



JAVIER HERRERA¹

Historiador, Critico e Investigador. Madrid - fjhn@ono.com

Artículo recibido: 5/11/2013 - aceptado: 5/12/2013

ALMODÓVAR Y EL CINE UNA INTRODUCCIÓN A SU OBSESIÓN CLEPTÓMANA²

RESUMEN:

Uno de los máximos exponentes de la actitud «apropiacionista» de imágenes ajenas, característica del cine postmoderno, ha sido desde el comienzo de su carrera, Pedro Almodóvar, quien en varias ocasiones no ha tenido ningún pudor en confesar su obsesión cleptómana, acentuada en sus últimas películas como *Los abrazos rotos* y *La piel que habito*. Desde ese punto de vista, se analizan en el artículo las citas y las metáforas visuales presentes en sus películas como formas en las que se manifiestan esos plagios declarados que no tienen otro objetivo que el logro de un estilo personal e inconfundible; estilo que en su caso, adopta las convenciones propias del «travestí», como tipo socio-sexual plenamente distinguible, así como las particularidades del «travestimiento» como práctica intertextual dominante.

PALABRAS CLAVE: Apropiación estética; imágenes robadas; plagio; metáfora visual; travestismo.

ABSTRACT:

One of the most emblematic traces of postmodern cinema, the appropriation of images from other filmic texts, is well represented in Pedro Almodóvar's works, who from the beginning of his career has confessed his obsession with stealing images, especially

¹ Javier Herrera es investigador sobre la pintura, el cine y la cultura española contemporánea. Su trabajo se ha centrado en la investigación del apropiacionismo artístico y el estudio de las influencias mutuas entre los diferentes géneros artísticos: la relación pintura y fotografía durante el siglo XX; la generación del 98 en la juventud de Picasso; el surrealismo español, con especial atención a la figura de Luis Buñuel; el cine y la literatura en Borges y García Márquez así como en el estudio de las prácticas de intertextualidad filmica en el cine de Pedro Almodóvar, tema sobre el que ha publicado trabajos en *How the Films of Pedro Almodóvar* (Edwin Mellen Press 2012), *Los abrazos rotos* (Fotocinema 2012), *Hacia la obra de arte total: identidad y autenticidad en la cinematografía de Pedro Almodóvar* (La Nueva Literatura Hispánica 2013), *A Companion to Pedro Almodóvar* (Wiley-Blackwell 2013).

² Este texto es una parte revisada en lengua española de la versión original del trabajo titulado «Almodóvar's Stolen Images» publicado en *A Companion to Pedro Almodóvar*. Edited by Marvin d'Lugo and Kathleen M. Vernon. Wiley-Blackwell, 2013.

visible on two of his most recent films, *Broken Embraces*, and *The Skin I Live In*. From this point of view, this article explores the visual «quotes» and metaphors present in his movies, originated in other films and proves that the main objective of the director is to create a personal style; a style that in his case adopts the conventions of a «travesty», as a socio-sexual subject with a unique identity and of «travestism» as a dominant inter-textual practice.

KEY WORDS: Esthetic appropriation; stolen images, plagiarism; visual metaphor; travestism.

«Hay un refrán español que dice que robar a un ladrón no es malo. Me gusta imitar a un imitador, no es una falta, me divierte esa especie de rueda de influencias: me preocuparía más robarle una escena a otro autor, pero si es de Brian de Palma, como él hace lo mismo, me parece una cosa legítima» (Strauss 1995: 42).

«Todos los films que aparecen en los míos están meticulosamente escogidos, forman parte del guión, representan un papel activo. No son homenajes a sus realizadores sino robos completamente, yo me apropio de sus films en beneficio de la historia que cuento» (Almodóvar 2006: 7).

Es ya casi un lugar común que tras cada estreno suyo, Almodóvar vuelva a insistir en sus conocidas tesis sobre el robo de imágenes procedentes de films de otros directores y a justificar su presencia en los suyos como un principio activo, perfectamente calculado, que forma parte del guión. A nuestro entender, tanta insistencia en el tema, persigue de un lado establecer vínculos con los grandes maestros de la historia del cine al tiempo que, en un alarde de demostración cinefílica —según Gubern «exenta de pedantería» (2005: 32)—, superar la tradición anterior del «cine dentro del cine» propia de la *nouvelle vague* (Schmidt 2005) acotando su propio territorio expresivo y distanciándose de los demás directores de su generación en cuanto a independencia de criterio y originalidad.

Dicha obsesión cleptómana se manifiesta de maneras diferentes. Así, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (en adelante sólo *Mujeres...*), por ejemplo, existen dos casos, utilizados en la misma secuencia, que proceden de dos películas de Hitchcock (Acevedo 2006), acaso el director más plagiado de la historia del cine: uno, cuando Pepa (Carmen Maura), sentada en un banco, frente a la casa donde vive Ivan (Fernando Guillén), fisgonea entre las ventanas abiertas (es una típica noche del verano madrileño) y se centra en una bailarina que ejercita los mismos movimientos que ve Jeff (James Stewart) en *Rear Window* (1954);

otro, un poco después —procedente de *The Byrds* (1963)— cuando la misma Pepa llama desesperadamente por teléfono dentro de la cabina telefónica y le cae encima la maleta con las cosas de Ivan (Fernando Guillén), produciéndole un susto de muerte: el gesto y el grito de terror que se perciben en su cara proceden en línea directa de los de Melanie Daniels (Tippi Hedren) cuando en la cabina telefónica que hay junto a la gasolinera empieza a ser atacada por los pájaros. En este caso copia la fusión que lleva a cabo Hitchcock entre la claustrofobia del espacio mínimo de la cabina con la llamada de desesperación de la protagonista en una situación límite y el susto terrible que de repente le producen los pájaros estrellados; en el caso de *Rear Window* la copia consiste en reconstruir la pulsión voyeurística típicamente nocturna y veraniega que pone Hitchcock en la mirada de Jeff (James Stewart) en la contemplación de una escena banal y cotidiana, de normalidad, que no hace presagiar los desenlaces dramáticos posteriores. Ciertamente que en ambos casos existe una voluntad de alteración por parte de Almodóvar (la maleta frente a los pájaros, Pepa frente a Jeff) pero a pesar de esa voluntad y los cambios de contexto y de argumento, la planificación y el sentido de los planos son idénticos a los de origen, siendo por ello la voluntad cleptómana mucho mayor. De este tipo de robos, que llamaríamos no declarados o implícitos, veremos algunos más.

Otro tipo de robo aparece, por ejemplo, en *Carne trémula* (1997), en la que se insertan al comienzo de la película fragmentos pertenecientes a *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel, que, vistos a través de la pantalla del televisor en casa de Elena, van a determinar el juego de azares dramáticos que seguirán después a lo largo del resto del film. La peculiaridad aquí reside en la literalidad de las imágenes seleccionadas y en el reconocimiento de la película robada así como en la conexión que establece entre los dos marcos ficcionales que parecen discurrir en paralelo e incluso sincrónicamente, hasta el punto de hacer coincidir el disparo fortuito que mata a la institutriz de Archibaldo en la primera secuencia de la película de Buñuel con los disparos que igualmente de modo fortuito salen de la pistola de Elena tras el forcejeo con Víctor.

