

Intertextualidad e hiperdiscursividad en *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)

MANUEL BROULLÓN LOZANO

Universidad de Sevilla

Resumen

*Pedro Almodóvar es uno de los cineastas más conocidos del mundo. Sus películas nos descubren un interesante uso de referencias y viejos materiales, propios y de otros cineastas. De este modo, Pedro Almodóvar da algunas respuestas acerca de cuestiones fundamentales como qué es el cine para él o su particular método creativo. Actualmente, podemos encontrar muy a menudo películas que hablan de otras películas, textos o en las que convergen realidades sociales. La intertextualidad nos aporta algunas claves acerca de la creatividad y la interpretación. Analizando dos películas de Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Los abrazos rotos*, vamos a tratar de rescatar algunas claves acerca de este complejo proceso.*

Palabras clave: *Los abrazos rotos*, Pedro Almodóvar, Intertextualidad, Hipertextualidad, Hiperdiscursividad

Abstract

*Pedro Almodóvar is one best known filmmakers in the world. His films shows us an interesting use of references and old pieces, from is own films or ther filmmaker's works. Like this Pedro Almodóvar gives some answers about what is cinema for him and his particular creative method. Nowadays, we often can find films which speaks about ather films, texts and social realities. Intertextuality, brings some keys about creativity and interpretation. Analyzing two films from Pedro Almodóvar, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Los abrazos rotos*, we are trying to rescue some keys about this complex process.*

Key words: *Los abrazos rotos*, Pedro Almodóvar, Intertextuality, Hipertextual, Hiperspeech

1. El barroco almodovariano y la era de lo neobarroco. Cine, arte y postmodernidad

El visionado de *Los abrazos rotos* nos invita a pensar en una red de relaciones en la que esta película se incardina en relación con otros filmes de Almodóvar, de otros cineastas de otros lugares y épocas, obras pictóricas y literarias, corrientes de pensamiento y discursos sociales vigentes o pasados. El complejo juego que se nos propone alude por un lado a relaciones intertextuales manifiestas en la estructura narrativa mediante la puesta en abismo (cine dentro del cine), entremezclando los planos de realidad y ficción. En *Los abrazos rotos* se rueda la película ficticia *Chicas y maletas*, de la que surge, como entrante para la primera de ellas en su versión de estreno en cines, el cortometraje *La concejala antropófaga*. Tanto *Chicas y maletas* como *La concejala antropófaga*, nos remiten a otras obras del mismo autor: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y el binomio *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*-*Trailer para amantes de lo prohibido*. A su vez, en lo estético y en lo que a puesta en escena se refiere, *Los abrazos rotos*, propone un trabajo de rescate de géneros codificados y formas para construir atmósferas y proponer reflexiones acerca del propio acto de crear. No descartamos otras vías y conexiones diferentes a las que vamos a proponer en esta investigación. Esta red, cada vez más amplia, nos lleva a pensar el gran discurso de la cultura como un ecosistema (Lotman, 1978) con el que es necesario reconectar los signos a pesar de que somos conscientes de que se trata de un camino inagotable.

Desde el punto de vista teórico, nos parece pertinente una aproximación que aúne Teoría estética (y dentro de ella, la Teoría del Cine), las Teorías de la Recepción alemanas como método y La Teoría Intertextual aplicada al cine. Esta última debe retomar la taxonomía que ofrece Gérard Genette en el prólogo a *Palimpsestos* para así tratar con los signos que componen los discursos que nos ocupan. Vamos a emplear la tradicional clasificación, a partir del concepto de transtextualidad (trascendencia textual), que distingue entre “intertextualidad”, “paratextualidad”, “metatextualidad”, “architextualidad” e “hipertextualidad”, a saber, como “cita”, “plagio” o “alusión”, pues estamos convencidos de que tal es el modo en el que se genera un cierto discurso cinematográfico, y a ello corresponderá un método que consista en:

la identificación de los rasgos constitutivos de un sistema estético y de significación. No se urdirá un simple inventario formal ni temático, por cuanto no existe decisión expresiva que no

se refleje en el plano del contenido (y viceversa) y el tejido de temas y figuras, de espacios y tiempos, de elecciones narratológicas o aspectuales, todas sin excepción contribuyen a construir ese ser mismo del texto (Gérard Genette) hecho de interrelaciones y contrastes, de ecos y reenvíos que es el único objeto de estudio. (Santos Zunzunegui, 1994:72)

Sin embargo, como observamos a través de la Historia del Cine (y cuánto más en la Historia de la Literatura), una época es más intertextualista que otra. Los grandes retablos del barroco escultórico, tan ricos en relaciones a partir de sus cuadros y detalles, no funcionan del mismo modo que los nuevos retablos neobarrocos (digitales, según Darley) de los que habla Omar Calabrese. En la postmodernidad, las representaciones y principios estéticos que rigen la construcción de objetos artísticos pasan por una sistemática fragmentación. En la actual “galaxia del relato”, la comunicación artística reelabora constantemente las mismas historias y mitos a partir de retazos y fragmentos de obras anteriores según aquello que llama la atención y nos atrae. No olvidemos que “género” viene del latín “genus”, que significa “cauce”. A pesar de todo, en contra de la práctica intensiva de la intertextualidad pesan algunas sospechas. Sánchez Santiago lo cuestiona desde los estudios literarios:

más que de escribir bien, se trata de preñar la escritura de referencias difíciles de encontrar o, en caso de que el cañete del escritor no dé para aquello, mostrar una postura diametralmente opuesta: dejar bien a las claras la falsilla, desenterrar versos de segunda mano y mostrarlos tal cual, en expresión indiscutible de un agotamiento creativo que a todos -autores mayores, menores e imperceptibles- nos afecta de plano. (Martínez Fernández, 2001: 9)

Sin embargo, bien sabemos que “tout texte se construit comme un mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte”¹ (Kristeva) y que, de acuerdo con Harold Bloom, “sólo los necios no desean ser influidos”. El particular estilo de Pedro Almodóvar ha sido muy estudiado y analizado en los últimos años, siempre desde un punto de vista común: la realidad de sus películas como “collages”, mosaicos que reúnen lo antiguo y lo moderno, en las que, al mismo tiempo, emergen a la superficie del discurso elementos tan dispares como su experiencia del cine, la ficción y su personal universo estético-creativo, sin olvidar nunca la vocación encaminada hacia la provocación y la subversión. Numerosos autores, críticos e historiadores del cine han hablado del “barroco almodovariano”. Y es que, siguiendo a Omar

¹ *Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto.* En: Martínez Fernández, 2001: 57.

