

Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico

Pedro Almodóvar: zinema klasikoaren oinordeko

Pedro Almodóvar: A Classical Cinema' Legacy

*Francisco Perales Bazo*¹

zer

Vol. 13 – Núm. 24

ISSN: 1137-1102

pp. 281-301

2008

Recibido el 22 de mayo de 2007, aprobado el 15 de marzo de 2008

Resumen

El núcleo del presente artículo pretende establecer los nexos existentes entre la obra de Pedro Almodóvar y el cine clásico de Hollywood, y para ello hago referencia a secuencias y títulos de algunas de las películas más representativas de los grandes Estudios. La intertextualidad establecida entre el modelo norteamericano de los 30, 40 y 50 y la filmografía del director manchego es una realidad que viene a demostrar, frente a una industria al servicio de los videojuegos y los efectos especiales, que los filmes con argumentos complejos y maduros no están anticuados, únicamente olvidados por una producción en serie que en nada beneficia al futuro del sector cinematográfico.

Palabras Clave: Pedro Almodóvar · Cine clásico · Melodrama · Influencias de Hitchcock · La huella de Howard Hawks

¹ Universidad de Sevilla, fperales@us.es

Laburpena

Artikulu honen xedea Pedro Almodóvar-en lanaren eta Hollywood-eko zinema klasikoaren artean dauden loturak ezartzea da, horretarako estudio handietako pelikularik esanguratsuenetako batzuen izenburuak eta sekuentziak aipatzen ditudalarik. 30, 40 eta 50 hamarkadetako eredu iparamerikarraren eta zuzendari mantxatarraren arteko testuartekotasunak zera erakusten du, bideojokoen eta efektu berezien zerbitzura dagoen industriaren aurrean, argudio konplexu eta helduak dituzten filmak ez daudela zaharkituta, zinemagintzaren etorkizunari batere mesederik egiten ez dion serie-ekoizpenak ahaztuta baizik.

Gako-hitzak: Pedro Almodóvar · Zinema klasikoa · Melodrama · Hitchcock-en eragina · Howard Hawks-en aztarna

Abstract

The purpose of this article is to establish the relationships between Pedro Almodóvar's work and Classical Hollywood cinema. For this reason I refer to different sequences and titles of the most representative films of Great Studios. The established intertextuality between American films of the Thirties, Forties and Fifties with the fimography of the Spanish film director is a reality. This demonstrates that movies with complex and strong plots are not old fashioned, in opposite to VideoGame and Special Effects industry. The movies are only forgotten by a serial production that damages the future of film industry.

Keywords: Pedro Almodóvar · Classical Cinema · Melodramatic Genre · Hitchcock's Influences · Howard Hawks' signature

0. Introducción

Finalizada la transición española surge un nombre nuevo en el panorama cinematográfico español: Pedro Almodóvar. Su primera película se estrena en 1980, cinco años después de la muerte de Francisco Franco, pistoletazo de salida a una de las trayectorias más interesantes de la Historia del Cine.

Su obra se ubica en un periodo en el que el cine español busca su identidad, tras una larga etapa que se remonta al final de la Guerra Civil y de la que todavía no ha podido desligarse por completo. Si bien es cierto que desde los años sesenta existe una corriente en la que la cinematografía española ha iniciado un proceso de cambio y distanciamiento con el antiguo régimen, su consolidación no puede completarse hasta la llegada de la democracia y la abolición de la censura.

Almodóvar es un cineasta que siempre se sintió deslumbrado por el resplandor de Hollywood, sus escenarios exóticos, los suntuosos decorados, las sublimes historias de amor y el *glamour* de las estrellas. El modelo universal impuesto tras los grandes frescos *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1914, D. W. Griffith) e *Intolerancia* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1917, D. W. Griffith) ha logrado anclar en su personalísima obra y convertirse en un atributo que permanece fiel a ella.

1. La reencarnación de la heroína del melodrama y las estrellas del *glamour*

La poderosa presencia femenina ha sido una de las razones para relacionar su trabajo con la obra de George Cukor. Sin embargo, deberíamos contemplar la posibilidad de relacionar este subrayado rasgo con el resultado de la veneración que profesa hacia las grandes divas de los 40 y 50. Es un hecho extraordinario encontrar un protagonista masculino, y cuando esto sucede, se trata de personajes influidos por mujeres de una gran fortaleza o por hombres que poseen una acusada sensibilidad. Su astucia le permite integrar argumentalmente algunos de los rostros más populares del cine y, en cierto modo, los hace partícipes en su puesta en escena. Marilyn Monroe, Ava Gardner y Elizabeth Taylor, son nombres que vienen a representar “el firmamento del pecado” según expresión de Berta, la madre de Antonio Banderas en *Matador* (Vidal, 1988:57). Esta voluntad de integración desaparece cuando su espíritu mitómano se impone a los criterios narrativos. Desde su debut en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), la presencia de las grandes estrellas de Hollywood ha sido un referente al que ha permanecido fiel. El recurso se repite de manera periódica en, prácticamente, todas sus

películas, alcanzando el paroxismo en los domicilios de los protagonistas de *La ley del deseo* y *Kika*; es allí donde se idolatra a Elizabeth Taylor y Marilyn Monroe mediante fotografías que comparten altar con otras referencias culturales y religiosas.

Las estrellas que Almodóvar idolatra suelen ser mujeres sensuales de las que emanan un erotismo natural o un fuerte temperamento carentes en otras de las grandes divas de la época. Jamás encontraremos una fotografía de Irene Dunner, un cartel de Deborah Kerr o una cita de Myrna Loy. Sin embargo aprovecha una escena de *Laberinto de pasiones* (1982) para que Sexilia nos recuerde a la legendaria Mae West al citar una de sus frases más celebradas: “como amiga soy fantástica, pero como enemiga soy mucho mejor”, o nos muestra a una Asumpta Serna que con sus movimientos felinos y su mirada hambrienta nos recuerda permanentemente a la Ava Gardner de sus mejores tiempos. De hecho, según manifestaciones del cineasta, *Matador* es una película fruto de su admiración por la actriz norteamericana (VIDAL, 1988:142).

Su habilidad ha contribuido a trasladar las experiencias de las mujeres que más admira a la gran pantalla. En una primera lectura, *Tacones lejanos* (1991) parece proponer una referencia directa a la relación madre-hija de *Sonata de otoño* (Höstsonaten, 1978, Ingmar Bergman). Sin embargo, Almodóvar se remonta al episodio vivido por Ingrid Bergman cuando, enamorada de Roberto Rosellini, abandonó a su hija primogénita para vivir un largo romance de siete años con el director italiano. El resentimiento que para Pía Lindström podría haber supuesto el alejamiento físico de su madre es una de las fuentes más sólidas sobre las que se apoya dicho film.

