

Los periodistas en el cine de Almodóvar: Ausencia de profesionalidad y poder al servicio del séptimo arte

*Kazetariak Almodovarren filmeetan: Profesionaltasun-
eza eta zinemaren zerbitzura dagoen boterea*

Journalists in Almodóvar Films: Absence of
Professionalism and Power in the Seventh Art

Lucía Tello Díaz¹

zer

Vol. 19 - Núm. 37
ISSN: 1137-1102
pp. 87-106
2014

Recibido el 31 de agosto de 2013, aceptado el 31 de octubre de 2014.

Resumen

La obra de Pedro Almodóvar resulta crucial para analizar la imagen del periodismo en el cine español. En todos sus metrajés el realizador retrata a los chicos de la prensa, un retrato cáustico enraizado en el imaginario popular. Así, encontramos el reflejo de la actividad periodística en cada uno de sus filmes, algo que sorprende atendiendo al criticismo con que perfila sus quehaceres y la invectiva que realiza a su diligencia profesional. Desde simples noticias a roles protagónicos, la carrera de Almodóvar representa la evolución de la profesión informativa en la última mitad del siglo XX y principios del XXI.

Palabras clave: Almodóvar, cine, periodistas, profesionalidad, medios de comunicación.

Laburpena

Pedro Almodovarren obra ezinbestekoa da kazetaritzak Espainiako zineman duen irudia aztertzeke. Bere pelikula guztietan, zuzendari honek prentsako langileen erretratua egiten du, herritarren imaginarioan sustraitutako erretratu kaustiko bat. Horrela, kazetaritza jardueraren isla bere film guztietan aurki dezakegu, harrigarria den zerbait, haien zeregina eta profesionaltasun-eza kritikatzera eskaintzen dizkion pasarte zorrotzak ikusita. Albiste sinpleetatik hasita protagonistetaraino, Almodovarren karrerak informazio lanbidearen bilakaera erakusten du, XX. mendearen bigarren erditik XXI. mendearen hasierara.

Gako-hitzak: Almodóvar, zinema, kazetariak, profesionaltasuna, komunikabideak.

¹ Universidad de La Rioja, lucia.tello@unir.net.

Abstract

The Filmography of Pedro Almodóvar seems to be crucial in order to gauge the journalist image in the Spanish films. This assertion acquires its entire meaning attending to his tendency to portrait the journalistic figure in a unique, caustic and popular way. Almodóvar reflects with assiduity the journalistic activity in all his films, an odd custom, especially attending to the sharp critic that covers his journalists and his Media. With innocent paper articles or even journalists in the leading role, Almodóvar's oeuvre represents the evolution of the journalistic profession in the course of the 20th Century and the 21st Century.

Keywords: Almodóvar, films, journalists, professionalism, mass media.

0. Introducción

Bosquejar en clave cinematográfica el perfil de una profesión tan heterogénea como el periodismo no es tarea baladí, sin embargo Pedro Almodóvar no ha cesado de representar la labor informativa desde el comienzo de su carrera. A pesar de que su retrato sea crítico, aceptará los medios “como un mal necesario” (Vidal, 1998: 256), siendo estos una constante elocuente en su cine. Serán los medios los que muestren los avances de la trama, y también a través de ellos observaremos cómo ha obrado el cambio generacional que ha desembocado en que medios como la radio fueran quedándose obsoletos conforme la complicación de la sociedad y de sus guiones fuera adquiriendo forma. Descubrir cómo se ha obrado este cambio, qué aspectos de la profesión periodística destaca en sus películas y cuáles son las características de este retrato, es el objetivo principal de esta investigación.

1. Metodología

Nuestra aproximación metodológica implicará el estudio diacrónico y sincrónico de la figura del periodista a través de los diecinueve largometrajes que componen la filmografía de Pedro Almodóvar, obviando los doce cortometrajes que realizó entre 1974 y 1979, y *La concejala antropófaga* (2009). Dada la profusión de títulos en los que se emplea la voz en off sustituyendo la figura del periodista, nos centraremos en los títulos en los que aparezca un periodista como personaje. Asimismo, realizaremos un análisis de contenido de las cualidades profesionales de los periodistas presentes en la filmografía propuesta. Por lo tanto, además del estudio histórico y diacrónico, procederemos a la profundización temática y sincrónica de la diligencia profesional del cuarto poder en obra de Pedro Almodóvar.

2. Tipología mediática: evolución diacrónica

Desde el inicio de su carrera, la obra de Pedro Almodóvar ha incluido gran pluralidad de medios de comunicación. Tanto en cortometrajes como en largometrajes, el recurso de los *media* ha sido empleado bien como eje narrativo, bien como herramienta argumental. Esta inserción de radios, televisiones y prensa no se realizará, sin embargo, de manera homogénea, ya que no en todas las cintas figurarán las mismas tipologías mediáticas. Aunque este rasgo no es exclusivo de Almodóvar, sino que lo compartirá con la cinematografía general, como ilustra la tesis *La imagen y la ética del periodista en el cine español (1896-2010)* (Tello, 2011), en el caso del cineasta adquirirá unas connotaciones específicas en cuanto a funcionalidad. Expongamos su evolución diacrónica.