Así pues, en estos casos, se trataría de robos declarados y explícitos que incluye como una parte más de su film y que cumplen una función bien específica, un tipo de rapiña que abunda también mucho en su filmografía. A nosotros ahora nos compete precisar su condición de «ladrón de imágenes» aclarando su concepción de la cita y analizando en qué medida el uso de esas imágenes robadas y los procedimientos que utiliza no son sino la consecuencia de la búsqueda de un estilo propio e inconfundible fundado no sólo en el *pastiche* como práctica hipertextual de imitación sino también en el *travestimiento* como práctica de transformación, más acorde con su identidad y personalidad.

1. LA CITA COMO FORMA EXPLÍCITA DE ROBO

Fue a raíz de la práctica fílmica de la *nouvelle vague* y de teóricos coetáneos como Christian Metz, que se empezó a hablar de «cita fílmica», como una variante más del «intexto fílmico» (1998), cuando, al igual que sucede con el texto escrito, se «copia» literalmente un fragmento o fragmentos de otro autor que se «insertan» en el texto principal con la función de completar, prestigiar, perfeccionar o redondear un texto escrito por otro, por regla general más secundario y de menor renombre y que apela a él en virtud de su autoridad y prestigio dentro del tema o cuestión de que se trate. No vamos a entrar obviamente en las diferentes variantes teóricas e interpretativas que puede implicar dicho concepto desde Walter Benjamin a Michel de Certeau, lo que sí nos interesa es destacar para nuestro propósito dos términos que acabamos de utilizar: la *copia* literal de un texto y la *inserción* de ese texto en otro (en nuestro caso tendríamos que hablar de secuencias, planos o fotogramas de imágenes insertadas dentro del desarrollo lineal del film, amén de que al menos (porque pueden existir varios fragmentos de películas en una película) deben existir dos filmes en liza: la «ficción marco» o principal y la «ficción enmarcada» o de segundo grado. (Pérez Bowie 2005: 123)

El anteriormente mencionado Metz habla de la cita como de una «encajadura simple» (1998: 3) del fragmento en el texto principal y la califica de «intrusión enunciativa» pues en cierto modo perturba el desarrollo lógico del enunciador principal; es por ello que el fragmento elegido ha de ser «un tanto conocido y que el público esté un tanto al corriente» (1998: 3), es decir que hay que presuponer una mínima cultura cinéfila compartida entre el director y el espectador para que el sentido de la elección de ese fragmento por parte del primero sea captado por el segundo. En el caso de Almodóvar todas las citas que se le han detectado pertenecen a esa «encajadura simple» y a esa «intrusión enunciativa», y que nosotros llamamos *citas explícitas* por ser equivalentes a los fragmentos de texto entrecomillados que son propios de la escritura. Así, por ejemplo, los fragmentos de *Duel in the sun* (1946) de King Vidor en *Matador*, de *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray en *Mujeres al borde un ataque de nervios*, de *The Prowler* (1951) de Joseph Losey en *Kika*, de *Ensayo de un crimen* (1955) de Buñuel en *Carne trémula*, de *All About Eve* (1950) de Joseph L. Mankiewicz en *Todo sobre mi madre*, de *Esa mujer* (1969) de Mario Camus en *La mala educación*, de *Bellissima* (1951) de Visconti en *Volver* y *Viaggio in Italia* (1953) de Rossellini en *Los abrazos rotos*. En todos estos casos, la segunda ficción o enmarcada está plenamente integrada en la exposición principal, tiene que ver con su argumento y es reconocible por el espectador aunque no sepa exactamente de qué película se trata, es decir, se trata de una clara explicitación de otro film.

Por otra parte, dichos fragmentos se insertan como si se tratara de actos cotidianos, casuales, a priori sin la mayor relevancia, ya sea como consecuencia de «ir al cine», como cuando Berenguer (Lluís Homar) y Juan (Gael García Bernal) en *La mala educación* asisten a una Semana de Cine Negro, y a la entrada del cine se ven los carteles de *La bête humaine* (1938) de Jean Renoir, *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder y *Terèse Raquin* (1953) de Marcel Carné; o cuando en la misma película Ignacio (Ignacio Pérez) y Enrique (Raúl G^a Forneiro) se masturban mientras ven a Sara Montiel en *Esa mujer*; por el contrario, María (Assumpta Serna) y Diego (Nacho Martínez) en *Matador*, también huyendo, al ver la escena final de *Duel in the Sun*, presagian su trágico e inmediato destino. Pero lo más habitual es ver la película en un pase de televisión: en *Kika* es Ramón (Alex Casanovas) quien en una pesadilla conecta en su imaginación la película de Losey con el asesinato de su madre (Charo López) a manos de Nicholas (Peter Coyote); en *Carne trémula* es Víctor (Liberto Rabal) quien al ver las escenas de la película de Buñuel extrapola a Elena (Francesca Neri) lo que Archibaldo hace con Lavinia; en *Todo sobre mi madre*, el visionado por Esteban (Eloy Azorín) y Manuela (Cecilia Roth) de *All About Eve* sirve para establecer una serie de analogías entre las dos películas a partir de la identificación de las imágenes que se ven en el televisor —la secuencia en que Margot (Bette Davis) hace comentarios despectivos a su asistente acerca de los cazadores de autógrafos antes de recibir a Eva Harrington (Anne Baxter)— que pasan a ocupar toda la pantalla (Poyato 2007). El caso de *Johnny Guitar* en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es singular debido a la profesión de actores de doblaje de ambos protagonistas, que viven su realidad acorde con la ficción que se ven obligados a representar a través de los diálogos traducidos que leen durante las sesiones (Evans 2005).

Sin embargo a pesar de la inclusión explícita de dichos fragmentos en el desarrollo de las películas de Almodóvar y a su reconocimiento por parte del espectador, en algunos casos se da una variante muy sutil que subyace en esta segunda ficción y que trasciende su status estricto de cita para convertirse en otra forma (sutil) de robo: nos referimos a su consideración como *metáfora visual* con una función muy específica en el desarrollo de la trama.

