que perseguía para fugarse con Mateo y poder ser ella misma en una nueva vida. Un entramado similar de diferentes y cambiantes intereses, lealtades y renunciaciones sostiene la trama en el filme norteamericano de 1956. De hecho, en la caracterización de los personajes, los conflictos se anudan, análogamente en las dos películas, debido a las desigualdades económicas y las obligaciones dentro de la empresa (petrolífera en un caso, ocasionalmente cinematográfica en el otro) de la que dependen los cuatro personajes principales.

No podemos, por obvio, dejar de llamar la atención sobre la influencia también observada en dos elementos transversales de la expresión fílmica: la utilización fotográfica del color y la partitura musical. Respecto al primer elemento, es conocida la recurrente intención de Pedro Almodóvar por reproducir, con la tecnología disponible de cada época, la saturación de color del *Technicolor*, proceso en el que está compuesto el celuloide de *Escrito sobre el viento*. En cuanto a la partitura de Alberto Iglesias, es notable la asunción estilística que hace el compositor vasco del estilo melodramático de la obra de Sirk y los melodramas clásicos de los años 50, especialmente en la parte del filme español correspondiente a la narración situada entre 1992 y 1994. Sobre esta distinción profundizaremos más adelante. Por último, en cuanto a la estrategia narrativa en la estructura del guion, la importancia del componente criminal y la carga de la culpa en la resolución del desenlace trágico del triángulo amoroso hacen que, en ambas películas, asistamos a una narración no lineal y, de manera diferente en su enfoque, a dos finales más o menos felices con formas cercanas al epílogo. Sin embargo, una diferencia en la puesta en guion de Almodóvar frente al guion clásico del melodrama es la preponderancia que otorga al recurso de la voz en *off* de sus personajes, ya sea justificando su fuente (en la escritura en imagen de una carta o un diario, por ejemplo) o directamente como auto narración desplegada en el pensamiento del personaje, recurso narrativo que el director va asentando en las últimas dos décadas de su trayectoria.

Llegados a este punto, y habiendo chequeado la notable presencia de los estilemas del melodrama sirkiano en la película del cineasta español, podemos partir de esos mismos rasgos observados para desarrollar aquellos que Almodóvar ha puesto en juego, de forma notable, yendo más allá de esta circunscripción genérica. Es especialmente interesante observar cómo, dentro de las marcadas características análogas al melodrama clásico norteamericano de Sirk, Almodóvar aplica una serie de recursos bien diferenciados y cercanos a otros géneros. Para empezar, podríamos contemplar como un tipo original de manierismo la original utilización de una sucesiva puesta en abismo o meta-puesta en escena en *Los abrazos rotos* que se manifiesta en diferentes dimensiones. Por un lado, a través del filme

que los protagonistas, todos ellos cineastas (director, actriz, ocasional productor y directora de producción) ruedan alrededor del año 1993, que reproduce, además, la estética y argumento del primer gran éxito internacional de Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), desplegando un universo a la vez intertextual y autorreferencial de interés. En segundo lugar, a través del *making of*-espionaje que Ernesto, el hijo del productor, graba compulsivamente, y que constituirá, en primer lugar, el medio por el que Ernesto padre descubre la relación entre Lena y Mateo y, más adelante, el registro de la trágica muerte de la propia Lena y, también, la prueba de que no se trató de un asesinato sino de un accidente no provocado. Esta pulsión escópica, que reaparecerá en *La piel que habito* (2011), como se verá, se torna sonora a través de la ceguera de Mateo, quien será capaz de remontar su película acabada a través de la interpretación sonora de los materiales brutos del rodaje. Este juego de puestas en abismo se constituye, en la propuesta almodovariana, en un juego del doble (en el espejo sirkiano que evoluciona en cámara de cine) y en una reflexión sobre la ausencia, la identidad y la representación como temas centrales del filme, y esto será así desde el primer plano del metraje, durante los títulos de crédito de inicio. En este plano, reencuadre del monitor de rodaje del filme que se rodará dentro de la película, muestra el rostro de la doble de luces de la actriz que interpretará Penélope Cruz, quien acaba, finalmente, por tomar el lugar de su doble para proceder al rodaje del plano, constituyendo la escena una anticipación del momento catártico que hemos descrito ante el espejo unas líneas más arriba. Ahí finaliza la introducción-créditos de *Los abrazos rotos*, y la pantalla se reconfigura en el formato con el que empezamos a saber de las vidas y devenires de los personajes.