En los años ochenta, Almodóvar empleará abundantemente la radio y la prensa en sus tramas, tanto para informar como para entretener a sus protagonistas. Sus personajes leerán “muchos tebeos y revistas” (Vidal, 1988: 259), ya que, como el propio cineasta menciona: “Hay mucho más sentido del humor y más capacidad para la sorpresa en *Pronto* que en muchas de las novelas actuales españolas” (Blanco, 1989: 140). Así quedará patente en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y en *Laberinto de pasiones*, una querencia que perderá su pervivencia paulatinamente con el advenimiento de la televisión. Así, con el inicio de la nueva década, radio

y prensa serán sustituidas por la televisión, cambio fundamental que afectará a las nuevas tramas. Filmes intermedios como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Carne trémula* o *Tacones lejanos*, ilustrarán la realidad a través de los rayos catódicos, hecho que retomará en películas postreras como *La mala educación*, *Volver*, *Los abrazos rotos*, *La piel que habito* o *Los amantes pasajeros*. En esta sustitución o yuxtaposición de medios, encontramos su sentido más cáustico, dirigiendo su criticismo hacia la televisión en contraposición al periodismo escrito:

Debemos señalar la importancia de la escritura en la obra almodovariana, una actividad que parece atraerle no menos que el cine, especialmente al principio de su carrera. Tampoco se puede olvidar el relieve dado a la lectura como antítesis de la odiada televisión. (Mazzocchi, 1996: 266).

Esta crítica televisiva la realizará desde una doble perspectiva: “Como influencia del afán capitalista de la sociedad” (Holguín, 2006: 133), mostrando unos periodistas codiciosos e inmorales; y “como trasgresor [en] programas televisivos de información, o los famosos telediarios” (Holguín, 2006: 133). Sabedor de la influencia televisiva y de cómo ésta “provoca en el receptor una confusión respecto a la realidad” (Ibañez en VV.AA. 1996: 84), el cineasta reflejará la sociedad en que los medios están embebidos y el desconcierto que generan. Su recurso a la locución informativa no solo dará cuenta de su atención a los media, sino del interés en encuadrar su producción dentro de un marco que habla del pulso de su tiempo: “El parodiar la televisión, la publicidad o la música folclórica es una forma de investigar y retratar los roles de género o sexuales, las identidades sociales o nacionales” (Allison, 2003: 13). De ahí que enfatice el retrato de determinados aspectos de los medios dentro del espectro integral de la sociedad española.

3. El personaje periodístico en el cine de Almodóvar

La presencia de periodistas en la obra del cineasta no es exigua, máxime si tenemos en cuenta que de los diecinueve filmes realizados por Almodóvar entre 1980 y 2014, solo en tres películas no aparece un periodista —explícito o en *off*—, a saber: *La mala educación* (2003), *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011). Ese porcentaje de presencia periodística, indica que Almodóvar es el director español que con mayor profusión ha retratado el universo informativo (Tello, 2011: 54). El modo en que expone la práctica periodística incluye el empleo de gran número de personajes secundarios que “participan plenamente de la coherencia y del espíritu de la película” (Fauconier en Zurián et al., 2005: 197-198), unos personajes que tanto de manera secundaria, aunque también protagonista, asumirán el rol periodístico.

3.1. Medios y profesionales

En líneas generales, los periodistas de Almodóvar son poco profesionales, bisoños, cínicos e inconvenientes. En su mayoría son locutores televisivos, quienes aparecen

como “un elemento recurrente en sus películas” (Allison, 2003: 72-73). A esta tipología responderán los informadores de *Pepi, Luci, Bom...*, *Matador*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Tacones lejanos*, *Kika*, *Hable con ella* o *Volver* (38,8%). Por su parte los redactores estarán presentes en siete títulos (3,68%): *Laberinto de pasiones*, *Entre tinieblas*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, *La ley del deseo*, *Átame*, *La flor de mi secreto* y *Hable con ella*. Finalmente locutores en *off* figurarán en la práctica totalidad de sus filmes, especialmente patentes en *Pepi, Luci, Bom...*, *Laberinto de pasiones*, *Carne trémula* y *Los amantes pasajeros*.

3.2. Periodistas en género y número

Estos periodistas serán en su generalidad mujeres (66,6%), con una proporción de doce frente a los ocho masculinos (33,4%). Quizá el porcentaje no parezca significativo en términos numéricos, pese a que sí lo es en el sentido protagónico: aunque sus cuatro primeras películas ofrecen la presencia de periodistas varones, ninguno de ellos supera los cinco minutos de exhibición en la pantalla. Solo los redactores de *La flor de mi secreto*, *Hable con ella* y *Kika*, serán varones en roles de importancia.

Desde *Matador*, primer filme en que sale una mujer periodista, no han dejado de sucederse producciones en las que el periodismo queda en manos femeninas con roles sustanciales, de entre ellos tres papeles protagónicos y unas secundarias de lujo como Rossy de Palma (*La ley del deseo*), Verónica Forqué (*Matador*), Loles León (*Hable con ella*), Miriam Díaz Aroca (*Tacones lejanos*), su propia madre (*Mujeres al borde de un ataque de nervios* y *Kika*) o Yolanda Ramos (*Volver*). Este femenino plural posee características heterogéneas, encarnando la práctica totalidad de los vicios de la profesión: periodistas pusilánimes (Díaz Aroca), torpes (De Palma), pueriles (Forqué), maquinales (Abril en *Tacones lejanos*), insolentes (Ramos); poco experimentadas (Caballero), inexpresivas (*Átame*) y sensacionalistas (Abril en *Kika*).