Calabrese, el espíritu de nuestro tiempo es el del barroco. Siguiendo a Daniela Aronica, podemos y debemos pensar e interpretar la obra de Almodóvar desde la intertextualidad y la dialogía ya que, en sus películas, este:

siempre recurre al diálogo: consigo mismo, entre sus personajes, con el público e incluso con la tradición. Por ello la práctica intertextual, lejos de ser un ejercicio de estilo, se configura en su obra como la que Umberto Eco define de *respuesta postmoderna a lo moderno*, la cual, *consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse (...), lo que hay que hacer es volver a visitarlo, con ironía, con ingenuidad.* (Aronica, en AA.VV. 2005: 57)

La hiperdiscursividad es, de otra parte, la condición del cine (Millán, 2009), tal y como demuestra su origen (capacitación narrartiva) y el estatuto de la representación cinematográfica (que auna imagen, música, la palabra...) y, como veremos, la adscripción de discursos sociales al conjunto.

2. Los abrazos rotos. Un mapa de la problemática

Los abrazos rotos es un signo de una altísima densidad semántica tanto por la disposición de las piezas que conforman la espacialidad y temporalidad del relato como por el conjunto de citas, referencias y alusiones que en él convergen. Jordi Costa, desde la revista *Fotogramas*, afirma: “es una manifestación extremada de lo que podría llamarse el “Barroco Almodovariano” (...), un juego de máscaras, tiempos, niveles narrativos y registros estéticos que, desde el primer fotograma llevan grabados a fuego la personalidad de su creador”. Desde las páginas del diario *ABC*, Rodríguez Marchante, hace una interesante apreciación: “(Almodóvar) no se entretiene en búsquedas, sino en lo que va encontrando, en lo que absorbe, pues la mayor de sus cualidades siempre fue la de comportarse como una capa fotosensible y recoger el flechazo de la actualidad”. En palabras de Zurián, a propósito de *La mala educación*, el método creativo es: “aquí hay una historia, la recorto, la guardo y a ver si se me ocurre algo”².

Ciertamente, todo texto establece, en su hacerse y en su darse, una comunicación entre un polo emisor y un polo receptor a través de un mensaje. La comunicación audiovisual (y dentro de ella la obra cinematográfica en el sistema de la comunicación artística) utiliza sistemáticamente componentes simbólicos. Es decir, un sistema de modelización secundaria (Lotman, 1978) que

² ZURIÁN, F. A. (2005): *Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana*. En: AA.VV. 2005: 21.

produce una significación en segundo grado. Este hecho requiere de unas redes que conecten los componentes entre sí (cómo se asocian en el propio texto), con los horizontes que generan (qué suscitan en esas asociaciones) y con otros textos anteriores en virtud de los cuales adquieren significación. Cuánto más debemos prestar atención a este hecho en el cine, como lenguaje que surge a partir de la convergencia de lenguajes anteriores (narración literaria, perspectiva pictórica, mediación fotográfica, el “fingimiento” de los actores de teatro...).

3. Catalogación de los signos en *Los abrazos rotos*

3.1 Hiperdiscursividad, dialogías. Relaciones entre discurso y “mise en scène”

Los discursos se ponen de manifiesto en la medida en que entran en confrontación, dando lugar a la trama y al relato, tanto los que suponen (Ruíz, 2000) el conflicto central como conflictos secundarios o satélite, que van a tener mucha importancia en la construcción del film. Nos estamos refiriendo al discurso desde la noción amplia de la palabra, es decir, como corriente de pensamiento, como sistema de valores, ideas y creencias más o menos compartidas en el conjunto del sistema social. Nos vamos a encontrar el discurso postmoderno de la mujer, que Almodóvar suele simbolizar a través de la denuncia abierta de la dominación sexual en el matrimonio y de la tragedia amorosa con tintes lorquianos (*Volver, Todo sobre mi madre, Tacones lejanos...*). Este es el conflicto de Lena, la protagonista de *Los abrazos rotos*. En este conflicto, Lena desea trabajar, para disgusto de su obsesionado compañero Ernesto. Se constituye sobre ella un estado constante de amenaza y vigilancia que está simbolizado por la cámara de Ernesto-hijo y por los numerosos elementos de “atrezzo” que recrean la mansión del millonario Martel: cuadros en colores rojos (rojo, como color de la violencia) con pistolas y rifles. Es especialmente interesante como este conflicto se pone en escena, en imágenes. Cómo se articula dentro del relato, ya que está atravesado, como veremos más adelante, por las estructuras representativas del melodrama. Este será el género privilegiado por Almodóvar para construir un texto capaz de aunar todos los elementos.

En la película, la representación y lo representado se nos ofrecen como una unidad a través de una serie de signos que, previamente conocidos, nos remiten a elementos conocidos de la cultura. Estos discursos emergen en la superficie textual de diferentes maneras. Unas veces

actúan como meros elementos deícticos y sitúan espacial y temporalmente la acción y su desarrollo. Tal es el caso de los episodios que cuentan la historia de Lena y su relación con Ernesto Martel. La elección de la ropa y los peinados de Penélope Cruz o las situaciones (negocios de multinacionales españolas con países latinoamericanos, como fue el caso de Telefónica o Repsol) y los decorados.

El universo de los 90 es especialmente interesante como recipiente de una realidad concreta. Se trata de un momento posterior al estado de cosas que determinadas películas del cine español de la Transición, e incluso del entorno previo, presentaron como la realidad de “los nuevos españoles”, perfectamente identificable en el desenlace de la adaptación cinematográfica que Mario Camus hace de *Los santos inocentes* de Miguel Delibes. Por el contrario Almodóvar nos trae ahora un entorno de espacios domésticos donde la religiosidad popular se mezcla con la historia personal de esos ya avejentados “nuevos españoles” que vinieron del pueblo a la ciudad (como en *Volver* o en el universo clínico de *Hable con ella*). En este sentido, se trasluce un verdadero pánico, que comparece a modo de denuncia, por la seguridad social pública, las listas de espera y las actitudes burocráticas de algunos médicos, situación ante la cual tan solo queda acudir a las clínicas privadas a las que tiene acceso un reducido grupo que dispone de un generoso poder adquisitivo.