3. LA METÁFORA VISUAL COMO FORMA SUTIL DE ROBO

Si entendemos que la metáfora, en la definición canónica de Lakoff & Johnson (1980), es entender una cosa en términos de otra y que su origen cognitivo es independiente de lo verbal, es decir que se genera en el pensamiento y secundariamente en el lenguaje, puede considerarse la existencia de metáforas tanto en la planificación de planos y secuencias e incluso de films completos como

el hecho de que determinados fotogramas, planos, secuencias de otros films, actuantes como ficciones-enmarcadas, e incluso imágenes fijas como carteles o fotografías puedan cumplir la función de metáforas dentro de la ficción-marco principal. De otra parte, según la teoría cognitiva de la metáfora, establecida entre otros autores, además de los citados, por Clifton, Forceville y Whittock (Ortiz), consta de dos dominios en el sistema conceptual que estructura nuestro pensamiento, unidos o conectados mediante el «mapping» (o proyección): uno, el llamado “dominio origen” (“sourcedomain”) es el término que se proyecta o parte inicial de la estructura interna de la metáfora; otro, el “dominio destino” (o “target domain”) es el que recibe las proyecciones; es decir tiene que producirse, según Whittock, un proceso de transformación de nuestro concepto de la primera idea para fundirla con la nueva idea creada; así, por ejemplo, en la metáfora conceptual LA ARGUMENTACIÓN ES UNA GUERRA, el «sourcedomain» es LA GUERRA y el «target domain» es LA ARGUMENTACIÓN, pues en una guerra unos atacan y otros reciben los ataques y en una argumentación uno habla y otro recibe la información. Su aplicación al lenguaje fílmico podría ejemplificarse en el final de *Passion* (1979) de Ingmar Bergman. En ella encontramos una metáfora de la desintegración psicológica del personaje mediante el grano de la película en la que el dominio origen es la imagen desenfocada y el dominio destino el estado psicológico del personaje.

Las metáforas fílmicas serían, pues, las imágenes que aparecen en la pantalla pero que alcanzarían su completa significación dependiendo de la forma en que son tratadas: ya sea según el encuadre, el ángulo, la iluminación, el sonido, el montaje, el movimiento, etc. y demás elementos de la puesta en escena y de la composición ya sea por mecanismos de sustitución, acciones paralelas, manipulación, medios oníricos y demás elementos por los cuales el cine pone en contacto figuras de semejanza. Podríamos decir que teniendo en cuenta la fundamental analogía entre las imágenes fílmicas y los objetos reales una metáfora fílmica se genera por la tensión entre el objeto y la forma de ser filmado, construyéndose la imagen de modo que si no se comprende la metáfora la continuidad del filme no se vea alterada ya que pueden coexistir los dos niveles de significación: el metafórico y el literal.³ Por otro lado, conviene tener en cuenta también la clasificación de Forceville, acaso el autor que más ha investigado el tema de la metáfora visual, dentro de la cual el cine puede contener por la especificidad de sus medios formativos metáforas tanto “monomodales” como “multimodales” según

³ Por ejemplo en *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles, película donde lo metafórico priva sobre lo literal, a través del contraste entre las grandes dimensiones del escenario y los actores, la exageración de los espacios con el uso del gran angular, el eco del sonido, etc. Welles nos representa metafóricamente en qué se ha convertido la relación de Susan y Kane en Xanadú, aspectos que por otro lado no impiden que se siga la acción en el otro nivel.

los dominios de origen y de destino se encuentren en la misma o en distintas modalidades de información (Ortiz 145).

En el caso de Almodóvar podríamos considerar algunos casos de metáforas visuales relacionadas con otras películas en los que la relación entre las imágenes seleccionadas y la forma en que son insertadas dentro de su película es muy significativa. Así, por ejemplo, en una escena de *Atome* (1989), en la puerta de la sala de montaje cuando Máximo Espejo está montando su película «El fantasma de medianoche», puede verse un cartel de *Invasion of the Body Snatchers* (1956) de Don Siegel que (dominio origen) remite a la heroína (dominio destino) —en cuanto que dicha película trata de la invasión de unas plantas extraterrestres que se apoderan mediante unas semillas gigantes de los habitantes de una localidad clonando, durante el sueño, su cuerpo pero no así su espíritu, su alma, y convirtiéndolos en auténticos muertos en vida, como Marina, el personaje que interpreta Victoria Abril, a quien Máximo Espejo (Francisco Rabal), en el rodaje de su primer film no porno, intenta en una escena alegórica «salvarle» en la ficción de su dependencia⁴. Una relación metafórica alusiva a la «muerte en vida» de la protagonista que se encuentra acentuada además por la alusión al final de dicha escena a la película *A Man Called Horse* (1970) de Elliot Silverstein (caballo=heroína) y por la presencia de un fragmento de *Night of the Living Dead* (1968) de George A. Romero vista por Marina en la televisión del dormitorio de la casa de Lola donde está amordazada y secuestrada en ese momento. Aquí en este caso Almodóvar combina las dos variantes de metáfora según la modalidad de información: visual-audiovisual cinematográfica (multimodal) respecto al cartel de la película de Siegel y audiovisual cinematográfica respecto a la de Romero (monomodal), una forma de reforzar *doblando* la ficción principal con la asociación yonqui = muerto viviente.

Otra metáfora multimodal similar a la anterior, pero con un triple dominio origen, se encuentra en *La mala educación* (2004) cuando a la entrada del cine al que van Berenguer (Lluís Homar) y Juan (Gael García Bernal), después de haber matado a Ignacio (Francisco Boira), se ven los carteles de *La bête humaine* (1938) de Jean Renoir, *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder y *Terèse Raquin* (1953) de Marcel Carné y al salir comentan: «Es como si todas las películas hablaran de nosotros»; en efecto, el factor común de las tres películas es el asesinato por parte de una pareja de amantes cómplices de un tercero en discordia que estorba y las secuelas posteriores de remordimiento que acaban en la consiguiente tragedia y autodestrucción: lo mismo que le sucede a la pareja Berenguer-Juan pero con

⁴ El mismo Almodóvar ha tachado de «evidente» esta relación y confirmado que el cartel no está allí por casualidad (Almodovar 2006: h. 7).

la variante en Almodóvar de ser una pasión homosexual y de reforzarse con el comentario verbal de autoculpabilidad que se añade a la visual-audiovisual.

Una variante monomodal dentro de la modalidad audiovisual-cinematográfica podemos encontrarla en una de las citas (concretamente la quinta) de *Ensayo de un crimen* en *Carne trémula*. Tras el forcejeo entre Victor y Elena por el que a ella se le dispara fortuitamente la pistola que esgrime para intimidar y hacer huir a Victor de su casa, queda exhausta y dormida en uno de los sofás mientras él se sienta en otro sofá a ver la televisión donde continúa la película de Buñuel; en ese momento la película transcurre por la secuencia en la que Archibaldo arrastra al maniquí —doble de Lavinia— dejando descolgada en el suelo su pierna izquierda, instante en el que la cámara —en plano subjetivo de Victor— gira lentamente en panorámica hacia donde está Elena dormida hasta culminar en su pierna izquierda; acto seguido se vuelve a la pantalla donde Victor ve cómo Archibaldo coloca la pierna sobre el maniquí (que yace tendido en una mesa junto al horno) que luego arde en llamas viéndose cómo se van desintegrando las formas de su cara en contraste con la de Elena que despierta en ese momento. Aquí en este caso existe una clara proyección metafórica de Archibaldo y del maniquí en Victor y Elena respectivamente: de igual manera que Archibaldo ejerce su posesión sobre el maniquí hasta el punto de desprenderse de ella quemándola así Victor quisiera igualmente poseer a Elena hasta el extremo de imaginarla mutilada como el maniquí, transfiriendo el simbolismo de Buñuel («La mujer, la pata quebrada y en casa») al objeto de su deseo. Se trataría en este caso, según Whittock, de una fórmula metafórica fílmica compleja al aunar la *yuxtaposición* por la «contigüidad significativa que establece una relación especial» (Ortiz 156) entre el dominio origen (pierna del maniquí) y el dominio destino (pierna de Elena) y el *paralelismo*, al cruzarse dicha yuxtaposición con la comparación explícita que tiene lugar en la imaginación de Victor entre la fruición posesiva, mutiladora y aniquiladora de Archibaldo y sus propios deseos inconscientes.