Los hombres, en cambio, se presentan menos ligados a las perversiones, mostrándose como meros informadores (*Laberinto de pasiones*), pasivos (*Entre tinieblas*), cómplices (*La flor de mi secreto*) o comprometidos (*Hable con ella*). Solo Nicholas (Peter Coyote) en *Kika*, será tan despiadado como su *partenaire* Andrea (Victoria Abril), una mujer cuyo “rostro marcado por una profunda cicatriz nos remite explícitamente a *Scarface*” (Perales, 2008: 297). Un contraste nada trivial que en las manos de Almodóvar, ilustra un modo de concebir al mundo de la prensa que deja mal paradas a las mujeres informadoras.

4. Estética y contextos periodísticos

Pese a que Pedro Almodóvar otorga gran relevancia al factor estético en sus películas, haciendo de ello una seña de identidad, en los años ochenta sus periodistas no poseían todavía un carácter definido en cuanto a estilismo. Reporteros como los de *Laberinto de pasiones*, *Entre tinieblas* y *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* poseían una estética desdibujada y distraída, quizá como distintivo o bien como desdén hacia una profesión que aún no estaba presentada como eje central. En *La ley del deseo*, sin embargo, la estética marcadamente moderna de la reportera ya indica cierta sofisticación al enfrentarse a personajes periodísticos, así como en *Átame*, la

indumentaria eminentemente naïf de la periodista perfila el carácter del propio personaje. En la década de los noventa, Almodóvar ya no cederá posiciones frente al azar, otorgando gran importancia tanto a la estética de sus personajes, como a su mundo interior: “Inventa personajes como quien dibuja un figurín. De arriba abajo, del sombrero a las medias. Sin dejar escapar un solo detalle” (Vaquero, 1995: 46).

Esta inclinación le llevará a planificar los contextos que rodean y definen a sus personajes “como si fueran una paleta en la que, en vez de colores, pongo objetos que voy mezclando por pura intuición” (Ponga, 1993: 102). Asimismo el director realizará un enriquecedor mestizaje entre elementos “de París y de Nueva York, pero también del Rastro” (Almodóvar, 1991: 59), una propensión hacia los detalles que el cineasta explica:

Elijo todos estos objetos muy minuciosamente y, si no sirven para explicar a los personajes, al menos sugieren cosas sobre ellos. Gracias a ellos y a una interpretación realista, la escena es mucho más creíble, al mismo tiempo que permite la mezcla de cosas abstractas y físicas (Strauss, 2001: 115).

A partir de los años noventa, vestuario y *atrezzo* también hablarán por sí solos; vestidos a semejanza de la persona que encarnan, sus periodistas se reconocerán sin necesidad de presentación. En *Tacones lejanos* esta realidad es ostensible, ya que, aunque al inicio Rebeca (Victoria Abril), presentadora de éxito, se muestra vestida de Chanel, conforme avanza la trama su degradación también se ilustra a través de su vestimenta. En la cárcel su “jersey voluminoso y su cara limpia de maquillaje refuerzan la movilidad de posiciones e identidades” (Vernon en Zurián, 2005: 169).

En *La flor de mi secreto* la ropa rinde cuentas del estado anímico de los personajes: “Leo lleva sobre todo azul cuando se siente débil, rojo cuando necesita autoinyectarse energía, cuadros como único estampado y un llamativo traje de pana blanco, aunque sea invierno, para visitar al periodista de *El País*” (Vaquero, 1995: 47). Este redactor viste de Hermenegildo Zegna, lo cual, según algunos investigadores:

Sugiere una personalidad más permeable. Adivinamos, por ejemplo, que en algún momento de su vida ha sido progre, y que la trenca (¡de Valentino!) que se pone para ir a la manifestación no es casual. Un periodista mantiene relaciones con gente de muy diversos orígenes y a diferencia de la táctica de la psicóloga, la del periodista es camaleónica: tiende a fundirse con el medio. Pero cuando Ángel está en su salsa, el periódico, muestra su pequeña dosis de rebeldía: corbatas, no (Vaquero, 1995: 47).

En *Kika* la inmoralidad de la presentadora se acentúa con un fondo de armario tenebroso. Con estilo semejante a los usos visuales del incipiente Fritz Lang, los diseños de Jean-Paul Gaultier para Andrea representan una suerte de “mecanismos convencionales para hacer que la forma femenina se convierta en un espectáculo

objetivizado [...] que deshumaniza por completo el personaje” (Allison, 2003: 240). En este sentido:

El vestuario de Andrea en exteriores representa por excelencia al ser humano que se ha vuelto máquina: un vestido de goma con un casco que incorpora una cámara móvil (haciendo una asociación concreta entre los ojos del voyeur y la lente de la cámara); y pechos que ahora se han convertido en luces para iluminar las escenas de interiores (Allison, 2003: 240).

La estética de su entorno, su programa, sus ropajes estrafalarios (la cámara apostada en el casco, como el ojo vigilante que incorpora a su propia personalidad) o los vestidos ensangrentados mostrando sus falsos pechos) acentúan la dureza moral de la periodista.