En ese primer plano, la música opera también a dos niveles. Al fondo, la sección de cuerdas reproduce, como anunciábamos, un corte de claro estilo melodramático clásico al estilo Sirk. Simultáneamente, en primer término sonoro, el piano, con la reconocible personalidad de Alberto Iglesias, desdobra ese mismo concepto del doble de luces que está presentando al personaje de Lena desdoblado en dos, o incluso en tres partes, a saber: el personaje, la actriz y su doble de luces.

De alguna manera, la narración en dos líneas temporales (partiendo de 1992 una y de 2008 otra), además de permitir la dosificación de la información de la trama, es utilizada por Almodóvar para desplegar una suerte de díptico genérico, muy identificable en diferentes rasgos de las puestas en escena, cuadro y serie como, por ejemplo, la música. La historia de finales del siglo XX transcurre en términos claramente melodramáticos, mientras que la de principios del XXI, en clave cercana al *thriller*. El desenlace de esta segunda parte, con el despliegue de las subtramas típicas de abandono, secretismo y desvelamiento de relaciones filiales (Diego es hijo de Mateo) retoma el tono melodramático y desplegando líneas de diálogo como “perdóname por la amargura que te he transmitido todos estos años”, del personaje interpretado por Blanca Portillo a su hijo, interpretado por Tamar Novas. Esta adición y combinación de rasgos genéricos del *thriller* y el melodrama clásicos se contrasta, de manera reveladora, sobre el fondo de los estilemas propiamente almodovarianos y que el cineasta desarrolla en su cine de manera transversal al género en que se encuentre. Así, la economía narrativa propia del *thriller*, donde lo elíptico es tan estratégico como estilístico, no funciona análogamente en el estilo del director español. En todo el cine de Almodóvar, el director nos muestra las acciones de sus personajes de forma recurrente, denotativamente incluso. Taxis que llegan a domicilios, personajes que llaman a timbres, que transitan por las habitaciones en busca de un objeto, etc., lo hacen sin ningún principio de esa economía narrativa o esa generación de huecos en el horizonte de expectativas propio del *thriller*. En el modelo narrativo típicamente almodovariano, lo que toma del género, y no precisamente del hitchcockiano, sino más bien del literario de Agatha Christie, es la recopilación y desvelamiento de todo tipo de informaciones y secretos de los personajes a través de escenas clave en las que largas conversaciones, confesiones de los personajes, habitualmente cómodamente sentados frente a frente en detallado relato oral, se explican y revelan entre ellos la trama de la película.

En ambas claves genéricas, el Almodóvar del siglo XXI muestra un notable gusto por la utilización de planos detalle de acciones de sus personajes y por la angulación cenital de composiciones de puesta en escena en momentos de

tensión y emblemáticos de los desarrollos dramáticos. El énfasis del plano detalle es común a los clásicos de referencia, pero la angulación cenital es notablemente asumible a la influencia de Alfred Hitchcock, sobre la que pondremos, a continuación, el foco.

6. Ecos del suspense

La primera constatación de interés sobre *La piel que habito* estriba en la diversidad de géneros por los que el filme transita, como el melodrama familiar, el cine de anticipación científica, el terror psicológico, el *thriller* de suspense, y los múltiples lazos que, según Poyato, entabla con un gran número de obras cinematográficas, literarias, pictóricas o musicales, en una complejísima “operación de transtextualidad” (Poyato, 2015, p. 284). Todo ello partiendo de la novela de Thierry Joquet *Tarántula*, de 1995. Ambas características (especialmente la primera) permiten situar la obra bajo la influencia formal y temática de algunos de los títulos más emblemáticos de Alfred Hitchcock. Quizá en que más claramente aparece ante nosotros sea *Vértigo* (*Vertigo*, 1958), aunque también podemos encontrar con facilidad trazas de influencia en otros títulos de entre los más conocidos del cineasta británico, como *La ventana indiscreta* o *Psicosis*. La relación argumental con *Vértigo* es manifiesta desde el empeño del doctor Ledgard (Antonio Banderas) de reproducir el rostro de su esposa muerta en otro ser humano, al que convierte en el doble de su fetiche Si, como nos recuerda Peña Ardid (2020), ahí encontramos con facilidad las huellas de *Vértigo*, la peripecia almodovariana da una, o varias, vueltas de tuerca sobre la idea: el secuestro, el cambio de sexo, la trama de venganza sobre su “paciente” o la subtrama añadida con el personaje de Roberto Álamo (El Tigre) y su relación familia. La mayoría de estos añadidos no proceden de la novela de origen, y algunos de ellos ya habían sido ensayados por el cineasta español en títulos emblemáticos como *Átame* (1989), donde el protagonista (también Antonio Banderas) secuestra a la mujer objeto de su deseo con el fin de que se enamore de él. Este argumento está, a su vez, visiblemente inspirado en otro *thriller* clásico, *El coleccionista* (*The collector*, William Wyler, 1965). Si en