Pero en esta misma secuencia, en el momento de quemar el maniquí en el horno, hay otro magnífico ejemplo de yuxtaposición (que es la fuente principal de metáforas cinematográficas) que podríamos llamar de *anticipación* porque obedecería (seguimos con Whittock) a una estrategia destinada a condicionar y preparar al espectador a aceptar metáforas venideras: en este caso la cremación del maniquí «anticipa» el incendio en la cocina cuando Clara se deja el fuego de la sartén encendido y está a punto de quemarse, poco después que Victor le dice que conviene que dejen de verse por un tiempo (a este tipo de metáforas correspondería la inclusión de *Duel in the Sun* en *Matador* o de *Viaggio in Italia* en *Los abrazos rotos* (Herrera 2012) en tanto que preludian el devenir trágico de las respectivas parejas protagonistas). Igualmente en esta secuencia hay otra metáfora superpuesta pues la «extinción del fuego» equivaldría a la «extinción de

la pasión», otro tipo de metáfora que Metz (Ortiz 123) llama de «puesta en paradigma» porque sólo uno de los elementos —el fuego— está presente.

4. PLAGIO, PASTICHE Y TRAVESTIMIENTO

Hasta ahora estamos viendo cómo Almodóvar en sus operaciones citatorias y metafóricas lo que intenta es poner en contacto dos mundos, dos espacios y dos tiempos que no tienen a priori nada en común salvo su pertenencia al mismo hipertexto cinematográfico, dentro del cual no cabe concebir el robo de imágenes en un sentido peyorativo o doloso, es decir cuando un acto se ejecuta sabiendo que es ilícito o que es un delito. Por el contrario, su actuación no distaría mucho de la ejercida por cualquier profesional de la investigación científica en cualquier campo que elabora sus teorías o sus ensayos a partir de lo escrito o elaborado por otros colegas o autores, actividad que supone por regla general una doble faceta: pasar de la lectura a la escritura, lo que en su caso de empedernido lector de imágenes lleva a cabo mediante una interesante operación de *desdoblamiento* en la que actúa primero como espectador y luego como director pues lo que más le interesa es evocar lo que pudo «sentir cuando descubrí esos films» (Ciment, Rouyer 2009: 11); se trata, pues, de referencias autobiográficas y personales que se inmiscuyen en la trama y que en ningún caso pueden ser consideradas plagios puesto que dichos fragmentos no pierden su condición originaria, son perfectamente reconocibles y entrecomillados como en las citas escritas para denotar el respeto al original y no tienen que ser *ocultados* como sucede con todo plagio auténtico. Además, en última instancia, con esa operación de desdoblamiento introduce una vía reflexiva sobre la propia naturaleza del cine (y sobre sí mismo como director) a quien interroga en sus capacidades manifiestas de suplantar a la vida.

Acabamos de mencionar una esencial diferencia entre la cita y el plagio: mientras la primera es explícita y reconocible, el segundo implica lo que en términos jurídicos se llama «voluntad dolosa». Esa es por ejemplo la definición que da Umberto Eco: «Al producir un Objeto-b que copia completamente o parcialmente un Objeto-a, el Autor-b intenta ocultar la similitud entre los dos Objetos y no busca probar su identidad» (Plagio). Para Genette y la teoría de la intertextualidad es «una copia no declarada pero literal» (1989: 10). Así pues, para que exista plagio debe existir, además de la copia parcial o completa y literal de otro texto, la intención de *ocultar* o de no *declarar* lo copiado. En el caso del cine, la copia puede ser visual (de un plano o de una secuencia) y basta con que sea reconocida la similitud para que exista plagio, por ejemplo en los casos ya citados de *Rear Window* y *The Byrds en Mujeres...*; pero también puede darse en la fase de guión respecto a personajes y situaciones, por ejemplo, en el caso de *Carrie* (1976)

de Brian de Palma, donde el plagio no es tanto visual como literario; e incluso musical, como los dos temas que revela el propio Almodóvar —«pero nadie lo nota» (Strauss 1995: 129), dice— en *Tacones lejanos* procedentes de la música de George Fenton para *Dangerous Liaisons* (1988) de Stephen Frears. Sin embargo, a pesar de esos casos en los que el plagio es más bien literal e incluso no declarado, lo habitual en Almodóvar es que no exista ocultación, que se jacte de copiar y robar, puesto que en declaraciones tras el estreno de cada película y entrevistas posteriores ha revelado los géneros, directores, películas e intérpretes en los que se ha inspirado o copiado; por lo tanto, tendremos que contemplar otros tipos cuyo grado de copia sea menos literal.

Uno de ellos sería el *pastiche*, definido por el Diccionario de la RAE como «plagio que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista o de las de varios y combinarlos de forma que parezcan una creación original». Por su parte, Genette habla de un «tejido de imitaciones» (98) cuyo autor «lo más frecuente es que disponga de un simple argumento, dicho de otra forma, de un «tema», inventado o tomado de otros, que redacta directamente en el estilo de su modelo» (99). Un ejemplo bien elocuente en la filmografía almodovariana lo constituiría el corto *El amante menguante* incluido en *Hable con ella* y que recoge elementos tanto de *Sunrise* (1928) de Murnau como de *The Incredible Shrinking Man* (1957) de Jack Arnold, aunque creemos que el elemento imitativo está disperso por toda su obra en grados diversos de reconocimiento y explicitación.

Genette junto al *pastiche* como género de imitación contempla lo que llama *travestimiento*, que no es un acto de imitación sino de «transformación» pues su autor «se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo» (100); en otras palabras, quien realiza un *pastiche* «se apodera de un estilo y este estilo le dicta su texto» y quien hace un *travestimiento* «se ocupa esencialmente de un texto y accesoriamente de un estilo» (100). Como veremos, las «imágenes robadas» de Almodóvar pertenecen más a esos territorios porque en él predomina un sentimiento de apropiación derivado de una concepción del cine como «práctica cotidiana» —por utilizar el término de Michel de Certeau, en la que no se contempla el plagio ni como delito ni como apropiación ilícita.

En ese sentido, el plagio no sería sino una «táctica»⁵ de resistencia a la exclusión social para ir horadando (recordemos la «intrusión» de que hablaba Metz)

⁵ Así define De Certeau el concepto de «táctica»: «Llamo «táctica» a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La

al enunciador social dominante e ir modificando *desde dentro* del sistema (de representaciones, en su caso) su condición de «dominado» —es decir, de «lector» pasivo— en base a pasar a la fase «escrituraria» primero y a la «producción de lenguaje» después, es decir su conversión en oralidad, en voz y, en última instancia, en poder (por supuesto) dentro del imaginario social. Abundaría en esta cuestión el hecho de que sus películas también son objeto de cita o de parodia por otros directores.