Finalmente, en las postrimerías del siglo XX y primeros años del siglo XXI, Almodóvar ha incidido en lo extravagante del vestuario periodístico, ataviando a sus locutoras, especialmente en *Volver*, con unos ropajes coloridos e histriónicos.

5. El rol de sus informadores

Un elemento fundamental y sin embargo desapercibido en el cine de Almodóvar es el rol protagónico de muchos reporteros, protagonistas en *Tacones lejanos*, *Kika*, *La flor de mi secreto* y *Hable con ella*. También vertebral será la importancia de sus periodistas secundarios, imprescindibles para el transcurso del argumento y para marcar el devenir de los acontecimientos, como sucede en *Laberinto de pasiones*, *Carne trémula*, *Matador* y *Volver*. Asimismo, tampoco menospreciaremos la relevancia de la madre del cineasta, Francisca Caballero, quien encarnará uno de los informadores más singulares del cine español.

5.1. Periodistas protagonistas

Hemos mencionado que cuatro serán los títulos en los que los reporteros adquieran el rol protagónico. El primero de ellos, *Tacones lejanos*, está protagonizado por Rebeca (Victoria Abril), una locutora televisiva traumatizada por la asimétrica relación emocional que mantiene con su madre Becky (Marisa Paredes), lo cual le empujará incluso a asesinar para la consecución de su voluntad. En el segundo filme, *Kika*, encontramos a Andrea (Abril), una presentadora ambiciosa y comerciante de desgracias ajenas, un “cíclope monstruoso de un nuevo periodismo sensacionalista y reaccionario” (Yarza, 1999: 161). Según la propia Victoria Abril, la periodista es “ella sola un circo de tres pistas y hace del horror un espectáculo con la más absoluta naturalidad” (Ponga, 1993: 104). Semejante moral compartirá Nicholas Pierce (Peter Coyote), periodista amigo de Andrea y, a la postre, verdugo y asesino del filme. En el límite del antagonismo se presenta *La flor de mi secreto*, cinta en la que hallamos a Leo (Marisa Paredes), escritora de novelas románticas quien, cansada del melodrama de su vida, se reúne con Ángel (Juan Echanove), periodista que “contratará a

Leo para que escriba críticas de sus propias novelas bajo el seudónimo de Paz Sufra-tegui” (D’lugo, 2006: 85). Éste será el más empático de los periodistas analizados:

Un hombre joven, gordito, jovial, atípico y borrachín. Sentimental y extrovertido, el personaje de Almodóvar constituye un perfil de periodista contemporáneo muy definido, con las características que el siempre rico cine del oscarizado director propone: en este caso, un tipo irónico que oculta su soledad y su desesperación tras una conducta extravagante y divertida (García de Lucas et al., 2006: 40).

Con Ángel la protagonista llevará a cabo una “transubjetividad reponedora” (Kinder en Zulián, 2005: 259), adhiriéndose al hombre que acabará haciéndose cargo de sus obligaciones editoriales, a fin de que Leo dé rienda suelta a su creatividad. Por último, emocional será igualmente Marco (Darío Grandinetti), periodista de guías turísticas cuya aptitud para la comunicación se ve mermada por su incapacidad para relacionarse íntimamente.

5.1.1. Retrato de una rara avis periodística: Francisca Caballero

Rompedora será doña Francisca Caballero, madre del artista y conocedora de los entresijos filmicos, verbigracia del talento de su hijo. Como locutora, Caballero ha adoptado distintos roles, siendo el más emblemático el de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, aproximación en grado de tentativa que será mejorado y aumentado en *Kika*:

En *Mujeres....*, la madre de Almodóvar interpreta a una presentadora de noticias con una dicción lenta y dificultosa, otra vez en contraste con la habitual locutora española que, en general, es una atractiva joven o algún hombre de mediana edad de aspecto autoritario y vestido con traje. En otras secuencias la parodia se vuelve más agresivamente satírica (Allison, 2003: 72-73).

Será en *Kika* donde Caballero se luzca de modo extraordinario realizando una memorable entrevista:

Como presentadora del telediario, periodista literaria o comparsa que baila, encarna lo insólito, el trasplante incólume, un cuerpo enquistado en la ciudad, incorrupto e incorruptible, virgen de cualquier contaminación urbana (Seguin en Zurián, 2005: 237).

Con un decorado *kitsch*, el título del programa, *Hay que leer más*, aparece bordado en una labor, como viaje iniciático a un mundo donde la lógica de la televisión es

distinta a la imperante. Caballero revoluciona el concepto de locutora como ningún otro personaje lo ha hecho con anterioridad.

6. Características profesionales de los periodistas de Almodóvar

Analizado el rol de los periodistas y sentadas las bases de su retrato, es ahora momento de estudiar detenidamente las características profesionales que les vertebran, destacando los casos concretos en que se vulnera la diligencia propia de la praxis informativa.