Las referencias a personajes del colectivo imaginario es otra de sus constantes habituales; de hecho, recurre a los héroes más emblemáticos del cine clásico, haciendo pública su fascinación por una época del cine que se remonta décadas atrás. Así, en *Entre tinieblas* (1983), una fotografía del nieto de la marquesa, fruto de una pasión pecaminosa entre su hija y un indígena, es la excusa perfecta para incluir la figura de Tarzán. En *Átame* (1990), nos encontramos con un “Fantasma de la Ópera” encarnado en la figura de Osvaldo, un ser que permanece atrapado por un amor del pasado. Vanesa, la hija de la Juani², capaz de mover objetos con el poder de la mente, y la mujer que imita a Escarlata O’Hara³ son algunos de los muchos ejemplos que se podrían aportar.

² Vanesa y Juani son las vecinas de Gloria en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*.

³ Personaje que interpreta Julieta Serrano en la ópera prima de Pedro Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

Su mirada comparte dos épocas bien diferenciadas, la del presente, en la que sus protagonistas viven, trabajan y se relacionan; y la del pasado, donde se rescatan los sentimientos más profundos, aquellos que convierten todo lo demás en vanidad.

La mayoría de sus protagonistas son mujeres modernas y contemporáneas, viven en una gran ciudad, en grandes áticos o apartamentos y disfrutan de un trabajo liberal. A priori, podrían realizarse plenamente, sin embargo, es precisamente el propio ámbito el que se los impide. Pepi, Tina, Lucía y Rebeca son una reinterpretación de las amas de casa de las películas norteamericanas de los años 50 y 60 encarnadas por Doris Day. Almodóvar retoma la personificación de la rubia actriz, la despoja del *glamour* y se convierte en un ser amargo con necesidad de estimularse para soportar una situación trágica y cotidiana que la convierta en un reflejo fiel de la realidad social española. La Gloria de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* es una mujer explotada en su propio hogar y enfrentada a una situación hostil incapaz de superar. A priori, Gloria está más cerca de la Cecilia⁴ de Woody Allen que de la Jan Morrow de *Pijama para dos* (*Pillow Talk*, 1959, Michael Gordon). La primera es una esposa maltratada que busca la evasión en las salas oscuras de los cinematógrafos, donde se libera gracias a una poderosa imaginación que le permite mantener una aventura con Tom Baxter; Gloria es una paciente esposa alimentada de anfetaminas para eludir su precaria realidad. Dos recursos diferentes para una misma solución.

La frustración femenina termina por hacerse consciente en quienes la sufren. La capacidad de autoengaño de Jan Morrow⁵ o Judy Kimball⁶ no la tienen Lucía, Rebeca ni Clara⁷. La desdicha femenina, nos recuerda la obra de Tennessee Williams, fijación que nunca abandonará; desde su primera película hallamos citas directas e indirectas a sus piezas teatrales más populares. *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958, Richard Brooks) subsiste de un modo velado en el matrimonio formado por Luci y el policía. Su historia corre paralela a la de Maggie, mujer joven que reclama inútilmente la atención de Brick. Tanto una como otra serán atendidas finalmente por sus esposos; Paul Newman, regresa al lecho vacío, mientras Félix Rotaeta reacciona de un modo violento. Es ahí

⁴ Cecilia es el personaje que interpretó Mia Farrow en *La rosa púrpura de El Cairo*.

⁵ Personaje interpretado por Doris Day en *Pijama para dos* (*Pillow Talk*, 1959, Michael Gordon).

⁶ Personaje interpretado por Doris Day en *No me mandes flores* (*Send Me No Flowers*, 1964, Norman Jewison).

⁷ Lucía es el ama de casa obsesionada con su marido en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; Rebeca es la mujer de Manuel al que acabará asesinando a su marido en *Tacones lejanos* y Clara, la esposa maltratada por Sancho en *Carne Trémula* (1997).

donde ella alcanza la plenitud personal y sexual, siendo maltratada como “ella se merece”, según palabras textuales de Luci. Tennessee Williams es el dramaturgo norteamericano más cercano al espíritu almodovariano, siendo Blanche y Maggie referentes inmediatos a los que acude periódicamente. La presencia de la “gata” la volvemos a encontrar en la mujer barbuda de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*; la esposa ignorada reprocha la inapetencia de un esposo más atento a los jóvenes vecinos que a sus dudosos encantos. Él piensa en hombres, tal como Paul Newman lo hacía en su amigo, mientras ella sufre su indiferencia, como le ocurría a Elizabeth Taylor. En *La ley del deseo* Pablo y Tina son como Blanche y Stella, dos hermanos con una común afinidad por Antonio. Una atracción física carente de un futuro porque en ambos casos son relaciones que tocan a su fin. *Un tranvía llamado deseo* no se limita a ser una cita o una referencia cultural, sino una propuesta argumental que marcará las directrices de toda su filmografía y, de un modo especial, en *Todo sobre mi madre*. La obra de Williams y el film de Kazan forman parte de la trama, y la prueba está en “la frase que pronuncia Stella con su hijo en brazos y que luego repetirá Manuela al representar el mismo personaje: ‘No volveré nunca a esta casa’” (Strauss, 2000: 166). Personajes y actrices sufren una simbiosis que se convierte en la génesis de un universo repleto de citas al cine clásico. Yolanda Bell es fruto de la Helen Farady⁸, una sencilla ama de casa que se convierte en *vedette*, espía y prostituta. Sexilia es una ninfómana similar a Gloria Wandrows⁹. Pedro Almodóvar recurre a los mitos de su niñez y busca un lugar en sus historias donde los ubica y les impone un sentido narrativo que encajen en sus esquemas emocionales.

La tragedia y su incansable rastreo por el cine norteamericano le conduce directamente a detectar los conflictos y las emociones más abigarradas. El comportamiento de Leo Macías¹⁰ y su vacilante modo de caminar nos hace percibir el dolor que le produce una ruptura sentimental. Sin embargo, su fragilidad se desvanece cuando afronta directamente la realidad y florece una inesperada fortaleza. La interpretación de Marisa Paredes así como su aspecto físico, nos recuerdan la imagen de Lana Turner de finales de los cincuenta; la Sara Scout de *Brumas de inquietud* (*Another Time, Another Place*, 1958, Lewis Allen) y, sobretudo, Lora Meredith de *Imitación a la vida* (*Imitation of Live*, 1959, Douglas Sirk), dos mujeres socialmente envidiables pero vitalmente

⁸ Protagonista de *La venus rubia* (1932, *Blonde Venus*), interpretada por Marlene Dietrich y dirigida por Josef von Sternberg.