4. AL FONDO DE LOS ROBOS: LA BÚSQUEDA DE UN ESTILO PROPIO

Desde el comienzo de su carrera Almodóvar se ha esforzado por establecer puntos de contacto con los más destacados cineastas de la historia al igual que no ha silenciado sus querencias en cuanto a las películas que le han influido o que más le han gustado. Es en ese sentido que ha ido creando una tela de araña defensiva a la par que prestigiosa a fin de, sabedor de que son las buenas compañías quienes te ayudan a lograr el éxito, justificar y dotar de autoridad a sus continuos juegos inter e intratextuales, una actitud que no es exclusiva suya sino que obedece a una actitud generacional, tal y como David Lynch o Quentin Tarantino, entre otros, pueden muy bien ejemplificar. Es lo que llamamos «estrategia de la transparencia» en el sentido dado por De Certeau a la palabra «estrategia» diferenciada de la «táctica». Para el pensador francés la estrategia es un

«...cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir de un momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un «ambiente». La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta». (2000: XLIX)

Tenemos, pues, que de la actitud plagaria como «táctica» de resistencia y de intrusión con éxito en el enunciador social, característica de toda su trayectoria anterior, Almodóvar accede, coincidiendo precisamente con su época de mayor madurez -la época de *Volver*- a ese «lugar propio» desde el cual manejar sus relaciones y aislarse; es decir, al superar su faceta estrictamente consumidora y lectora, logra legitimar su actividad plagaria y se convierte, a través de su escritura, en productor de imágenes, en voz, en «artista del habla», en autor, en creador de lenguaje, en poder, en Dios. A este respecto es curioso constatar su consideración

táctica no tiene más lugar que el del otro... Sin cesar el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos... pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de «aprovechar» la ocasión» (2000: L).

como director oral y su obsesión por la voz en coincidencia plena con ese paso de la táctica a la estrategia que se produce en su trayectoria:

«El papel de director es muy cercano a la idea de Dios, de aquel ser omnipotente, porque no hay mayor poder que el de representar las propias fantasías y hacerlas auténticas. Para mí la figura del director es una figura oral, o al menos yo soy un director absolutamente oral. El director es Dios en el sentido de que es el creador, no importa que sea en un universo paralelo al real» (Strauss 1995: 88).

Dicha estrategia adquiere carta de naturaleza definitiva en la exposición que en 2006 le dedicó la Cinemathèque Française bajo el título *Almodovar Exhibition*, una de cuyas partes, concretamente la 7, titulada «La Vie Spectacle», se dedica «a todos los films que aparecen en los míos... todos meticulosamente escogidos» (Almodóvar 2006). Dichos films (véase Anexo 1) fueron proyectados entre el 5 de abril al 16 de mayo de dicho año y en su presentación, titulada «Carte blanche à Pedro Almodovar», dice que los ha seleccionado porque han tenido una «relación» con su filmografía, le han servido de «referencia» mientras escribía o rodaba o simplemente porque le apetecía volverlos a ver pero, sobre todo, da fe de su cinefilia sin nombrarla cuando afirma que cuando va al cine y la película le interesa «sus imágenes llegan a formar parte de mi vida, de mi experiencia, incluso si no he sido más que un simple espectador» (Almodóvar 2006). A continuación repasa uno a uno todos los suyos y explica las razones por las cuales ha utilizado los ajenos. En dicho recuento hay algunas novedades interesantes que nos ayudan a penetrar un poco más en algunas de sus cintas; por ejemplo, el reconocimiento de Michael Powell como uno de sus maestros y los intentos de imitar la «paleta» de Jack Cardiff en *Black Narcissus* (1947), su director de fotografía, en *Entre tinieblas*; las confesiones respecto al impacto que le produjo en su día *Rocco e i suoi fratelli* (1960) de Visconti y sus conexiones con *¿Qué he hecho yo...?*; la influencia de la atmósfera de leyenda de (1951) de Albert Lewin en *Matador*; el reconocimiento del paralelismo entre *La ley del deseo* y *L'homme blessé* (1983) de Patrick Chéreau aunque confiesa no haberlo tenido en la cabeza en el momento del rodaje; la dependencia de la «idea clave» en el guión de *Atame* respecto a *The Desperate Hours* (1955) de William Wyler; el parentesco de Becky del Páramo (Marisa Paredes) de *Tacones lejanos* respecto a la Lora Meredith (Lana Turner) de *Imitation of Life* (1959) de Douglas Sirk, otro de sus realizadores «esenciales»; la sorprendente lección que saca de *Animal Crackers* (1930) de Victor Heerman y la secuencia en la que Harpo deja a un puñado de chicas inconscientes con un pulverizador para *Hable con ella* o la búsqueda de inspiración para el espíritu fantasmal de *Volver* en *Blithe Spirit* (1945) de David Lean y su reconocimiento de que los mejores fantasmas son los de Buñuel o Bergman porque «aparecen sin más, sin efectos especiales». (Almodóvar 2006)

Hay, pues, de inicio, una actuación consciente que elude cualquier forma de azar o de coincidencia y que tiene como objetivo su integración en el guión, planteamiento mediante el cual da la impresión de que articula la escritura del mismo a partir de esos films, que actuarían como puntos de partida o referencias en el desarrollo del proceso creativo; se trataría, consecuente con su concepción del cine como producto de la realidad cotidiana, de apropiarse (utilizo su propia terminología) de ellos «en beneficio de la historia que cuento» (Almodóvar 2006). A esa meticulosa y consciente selección, integración en el guión y apropiación en beneficio propio es a lo que él llama «robo», pues juega con la ambivalencia del concepto «imagen» y con su propio «doble» desdoblamiento como espectador/director de un lado y como guionista/director de otro, juego de dobles que se manifiesta, como veremos, en toda su complejidad en la última película.

En efecto, creemos que no puede ceñirse sólo al concepto de «imagen visual» que es producto del rodaje y del montaje, y que compartiría con el espectador en tanto que espectador/director, sino también a la «imagen mental», producto de la imaginación que tiene lugar más en la fase literaria del film, como es la escritura del guión (de hecho reconoce una deuda más que evidente con los diálogos de *Johnny Guitar*), lugar donde sí puede darse una mayor literalidad en la copia, literalidad que en mayor o menor grado afectaría por lo tanto a su traslación audiovisual y a la imagen resultante; ese sería el matiz, pensamos, cuando habla del robo como «presencia activa» (aunque como hemos demostrado también la cita y la metáfora visual tienen esa misma cualidad).

En la citada introducción de 2006 afirma que las películas que hay en las suyas «no son homenajes a sus realizadores sino robos completamente» (Almodovar 2006). En ese mismo texto distingue tres distintos tipos de robo (véase Anexo 1):

- 1). La *aparición* de otros films en los suyos, es decir, todos los que hemos considerado antes como citas explícitas;
- 2). La *relación* con su filmografía, es decir, aquellos films no directamente citados pero que guardan ciertas similitudes o paralelismos con sus películas, incluso el reconocimiento de influencias concretas.
- 3). La *referencia* a algunos films en el transcurso de la escritura del guión o durante el rodaje o lo que es lo mismo, el recurso a ellos como fuente de inspiración bien para la idea motriz del argumento, para algún pasaje específico, el tono general o para una cuestión técnica.