Otro punto interesante es la forma en la que Almodóvar pone en escena y representa los encuentros sexuales, con todo lo que esto tiene en común con las relaciones entre los personajes. Mientras que el primer encuentro furtivo en los camerinos entre Lena y Mateo es absolutamente apasionado y en el que vemos los besos y la piel de los amantes; el fin de semana en Menorca de Ernesto y Lena se representa con la pareja oculta entre las sábanas y separada por ellas, como un acto cobarde y con un velo que los incomunica similar a la sensual y desgarrada danza tras la cortina de plástico de la *Iberia* de Saura.

Encontramos también una serie de discursos que se refieren a las prácticas del oficio del cine, sobre todo, en el choque de intereses tan mitificado entre productores y directores, y que será el segundo elemento catalizador del triángulo amoroso. En relación con el conflicto melodramático entre Lena, Ernesto y Mateo Blanco, se establece una tensión en torno a lo que se refiere al proceso creativo, el otro gran bloque que constituye el contenido del filme. Alrededor de la producción y rodaje de *Chicas y maletas* surge la relación entre Mateo y Lena, los

celos de Judit y la persecución emprendida por la familia Martel. Resulta interesante estudiar cómo quedan simbolizados en el relato los diferentes roles profesionales, en especial, la figura de la directora de producción. Ciertamente, sin la solícita presencia de esta figura, ninguna película sería posible, pues es la persona que siempre está atenta a que todo esté dispuesto en el momento adecuado y en el lugar adecuado. Almodóvar hace constantes guiños compadeciendo y agradeciendo la extraordinaria carga de trabajo que el director o la directora de producción debe atender. Pero quizás el momento cumbre de Judit llegará con el episodio de Tenerife, una vez que Lena ha muerto y Mateo se ha quedado ciego en el hospital. Será precisamente la directora de producción la que ayude al director-creador a bajar la escalera cuando se ha quedado ciego (Almodóvar, 2009:01.24.06). Será la directora de producción la que se adentre en el mundo del creador herido para descubrir en el cubo de basura las fotografías rotas, los “abrazos rotos” que han quedado tras perder a la musa para siempre.

Finalmente, el discurso del pensamiento trágico (Lanceros, 1993), en el que los personajes son marionetas del destino, también atraviesa toda la película, desde el genérico, hasta las reflexiones finales de Mateo sobre el montaje. Pero sobre todo, este hiperdiscurso se transparenta en elementos nada gratuitos como el monumento de arte contemporáneo “El juguete del viento”, situado en la rotonda en la que tiene lugar el accidente fatal. Esta escultura de César Manrique se encuentra en la rotonda de Tahíche en Lanzarote, pero al quedar enmarcada en la pantalla, excede su significado, que se reorienta hacia la tradición estética de las danzas medievales de la muerte y la herida trágica.

3.2 El mosaico intertextual

3.2.1 Metatextualidad: ¿por qué el cine?

- *¿Qué escribes?*
- El secreto de la playa de El Golfo. *Cuando hice la foto no vi a la pareja besándose.*
- *¿Y cuál es el secreto?*
- *No sé... tengo que escribirlo para averiguarlo.*
- *Esa pareja somos nosotros...*

(Almodóvar, 2009:01.16.33)

La estructura narrativa del filme se organiza a modo de cajas chinas, un tejido hecho con las

madejas de la realidad y las madejas de la ficción. Según la clasificación de Navarrete, la presencia de *Chicas y maletas*, podría considerarse como un fenómeno de metarreferencialidad a modo de “atrezzo”: Mateo Blanco, protagonista de la ficción, rueda una película y vemos cómo sucede. Sobre ella que se articula una doble significación que pretende la hipertrofia del realismo. No obstante, las fronteras son porosas y los mundos de la realidad y de la ficción tienden a igualarse. Dicho de otro modo, no está claro ni la diferencia entre las dos esferas ni cuál de ellas es más auténtica.

El genérico de *Los abrazos rotos* juega, precisamente, con las relaciones entre ficción y realidad y la construcción del relato en torno a un conflicto central. Estamos ante una operación de selección y una elección que supone tomar unas cartas y dejar otras, tal y como manifiesta Raúl Ruiz en *La hipótesis del cuadro robado*, pues, en última instancia, todo encuadre supone una selección de la realidad, que será reelaborada en el montaje, tal y como demuestra Burch en el primer capítulo de *Praxis del cine*, dedicado a la combinatoria de los espacios y tiempos en el montaje. Toda la película formula constantemente preguntas sobre los conflictos que están alrededor de ese conflicto central (Diego solo reconstruye una de las cientos de fotografías rotas). Almodóvar, de hecho, afirma al respecto que está especialmente interesado en “las historias casuales que cruzan por delante de la cámara los momentos en los que no se está rodando” (press book, p.7), como demuestra el genérico de la película, en el que vemos a los dobles de luces de Penélope Cruz y Lluís Omar en imágenes sacadas de la cámara de control por la que el director ve el encuadre tomado por el operador de cámara. Lo interesante de este genérico es la capacidad que tiene para suscitar hipótesis al intérprete, que se pregunta entre otras muchas opciones, si se trata de una imagen del rodaje de *Los abrazos rotos* o es por el contrario una imagen fingida y reflejada del rodaje de *Chicas y maletas*, lo cual explicaría la expresión de Penélope-Lena (el vestuario es el mismo que el que lleva cuando cuenta a Mateo entre lágrimas el fin de semana en Menorca). Todo genérico debe adelantar alguna información acerca de lo que el espectador va a ver, y en este caso, nos queda claro que la formulación de hipótesis y las porosas relaciones entre ficción y realidad van a ser la tónica general del filme.

Las relaciones que se establecen entre *Los abrazos rotos* y *Chicas y maletas* exceden los límites del relato. De *Chicas y maletas* se desgaja *La concejala antropófaga*, que es una pieza audiovisual independiente con funcionamiento completamente autónomo. De hecho, Almodóvar rodó las tomas necesarias para montarlo habiendo decidido que no entraría a formar parte de la película.