Átame introduce el secuestro, ya en *Laberinto de pasiones* (1982) había recurrido a la operación de cirugía estética para que un personaje se transforme en otro al que idolatra, dentro de una trama con otro tipo de pasiones exacerbadas puestas en juego (Perales, 2008, p. 294). En *La piel que habito* se reúnen multitud de elementos del amplio repertorio histórico almodovariano y, reunidos con los citados múltiples enfoques genéricos y referencias intertextuales, componen un *thriller*-melodrama de amplias dimensiones. La cuestión de la pulsión escópica detectada en el comentario sobre *Los abrazos rotos* es de relevancia en nuestra aproximación al influjo de los cineastas y géneros clásicos sobre Almodóvar ya que, en *La piel que habito*, asistimos a una reelaboración de ese manierismo formal en las puestas en guion y en escena a través de varios dispositivos, entre los que destaca el sistema de cámaras de vigilancia con el que el doctor Ledgard vigila y observa a su prisionero/a. Este dispositivo funciona a dos niveles: un nivel narrativo, en el que los personajes interactúan de diversas formas y también se informan de los giros en la trama para reaccionar ante ellos (como cuando el doctor descubre que su hermano, El Tigre, está violando a Vera), pero también (y este nivel nos parece aún más interesante) en una dimensión temática y evocadora, a través del pantallón digital a color que Ledgard tiene instalado en su dormitorio para observar, haciendo constantes *zooms*, a su prisionera. A través de esta idea, el filme del español da una intensa vuelta de tuerca a su referente hitchcockiano en la ensimismada contemplación del protagonista masculino que transforma a otra persona en la copia de su mujer amada y perdida. La intensidad proporcionada por la mediación digital permite un énfasis en la configuración del punto de vista psicológico del personaje observador que lleva esta obsesión y los temas circundantes a ella más allá de la puesta en escena de Hitchcock en *Vértigo*, donde el estilo manierista buscaba otras soluciones para enmarcar y destacar la imagen de la mujer reproducida, reformulada, a ojos de su creador-observador. De hecho, podemos incluso plantear que las cámaras de vigilancia de *La piel que habito* funcionan narrativamente de manera similar a los prismáticos y teleobjetivos que utiliza el protagonista de *La ventana indiscreta* en su investigación sobre sus vecinos, mientras que la pantalla del

dormitorio de Ledgard lo hace de forma asimilable a los múltiples recursos fotográficos con los que Kim Novak/Madelaine es observada por James Stewart/Scottie en *Vértigo*. El conocido manierismo fotográfico de Hitchcock (pensemos en los flashazos de la secuencia final de *La ventana indiscreta* o en el famoso efecto *Vértigo* de la película homónima) es reelaborado por Almodóvar en esta clave de *thriller* tan específica al que las películas citadas responden y que podríamos denominar como *thriller* de *peeping tom* o de *voyeur*.