6.1. Licitud mediática y provocación: Hable con ella y Volver

Uno de los elementos más incisivos de la crítica almodovariana es la querencia de sus periodistas por la provocación. Dentro de la corriente alterna de la televisión, cualquier entrevistado es susceptible de sufrir ultraje. Así queda reflejado en *Hable con ella* y en *Volver*, títulos en que dos periodistas se aproximan a sus respectivas invitadas con felonía. *Hable con ella*, narra la historia de Lydia (Rosario Flores), una torera que se enamora fortuitamente de Marco (Darío Grandinetti), periodista que intenta entrevistarla. Tras una grave cogida Lydia queda en coma, siendo visitada con asiduidad por Marco. Al mismo tiempo Benigno (Javier Cámara) es un enfermero que, enamorado de Alicia (Leonor Watling), otra paciente en estado comatoso, insta a Marco a hablar con su novia, lo cual resulta difícil debido a su dificultad para mostrar sus sentimientos. En *Hable con ella* encontramos una de las entrevistas más destacadas de la filmografía de Almodóvar, en la que la entrevistadora (Loles León) someterá a un profundo tercer grado a su invitada:

- Seis toros son muchos toros, buenas noches, Lydia. ¿Por qué una decisión tan drástica?
- Mi trabajo es torear... Dos toros, seis o lo que me echen.
- Hay gente que dice que es porque muchos toreros se han negado a torear con usted por el mero hecho de ser mujer.
- La gente puede decir lo que quiera.
- Hay demasiado machismo en el mundo del toro, eso tiene que reconocérmelo... Con excepciones, claro. Porque al Niño de Valencia no le importó compartir cartel con usted durante varios meses.
- Eso ya pasó.
- ¿Cree que todo fue un montaje para promocionarse él y que cuando lo consiguió, la dejó?
- ¡Le advertí en el camerino que no quería hablar de esto!

- Pero hablar es bueno, mujer. Hablar de los problemas es el primer paso para superarlos, porque el Niño...
- ¡Y dale!
- Lydia, tesoro, no seas ordinaria, déjame terminar la pregunta. Porque el Niño de Valencia...
- ¡Le advertí en el camerino que no iba a hablar de este tema!
- ¡Tú en el camerino no me advertiste nada! Y no me gusta que digas eso porque la gente va a creer que aquí pactamos las entrevistas. Y yo no pacto nada. Yo solo hago 'vivo'. Soy de las pocas que todavía se atreven... ¡Como tú también deberías atreverte a reconocer que el Niño de Valencia te ha chuleado, las cosas como son! Un hombre que ha compartido contigo no solo la fama y el albero, sino también la cama, te ha dejado tirada cuando a él le ha venido bien. Y yo quería que habláramos de ello, porque es un problema que tienen muchas mujeres, aunque no sean toreras. Lydia, tú olvidas que eres una persona pública y que el público tiene derecho a saber todos esos detalles que nos estás hurtando de mala manera. ¡Yo comprendo que es difícil, pero tienes que luchar, tienes que enfrentarte a los hechos y contárnoslos con pelos y señales y, hasta que no lo hagas, no serás una mujer libre!

Semejante al personaje de Loles León será el de Yolanda Ramos en *Volver*. La película cuenta el recorrido de una saga familiar desde la perspectiva de Raimunda (Penélope Cruz), una mujer marcada por el fallecimiento de su madre (Carmen Maura), el día en que un incendio hizo desvanecerse también a la amante de su marido. La hija de ésta, Agustina (Blanca Portillo), no dejará de buscar a su progenitora, mientras Raimunda intenta rehacer su vida en la capital, hecho que se complicará cuando su madre aparezca viva. Con una trama enrevesada, en *Volver* hallamos a la presentadora de *Donde quiera que estés*, programa al que Agustina acudiría pese a su inicial recelo:

- Muy buenas tardes a todos, bienvenidos a *Donde quiera que estés*. Nuestra colaboradora Brígida Carranza lleva buscando a su madre más de tres años. Hoy nos acompaña su hermana Agustina, una mujer que juró no pisar un plató de televisión en su vida, pero que afortunadamente ha sabido rectificar y aquí está. Agustina nos va a revelar secretos acerca de la desaparición de su madre que ni siquiera su hermana Brígida conoce. Un aplauso a Agustina Carranza. Buenas tardes, Agustina.
- Buenas tardes.
- Por tu hermana Brígida, sabemos que tu madre os tuvo de soltera.

- Mi madre es que era *hippie*, nunca se casó.
- Y practicaba el amor libre, claro. Tu madre tenía una amiga, que murió el mismo día que ella desapareció [...] ¿Cómo murió esa mujer?
- En un incendio. En mi pueblo hay muchos incendios, por el viento solano.
- Estamos hablando de la maravillosa localidad de Alcanfor de las Infantas. Un pueblo que según las estadísticas posee el mayor índice de locura por habitante. Al menos un sesenta por ciento, básicamente mujeres. ¿Vuestra madre padecía algún trastorno mental?
- No, cuando estaba mal, como era *hippie*, se iba del pueblo.
- Hasta que un día desapareció y no volvió.
- Sí, hace cuatro años.
- ¿Y su amiga? Nos interesa mucho esa amiga que muere justo el día que desaparece tu madre, cuéntame.
- ¿El qué?
- Esa amiga que murió en el incendio, hay rumores...
- Yo no creo en los rumores.
- Yo tampoco, me refiero a lo que le dijiste a la redactora, algo muy importante de esa mujer y de su marido, que los relaciona con la desaparición de tu madre. Me gustaría que nos lo repitieras aquí.
- De eso prefiero no hablar. Solo eran suposiciones mías.
- ¡Agustina, estás aquí para hablar de tu madre y de esa señora!
- Lo he pensado mejor.