El espectador puede encontrar fácilmente carteles e imágenes promocionales de *Chicas y maletas* hasta el punto de que comparten el mismo material de base. Algunas versiones de los carteles de *Los abrazos rotos*, que muestra a Penélope Cruz con la peluca rubio platino, resulta ser el mismo que el de *Chicas y maletas* que se incluye en el interior del *press-book* que Producciones El Deseo ofrece en su sitio web³. Este cartel es como cualquier publicidad al uso de una película comercial convencional, y está firmado por Mateo Blanco e incluye los nombres de todos los actores y actrices de la película: Magdalena Rivero-Penélope Cruz, Rita Sanz-Carmen Machi.

De este modo, todo el relato se construye sobre ejes binarios que unen ficción y realidad en un complejo juego de dobles. En toda la película se perciben los intensos reflejos de los cristales en los parabrisas de los coches, de los escaparates... y los reflejos de los personajes en los que ellos mismos crean. Estos dobles suponen, en algunos casos, una duplicación de la personalidad del creador con respecto al universo creado (Mateo Blanco-Harry Caine, Ernesto Martel hijo-Ray X) y cobran una especial importancia cuando se asientan sobre los discursos que, al entrar en conflicto, dan lugar al relato. Es en este punto donde se articulan los dobles con las danzas medievales de la muerte y la herida trágica, a través de la ceguera permanente de Mateo Blanco, su incapacitación para hacer cine (unida a la figura de Lena) y la metamorfosis en Harry Caine. El doble, en *Los abrazos rotos*, supone una presencia como amenaza. De la misma manera que sucede en la novela del mismo nombre de Dostoievski, el doble acaba usurpando la vida y el espacio del original. Harry Caine sustituye a Mateo Blanco a causa de la herida trágica; Ray-X suplanta a Ernesto Martel en el deseo de vengarse de su padre; Pina (el personaje de Lena en *Chicas y maletas*) y las fotos y las imágenes registradas por el "making of" son el único modo que tiene Mateo para relacionarse con su musa... Por ello, Mateo-Harry, aunque no puede dirigir porque ha perdido el instrumento vital para ese trabajo, la vista, se ve atrapado y encarcelado por su profesión que también es su vocación. En cierto modo no podemos intuir sino la voz de Almodóvar detrás de la de Mateo Blanco conversando acerca de las problemáticas que rodean al cine, el montaje, los entresijos del oficio... igual que Marcello Mastroianni fue el doble de Federico Fellini (cuyas manos, en ocasiones, sustituyeron a las del actor en algunos planos) en *Otto e mezzo*.

³ <http://www.losabrazosrotos.com/>

Con el procedimiento de los dobles se despliega la gran reflexión del cine dentro del cine, a la que la película responde con el cine como pasión y necesidad vital. Mateo tiene una irreparable herida simbólica, la ceguera, pero no puede abandonar la profesión de cineasta. De acuerdo con Zurián, igual que el personaje de Lionel Dobie (con ciertos tintes de Pygmalión) en *Historias de Nueva York*: “uno se dedica al arte por necesidad, porque no tiene elección; no es cuestión de talento, es cuestión de no poder dedicarse a otra cosa”⁴. En todo lo que refiere al cine como particular forma de ser en el mundo y sentir en el mundo, Gubern encuentra importantes deudas del universo almodovariano con el de Tennessee Williams, especialmente en el binomio *Todo sobre mi madre*-*Un tranvía llamado deseo* a propósito de la representación del imaginario femenino y cuyo fondo también se vierte en el inmenso recipiente que es *Los abrazos rotos*. En *Todo sobre mi madre*, Manuela regala a Esteban *Música para camaleones* de Truman Capote, y el hijo, Esteban, lee en voz alta el prefacio:

Empecé a escribir cuando tenía ocho años (...). Entonces no sabía que me había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo. Cuando Dios le entrega a uno un don, también le da un látigo; y el látigo es únicamente para autoflagelarse (Amodóvar, 1999:22)

Por su parte, Williams expone sus motivaciones para escribir:

A la edad de catorce años descubrí que escribir me servía para escapar del mundo real en el que me sentía profundamente incómodo. Muy pronto se convirtió para mí en un lugar de retiro, mi cueva, mi refugio (Celada, 1998:11)

Como demuestra la convergencia de estas citas en los discursos almodovarianos, en los que han generado la crítica y la investigación y sus relaciones con otros discursos y autores, el cine estará, por tanto, simbolizado como el espacio de lo sagrado, un “templo y una gruta sagrada, un pentecostés de orden religioso” (Ayala, 1929:20), como lo definió el escritor Francisco Ayala, en el que los personajes se autoexaminan, resuelven sus conflictos internos, y, en cierta medida, los conflictos generales. En torno a esta idea se sitúan todos aquellos elementos que hablan del papel del cine como instrumento capaz de revivir a los muertos, como en *Vida en sombras* de Llobet Gracia, que también se relaciona con *Vértigo* de Hitchcock. El lugar en el que Mateo se relaciona con Lena es siempre el estudio en el que están rodando, el espacio en el que

⁴ ZURIÁN, en AA.VV. 2005:22. *Historias de Nueva York* (1989), “Apuntes del natural”, de Martin Scorsesse. El personaje de Lionel Dobie está interpretado por Nick Nolte.

convergen ficción y realidad para que la primera sea creada. Esto se relaciona directamente con la hipótesis de Bazin sobre la ontología de la imagen fotográfica:

“Con toda seguridad, un psicoanálisis de las artes plásticas tendría que considerar el embalsamamiento como un hecho fundamental en su génesis. Encontraría en el origen de la pintura y la escultura el *complejo de la momia*” (Bazin, 1958-61: 23).