⁹ Protagonista de *Una mujer marcada* (*Butterfield 8*, 1960, Daniel Mann) con el que Elizabeth Taylor consiguió su primer Oscar.

¹⁰ Leo Macías es la protagonista de *La flor de mi secreto*.

desgraciadas en su intimidad. El binomio madre-hija sufre un conflicto extensible más allá de lo generacional que se remonta a las etapas de la niñez y adolescencia. Ambas mujeres, madres y actrices, decidieron centrar sus vidas en el trabajo y abandonar los deberes maternos. Susie y Rebeca, las respectivas hijas, conservan un cúmulo de reproches que arrojarán a sus progenitoras cuando sean adultas. El acusado paralelismo no deja lugar a dudas de la proximidad entre *Imitación a la vida* y *Tacones lejanos*. El film de Sirk contribuye también al desenlace entre Marisa Paredes y Victoria Abril. La reconciliación entre madre e hija se produce tras la muerte de Becky mientras espera el perdón de Rebeca, que permanece encerrada en la cárcel. Resolución similar a la de Juanita y Sara cuando ésta se postra ante el féretro de su madre implorando el perdón por su censurable comportamiento. El abandono familiar es una idea que Almodóvar nunca descuida; las relaciones familiares y generacionales, especialmente entre mujeres (madres e hijas), se adueñan de sus argumentos. Aunque esa idea no está siempre planteada de un modo explícito, al menos, podemos intuir el comportamiento de una madre que huye de sus responsabilidades. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Juani se niega a comprender el comportamiento de su hija, una niña que mueve objetos con el poder de su mente; el maltrato a la niña probeta, por parte de su madre, en *Laberinto de Pasiones*, no deja de manifestar su arrepentimiento ante una vocación que no tiene; la progenitora de Queti abandona sin ninguna culpabilidad a su esposo e hija; en *Matador* Berta maltrata a Ángel¹¹; y en *Volver* Irene desaparece temporalmente de las vidas de Raimunda y Sole¹². Suficientes razones para afirmar que la maternidad no es un modelo de realización para la mujer almodovariana.

Almodóvar muestra una clara predilección por la mujer que soporta el dolor y se sobrepone a él. El universo femenino está compuesto por personajes atractivos y elegantes, capaces de entregarse a una poderosa pasión sin que el miedo las paralice; seres valientes ante la vida y ante una sociedad puritana cuya intolerancia recae pesadamente sobre sus hombros. La heroína del melodrama hollywoodiense se convierte en una de sus improntas más personales. La dudosa reputación de Julie LaVerne¹³, Holly Parker¹⁴, Ginny Stamper y Marylee Hadley¹⁵ son los antecedentes de

¹¹ Madre e hijo en *Matador*.

¹² Madre e hijas en *Volver*.

¹³ Julie La Verne es el personaje que interpretara Ava Gardner en el film de George Sydney, *Magnolia* (Show Boat, 1951).

¹⁴ Holly Parker es el personaje interpretado por Lana Turner en *La mujer X* (Madame X, 1966, David Lowell Rich).

¹⁵ Marylee Hadley es el personaje que Dorothy Malone interpretara en *Escrito sobre el viento* (Griten on the Wind, 1956, Douglas Sirk).

Tina, Becky y Leo. En su búsqueda, la elección de actrices está en función de un físico que refuerce el perfil señalado; este fue el motivo por el que escogió a Helga Liné en *Laberinto de pasiones* y *La ley del deseo* y a Katia Loritz para *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

2.- Intertextualidad argumental y trasvase de personajes

Pedro Almodóvar utiliza una situación o personaje como elemento de arranque argumental y lo ubica en un nuevo contexto donde se relacionará con otros individuos. El cineasta, entusiasta de Billy Wilder, siempre ha tenido presente una de sus películas más emblemáticas, *El apartamento* (*The Apartment*, 1960), fuente de arranque en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *La flor de mi secreto* (1995). La relación entre Pepa e Iván¹⁶ mantiene un estrecho paralelismo con los de Jeff D. Sheldrake y Fran Kubelik¹⁷. El cineasta ha reconocido públicamente que es la película que más se acerca al espíritu de las comedias del director austriaco. “De hecho, le he puesto a Carmen como modelo a Shirley MacLaine. Hay algo en la manera de interpretar de Carmen que se parece al de la MacLaine” (Vidal, 1988: 212).

Por otra parte, el origen de *Matador* venía a ser una revisión de *El crepúsculo de los dioses* (Subset Boulevard, 1950, Billy Wilder). Un realizador sin trabajo era contratado como guionista y director por una actriz enana que interpretaba en su niñez personajes infantiles. Olvidada y sola le propone al asalariado personaje que le escriba un papel a su medida con objeto de recuperar la popularidad perdida de su infancia (Vidal, 1988: 124). Sin embargo, se decantó por otra temática más cercana a otros films, en especial a *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, 1946, King Vidor). En la cinta podemos distinguir dos partes cuya frontera es el primer encuentro entre María y Diego. La pareja protagonista, como anticipo de su propia muerte, contempla, en una sala cinematográfica, la secuencia final del film de King Vidor, donde Perla (Jennifer Jones) y Lewt (Gregory Peck) se quitan la vida mutuamente. Aunque las motivaciones que conducen al suicidio son diferentes en las dos parejas: “la muerte una para siempre” parece ser el lema que ambos films comparten. Existe una referencia explícita, un desenlace que el espectador prevé. José Luis Guarner señaló que había conseguido una estética entre Julio Romero de Torres y Brian de Palma, con referencias explícitas al *Western* de Vidor (José Luis Guarner, “La Vanguardia”, marzo 1986).

¹⁶ Personajes interpretados por Carmen Maura y Fernando Guillén en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

¹⁷ C.C. Baxter y Fran Kubelik son los personajes que Fred MacMurray y Shirley MacLaine interpretaran en *El apartamento*.

Encontramos otros títulos fetiches a los que periódicamente acude; el diálogo en el que Johnny suplica a Vienna una declaración de amor en *Johnny Guitar* (Johnny Guitar, 1954, Nicholas Ray), se ha convertido en un rasgo temático utilizado en más de una ocasión. La añoranza de un gran amor late en muchos de sus personajes. La pasión enfermiza de Lucía en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, el recuerdo de Virginia en la memoria de la madre superiora de *Entre tinieblas*, el dolor originado por la ruptura entre Lydia González y el Niño de Valencia en *Hable con ella* (2002) o el regreso, después de muchos años, de Ángel en la vida de Enrique en *La mala educación* (2004), son las consecuencias de una frustración no superada. Pero tal vez sea en *La ley del deseo* donde el paralelismo con la película de Nicholas Ray sea más explícito. El triángulo formado por Pablo, Antonio y Juan es una traslación del que existe entre Johnny, Vienna y Emma. Las dos subtramas recorren caminos paralelos y únicamente se diferencian en el desenlace; mientras que el film de Ray hace una concesión al espíritu de Hollywood con un final feliz, Almodóvar conduce la trama a la muerte. Emma está secretamente enamorada de Johnny, quien a su vez lo está de Vienna, motivo por el que nunca podrá corresponder a sus demandas; Antonio siente una pasión incontrolable por Pablo, pero el corazón y la mente del hermano de Tina está en un pueblecito del sur de España, donde vive Juan, el único hombre al que ama. Emma, incapaz de encontrar una solución a su conflicto, desea enfermizamente que Vienna sea linchada por sus vecinos; Antonio, en una acción premeditada, arroja a Juan por un acantilado con la idea de ser el único hombre en la vida de Pablo. Intenciones idénticas las de Vienna y Antonio.