De la observación de dicho cuadro (podríamos haber utilizado otros documentos que hubieran ampliado el arsenal de películas robadas) se desprenden interesantes conclusiones:

- 1). Aunque creemos que no llega a la categoría de «terrorista intertextual» de Godard, sí es cierto que se le acerca mucho pues sobre 17 largometrajes reconocer alrededor de 37 «robos», como él dice, es un porcentaje más que aceptable de deudas respecto a películas de otros directores;
- 2). Es curioso que en la relación director predilecto-película robada sean más estas últimas que los primeros, lo que quiere decir que en última instancia lo que predomina en él no es la imitación del «arte de hacer» de tal o cual director sino el argumento, la trama, la «historia» de las películas y sobre todo el género al que pertenecen;
- 3). En relación con los géneros es indiscutible el predominio de *vínculos architextuales*⁶ que remiten al melodrama y al cine negro aunque también al *thriller* y a la comedia (si bien en menor medida) . Y en casi todos los casos, se trata de «películas faro» (Garbarz 2009), por utilizar su propia terminología, en el sentido de que le iluminan y guían por el camino correcto;
- 4). Cronológicamente, en su inmensa mayoría, se trata de películas de los años 40 y 50, es decir de la época dorada del cine clásico de Hollywood, hecho que contradice su supuesto vanguardismo y experimentalismo, amén de añadir un factor autobiográfico preciso y justificar la imitación de los estilos del pasado, es decir el *pastiche*;
- 5). Cuando utiliza el término «inspirado» es cuando en su fuero interno existe una mayor intencionalidad expresa de «robar» las imágenes, hecho que sucede en tres casos (en *Qué he hecho yo... /The Big Heat*, en *Todo sobre mi madre/Opening Night*, en *El amante menguante/ Sunrise* y que coincide con la opinión de la crítica y con la nuestra;
- 6). En otras ocasiones, cuando reconoce citas verbales (*La flor de mi secreto/ Rich and Famous*), visuales (*La mala educación/La Bête Humaine-Terése Raquin-Double Idemnity*) e incluso fílmicas (*Carne trémula/Ensayo de un crimen*) es en tanto que dichas citas remiten, preludian o sirven de señuelo inmediatamente después a «imágenes robadas».

Esta última operación entre la cita y el plagio propiamente dicho, puede ser un indicio de que dentro de la «estrategia de la transparencia» subyace un cierto «mecanismo de ocultación» mediante el cual se tendería a no revelar todo su andamiaje creativo, que se sospecha fundado en su mayor parte en «imágenes robadas», hecho que, por otra parte, no es ajeno, como hemos visto, al concepto de estrategia, por cuanto que Almodóvar ya se comporta —y así es aceptado socialmente— como una institución de poder, dominante, aislado, con un lugar propio dentro del mundo del cine.

⁶ Entendido en el sentido que le da Genette en tanto que el género como conjunto de textos de un solo tipo puede ser entendido como un *architexto*.

Un síntoma que puede demostrar esos indicios ocultadores puede ser la disparidad existente entre sus confesiones de «buen ladrón» y las deudas detectadas por sus críticos y estudiosos. Además de la lógica disparidad cuantitativa que se observa entre las apreciaciones de la crítica y las confesiones del propio Almodóvar, hay que resaltar la escasa coincidencia entre uno y otros ya que de 37 robos confesados por el director en tan sólo 15 ambas instancias coinciden, y son en aquellos casos más evidentes de apariciones o citas fílmicas, verbales y visuales; y de ellas sólo en cuatro casos se trata de un plagio reconocido (*The Desperate Hours/Atame*, *Rich and Famous/La flor de mi secreto* y *All about Eva-OpeningNight/Todo sobre mi madre*), aunque el cineasta reconoce uno (el de *The Big Heat* en *Qué he hecho yo...*) que la crítica no contempla. Esa disparidad, por un lado, creemos que es indicio más que evidente de ese mecanismo de ocultación antes mencionado, pues la crítica contabiliza al menos 16 plagios, de los cuales, 12 no han sido declarados por su autor, respondiendo por lo tanto a la definición canónica de Genette de «copia no declarada»; pero también por otra parte demuestra que no siempre el territorio del autor coincide con el del espectador, incluso especializado, sobre todo cuando el primero ejerce el *private jock* (Seguin 2002) y juega con imágenes propias o ajenas muy poco conocidas para despistar, confundir o simplemente divertirse.

Por otro lado, resulta significativo este cuadro para intentar seguir la trayectoria de nuestro cineasta en relación con la adquisición de un estilo propio pues se observa que al comienzo de su carrera la ausencia de plagios detectados por la crítica sería el indicador de la *imitación* de unos estilos ajenos, es decir se trataría de pastiches, según Genette, lo que por otra parte concuerda con la adscripción de cada una de esas películas a estilos concretos: caso de *Pepi...* respecto a Warhol, Morrissey, Waters, etc., de *Laberinto de pasiones* respecto a Richard Lester, de *Qué he hecho yo...* respecto al neorrealismo (Triana 1999: 227). En este sentido resulta curioso constatar que a medida que va incorporando conscientemente citas fílmicas y plagios, que son detectados por la crítica, es cuando puede empezar a hablarse de *búsqueda* de un estilo propio y por consiguiente de soltarse las ataduras de la imitación, lo que coincide con los filmes nucleares: *Matador*, *La ley del deseo* (Smith 1994: 79-92), *Mujeres...* (Acevedo 2007: 95-134), *Atame* y *Tacones lejanos* repletos de citas y plagios e incluso de imitaciones estilísticas pues todavía nos encontramos en pleno período de búsqueda. Para nosotros el punto de inflexión lo constituyen *Kika*, *La flor de mi secreto* y *Carne trémula* donde las deudas hacia los maestros (Bremard 2002: 180-188) se acentúan pero dejan atisbar una cierta originalidad que huye del pastiche pero acentúa curiosamente la actitud plagaria, orientada ya con claridad hacia el travestimiento; ciertamente, ese sello original es el que se detecta en la culminación, es decir, en *Todo sobre mi madre* y en *Hable con ella*, donde Almodóvar adquiere definitivamente su estilo, precisamente cuando existe una mayor abundancia e intensidad de citas y de

plagios, un estilo que se consolida con *La mala educación* y *Volver*, y adquiere una nueva síntesis con *Los abrazos rotos* que para nosotros es simultáneamente un final y un principio en su filmografía (Kinder 2010).