La fotografía incluida como elemento agente en los procesos de simbolización del film desde la perspectiva baziniana, es, precisamente, la que da lugar al relato de Harry/Mateo al joven Diego (Tamar Novas) a partir de sus recuerdos. Los recuerdos, puestos en escena a través de la fotografías rotas y dispersas sobre la mesa simbolizan que, como afirmó el escritor Cesare Pavese “no se recuerdan los días, se recuerdan los momentos”. Como explica Vázquez Medel, esto se concreta en:

“una nueva reflexión sobre la memoria, clave de la identidad humana: sólo recordamos los momentos... Es cierto: en el mecanismo selectivo del registro de nuestra vida sólo se almacenan aquellos acontecimientos que, de algún modo, en positivo o en negativo, nos han marcado. Y somos esos retazos de memoria que se nutren de instantes gozosos e instantes terribles... Luego, la buena poesía *-entiéndase también cine-* nos hace entrar en la fulguración de un momento presente creado en la palabra, y reacomoda la arquitectura de nuestros recuerdos. Por ello leer *-y ver cine-* es una actividad esencial para nuestra vidas”⁵.

Diego recompone una sola de las fotografías de Mateo y Lena, de las miles que están esparcidas sobre la mesa, es decir, una sola de las historias que han vivido durante su idilio, uno solo de esos cientos de “abrazos rotos”. No podemos pasar por alto la relación de *Los abrazos rotos* con *Blow up*, película de Michelangelo Antonioni con la colaboración de Julio Cortázar en el guión. En este film, la fotografía se revela como contenedor de la verdad y de la concreción frente a la dispersión del veleidoso Paul, sus vecinos y sus colaboradores en el estudio de fotografía. En *Los abrazos rotos* fue de hecho una fotografía, la que dio lugar a la oportunidad de escribir el guión. Durante unas vacaciones en Tenerife, Almodóvar hizo la misma fotografía que, en la ficción, Mateo hace en la playa de El Golfo, en la que aparecen dos amantes abrazados. Según afirma el realizador manchego en el press-book promocional, “sentí la necesidad de conocer la historia de

⁵ VÁZQUEZ MEDEL, M.A. en <http://fcom.us.es/blogs/vazquezmedel/?s=cesare+pavese&x=0&y=0>

aquella pareja”, del mismo modo que Mateo le dice a Lena, “tengo que escribir la historia para saber cuál es ese misterio” (Almodóvar, 2009:01.16.33).

Finalmente está la pieza del making of. Ernesto Martel (padre) encarga a su hijo que grabe un así-se-hizo de *Chicas y maletas*, con la intención encubierta de vigilar a su amante. Los dos documentales de Ernesto-Ray X serán, de hecho, los que revelen la verdad: en un primer momento, la relación infiel entre Lena y Mateo, y, en un segundo momento, que fue el azar el que provocó el accidente y no un sicario que tendió una trampa. Pedro Almodóvar declara en el press-book que le interesan mucho las historias fugaces y secretas que tienen lugar en torno a la película, y, de ahí, la idea de construir este entramado de relatos contenedores y contenidos y de colocar en el genérico de la película una parte de la toma antes de que golpee la claqueta.

Del mismo modo, el doblaje es un elemento fundamental en los juegos de ocultamiento y revelación de información, sobre todo en la magistral escena en la que Lena se dobla a ella misma cuando Ernesto descubre la infidelidad mientras visiona el documental. Siguiendo a Gubern, esta estrategia de revelación de la verdad gracias al doblaje, ya la había empleado Almodóvar en la escena inicial de *La ley del deseo* y en el doblaje que hace Fernando Guillén de Sterling Hayden (*Johnny Guitar*) dentro del genérico de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. El tema del doblaje, es, además, un rasgo exclusivamente almodovariano, netamente español, ya que España es el país que cuenta con la industria de doblaje más potente y capacitada del mundo.

3.3.2 Intertextualidad

Para analizar la estructura y la construcción de *Los abrazos rotos* no podemos pasar por alto el conjunto de intertextos que, a modo de cita o alusión, aportan sentido al relato. En primer lugar, la cita explícita de determinadas obras señeras en la Historia del Cine, nos sitúan ante un horizonte concreto. No es baladí que en la videoteca de Mateo Blanco (Almodóvar, 2009:01.31.18) aparezcan títulos tales como *Ascensor hacia el cadalso* o *Fellini 8 y ½* y obras de Fritz Lang y Nicholas Ray. Y no en cualquier lugar: “en el estante de arriba”, entendiendo “arriba” como un connotador positivo, tal y como afirma la norma de la Lengua Española vigente en sus páginas dedicadas a los deícticos. Miguel de Cervantes, también elabora un catálogo canónico en *El Quijote*, en el momento en el que se está montando la quema de libros de la biblioteca del

hidalgo. Este tipo de acumulación de citas son de sumo interés en la medida en que suponen marcas por las que el autor se inscribe a sí mismo en el discurso a través del autor implícito.

La cita explícita de mayor relevancia en la película es el momento culmen de la historia de amor entre Lena y Mateo, (Almodóvar, 2009:01.47.17) cuando están viendo en la televisión *Viaggio in Italia* (Roberto Rosellini). La película influye de tal manera en lo que sucede a la pareja de fugitivos que, en el momento de máxima tensión dramática se establece una correspondencia entre los dos lados de la pantalla, entre el señor y la señora Joyce (George Sanders e Ingrid Bergman) con Lena y Mateo. Bergman y Sanders (un matrimonio en crisis), son testigos durante una visita a Pompeya de la excavación de unos restos arqueológicos entre los que se encuentra el fósil de una pareja de amantes tras la erupción volcánica del Vesuvio. Lena, conmovida, rompe a llorar al mismo tiempo que Ingrid Bergman en la película, y Mateo, para tranquilizarla, hace la fotografía y fija así el instante para siempre, del mismo modo que Bazin, con su ontología de la imagen fotográfica sostiene que el documento fotográfico supone el embalsamamiento del instante.