Otro rasgo común de notable presencia sería la mencionada cuestión de la transformación de un personaje en otro como efecto y causa, consecutivamente, de las peripecias argumentales. La doble identidad y la suplantación física es una de las fijaciones permanentes tanto en Hitchcock como en Almodóvar. Lo que hace estos temas notablemente interesantes en su puesta en guion, escena, cuadro y montaje es cómo ese rasgo en principio temático articula el misterio del *thriller*. Las obsesivas maniobras de transformación a las que los personajes de Kim Novak y Elena Anaya/Jan Cornet son sometidos responden a sendas tragedias acaecidas que han trastornado probablemente a los personajes de Stewart y Banderas en el pasado, pero se van a constituir, en ambos casos, en motivo de los nuevos terribles acontecimientos a narrar en el desenlace de ambos filmes. Sin duda, el género que aquí estamos caracterizando como *thriller*, se cimenta sobre la estratégica dosificación de la información que hace avanzar las tramas en busca de la solución de determinados misterios. Esa gestión, con la correspondiente construcción de los efectos de tensión que apelan al interés del espectador, se construye, en ambos casos sobre las preguntas acerca de los motivos de los protagonistas masculinos, y sobre el efecto de sus acciones sobre los femeninos. Tanto en *Vértigo* como en *La piel que habito*, el suspense no es construido de manera fundamental sobre la premisa básica hitchcockiana de darle al espectador una información de la que los personajes no disponen, sino que se atiene a la regla, más cercana al drama, de compartir el punto de vista de los mismos. Este rasgo narrativo, como decimos, afín al filme de Hitchcock, permite también al *thriller* de Almodóvar acercarse, en esa mixtura genérica que hemos detectado, a los por

él tan apreciados estilemas del melodrama clásico, por un lado, y a los suyos propios como autor reconocible en todos los géneros, tan marcadamente desarrollados a estas alturas de su carrera. Prácticamente todos los rasgos que hemos atribuido al melodrama clásico de Douglas Sirk son reconocibles en *La piel que habito*. Pero, al mismo tiempo, en *Los abrazos rotos* podemos rastrear sin dificultad (ya lo hemos comentado al hilo de la partitura musical) también buena parte de las características del *thriller*, especialmente en la parte de la trama que arranca en el año 2008, a partir de la cual ambos géneros van acercándose hasta quedar fuertemente entrelazados. La preferencia almodovariana por la escena de explicación verbal de la trama entre dos personajes, también aparece en ambas películas. Las subtramas y caracterización de los personajes secundarios se refieren en ambos casos a sus temas recurrentes, como el abandono, la crisis de identidad, la pérdida o las relaciones familiares cercenadas, pero no olvidemos que las películas clásicas que localizamos como influencia también recogen estos temas.

La piel que habito concluye presuntamente bien para el personaje de Jan Cornet/Elena Anaya, que logra escapar y presentarse ante su madre como Vicente, aunque lo haga con el cuerpo de Vera, incluso insinuando una potencial relación con su compañera lesbiana, interpretada por Bárbara Lennie. Relación que, paradójicamente, su dramática transformación quizá haga posible. Este final es una de las muchas diferencias que la película de Almodóvar presenta frente a la novela de la que se inspira, *Tarántula*, de Thierry Jonquet, que es un relato mucho más crudo y sencillo, enmarcado en un ambiente mucho más sórdido y con unos personajes menos complejos y complejizados por sus experiencias previas. Del ejercicio de adaptación efectuado por Almodóvar cabe destacar, dentro de nuestro enfoque, la evidencia con la que el director-guionista construye unos personajes nuevos, afines a sus temáticas y caracteres, en primer lugar y, en segundo, cómo, partiendo de la excusa argumental, hace converger en una película totalmente original, tanto las influencias del cine clásico que le han perseguido desde su primera cinefilia, con la capacidad de combinar los géneros y cineastas de influencia, como los estilemas y rasgos preponderantes y recurrentes en todo su cine, una vez desarrollado y

consolidado como autor cinematográfico de universo temático y formal propio a la altura de la segunda década del siglo XXI.

7. Conclusiones

La principal conclusión que puede extraerse de los análisis realizados es la particular relación que mantiene Pedro Almodóvar con el cine clásico de Hollywood: por un lado, existen numerosas muestras de la vinculación entre su obra y la de diferentes cineastas clásicos a los que él mismo señala como referentes; por otro, también abundan los elementos que suponen matices o desvíos con respecto a esa influencia.

Así, en la comedia almodovariana puede hallarse la comicidad basada en el ritmo frenético de los diálogos y las diferentes posibilidades del intercambio verbal que caracteriza a Wilder, en su melodrama aparecen múltiples convergencias temáticas con Sirk y en su thriller rasgos que remiten tanto a los conceptos como a los procedimientos de Hitchcock. Pero en todos los casos aparecen marcas claras de diferenciación: el aligeramiento de estructuras narrativas férreas por planteamientos más abiertos y aparentemente caóticas, el uso de estilemas alejados del canon clásico o la tendencia a hibridar géneros cinematográficos con fluidez.