Cuando la presentadora perciba la pesadumbre de Agustina, arremeterá contra la invitada decidiendo revelar su intimidad:

No te veo cómoda, Agustina. Estás un poco nerviosa. Vamos a ver. Me gustaría explicar que Agustina está aquí también para comunicarnos que le han diagnosticado una enfermedad mortal. ¿No es así? Agustina tiene cáncer. Tienes cáncer, Agustina. No estés nerviosa, que estás entre amigos. A ver, un

aplauzo para Agustina. Agustina alberga un deseo: ir a una clínica de Houston. Pero para ir a Houston, tienes que hablar claro. Te recuerdo que te has comprometido con esta cadena.

Indignada por su ausencia de diligencia, la mujer abandona el plató. Mientras, Raimunda tampoco da crédito a lo visto. Desde su casa y en compañía de su familia, no entenderá cómo han podido revelar la vida privada de su familia: “Tampoco esperaban semejante reacción las mujeres que lo están viendo por televisión, de pie en la puerta de la habitación de invitados: Sole, Raimunda y la clienta. Sentada, Paula. Y la abuela escondida debajo de la cama” (Almodóvar, 2006: 154).

6.2. *El periodista distinguirá entre noticia y comentario: Matador*

Confundir la opinión personal con la información será otra de las faltas informativas retratadas por Almodóvar. Y es que un periodista ha de esforzarse porque la información “sea justa y exacta, evitando la expresión de comentarios y conjeturas como hechos establecidos” (Keeble, 2005: 271). El cineasta no solo se hace cargo de esta realidad, sino que la instrumentaliza para sacar de ella una crítica. Así sucede en *Matador*, película en la que Diego Montes (Nacho Martínez), torero retirado a causa de una grave cornada, da clases de tauromaquia. Entre sus alumnos está Ángel (Antonio Banderas), joven que intenta abusar de la novia de su maestro, Eva (Eva Cobo), modelo de profesión. Aunque Eva resuelve no denunciarle, Ángel decide entregarse, autoinculpándose de una serie de homicidios. En lo que a periodismo se refiere, *Matador* concentra dos elementos de gran valor para nuestro propósito. El primero, la vívida alocución de una periodista que expone la captura del asesino, y el segundo, la patente confusión entre noticia y comentario. Pese a que la modelo solicitó silenciar el delito para no erosionar su imagen, la periodista dará información detallada de lo ocurrido, amén de su propia opinión acerca de los sucesos:

Han detenido por suerte, al violador de la modelo Eva Soler, Ángel Giménez [...] Se ha hecho cargo de su defensa la abogada María Cardenal. Como es natural, destacadas feministas han manifestado su malestar de que sea una mujer la defensora de semejante monstruo.

Expresiones como las citadas son ejemplos de la confusión acerca de la función informativa, incidiendo en la inclusión de elementos valorativos que no tienen cabida en la dinámica periodística. Añadido a lo anterior, la inserción de una nueva entrevistadora (Verónica Forqué), con cierta ineptitud, reincidirá en la crítica a la profesión periodística:

- ¿Es usted don Francisco Montesinos? Es que quería hacerle una entrevista, no le entretengo nada, solo un minuto.
- Bueno sí, qué pasa.

- La primera pregunta es ¿por qué le ha puesto a este desfile ‘España dividida’?
- Pues porque España siempre ha estado dividida en dos.
- Ah, vale, y ¿en cuántas partes? ¿En dos por casualidad, ha dicho?
- Sí, sí.
- ¿Cuántas son?
- Por una parte están los envidiosos y, por otra parte, los intolerantes.
- ¿Y usted a cuál pertenece?
- Yo pertenezco ambas.
- Ah, qué interesante.

Matador resultará toda una declaración de intenciones acerca del concepto de la prensa, concepto que quedará nuevamente reflejado en *Kika*, el más crítico de los filmes de Almodóvar respecto la praxis periodística.

6.3. De la provocación al dramatismo: la TV trash de Kika

Satírica e hiperbolizada, *Kika* es un ejercicio descalificativo hacia el periodismo, donde observamos a personajes maniqueos sin matices, siendo “una historia en la que todo tiene cabida en cualquier momento” (Strauss, 2001: 110). El filme relata la historia de Kika (Verónica Forqué), maquilladora que se enamora de Ramón (Álex Casanova), a quien amortajó cuando su padrastro (Peter Coyote), periodista y escritor, le creía muerto. Éste a su vez es amigo de Andrea Caracortada (Victoria Abril), otrora psicóloga y actual presentadora de *Lo peor del día*, *reality-show* en que destaca los crímenes más sórdidos de la jornada. Cuando Kika sufra una fuerte agresión y Andrea emita las imágenes, la guerra de audiencias, el intento de preservar el honor y la defensa de la intimidad, no harán más que comenzar:

La principal fuente de humor en *Kika* es la sátira a los excesos de los medios, aunque gran parte de ella es tan cáustica (y tan cercana a la verdad, a pesar de la caricatura), que provoca más una sonrisa seca que una carcajada. El programa de televisión *Lo peor del día* está entre las creaciones más grotescas de Almodóvar (Allison, 2003: 178).