Otra serie de elementos pertenecientes al “*atrezzo*”, a la peluquería y al vestuario suponen un conjunto de citas de interés. Esto nos lleva directamente a la forma en la que se relacionan los intertextos con la puesta en escena, modo en el que se presentan como una unidad. A la par que en las portadas de las revistas que circulan por los platós aparecen estrellas como Bette Davies o Marlène Dietrich (Almodóvar, 2009:00.39.11), el relato va mitificando al personaje de Lena como una verdadera diva, especialmente en el emocionante momento de su bautismo como actriz y musa de Mateo. Esto sucede de modo simbólico durante las pruebas de maquillaje, cuando se transforma en Holly Golightly (Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes*) y Marilyn Monroe con la peluca platino. Desde ese momento se irá mimetizando con todas las estrellas de la pantalla: los trajes largos y negros con sofisticados peinados ondulados y alhajas de Rita Hayworth (*La diosa de la danza, Salomé, Sangre y arena*) y, sobre todo, con el peinado de *Chicas y maletas*, pretendidamente parecido al de Audrey Hepburn en *Sabrina y Vacaciones en Roma*. Como en el mito de Pygmalión, Lena se convierte en algo más que en la actriz fetiche de Mateo Blanco, trascendiendo la precaria relación que podríamos establecer de este hecho con Almodóvar y sus musas o actrices fetiche, caso de Carmen Maura o la propia Penélope Cruz. En el relato, Lena es el cine en sí mismo, y su muerte va a suponer la incapacitación definitiva de

Mateo para dedicarse a ello, es decir, la ceguera.

Finalmente, el estudio paralelo de la banda sonora original resulta especialmente significativo. La banda sonora, de acuerdo con Colón, Lombardo e Infante (1997), “como presencia afectiva”, se ofrece como una unidad indivisible con el filme. De este modo, subrayando a través de diversos estilos y corrientes estéticas, la música de Alberto Iglesias es capaz de llevarnos, en paralelo con la imagen, hacia una atmósfera o hacia otra, a saber, en temas propios del cine clásico americano logrados a través de una gran masa de cuerdas (*El documental, El espía atrapado...*), temas musicales ligeros, nocturnos o *underground* (*Werewolf-cat power, Llamadas telefónicas, Vitamin C-Can* -que ambienta la discoteca en la que trabaja Dieguito-) o compases de esencia española, entretejidos de modo que, en muchas ocasiones se solapan. Este es el caso de *Werewolf-cat power*, donde la voz de la cantante y la melodía que remite a una *road movie*, se superpone al bajo continuo del tema *Los abrazos rotos*. Pero, sobre todo, es el tema *A ciegas* (*Coplas de querer*), de Miguel Poveda, supone el centro de la banda sonora, que, de hecho, cierra la película en los créditos y cuyo arreglo para cuerdas abre el genérico.

3.2.3 Paratextualidad

Como gran paratexto el título (*Los abrazos rotos*) orienta la interpretación desde el primer momento. Su significado nos conducen hacia el campo semántico del melodrama trágico. De otra parte, lo normal en la promoción de todo film es elaborar varios trailer con trozos de la película con tal de darlo a conocer. De acuerdo con Navarrete (2009) esta práctica supone “una relación intertextual entre el film y el trailer” que es “cita per se de este, sin posibilidad de citar pues esa es su naturaleza”. Todo trailer funciona como paratexto que da a conocer el contenido de un discurso mayor, del cual depende necesariamente para significar. Pedro Almodóvar, en *Trailer para amantes de lo prohibido*, subvierte esta relación, donde la película a publicitar (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*) se convierte en una cita (como valla publicitaria de fondo) dentro del trailer, que cuenta un relato completamente autónomo. Para la promoción de *Los abrazos rotos*, Almodóvar opta por una estrategia bien diferente pero que juega, de igual modo, con la subversión de los paratextos. *Chicas y maletas* contiene un intenso monólogo interpretado por Carmen Machí. Este monólogo no se incluye en el metraje definitivo de *Los abrazos rotos*, pero sí el personaje de Carmen Machí (Chon) tanto en la cita de *Chicas y maletas* como en los carteles de esta que aparecen en pantalla. *La concejala antropófaga* se presenta como un relato

cerrado con capacidad de significar por sí mismo. Fue estrenado en el programa *Versión Española* de TVE⁶ en el que Pedro Almodóvar, Penélope Cruz y la propia Carmen Machi presentaron *Los abrazos rotos* aprovechando el estreno en televisión de *Volver*. Del mismo modo, Producciones El Deseo decidió incluir el cortometraje en la copia comercial que se exhibió en las salas de cine a modo de entremés.

La concejala antropófaga, por otra parte, funciona como un hipertexto con respecto al hipotexto *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, el cual reinterpreta, especialmente en todo lo que se refiere al monólogo (lo que nos lleva a pensar en una línea de continuidad que uniría la tradición dramática del monólogo, a partir de *La voz humana* de Jean Cocteau, obra base que dio lugar a *Mujeres al borde...*); al tiempo que se encuentra en una relación de filiación con respecto a *Chicas y maletas* (que es una película ficticia) y de paratextualidad de *Los abrazos rotos*, a la que se debe como pieza promocional muy poco convencional, al igual que sucede entre *Trailer para amantes de lo prohibido* y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

3.2.4 Architextualidad

Las alusiones son el punto más interesante de la cuestión, ya que, como en el gazpacho de Pepa en *Mujeres al borde*, mezclan todos los elementos, de modo que en un ejercicio de hipertextualidad, Almodóvar supera al hipotexto para aportar nuevas significaciones, en concreto, para ayudar a la construcción de atmósferas. Tales atmósferas están bien diferenciadas en cada episodio gracias a la fotografía, al encuadre y a la puesta en escena. El primer episodio, que nos retrotrae a los 90, nos remite, por un lado a esa puesta en escena del cine español de la Transición mezclado con ciertos elementos netamente almodovarianos: los teléfonos y el personaje de Madame Mylène (Kitty Manver). El segundo episodio va componiendo su estética de gradualmente, al tiempo que la tensión dramática ocasionada por el triángulo amoroso entre Lena, Ernesto y Mateo va entrando en ebullición. Culmina en el instante del accidente. Para entonces, el Almodóvar diurno, colorido y desenfadado ya ha virado hacia lo nocturno y oscuro. Es la primera vez que Almodóvar incluye en su paleta de colores el negro en tan grandes cantidades, sin duda asesorado por el famoso director de fotografía

⁶ 16/03/2009: Versión española: Entrevista a Pedro Almodóvar, Penélope Cruz y Carmen Machi. Emisión de *Volver* y *La concejala antropófaga*.