Cuando hablamos de cine clásico, nos extendemos más allá de la década de los 50. Posteriormente, surgen otros títulos que también podemos ubicar en el melodrama de la época. Dramas donde el amor, la pasión y el deseo son desinhibidas y mostradas con naturalidad en la obra del cineasta manchego. Una prueba de ella es el incesto provocado por Toraya en *Laberinto de pasiones* nos remite directamente a *El graduado* (The Graduate, Mike Nichols, 1967); Mrs. Robinson, seduce a Benjamín Braddock, el novio de su hija. Como consecuencia directa, la joven pareja sufre una profunda crisis. Para solventar tal situación, la pareja se olvida de los convencionalismos e inicia una fuga que les permita vivir su particular historia de amor. Situación similar a la sufrida por el heredero a la corona de Tirán, quien tras ser seducido por Toraya tendrá que huir con Sexilia a la isla de Contadora donde el lujo, el placer y, en definitiva, la felicidad les espera. Si en el film de Mike Nichols, Dustin Hoffman y Katharine Ross huían precipitadamente en autobús, Imanol Arias y Cecilia Roth lo hacen en un avión que, a modo de símbolo fálico, asciende hacia el paraíso de la lujuria y el sexo.

Pero existe otra propuesta temática y estilística implícitamente planteada desde sus inicios: el *Film Noir*. La estructura y la temática del cine negro es una herramienta muy útil para unos protagonistas que viven al límite. *Matador*, *Kika*, *Tacones lejanos* o *La mala educación* poseen rasgos relevantes que apoyan esta afirmación. El crimen cometido por Antonio cuando empuja a Juan por el abismo nos trae a la memoria a George Eastman, el protagonista de *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, 1951, George Stevens), quien, tras morir su novia embarazada, Alice Tripp, es un hombre libre que puede casarse con la atractiva heredera Ángela Vickers. Motivación idéntica en ambos casos donde tanto George como Antonio eliminan un tercer personaje para deshacer el triángulo que impedía la relación. Posteriormente, Pablo sufrirá las consecuencias del homicidio. Todos los indicios parecen apuntar hacia él como único causante de dicho crimen, trazándose un paralelismo con el personaje interpretado por Montgomery Clift. Sin embargo, la huella de Dixon Steel¹⁸, protagonista de *In a Lonely Place* (1950, Nicholas Ray) está presente en la esencia del relato. En ambos casos, recaen todas las sospechas de asesinato sobre los protagonistas.

Otras veces, son circunstancias puntuales que funcionan como anécdotas para enriquecer la trama. En *Volver* (2006), La hija de Raimunda asesina a su padrastro para evitar una violación; es una línea argumental que abre sin ánimo de continuidad, como excusa de eliminar al único personaje masculino. La combinación melodrama-cine negro es una de las fórmulas que mejor sabe utilizar.

El cineasta ha llegado a reconocer que utiliza ideas ya existentes como una parte activa de sus guiones, y confiesa que cuando integra un fragmento procedente de otra película no está haciendo un homenaje, sino un robo que forma parte de la historia que escribe (STRAUSS, 2000:52). Declaración exagerada, Almodóvar toma prestada una situación que transforma y adapta a su universo particular. Así, la admiración que Eve Harrington profesa a Margot Channing¹⁹ se traslada a Queti, una joven que admira la carrera como cantante de Sexilia. La joven, en su afán de conseguir un parecido físico con la atractiva cantante, se apropia de su vestuario e imita sus movimientos mientras se observa al espejo. Si Kim Novak era obligada por James Stewart a sufrir una transformación física que devolviera a la vida la figura de Madeleine²⁰, Queti se transforma en Sexilia. Una operación de cirugía plástica consigue que su rostro sea idéntico al de su idolatrada cantante. El sorprendente parecido le permite

¹⁸ Dixon Steel estuvo interpretado por el actor Humphrey Bogart.

¹⁹ Protagonistas de *Eva al desnudo* (*All About Eve*, 1950, Joseph L. Mankiewicz).

²⁰ Personaje de *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958, Alfred Hitchcock).

implantar su personalidad y sustituirla en el grupo musical al que pertenece, como Eve hizo con Margot en el teatro, y en el corazón de su padre como hubiera hecho Judy con Scottie, convertida en Madeleine.

La doble identidad y la suplantación física es una de sus fijaciones permanentes. *A través del espejo* (The Dark Mirror, 1946, Robert Siodmak), *Su propia víctima* (Dead Ringer, 1964, Paul Henreid) y *Tú a Boston y yo a California* (The Parent Trap, 1961, David Swift), son referentes a los que suele recurrir. La idea de dos hermanos que se necesitan es el origen de algunos de sus argumentos. En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, encontramos este rasgo en el policía y su hermano gemelo interpretados por Félix Rotaeta; del mismo modo, Ángel y Juan en *La mala educación* o Amanda y Leo en *La flor de mi secreto*. Pero tal vez sea en *La ley del deseo* donde esta constante adquiere un mayor relieve; El desdoblamiento de identidad de Tina es una de las bazas que sustenta el film. Tanto su cuerpo como su mente de hombre-mujer ofrecen una dualidad que enriquece el personaje, resaltando la fortaleza que en ocasiones aflora²¹ como hombre y la sensualidad que brota como mujer.

Almodóvar conoce el funcionamiento de los géneros y recurre a ellos cuando la acción es propicia. Es en las escenas más intensas, aquellas en las que el dramatismo es muy acusado, cuando se apoya en un modelo y en unos códigos que el espectador conoce. Típico del melodrama es cuando Pablo Quintana, tras conocer la muerte de Juan Bermúdez, conduce mientras llora. Lana Turner en *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful, 1952, Vincent Minelli) o Elizabeth Taylor en *Una mujer marcada* viven una situación similar. Directores como George Cukor o Douglas Sirk han recreado situaciones en las que sus protagonistas, preferentemente mujeres, lloraban en soledad mientras se precipitaban hacia un final trágico. El suicidio de Antonio Benítez como desenlace de una situación insostenible o la amnesia temporal de Pablo son rasgos habituales del modelo clásico que encajan en el espíritu global de *La ley del deseo*.