5. EL TERRITORIO DEL TRAVESTÍ

De igual manera que en su momento vimos que en su forma de citar desplegaba una intencionalidad explícita para que sus referencias no ocultaran la identidad del referente, respecto al plagio adopta una doble postura. Una, que podríamos llamar literal, en la que aún se reconoce al referente, y otra que llamaremos, transformadora, en la que el referente queda diluído pero manteniendo el mismo sentido y la misma intencionalidad; esto último es lo que entendemos por *travestimiento*, un término que encaja a la perfección con lo que es, piensa y siente Almodóvar y que nos ha de proporcionar las claves de su lenguaje y en última instancia de su estilo. Recordemos que para Genette el *travestimiento* «se hace siempre sobre un (o varios) texto (s) singular (es), nunca sobre un género» (103).

Como ejemplo de *travestimiento* y, en consecuencia, del estilo peculiar de robo que caracteriza todo su lenguaje, pueden citarse todos aquellos ejemplos en los cuales anteriormente hemos visto que las citas verbales, visuales o filmicas preludiaban acto seguido un robo en el sentido almodovariano; se trata de señuelos o pistas que el cineasta deja caer para que no advirtamos sus auténticas intenciones, que no son otras que cambiar, transformar, tal y como actúa el *travesti*, las apariencias, la vestimenta, lo externo de las cosas, llegar a ser otro, exterioridad que esconde lo que verdaderamente se es —es decir, lo otro— y jugar siempre con el equívoco, con la ambigüedad, con la ambivalencia, con el hecho de ser doble, dos identidades en un cuerpo.

El primer ejemplo que aduce Almodóvar, y que curiosamente no fue advertido por la crítica, fue el de un plano de *The Big Heat* (1953) de Fritz Lang que utiliza en *Qué hecho yo...*, y sobre el que dice textualmente:

«Para un plano de *Qué he hecho yo...*, me he inspirado en esta joya de Fritz Lang, el más negro de los films negros. Se trata —dice— de la publicidad para el café, cuando a Cecilia Roth se le cae en pleno rostro una taza de líquido caliente (su amante, solícito, le lleva una taza de café a la cama, pero él tropieza accidentalmente sobre uno de sus zapatos y manda a paseo al plato). Pero en *Qué he hecho yo...*, —prosigue— esto no es más que una broma, una parodia sobre la publicidad que destroza los «momentos íntimos» de las parejas». (Almodovar 2006)

Efectivamente. Parodia sobre la publicidad en tanto que idea-contenido pero *travestimiento* en tanto en cuanto el plano de Lang = cine negro (el más negro) ha sido transformado en otra cosa, pero aún teniendo el mismo sentido tiene un acento diferente: lo serio en origen ha sido *transformado* en una broma, y ahí es donde tenemos ya la primera definición explícita del *travestimiento*, aunque no en todos los casos, como veremos, el *travestimiento* supone una conversión del territorio de lo serio en satírico, aunque la parodia, prima hermana del *travestimiento* según Genette, sea su vertiente no satírica (1989: 40). En este territorio es en donde nos encontramos en el lugar del *travesti*: la importancia de un tropedón depende de su contexto y del grado de transformación que opera el director respecto al original.

El siguiente y fundamental ejemplo se refiere al robo que hace de *Rich and Famous* (1981) para *La flor de mi secreto*, por cierto una de sus películas sobre las que el mecanismo de la ocultación mejor ha funcionado y en la que ha reconocido más predominan los personajes de doble sentido (Strauss 1995: 183-184), porque además de la confesión citada, le han sido descubiertos sendos plagios de *The Appartement* (1960) de Billy Wilder (Acevedo 2007: 160) y *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz (D'Lugo 2006: 89); (Acevedo 2007: 168). Así lo describe:

«Al final de *La flor...*, después del proceso de feminización del amigo (Juan Echanove), quien, al comienzo, dejaba creer que podría ser mucho más, Marisa Paredes se refiere a *Ricas y famosas*. Como en el film de Cukor, están ante una chimenea, beben, son los dos escritores y acaban de reconciliarse. Las dos versiones de *Ricas y famosas* son magníficas (yo me acuerdo sobre todo de la de Cukor). Mujeres, amigas, novelistas. La conjunción de estos tres elementos me interesa mucho» (Almodovar 2006).

Finalmente, el máximo virtuosismo lo alcanza en la secuencia del atropello de Esteban en *Todo sobre mi madre*. En efecto, además de la cita explícita sobre *All about Eve* que impregna toda la película a partir del propio título, en dicha secuencia hay un plagio evidente de otra muy similar en *Opening Night* (1978) de John Cassavetes, en la que Nancy, una joven de 17 años, espera la salida de su actriz favorita, Gena Rowlands, para pedirle un autógrafo; tras abrirse paso entre la multitud que hay a las puertas del teatro, logra llegar hasta la estrella que se encuentra dentro del coche. Lluve torrencialmente. Nancy pegada a la ventanilla no para de lanzarle besos y decirle que la quiere pero cuando el coche de la actriz se pone en marcha, otro coche la atropella. En la película de Almodóvar, Esteban (Eloy Azorín), que tiene la misma edad que Nancy, hijo de Manuela (Cecilia Roth), tras esperar los dos bajo la lluvia la salida del teatro de su actriz favorita, Huma Rojo (Marisa Paredes), para que le firme un autógrafo, es atropellado por un coche; sin embargo (y he aquí el rasgo distintivo de Almodóvar), a pesar de

las concordancias de la anécdota (admiración de dos jóvenes por una actriz y la petición del autógrafo a la salida del teatro), de la edad, la lluvia, la noche y el atropello, el manchego introduce dos variantes para camuflar el origen y hacer suyo el resultado. El mismo lo explica de la siguiente manera:

«En *Opening Night* la escena está rodada a la altura de los ojos... El fan que pide el autógrafo de Gena Rowlands se arrodilla ante ella y ella es muy directa, va hacia el coche y le habla... Pero en mi film, se trata de una madre y de su hijo que esperan la salida de los artistas y que, en esta especie de vacío de la espera, intercambian las palabras más importantes de su vida... La escena, pues, tiene otra significación... Pero en el film de Cassavetes la actriz que representa Gena Rowlands comprende lo que ha pasado, quiere saber lo que le ha sucedido a su admiradora. Yo preferí que el personaje de Marisa [se refiere al personaje Huma Rojo que interpreta Marisa Paredes] desapareciera sin saber lo que había ocurrido. Y para el accidente, puse la cámara en el lugar de los ojos de Esteban». (Strauss 1999: 39. Traducción nuestra).

He aquí un caso típico de secuencia robada y al mismo tiempo travestida porque, a pesar de que Almodóvar cambia el punto de vista de la cámara —lo que Poyato llama «la mirada del muriente» (2007: 92-95)— añade un personaje más a la espera de la actriz famosa y esta no sabe nada del atropello; se trata de elementos circunstanciales que, por supuesto, Almodóvar aprovechará para sus fines pero que no trastocan el sentido de la secuencia original que no es otro que mostrar cómo el azar puede en un instante truncar la vida de una persona haciéndole transitar, acaso en uno de los días más felices de su vida —acercarse a la actriz idolatrada—, desde el máximo de felicidad al fatalismo de la muerte; una idea, por otro lado, sumamente poética: la imposibilidad del disfrute pleno de la sublimidad del arte...