Rodrigo Prieto. De este modo las luces y colores nocturnos, fríos bien contrastados y recogidos en encuadres caprichosos donde predominan los picados y contrapicados, no pueden sino conducirnos hacia el universo estético del “film noir”, uno de los grandes géneros codificados del cine clásico americano y predilecto de Almodóvar. La escena de la escalera, tan rica en el tratamiento de los espacios y con una interpretación de los actores que logra representar la manifestación de la locura diabólica por la explosión de celos melodramática, no puede sino remitirnos a la solemne bofetada de Glenn Ford a Rita Hayworth en *Gilda* o al desquiciamiento de Norma Desmond en *Sunset Boulevard (El Crepúsculo de los Dioses)*, película, por cierto, que juega también con los dobles en una ingeniosa caricatura de cada intérprete: Gloria Swanson-Norma Desmond, Joseph Von Stroheim-Max, Cécil B. De Mille, Buster Keaton, la cotilla Hedda Hooper... Pero, sobre todo, los planos exteriores, los elegantes coches y el semblante serio de Lena en silla de ruedas con gafas de sol suponen también, como reconoce el cineasta manchego en el press-book, un sentido homenaje a *Laura* de Preminger. Concretamente, la fachada con las ventanas iluminadas y un observador en su exterior se corresponden con la vigilancia del detective de *Laura*, y, de la misma manera, la película habla de una misteriosa mujer cuyo secreto hay que desvelar. De nuevo habrá otro corte radical en la “mise en scène”, que llega con el episodio de Tenerife, de nuevo colorido y luminoso pero en tonos pastel.

Desde una perspectiva no icónica, pero sí en todo lo que se refiere al guión y al nivel de las estructuras profundas del relato; la tradición narrativa del melodrama recorre toda la película: triángulos amorosos, celos, ambición, poder, traiciones y aparatosas crisis de histeria. Pedro Almodóvar ha revelado en numerosas ocasiones su pasión por el melodrama clásico americano, manifestado en su filmografía en numerosas ocasiones. Este factor será el que lo conecte con la tradición narrativa melodramática, ya que Hollywood bebe directamente de las fuentes literarias, de acuerdo con Fell (1977).

Por último, hay ciertos rasgos que nos invitan a pensar una relación estilística entre *Los abrazos rotos* y todo un conjunto de filmes en los que el relato gira en torno a la reflexión acerca del proceso creativo, qué es el cine y por qué hacer cine. En películas como *Fellini 8 y ½*, *Adaptation (El ladrón de orquídeas)*, *Lucía y el sexo*, *Sunset Boulevard*, *La noche americana* o *Le mépris*, encontramos una serie de elementos comunes que conforman un discurso altamente enrarecido en el que los lenguajes secundarios cobran un protagonismo sustancial. Estos elementos son, entre otros, la transferencia de aspectos autobiográficos, una acentuada

dimensión psicológica en la presentación de personajes y situaciones que rozan la locura, la mostración del artificio del cine o, sobre todo, la presentación de tramas desarticuladas, que conforman una estructura narrativa que sigue la lógica del laberinto. Ello nos lleva a pensar en la existencia de una posible tradición representativa del proceso de creación dado en la propia obra, equiparable a la propuesta de Marcel Proust en *En busca de el tiempo perdido* cuando al final de *El tiempo recobrado* empieza a escribirla. En todos los casos, la retórica de la esquizofrenia va a tener un papel central en la estructura del relato, tal y como sucede en *Los abrazos rotos* con la compleja articulación de atmósferas, espacios y tiempos.

3.2.5 Conclusiones

No pretendemos agotar la rica red de relaciones que abre, como un abanico de posibilidades, *Los abrazos rotos*. En primer lugar, porque incardinar la película en el sistema de la cultura (de la semiosfera) nos resultaría imposible dadas las ilimitadas líneas de continuidad y nexos hipertextuales e hiperdiscursivos que se nos plantean. En segundo lugar, el enfoque interpretativo depende siempre de las competencias del lector-espectador. Pero si bien es cierto que sólo un ojo conocedor de la Historia del Cine y de las tradiciones estéticas será capaz de reconocer los signos y reconectarlos. Por ello, nos inclinamos a pensar que tal forma de creatividad es la forma de creatividad de lo neobarroco, de la postmodernidad y aún hay mucho que decir al respecto desde el ámbito de la creatividad, en lo que a nosotros respecta, cinematográfica. A pesar de todo, conocedor o no de *Gilda* o de *Sunset Boulevard*, el espectador será testigo de una atmósfera, de una estética codificada, que más allá del conocimiento filmológico y estético forma parte del sistema de la cultura, de la semiosfera (Lotman) de la que formamos parte. Y es precisamente, en ese uso creativo, en este aspecto en donde radican la originalidad y la excelencia del creador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ayala, Francisco (1929): *Indagación sobre el cinema*. En Ayala, Francisco (1996): *El escritor y el cine*. Madrid, Cátedra, 1996.

Aa.vv. (2005): *Almodóvar: el cine como pasión*. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar, Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2005.

Bajtín, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid, Taurus, 1989.

Bazin, André (1945): "Ontología de la imagen fotográfica", en: BAZIN, A. (1945): *Problèmes de la peinture* o en: BAZIN, A. (1958-61): *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, 1991.

Burch, Noel (1970): *Praxis del cine*. Fundamentos, Madrid, 2008.

Calabrese, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 1994.

Capote, Truman (1980): *Música para camaleones*. Traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona, Compactos Anagrama, 2004.

Cervantes, Miguel de (1605): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid, Cátedra, 1996.

Colón, Carlos; Lombardo, Manuel Jorge; Infante, Fernando (1997): *Teoría e Historia de la música en el cine: presencias afectivas*.

Darley, Andrew (2002): *Cultura visual digital. Espectáculo y géneros de la obra audiovisual*. Paidós, 2002.

Dostoievski, Fiódor Mijailovich (1846): *El doble: poema de Petersburgo*. Versión directa del ruso y nota preliminar de Juan López-Morillas. Primera edición, tercera reimpresión. Madrid,

Alianza, 2005.

Eisenstein, Sergei (1923): *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, Rialp, 1999.

Fell, J.L. (1977): *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977.

García Jiménez, Jesús (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra, 1993.

García de Lón Álvarez, María Ángeles; Maldonado, Teresa (1989): *Pedro Almodóvar: la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real (Área de cultura), Colección biblioteca de autores y temas manchegos ensayo 52, 1989.