Definida por su autor como “deliberadamente heterodoxa” (Strauss, 2001: 110), en *Kika* encontramos una cobertura informativa sórdida, máxime en el caso del ataque

a Kika. Víctima de un maníaco demente, la maquilladora verá cómo su intimidad sale a la luz el mismo día de la agresión. Andrea se presentará a las pocas horas en casa de Kika para obtener una primicia: “Señorita, solo quiero entrevistarle, además soy psicóloga, podría ayudarle a superar el shock”, aducirá la presentadora. Aunque Kika intente evitar que emitan las imágenes (“les denunciaré a los dos: a ella por vulnerar mi derecho a la intimidad y a usted por consentirlo”), la presentadora no prescindirá de la rentable grabación. El encabezamiento del programa será de por sí elocuente respecto a la calidad moral de la informadora: “Hoy les ofrecemos una auténtica primicia: Polvazo, la gran estrella de cine porno y actual fugitivo de la justicia, ha violado hoy a una chica. Por respeto a su intimidad no revelaremos hoy su nombre”. Emitidas las imágenes, el optimismo de Kika será el único asidero al que se encomiende para empezar una nueva vida. Un renovado itinerario sin las presiones de los *media*:

El programa de televisión *Lo peor del día*, tal como lo presenta Andrea Caracortada, es el concepto cómico más corrosivo de Almodóvar y quizá el más grotesco de todo su cine. La misma Andrea es una ex psicóloga que se ha decidido a ser una presentadora de televisión morbosamente melodramática. El extremado sensacionalismo del contenido está solo un paso más allá de los *reality shows* que llenaron las pantallas españolas a comienzos de los 90 y que serían un punto de partida para la televisión mundial. El estilo de presentación de Andrea quita cualquier tipo de humanidad a los terribles detalles de su letanía de crimen y violencia (Allison, 2003: 74).

Kika resulta el paradigma del dramatismo televisivo. En palabras de la propia Abril, Andrea: “Sabe muy bien que lo que gusta y vende es el dolor, el horror, la sangre fresca, los cadáveres frescos y aprovecha el fotogénico sufrimiento de la gente para hacer audiencia” (Ponga, 1993: 104). Así pues, “Andrea ofrece una imagen de la frustración e impotencia del deshumanizado sujeto postmoderno atrapado en la red telemática y reducido al rol de voyeur” (Vernon y Morris, 1995: 167), un *voyeurismo* extrapolado, en el que cualquier ciudadano con una cámara puede convertirse en parte del engranaje sensacionalista: “El paisaje urbano ha sido reemplazado por un deshumanizado paisaje mediático poblado de cámaras fotográficas omnipresentes, monitores de televisión y videocámaras fuera de campo, todos los cuales aparecen para encargarse del insaciable impulso voyeurístico de los habitantes de las ciudades” (D’Lugo, 2006: 81).

6.4. Periodista, profesionalismo y el “no matarás”: Tacones lejanos

Pocos profesionales del medio periodístico suscitan mayor interés que los locutores de informativos. Su obligada flemma y la profesionalidad que entraña mantener la compostura en directo, les confiere cierto halo de heroicidad. Ese estoicismo originó en Almodóvar la incertidumbre respecto a qué sucedería si en un programa en directo, alguien perdiera la formalidad confesando un crimen². Resultado de

² La elucubración de Almodóvar se vio cumplida cuando Ray Gosling, presentador de la BBC admitió en directo haber “matado a su novio enfermo de sida para acabar con su sufrimiento”, en (Oppenheimer, 2010: 30).

ello fue *Tacones lejanos*, una historia compleja y emotiva cuya raíz profunda se encuentra anclada en las relaciones materno-filiales. En ella nos adentramos en la vida de Rebeca (Victoria Abril), presentadora televisiva casada con el director de la cadena (Feodor Atkine). Hastiada de los devaneos de su marido y de que se insinúe a su madre Becky del Páramo (Marisa Paredes), sus problemas matrimoniales terminarán con la aparición del cadáver del hombre. Rebeca confesará durante una emisión televisiva que ha asesinado a su esposo, siendo por ello encarcelada. Este elemento antiperiodístico, es solo uno de tantos lapsos de Rebeca en pleno directo:

Sabiendo que ella deberá leer esta noticia, el director del programa advierte a sus compañeros: “atentos a lo que pueda pasar”. A esto le sigue la presentación de las noticias; mientras tanto los colegas de Rebeca como su madre (que la ve desde su casa) se preguntan cómo Rebeca puede leer las noticias en estas circunstancias. La respuesta se ofrece bien pronto: ella confiesa en la televisión en vivo haber matado a su marido. Después de considerar durante un segundo el cortar la emisión [...] el director decide sacar la mayor ventaja de esta primicia: “No cortes, pase lo que pase”. Su confesión en vivo es el hecho dramático central y fue el punto de partida de Almodóvar al concebir la película (Allison, 2003: 74).