De esta manera, Almodóvar se erige como un caso de estudio privilegiado para comprobar cómo cada cineasta puede entenderse como el resultado de la singular convivencia entre sus influencias previas (lo que conforma su educación cinematográfica) y sus modos de expresión (lo que configura su expresión cinematográfica).

Referencias bibliográficas

- Acevedo-Muñoz, E. (2007). *Pedro Almodóvar*. BFI.
- Almodóvar, P. (s.f.). *Carta blanca*. El Deseo. <https://www.eldeseo.es/carta-blanca/>
- Alonso García, L. (2013). El saber hacer del proceso fílmico: del cineasta al filmólogo. *Archivos de la filmoteca*, (71), XIX-XXXII.

- Alonso García, L. (2015). Lo Fílmico en torno al Cinematógrafo: Marey, Lumière, Méliès: de la historia como supresión o resolución de problemas. En À. Quintana (Ed.), *Objetividad y Efectos de Verdad: el cine de los primeros tiempos y la tradición realista* (pp. 41-58). Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomás Mallol /Ajuntament de Girona.
- Amaya Flores, F. (2023). El astracán, lo grotesco y el esperpento en la comedia de Pedro Almodóvar. *Fotocinema*, (26), 187-209. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2023.vi26.15517>
- Amaya Flores, F. (2024). El símbolo del agua en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar. *Imagofagia*, (29), 115-135.
- Bazin, A. (2016). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Paidós.
- Buljancevic, R. (2022a). Construcción y aproximación musical a las identidades frágiles en la película dramática *Todo sobre mi madre*. *Cuadernos de investigación musical*, (14), 267-296. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.14.08>
- Buljancevic, R. (2022b). Significantes intertextuales en la banda sonora de Bernardo Bonezzi: paradigma del cine de Pedro Almodóvar. *Cuadernos de investigación musical*, (15), 221-239. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.15.18>
- Burch, N. (2011). *El tragaluz del infinito*. Cátedra.
- Castro de Paz, J. (2012). *Alfred Hitchcock*. Cátedra.
- D'Lugo, M. (2006). *Pedro Almodóvar*. UIP.
- Davis, S. (2024). This Woman's Memory Work: Futurity, Family and Photography in Pedro Almodóvar's *Madres paralelas* (2021). *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 8(2), 231-255. <https://doi.org/10.1080/24741604.2023.2277535>
- Foucault, M. (1999). *Entre filosofía y literatura*. Paidós.
- Galindo Pérez, J. (2015). De autor en la historia del cine. Revisiones y nuevas vías. *Zer*, 20(39), 49-66. <https://doi.org/10.1387/zer.15517>
- Galindo Pérez, J. (2019). Del cine clásico de Hollywood: más allá del choque entre el estilo y el canon. *L'Atalante*, (27), 119-130.
- García Pérez, M. (2024). "Qué puterío tenéis, ¿no?" Camp y performatividades queer en el primer Almodóvar (1980-1982). *Estudios LGTBIQ+ Comunicación y cultura*, 4(1), 47-56. <https://doi.org/10.5209/eslg.92370>
- Gómez Gómez, A. (2021). *Dolor y gloria*, ¿autobiografía, autoficción o ficción autobiográfica audiovisual? *Pasavento*, 9(2), 405-423. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1059>