Genette, Gérard (1982): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

Holguín, Antonio (1994): *Pedro Almodóvar*. Madrid, Cátedra, 1994.

Lanceros, Patxi (1993): *La herida trágica*. Madrid, Anthropos-Editorial del Hombre, 1997.

Lipovetsky, Gilles; Charles, Sébastien (2004): *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Anagrama, 2006.

Lipovetsky, Gilles; Serroy, Jean (2007): *La pantalla global*. Anagrama, Barcelona, 2009.

Lotman, Iuri (1978): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo Fundamentos 58, 1988.

Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid, 2001.

Millán Barroso, Pedro (2009): *Cine, flamenco y género audiovisual: enunciación de lo trágico en las películas de Carlos Saura*. Sevilla, Alfar, 2009.

Navarrete, José Luis: *Cine dentro del cine*. En Gómez, José Luis (2009): *Cine, arte y rupturas*.

Fundación Pablo Ruiz Picasso-Exmo. Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 2009.

Proust, Marcel (1871-1922): *El tiempo recobrado*. Tomo 7 de: PROUST, M. (1871-1922): *En busca del tiempo perdido*. Madrid, Bolsillo Literatura 165 Alianza, 1988.

Rodríguez, Jesús (2004): *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*. Valladolid, Ed. Maxtor Colección Directores y productores de cine, 2004.

Ruíz, Raúl (2000): *Poética del cine*. (traducido por Waldo Rojas), Editorial Sudamericana, 2000.
E-book en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029367.pdf>

Filmografía

Almodóvar, Pedro (1984): *¿Qué he hecho para merecer esto?* Madrid, El País, 2004.

Almodóvar, Pedro (1986): *La ley del deseo*. Madrid, El País, 2004.

Almodóvar, Pedro (1988): *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Madrid, El País, 2004.

Almodóvar, Pedro (1991): *Tacones lejanos*. Madrid, Columbia Tristar Home Video, 2000.

Almodóvar, Pedro (1999): *Todo sobre mi madre*. Madrid, Filmax Home Video, 1999.

Almodóvar, Pedro (2002): *Hable con ella*. Madrid, Warner Home Video, 2002.

Almodóvar, Pedro (2006): *Volver*. Barcelona, Cameo Media, 2006.

Almodóvar, Pedro (2009): *Los abrazos rotos*. Cameo-El Deseo vídeo, España, 2009.

Allen, Woody (1985): *La Rosa Púrpura de El Cairo*. Madrid, MGM Home, 2002.

Allen, Woody (1971): *Bananas*. Madrid, MGM Home Entertainment, 2001.

Antonioni, Michelangelo (1966): *Blow up: sueño de una mañana de verano*. Madrid, Turner Entertainment-Warner Bros. Home Video, 2004.

Camus, Mario (1984): *Los santos inocentes*. Tres Cantos, Suevia Films, 2000.

Fellini, Federico (1963): *Fellini Otto e Mezzo*. Cameo Media, España, 2008.

Hitchcock, Alfred (1940): *Rebeca*. Barcelona, Producciones Naimara, 2008.

Hitchcock, Alfred (1958): *Vértigo (de entre los muertos)*. Madrid, Universal, 2002.

Jonze, Spike (1999): *Adaptation: el ladrón de orquídeas*. Barcelona, Lauren Films, 2003.

Llobet-Gracia (1948): *Vida en sombras*. Castilla Films, España.

Medem, Julio (2001): *Lucía y el sexo*. Madrid, Sogepaq, 2004.

Preminger, Otto (1944): *Laura*. Madrid, 20th Century Fox, 2006.

- Ray, Nicholas (1954): *Johnny Guitar*. Madrid, Paramount Pictures, 2007.
- Rossellini, Roberto (1953): *Viaggio in Italia. Te querré siempre*. Madrid, Suevia Films, 2005.
- Ruíz, Raúl (1979): *L'hypothèse du tableau volé*. (La hipótesis del cuadro robado). Francia, 1979.
- Vidor, Carles (1946): *Gilda*. Madrid, El País, 2006.
- Wilder, Billy (1950): *Sunset Boulevard. El Crepúsculo de los dioses*. Madrid, Paramount, 2000.

Recursos sonoros:

- Iglesias, Alberto (2009): *Los abrazos rotos* (Banda sonora original). Madrid, El Deseo, 2009.

Artículos:

- Bazin, André: "¿Cómo se puede ser hitchcock-hawksiano?". En: *Cahiers du Cinéma-España*. Nº17, Noviembre de 2008, pp. 90-91.

Referencias de Internet:

- Almodóvar, Pedro. y otros: Press book de *Los abrazos rotos* [consulta: 10.11.2009]:
<http://www.losabrazosrotos.com/>
- Casas, Quim. En El Periódico de Catalunya. Crítica a *Los abrazos rotos* [consulta: 31.10.2009]:
http://www.elperiodico.com/default.asp?idpublicacio_PK=46&idioma=CAS&idtipusrecurs_PK=7&idnoticia_PK=596756
- Costa, Jorge. En *Fotogramas*. Crítica a *Los abrazos rotos* [consulta: 31.10.2009]:
<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Los-abrazos-rotos/Critica>
- Rodríguez Marchante, Enrique En ABC.es. Crítica a *Los abrazos rotos* [consulta: 31.10.2009]:
<http://www.abc.es/criticas/noticia.asp?id=2089&sec=33&num=20090323>
- Vázquez Medel, Manuel Ángel. Cesare Pavese, una reflexión sobre la memoria [consulta: 3.9.2009]: <http://fcom.us.es/blogs/vazquezmedel/?s=cesare+pavese&x=0&y=0>
- Fondo histórico TVE. *La edad de oro: estreno de "Trailer para amantes de lo prohibido"* [consulta: 31.10.2009]: <http://www.rtve.es/mediateca/videos/20080411/almodovar-estrena-cortometraje-edad-oro/28455.shtml>
- Versión española: *Entrevista a Pedro Almodóvar, Penélope Cruz y Carmen Machí. Emisión de*

“Volver” y “La concejala antropófaga” [consulta: 31.10.2009]:

<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20090316/exclusiva-concejala-antropofaga/449110.shtml>