Pero no podemos olvidar otro género también presente en la mayoría de sus películas: la comedia. Tal vez sea *Hable con ella* el único film que se resienta de un sentido del humor personal. Son muchos los ejemplos que podríamos enumerar sobre una intertextualidad directa con la comedia clásica. No obstante, nos centraremos preferentemente en *Átame*, film que, a priori, parece estar inspirada en *El coleccionista* (The Collector, 1965, William Wyler). El parecido estructural y formal está muy próximo a la película de Wyler; su espíritu claustrofóbico y la obsesiva pasión de Freddie son prácticamente idénticos a los de Ricky. La planificación,

²¹ En varias ocasiones muestra el temperamento y la fuerza física de un hombre al arremeter contra un policía que le acosa con preguntas.

encuadres cerrados, primeros planos y ausencia de exteriores contribuyen a reafirmar la influencia que el film de Wyler haya podido ejercer en el de Almodóvar. Aún reconociendo el enorme parecido entre ambos títulos, existe una comedia cuya estructura y temática está más cercana al verdadero espíritu de *Átame: Bus Stop* (Bus Stop, 1956, Joshua Logan). Su admiración hacia Marilyn Monroe, patente en la mayoría de sus películas, lo está aún más en ésta. Son muchas las semejanzas que podemos discernir: Beauregard llega procedente de un rancho a la gran ciudad en la que no conoce a nadie; Ricky regresa a Madrid, ciudad donde no tiene familia ni amigos, después de un largo tiempo hospitalizado en un psiquiátrico. Si Banderas sale en libertad después de una larga etapa recluido de la sociedad, Murray se ausenta de su rancho para acudir a los rodeos en una ciudad poblada de vaqueros. Orígenes distintos que encierran la similitud de un enclaustramiento que ambos personajes abandonan para marchar a la gran ciudad. La obsesión de Banderas es Marina, una actriz porno que adora; Murray se deslumbra cuando en el proscenio de una taberna aparece Cherie, una ínfima cantante de cabaré a la que nadie respeta. Ricky observa con admiración el rodaje en la que la actriz interviene: Beauregard contempla a la atractiva rubia mientras actúa. Dos mujeres, artísticamente mediocres y de moral dudosa, frente a dos hombres que, desde la penumbra, manifiestan un estado de enamoramiento irracional; ellas serán los motores que impulsen las dos historias. Tras el impacto que las jóvenes causan en los protagonistas, se produce una primera aproximación en la que expondrán declaraciones de intenciones idénticas a las dos artistas, mientras hacen piruetas y ostentaciones físicas como efectos de seducción. “Tengo 23 años y 50.000 pesetas, y estoy solo en el mundo. Intentaré ser un buen marido para ti y un buen padre para tus hijos” son las palabras de Ricky, mientras que Beauregard se declara a Cherie del siguiente modo: “Me llamo Beauregard, tengo 21 años y soy propietario de un rancho en Montana donde tengo un magnífico rebaño de vacas y una docena de caballos y los mejores pollos y cerdos y ovejas del país. He venido a formar parte del rodeo de mañana con la idea de buscarme un ángel, y ese ángel eres tu”. La fortaleza física acabará imponiéndose: el hombre reduce la voluntad femenina mediante un secuestro con la intención de forzar sus sentimientos.

Las secuencias en el interior del apartamento de Marina poseen un mayor parecido con el film de Wyler, pero la vehemencia e ingenuidad de su protagonista está más cerca de Beauregard. Son las últimas escenas de *Átame* las que poseen una semejanza más estrecha con el film de Logan. Marina logra liberarse, tal como ocurre con Cherie, pero es precisamente tras esa liberación cuando ambas mujeres descubren la atracción hacia sus respectivos secuestradores. En realidad la coacción masculina consigue doblegar la voluntad y los sentimientos de su oponente, razón

que nos lleva a relacionar directamente los dos títulos con *La fierecilla domada* de William Shakespeare, de la que tanto una como otra son adaptaciones enmascaradas.

3. Las influencias de Hitchcock

La existencia de referencias hitchcockianas es una constante que encontramos de modo permanente en la filmografía de Almodóvar. En su obra encontramos un distintivo presente prácticamente desde sus primeras películas: el suspense. “El suspense visto como <<thriller moderno>> es un elemento fundamental en su obra, heredero del maestro del suspense Alfred Hitchcock, al que incluso rinde homenaje en algunos de sus films” (Holguín, 1994:60).

El misterio tal como lo entendía el director inglés es un rasgo que Almodóvar pretende transmitir, concibiendo ideas que parten de un *Thriller* o terminan por desembocar en él. Las secuencias de acción donde la persecución y la cuenta hacia atrás de un cronómetro hacen presagiar una catástrofe es un recurso del que se apropia inteligentemente. Si la narración se desarrolla en clave de melodrama, el punto de partida puede ser un falso homicidio²², pero si es en clave de comedia, el desenlace puede desembocar en persecuciones al más puro estilo de Hollywood²³. Excepto en *La flor de mi secreto*, la muerte, el accidente o el asesinato son factores que impulsan la narración y elevan el tono dramático de la historia.

Como ya se ha dicho, la obra de Hitchcock es una fuente de inspiración de la que bebe continuamente. Son muchas las escenas, personajes y estructuras temáticas que nos recuerdan sus películas. Podemos enumerar multitud de ejemplos donde encontramos referencias a *La ventana indiscreta*: cuando el matrimonio de la mujer barbuda y su marido observan por la ventana a sus vecinos en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, o la permanente mirada de Benigno hacia Alicia desde su ventana en *Hable con ella*. Pero es en *Kika* donde se evidencian mayores connotaciones entre ambos films. Desde su inicio, las pistas para establecer la relación son evidentes. La cerradura de una puerta y el sonido del disparador de una cámara en los títulos de créditos, confirman todos los indicios. Tampoco podemos eludir la profesión de los protagonistas: L. B. Jefferies y Ramón son fotógrafos, el primero está especializado en deportes, el segundo en sexo. Los dos evitan un compromiso maduro con sus respectivas parejas, y tanto uno como otro

²² En *Kika*, la historia parte con el falso suicidio de Rafaela, la madre de Ramón.