- Gómez Gómez, A. (2023). Modos de representar el envejecimiento y la ancianidad en el cine de Almodóvar. *Fonseca*, (26), 33-49. <https://doi.org/10.14201/fjc.31255>
- Gómez Gómez, A. (2024). Edad, envejecimiento y edadismo en *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar. *Historia y comunicación social*, 29(1), 141-150. <https://doi.org/10.5209/hics.90616>
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla.
- González Requena, J. (2007). *Douglas Sirk*. Cátedra.
- Gutiérrez-Albilla, J. (2024). Finitud, duelo y trans-subjetividad en Almodóvar: relejendo la epidemia del SIDA en *Todo sobre mi madre* (1999). *Estudios LGTBIQ+ Comunicación y cultura*, 4(1), 15-21. <https://doi.org/10.5209/eslg.95094>
- Hernández Martínez, E. (2021). El Atragantamiento en el cine de Pedro Almodóvar. Análisis de *Dolor y Gloria*. *Miguel Hernández Communication Journal*, 12(1), 243-266. <https://doi.org/10.21134/mhcej.v12i.347>
- Iturbe Tolosa, A. (2020). The Aesthetic and Discursive Presence of Television on Pedro Almodóvar's Cinema. *Fonseca*, (21), 149-165. <https://doi.org/10.14201/fjc202021149165>
- Losilla, C. (2003). *La invención de Hollywood*. Paidós.
- Maíquez Sánchez, E. (2021). El cine de Pedro Almodóvar: identidades, sexualidades y referencias artísticas. *Ímpetu*, (3), 180-200.
- Martínez Pleguezuelos, A. (2017). Representación y traducción del camp talk en el cine de Almodóvar: los casos de *La mala educación* y *Los amantes pasajeros*. *Trans*, (21), 235-249. <https://doi.org/10.24310/trans.2017.voi21.3655>
- Martínez-Expósito, A. (2021). La escena primordial en *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar. *Estudios Hispánicos*, (29), 85-93. <https://doi.org/10.19195/2084-2546.29.9>
- Méjean, J. (2007). *Pedro Almodóvar*. Robinbook.
- Muñoz Torrecilla, N. (2024). Disidencias pasionales. El plano háptico del deseo queer en el cine de Pedro Almodóvar en *Extraña forma de vida* (2023). *Estudios LGTBIQ+ Comunicación y cultura*, 4(1), 67-77. <https://doi.org/10.5209/eslg.92897>
- Nieto Ferrando, J., Lozano Aguilar, A., y Gómez Morales, B. (2024). Turismo y cine de autor. Almodóvar impulsor de la imagen de España en Francia. *Revista Latina de Comunicación Social*, (82), 1-20. <https://doi.org/10.4185/rlcs-2024-2156>
- Ortiz, F. (2021). Noir almodovariano. A propósito de *Carne trémula* (1997) y *La piel que habito* (2011). *Quaderns de cine*, (17), 113-128.

- Parejo, N. (2020). La fotografía en el cine de Pedro Almodóvar. *Discursos Fotográficos*, 16(29), 44-75. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p44>
- Parejo, N. (2022). Los fotógrafos y el acto fotográfico en la filmografía de Pedro Almodóvar. *Cuadernos.Info*, (52), 266-284. <https://doi.org/10.7764/cdi.52.36267>
- Peña Ardid, C. (2020). Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984). *Trasvases entre la literatura y el cine*, (2), 95-117. <https://doi.org/10.24310/trasvasestlc.vi2.10031>
- Perales Bazo, F. (2008). Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico. *Zer*, 13(24), 281-301. <https://doi.org/10.1387/zer.3626>
- Poyato, P. (2015). Programas iconográficos en "La piel que habito" (Almodóvar, 2011). *Anales de Historia del Arte*, (25), 283-302. https://doi.org/10.5209/rev_anha.2015.v25.50859
- Poyato, P. (2021a). Narración e intertextualidad en *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006). *BSAA Arte*, (87), 349-369. <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.349-369>
- Poyato, P. (2021b). Topografía de los sentimientos, intertextualidad y programas iconográficos en *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016). *Fotocinema*, (23), 299-323. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2021.v23i.12381>
- Pucci, V. (2024). La performance como rastro efímero y queer en el filme *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar. *Estudios LGTBIQ+ Comunicación y cultura*, 4(1), 57-66. <https://doi.org/10.5209/eslg.92512>
- Sancho Cardiel, M. (2024). La piel que nos habita: Reflexiones interseccionales sobre el envejecimiento queer en el cine de Pedro Almodóvar. *Estudios LGTBIQ+ Comunicación y cultura*, 4(1), 5-14. <https://doi.org/10.5209/eslg.92365>
- Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Paidós.
- Seidl, C. (1991). *Billy Wilder*. Cátedra.
- Smith, P. (2000). *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. Verso.
- Stefani, M. (2024). El cine de Pedro Almodóvar y el mundo LGTBIQ+ madrileño: ¿qué lugar hay para Chueca? *Estudios LGTBIQ+ Comunicación y cultura*, 4(1), 33-45. <https://doi.org/10.5209/eslg.92563>
- Thompson, K. (1993). Los límites de la experimentación en Hollywood. *Archivos de la filmoteca*, (14), 13-33.
- Truffaut, F. (2002). *El cine según Hitchcock*. Alianza.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana*. Shangrila.