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Acevedo, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute, 2007.
- Allinson, Mark. *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio, 2003.
- Almodovar, Pedro. *Almodovar Exhibition*. Paris: Cinemathèque Française; Madrid: El Deseo, 2006.
- Aronica, Danielle. «Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español». *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran Zurian, F. & Carmen Vázquez Varela, editores. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 57-80.
- Ballesteros, Isolina. «Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodovar». *All About Almodovar. A passion for cinema*. Brad Epps and Despina Kakoudaki, editores. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2009, 71-100.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Bremard, Benedicte. *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages*. Paris: Difussion ANRT, 2003.
- Ciment, Michel., Rouyer, Philip. «Etreintes brisées. Mirage de la vie». *Positif* 579 (2009): 9-13.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Delgado, Maria M. «Sensory Perception». *Sight&Sound*, XIX, 9 (2009): 43.
- D'Lugo, Marvin. «Genealogía de las «sórdidas comedias neosurrealistas» almodovarianas». *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran Zurian, F. & Carmen Vázquez Varela, editores. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 81-91.
- D'Lugo, Marvin. *Pedro Almodovar*. Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 2006.
- D'Lugo, Marvin. «Postnostalgia in Bad Education. Written on the Body of Sara Montiel». *All About Almodovar. A passion for cinema*. Brad Epps and Despina Kakoudaki, editores. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2009, 357-385.
- Evans, Peter W. «Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar. En: *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran Zurian & Carmen Vázquez Varela, editores. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 155-159.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gubern, Roman. «Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar ». *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran Zurian & Carmen Vázquez Varela, editores. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, 45-56.
- Heredero, Carlos F. & Carlos Reviriego. «Entrevista Pedro Almodóvar. El cine protector». *Cahiers du Cinéma España*, 21 (2009): 6-13.
- Herrera, Javier. «Tras la huella del fantasma y la sustancia del genio: algunos paralelismos entre Buñuel y Almodóvar». *Turia* 76 (2005): 168-191.
- Herrera, Javier. «Tiempo momificado y coqueteo con la muerte en los abrazos rotos de Pedro Almodóvar. A propósito de la cita de Viaggio in Italia de Roberto Rossellini». *Fotocinema*, nº 5 (2012), 62-75.

- Holguin, Antonio. *Pedro Almodovar*. Madrid, Cátedra, 1999.
- Iampolski, M. *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Ediciones Episteme, 1996.
- Kinder, Marsha. «Restoring Broken Embraces. On cinema's resilience, intertextuality, and father-son relations in «Almodovar 8 ½». *Film Quarterly*, 63-3 (2010): 28-34.
- Metz, Christian. *Filme(s) en el film. El intexto fílmico*. Valencia: Ediciones Episteme, 1998.
- Ortiz, Maria José. *La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual*. Tesis Doctoral. Universidad de Alicante, 2008.
- Pérez Bowie, José A. «El cine *en, desde y sobre* el cine: metaficción, reflexividad e intertextualidad en la pantalla». *Anthropos* 208 (2005): 122-137.
- Pérez Bowie, José A. *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Poyato, Pedro. *Todo sobre mi madre*. Valencia: NauLlibres; Barcelona: Octaedro, 2007.
- Sardá, J. «El regreso de Almodóvar. Entrevista». *El Cultural*, 13 marzo (2009), 47.
- Strauss, Frederic. *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con...* Madrid: El País, Aguilar, 1995.
- Strauss, Frederic. «A coeur ouvert. Entretien avec Pedro Almodovar ». *Cahiers du Cinéma* 535 (1999) : 36-40.
- Triana, Nuria. «¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Almodovar, 1984). En: Peter William Evans, *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. Oxford University Press, 1999, 226-241.
- Triana, Nuria. *Spanish National Cinema*. London & New York: Routledge, 2003.
- Vidal, Nuria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino, 1989.

ANEXO 1 - PELICULAS ROBADAS SEGÚN ALMODOVAR

PELICULA DE ALMODOVAR	PELICULAS ROBADAS SEGÚN ALMODOVAR	TIPO
PEPI, LUCI, BOM...	Pink Flamingos-John Waters-1972	Relación
	Céline et Julie vont en bateau - Jacques Rivette-1974	Relación
LABERINTO DE PASIONES	Richard Lester (cualquiera)	Relación
	Qui êtes-vous, Polly Magoo? - William Klein-1966	Relación
ENTRE TINIEBLAS	The Black Narcissus - Michael Powell-1947	Referencia
	Esa mujer - Mario Camus - 1969	Referencia
¿QUÉ HE HECHO YO...	The Big Heat-Fritz Lang-1953	Referencia
	Wanda-Barbara Loden-1970	Relación
	Rocco e i suoi fratelli -Luchino Visconti-1960	Relación
MATADOR	Duel in the Sun-King Vidor-1946	Aparición
	Pandora and the Flying Dutchman -Albert Lewin-1951	Referencia
	El verdugo- Berlanga-1963	Relación
LA LEY DEL DESEO	In a Lonely Place-Nicholas Ray-1950	Relación
	L'homme blessé-Patrick Chéreau-1983	Relación
MUJERES AL BORDE...	L'amore-Roberto Rossellini-1948	Referencia
	Johnny Guitar-Nicholas Ray-1954	Aparición
	Women-George Cukor-1939	Relación
ATAME	The Desperate Hours-William Wyler-1955	Referencia
	Invasion of the Body Snatchers-Don Siegel-1956	Aparición
TACONES LEJANOS	Imitation of the Life-Douglas Sirk-1959	Referencia
	Höstsonaten-Ingmar Bergman-1978	Aparición
KIKA	Peeping Tom-Michael Powell-1960	Relación
	The Prowler-Joseph Losey-1950	Aparición
LA FLOR DE MI SECRETO	Rich and Famous-George Cukor-1981	Referencia
	Wise Blood-John Huston-1979	Relación
CARNE TREMULA	Ensayo de un crimen -Luis Buñuel-1955	Aparición
	Leave Her to Heaven-John M. Stahl-1945	Relación
TODO SOBRE MI MADRE	All About Eva-Joseph L. Mankiewicz-1950	Aparición
	Opening Night-John Cassavetes-1978	Referencia

PELICULA DE ALMODOVAR	PELICULAS ROBADAS SEGÚN ALMODOVAR	TIPO
HABLE CON ELLA	Sunrise-F.W.Murnau-1927	Referencia
	Animal Crackers-Victor Heerman-1930	Referencia
LA MALA EDUCACION	La bête humaine-Jean Renoir-1938	Referencia
	Terèse Raquin-Marcel Carné-1953	
	Double Idemnity-Billy Wilder-1944	
	Le cercle rouge-Jean-Pierre Melville-1978	Relación
VOLVER	Rebecca-Alfred Hitchcock-1941	Relación
	Blithe Spirit-David Lean-1945	Relación
LOS ABRAZOS ROTOS	Viaggio in Italia-Roberto Rossellini-1954	Aparición

NOTA. Las zonas sombreadas indican las películas en las que Almodóvar coincide con la crítica.
Fuente utilizada: Almodóvar 2006.