²³ En el final de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, Lucía desde una moto persigue un taxi en el que se encuentra Pepa a la que dispara errando en el blanco.

tienen por *hobbie* fotografiar o espiar a sus vecinos. Los decorados están edificadas sobre la premisa que alienta el voyeurismo. Un patio con vistas a las ventanas de otras viviendas permite a Ramón tomar fotografías de Kika y otros propietarios en situaciones de intimidad. La cesta que baja por el balcón, con algunos miembros del mutilado cadáver de Susana, nos trae un doble recuerdo: la maleta donde se suponía que Lars transportaba los trozos descuartizados de su esposa y la escena en la que un matrimonio bajaba, mediante una polea, a su mascota en una pequeña cesta, desde el balcón hasta el patio. La diferencia estriba en que Hitchcock centraba la trama en el asesino y el cadáver, mientras que Almodóvar lo utiliza como subtrama.

Las referencias visuales y narrativas se extienden también a las musicales. Cuando Andrea Cara Cortada descubre la personalidad enfermiza de Nicholas, se incluye en la banda sonora unas ráfagas del *leit motiv* de *Psicosis* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock). Almodóvar reconoce públicamente la intertextualidad que se establece entre Nicholas y Norman cuando dice: “Aunque sólo los cinéfilos se den cuenta, hago referencia a través de su música a otra historia de un hijo obsesionado por su madre, como el Ramón de Kika” (Strauss, 2000:103). *Kika* es un silencioso homenaje al cineasta británico. Las citas a *Blow Up* (*Blow Up*, 1967, Michelangelo Antonioni), *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960, Michael Powell) y a las películas de terror producidas por la Universal son hechos constatables, pero el vestigio de dos títulos tan emblemáticos como *Psicosis* y *La ventana indiscreta* eclipsan las demás consideraciones.

Son muchos los pasajes encubiertos que han sido utilizados para forzar y encajar las piezas de unos argumentos que evolucionan sin ataduras estructurales; los guiones poseen una libertad sorprendente que nos impiden predecir la ruta de los acontecimientos. Cuando acude a las ideas que en su día utilizara Hitchcock, sus intenciones están orientadas en torno a situarlas en un nuevo contexto donde recobran un sentido diferente al que tenía con su antecesor.

La escena del crimen en la que Gloria mata a Antonio²⁴ resulta tremendamente cercana y creíble. Una de las muchas disputas de un matrimonio desencadena un asesinato ejecutado con algo tan cotidiano como es la pata de un jamón. El paralelismo con la obra de Hitchcock es evidente, la comparación con *Lamb to the Slaughter* (1958, Alfred Hitchcock)²⁵ es un hecho inexorable. Trama similar con un desenlace idéntico en el que la muerte del marido se producía por rotura del cuello;

²⁴ Gloria y Antonio es el matrimonio protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*

²⁵ *Lamb to the Slaughter* es uno de los capítulos que Alfred Hitchcock dirigiera para su serie Alfred Hitchcock Presents: (1958).

su protagonista, que había matado a su esposo con una pata de cordero, le ofrecía a los policías una ración del guisado cuyo principal condimento era el arma asesina. Almodóvar traslada una situación similar y la integra en su historia. Sin embargo, es el sentido del humor, la originalidad de su desenlace lo que la hace interesante.

Psicosis, *La ventana indiscreta* y *De entre los muertos* son los títulos que han marcado una mayor influencia y, en gran parte, constituyen la base sobre la que descansa sus formulaciones argumentales. Si Scottie imploraba a Judi un cambio en su modo de vestir y peinar para que se transformara en una nueva Madeleine, es Queti quien, en *Laberinto de pasiones*, se somete a una operación quirúrgica para usurpar la vida de Sexilia y ser amada por su padre²⁶.

Uno de los signos de identidad del director británico fue el del “falso culpable”, premisa que Almodóvar utiliza, pero cuando lo hace, invierte los términos y presenta a un “culpable falso”, un inocente con un acusado sentimiento de culpabilidad. El ejemplo más directo a este tipo de personajes es Ángel²⁷, joven atormentado por su madre, una mujer intolerante que no se detiene en infundir la idea de culpabilidad en su frágil hijo.

Las connotaciones de los dos realizadores aumentan cuando el tema que comparten es el de la psicología y psiquiatría. Concretamente, el psicoanálisis, instrumento mediante el cual explica y resuelve los problemas emocionales y sexuales de sus protagonistas. *Laberinto de pasiones* es un modélico ejemplo de idolatría hacia Hitchcock; el potente sol de un día veraniego en la costa mediterránea es la imagen que relaciona el rechazo paternal que traumatizó a Sexilia y la convirtió en una adicta al sexo. La nieve en *Recuerda* (*Spellbound*, 1945, Alfred Hitchcock) y el color rojo en *Marnie la ladrona* (*Marnie*, 1964, Alfred Hitchcock) son los estigmas que visualizan los *shocks* de la doctora Constante Petersen y la señora Rutland. La luz dorada de un sol intenso, en el caso de Sexilia, frente al blancor de la nieve y al rojo de la sangre, serán los colores que expresen el estado psíquico de unos protagonistas cuyos comportamientos comparten el mismo origen patológico, un trauma infantil que se resuelve cuando se enfrenta al problema en sí mismo. El cineasta reconoce que “el momento en que ella recuerda el trauma en casa de la psicóloga es muy hitchcockniano. Hay música de Béla Bartók para hacerla más hitchcockniano todavía” (Vidal, 1988:48).

²⁶ Queti es una admiradora fanática de Sexilia que está enamorada también de su padre.

²⁷ Personaje interpretado por Antonio Banderas en el film de Pedro Almodóvar *Matador*.

Las ideas argumentales, las cuestiones narrativas, los personajes y las situaciones que entroncan ambas cinematografías se extienden más allá de este marco comparativo. El estilo y las técnicas de realización son otros aspectos que también hemos de contemplar por su importancia y por los efectos globales que ejercen en sus resultados. La planificación de Hitchcock es otro referente en su personal técnica de expresión. Entre sus predilecciones resaltan las escenas en las que el realizador inglés colocaba la cámara a una altura superior a la del ser humano para mostrar a los personajes en un picado que realizaba la incertidumbre en los momentos de mayores tensiones. Él mismo ha reconocido que hay “muchos momentos en que conviene mirar las cosas desde arriba, no por soberbia o por una asimilación a Dios, sino porque es una manera de aprisionar al personaje contra el suelo” (Vidal, 1988:54).

4.- La aventura de la vida. La huella de Howard Hawks

A lo largo de este trabajo nos hemos encontrado, sorprendentemente, con otras temáticas que se repiten de manera periódica y que nos obligan a establecer una nueva correlación con otro de los grandes cineastas del periodo clásico de Hollywood: Howard Hawks. Si, a priori, todas las hipótesis apuntaban a una influencia más directa de cineastas especializados en el melodrama, como George Cukor y Douglas Sirk, que evidentemente tiene, los resultados nos revelan que la obra de Hawks tiene una poderosa presencia en la filmografía del director manchego.

La amistad, tarjeta de visita y eje temático de *Sólo los ángeles tienen alas* (Only Angels Have Wings, 1939, Howard Hawks) y *Río Bravo* (Rio Bravo, 1959, Howard Hawks), es una constante que sirve de acicate para la evolución temática de la obra almodovariana. La intensidad de las relaciones entre personajes se mide por las cosas que comparten, por los intercambios de objetos y vestuario, y por la libertad con la que unos se instalan en los apartamentos de otros. La diferencia estriba en una diferencia de sexo; en el caso del primero es una lealtad entre hombres y el segundo entre mujeres, pero el motor emocional es idéntico en ambos casos.

Puntualmente, encontramos muchos motivos que nos incitan a intertextualizar una y otra obra, a relacionar sus personajes mediante guiños implícitos que nunca han sido confesados. El personaje de Andrea Caracortada²⁸, presentadora de un programa *reality* de los espacios televisivos, nos conduce directamente, y por doble vía, a la obra de Hawks; su apasionada entrega al trabajo de periodista es similar al que en su día

²⁸ Personaje interpretado por Victoria Abril en *Kika*.

tuviera la Hildy de *Luna Nueva* (His Girl Friday, 1941, Howard Hawks), mientras que su nombre y el rostro marcado por una profunda cicatriz nos remiten explícitamente a *Scarface, cara cortada* (Scarface, Howard Hawks, 1932).

Almodóvar rescata algunas de las acciones más divertidas de las *screwball comedy* y las incluye en escenas que se adecuan sin dificultad en su personal universo. Recordemos la reacción de Alma, esposa de Máximo en *Átame*, en un momento de esparcimiento, cuando tira una aceituna al aire y la coge con la boca, tal como en 1938 hiciera Katharine Hepburn en *La fiera de mi niña* (Bringing up Baby, 1938, Howard Hawks); o Sor Rata, cuando imita a modo de *Play Back*, el rugido emitido por el tigre, del mismo modo que lo hiciera involuntariamente Elizabeth Random²⁹ cuando se escuchaban los lamentos del polémico leopardo. Situaciones similares en contextos diferentes establecen un nexo de unión que va más allá de la simple coincidencia.

La presencia de felinos, reptiles, aves y animales domésticos forman parte de un repertorio que comparten los dos cineastas. Los animales, apuesta argumental que acompañó toda la obra hawksiana, también forman parte del universo almodovariano. Hemos de reconocer que, desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* aportan un complemento muy útil para definir a sus personajes. El perro de Luci, el leopardo de Sor Rata, los canarios del padre de Sexilia o el lagarto de la suegra de Gloria son partes de una fauna que nos sumerge en unos patrones más cercanos al cine de Hawks que al de Cukor. El director parece ignorar este punto en común con la obra del cineasta americano, y en sus declaraciones, cuando hace referencia a la presencia del tigre de Sor Rata, afirma que es más bien un influjo de Buñuel, y que el felino representa lo irracional que ha ido creciendo dentro de los muros del convento (VIDAL, 1988:58). Sin embargo, la similitud nos lleva a establecer una conexión directa entre el animal y Baby³⁰.

Los animales son parte de un núcleo familiar roto por la ausencia de algunos de los miembros que dejaron marcados a sus protagonistas. Riza Niro, las religiosas del convento, la hermana María Rosa de Sanz³¹ o el conjunto de personajes de *Hable con ella*, carecen de un hogar tradicional que les garantice un refugio frente al *stress* y situaciones hostiles originadas por los efectos de la gran ciudad. Aquellos que gozan de la compañía de un padre o una madre sufren un conflicto agravado por una relación que se mantiene al límite. Sexilia es ignorada por su padre, Queti

²⁹ Elizabeth Random es la tía de Susan Vance en *La fiera de mi niña*.

³⁰ Baby es el leopardo de *La fiera de mi niña*.

³¹ María Rosa de Sanz es la religiosa interpretada por Penélope Cruz en *Todo sobre mi madre*.

es violada por el suyo, Carlos³² es víctima de un matrimonio deshecho y Rebeca sufre las secuelas de un abandono materno. Todos ellos son ejemplos que nos revelan los complicados entresijos familiares. El cineasta, consciente de este hecho, construye tramas que giran en torno a los lazos de sangre. Leo Macías³³, las mujeres de *Volver*, e incluso el Antonio de *La ley del deseo*, regresan a sus raíces, necesitan refugiarse en sus orígenes y desean conscientes o inconscientemente reconstruir una familia sólida.

Esta ausencia, aunque planteada de un modo diferente, es un punto tangencial con la obra hawksiana, donde la familia tradicional no aparece salvo en dos ocasiones: *Scarface* y *Sargento York* (Sergeant York, 1940, Howard Hawks). Si en el primer caso, la influencia de un hogar maltrecho ha marcado el presente de sus protagonistas, en el segundo, la carencia es absoluta; sus individuos adolecen de un hogar y su único referente afectivo es la amistad de un grupo sin vínculos de sangre.

La familia, aunque solo sea de un modo sectorial, cumple una función que no podemos desatender. En *Laberinto de pasiones*, el padre de Sexilia es un individuo sin apetencias sexuales que únicamente vive para su trabajo. El ginecólogo, centrado en sus investigaciones, nos conduce directamente a otro investigador, el doctor Barnaby de *Me siento rejuvenecer* (Monkey Business, 1952, Howard Hawks). Los dos profesionales trabajan incansablemente, tanto uno como otro descubren una pócima que ingieren de manera involuntaria³⁴, y cuyos efectos son el deseo de vivir y disfrutar de su propia sexualidad. Idéntico planteamiento e idéntico desarrollo no puede ser una simple coincidencia. La apatía y el aburrimiento en los dos personajes desaparecen por la ingestión de un brebaje que liberan sus impulsos, durante muchos años reprimidos.

Si en los inicios de su carrera Almodóvar recuperaba la *Screwball Comedy* de Hawks, también es cierto que ha sabido reconvertir sus comedias en melodramas, género en el que parece haberse ubicado últimamente. Siempre fue propenso a dramatizar sus historias, sobre todo, sus personajes, generalmente mujeres torturadas por traumas de la infancia, rupturas sentimentales o pasiones inconfensables. Su primer

³² Recordemos que Sexilia es la protagonista de *Laberinto de pasiones*, mientras que Queti es su fanática amiga con la que cambia su identidad; por su parte, Carlos es el hijo de Iván y Lucía.

³³ Protagonista de *La flor de mi secreto*.

³⁴ En *Laberinto de pasiones* es Queti, quien transformada en Sexilia, vierte unas gotitas del nuevo compuesto en la bebida de su padre, produciendo unos efectos que le llevan directamente a la cama con Queti. Por su parte, en *Me siento rejuvenecer*, el chimpancé del laboratorio, autor real del compuesto, vierte el brebaje en el agua que posteriormente beberá el doctor Barnaby. Los resultados serán casi instantáneos, produciéndose una regresión en el protagonista a la edad de la adolescencia.

drama de mujeres es *Entre tinieblas*, una historia muy próxima a las películas de Douglas Sirk, especialmente a *Tempestad en la cumbre* (Thunder on the Hill, 1951, Douglas Sirk) donde el amor, en este caso espiritual es sublimado por la hermana Mary, una religiosa que recupera para Dios el alma de una convicta. La correspondencia con este título y con otros menos explícitos como *Las campanas de Santa María* (The Bells of St. Mary's, 1945, Leo McCarey) y (Come to the Stable, 1949, Henry Koster) son eclipsadas por el innegable paralelismo con *Bola de fuego*. La misma historia, motivaciones similares y un desarrollo argumental idéntico emparejan dos títulos que no admiten discusión. Un convento donde viven ocho monjas y una mansión donde investigan ocho profesores; dos espacios ubicados en grandes ciudades, Madrid y Nueva York; la marquesa, madre de Virginia, mantiene con sus donativos el convento, una rica heredera subvenciona una fundación para que se elabore una enciclopedia; Yolanda y Sugarpuess están al margen de la ley y tienen que refugiarse imperiosamente en el convento y la fundación; ambas proceden del mundo del espectáculo y huyen de la policía con deslumbrantes vestidos de lantejuelas; el sentimiento que surge entre Julia, la madre superiora y Yolanda es idéntico al del profesor Potts y Sugarpuess; Bárbara Stanwyck encuentra en su bolso una tarjeta de Gary Cooper con la dirección de la fundación, mientras que Cristina Sánchez Pascual encuentra la de Julieta Serrano con el remite del convento; las redentoras humilladas sustituyen a los sabios de la enciclopedia.

El amor de los protagonistas condiciona la evolución de la historia y desencadena en una tragedia cuando, tanto Sugarpuess como Yolanda desaparecen. La mayor diferencia que encontramos estriba en el clímax final; *Bola de fuego* concluye con un desenlace feliz hecho a la medida de una estrella como fue Gary Cooper, mientras que la abadesa es abandonada por Yolanda; la primera cinta concluye con una boda y la segunda con un desgarrador grito de dolor.

Si el primer indicio que nos hizo sospechar de esta relación Hawks-Almodóvar fue el paralelismo argumental existente entre *Bola de fuego* (Ball of Fire, 1941, Howard Hawks) y *Entre tinieblas*, posteriormente fuimos detectando otras puntualizaciones que reafirmaban con mayor fuerza esta hipótesis.

5. Conclusiones

1. Influído por el cine clásico, Pedro Almodóvar no ha renunciado a su lenguaje, sus códigos y sus temáticas, sino que se adentra en el modelo y lo rescribe apropiándose de sus recursos, de su sintaxis y de sus valores sin perder nunca su espíritu creativo.

2. La mitomanía es uno de los motores narrativos que el cineasta manchego utiliza para desarrollar sus guiones. Siempre existe una estrella o cierto personaje del melodrama clásico que Almodóvar rescata y los sitúa, implícitamente, en un contexto más próximo a su universo personal.
3. El abandono emocional es uno de los motores más potente para potenciar la carga trágica que padecen sus personajes. Los traumas se remontan en más de un 70% a su niñez, siendo las rupturas familiares el eje central del conflicto. La presencia rota de un núcleo familiar es un rasgo utilizado para justificar la incansable búsqueda de la propia identidad.
4. El melodrama es una fuente de la que continuamente bebe y sus huellas se extienden a toda su filmografía. La mujer, eje argumental de toda su obra, es la heroína, un ser que sufre por amor. Esposa, hija, madre o amante, se enfrentará valientemente a sus sentimientos. Para el cineasta la autenticidad emana del corazón, ocupando una privilegiada posición el universo femenino frente al masculino. Sin embargo, la presencia del cine clásico no se limita exclusivamente a este género, sino que se extiende a otros como el *film noir* y el *Thriller*, sin olvidar la comedia e, incluso, el musical. Almodóvar recurre a una época del cine norteamericano, mezclando géneros, transformándolos y experimentando con ellos, siendo el Glamour de Hollywood, sus estrellas y los personajes favoritos uno de sus estigmas argumentales.
5. La influencia de grandes cineastas como Hitchcock y Hawks, demuestra una vez más que su originalidad procede del estilo de una época remota que sabe mezclar con otra de rabiosa actualidad, provocando una reacción explosiva.
6. Son múltiples las referencias que podemos encontrar con el cine norteamericano, desde las estrictamente puntuales y formales hasta las más profundas y significativas. La posibilidad de relacionar secuencias, personajes, hechos y situaciones nos demuestra que la obra de Almodóvar es la consecuencia de un estilo que él recicla convenientemente. Pero no debemos equivocarnos, porque nadie podría acusarlo de copiar directamente el modelo americano; si sus películas nos recuerdan poderosamente la obra de Hitchcock, Hawks y Sirk, también es cierto que con su talento las ha conseguido rejuvenecer y ponerlas en el punto de mira del espectador del siglo XXI. No es que Almodóvar se apropie de forma ilícita de unas fuentes como suplente de un talento inexistente; más bien sería todo lo contrario, reconduce un estilo que estaba aparcado desde hace varias décadas y le inyecta una dosis de juventud que ha servido para demostrar que las premisas del cine de Hollywood de los 30, 40 y 50 todavía pueden emocionar a las nuevas generaciones.

Referencias

- GUARNER, José Luis (1986). *La Vanguardia*, marzo.
- HOLGUÍN, Antonio (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, Colección Signo e imagen, cineastas.
- RODRÍGUEZ, Jesús (2004). *Almodóvar y el melodrama de Hollywood: historia de una pasión*. Valladolid: Editorial Maxtor.
- ROYO-VILLANOVA, Jaime (2006). *Almodóvar, mon amour*. Madrid: Temas de hoy.
- SMITH, Paul Julian (1998). *Las leyes del deseo: la homosexualidad en la literatura y el cine español, 1960-1990*. Barcelona: La Tempestad.
- STRAUSS, Frédéric (2000). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal Ediciones.
- VAIDOVITS, Guillermo (1998). *Laberinto de pasiones : el cine de Pedro Almodóvar*. México y Madrid: Universidad de Guadalajara et al.
- VIDAL, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Instituto de la cinematografía y de las artes audiovisuales, Ministerio de Cultura.
- YARZA, Alejandro (1999). *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.