A pesar de la tensión, su familia no confesará su falta de profesionalidad, haciéndole ver que nadie ha reparado en sus desatinos. Ante la pregunta: “¿Has visto las noticias?” Becky responderá: “No, se me olvidó”, para alivio de su hija: “Mejor, como pensaba que me estabas viendo me puse nerviosa y lo hice fatal”. La culminación melodramática de Rebeca llegará cuando comparta con la audiencia conversaciones íntimas con su marido: “Un día me preguntó: ‘¿Si me pasara algo, darías tú la noticia?’, yo le dije que no y, sin embargo, aquí estoy, intentándolo”. Cuando la policía alcanza los estudios, es detenida en plena grabación. Huelga decir que la importancia de este filme no solo radica en la ausencia de profesionalismo de Rebeca, sino en la transgresión de toda ley, llegando a asesinar (dos veces) a los amantes de su madre.

También destacará el arribismo de los personajes, la ausencia de pasión por el oficio (“estoy harta de los sordomudos, mucha gente piensa que soy sordomuda”), o la maximización de los beneficios (“si me promete una exclusiva, convenceré a mi revista para que me manden”). Incluso Rebeca será consciente del estado de salud de su madre a través de la televisión. En último término, su relación materno-filial desembocará en que Becky se autoinculpe “de la muerte de su yerno y ex amante” (Martínez y Perona en Zulián, 2005: 430). Por ello, *Tacones lejanos* vuelve a exponer cómo los medios empleados para la consecución de la fama adolecen de amoralidad, y cómo los periodistas infligen padecimiento en el desempeño de sus funciones.

6.5. La propiedad intelectual en *La flor de mi secreto*

Con sobriedad formal se presenta *La flor de mi secreto*, filme en el que conocemos a Leo (Marisa Paredes), escritora y crítica literaria, autora de novelas de amor bajo el

seudónimo de Amanda Gris. En plena crisis matrimonial aparecerá en su vida Ángel (Juan Echanove), jefe del Cultural de El País, que descubrirá la ‘flor del secreto’ de su doble identidad. Con todo, Leo ya no encuentra motivación en su escritura, puesto que halla su vida carente de todo estímulo afectivo. Cuando intente virar el rumbo de su carrera, su editora le recriminará su compromiso social: “La realidad es para los periódicos y la televisión”, “¡La realidad debe estar prohibida!”. Pese a ello:

Leo tiene un nivel de conciencia profundo: después de todo, ella escribe melodramas. Le dice a Ángel (que le ha pedido que escriba un artículo sobre la novelista Amanda Gris), “No quiero escribir en contra. Ya hay suficientes cosas negativas en mi vida”. Por supuesto, los espectadores conocen ‘la flor de su secreto’, que ella es Amanda Gris [...] Cuando Leo hace un plagio de la frase de Djuna Barnes, “Tiene usted delante a una mujer creada para la ansiedad”, ella, por supuesto, está escribiendo tanto sobre ella como sobre el personaje. Y es una de las peculiaridades autorales de Almodóvar que una narradora melodramática esté enmarcada en el melodrama de su propia vida (Allison, 2003: 102-103).

Además, el filme estará puntuado por una consigna muy relacionada con la ética periodística: los derechos de autor. Leo se entregará a la reproducción de párrafos ajenos que contengan los sentimientos que ella misma no puede definir:

Se encuentra buscando inspiración en textos que reflejan su experiencia de la vida real con sus estados de emoción extrema; copia citas significativas de Djuna Barnes y escribe una novela más negra que rosa. Una visión que se resume en un ensayo que Ángel decide publicar en El País, “Dolor y vida”, el título basado en una canción de Bola de Nieve. Resulta que Ángel también es un fan de ese bolero, cuyos primeros versos le recita a Leo, antes de expresar su admiración por su artículo: “A nadie se le hubiera ocurrido relacionar el ‘feeling’ cubano con Djuna Barnes pero, sin embargo, tienen mucho en común” (Vernon, 2005: 171).

Ángel se mostrará demasiado indulgente con ella, inclusive en lo que al plagio se refiere: “Estoy de acuerdo con el plagio, salvo cuando me plagian a mí, o a ti”. Esa atracción precipitará que Leo se comporte defensivamente, algo que incomoda al informador: “No soy mal tío, de verdad, pero a veces me comporto como un imbécil”. Pese al rechazo, el periodista se convierte en el único amigo en quien Leo puede confiar, máxime cuando intente poner fin a su vida. Ángel velará su sueño, siendo testigo de sus confesiones, cuando en el delirio febril revele que ella es Amanda Gris: “Olvídate de que soy periodista, no haré nada, pero prométeme que no volverás a hacer lo de ayer, y que vas a compartir tu secreto conmigo”. Lo que ella no sabrá es que Ángel asumirá su identidad para respetar el contrato de Leo con la editorial, aduciendo: “No

es la primera vez que soy negro de un escritor”. Esta vulneración de los derechos de autor será tangencial en *La flor de mi secreto*, ya que la transferencia de la autoría de los escritos de uno y otra, se mostrará con una llaneza inverosímil. Un tema relevante que evidencia que el respeto a los derechos de autor es una asignatura pendiente de la profesión periodística.

6.6. Impuntualidad, información privilegiada y engaño

Laberinto de pasiones, *Entre tinieblas*, *La ley del deseo* y *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* serán muestras de cómo la vida mediática puede influir en el cine, y cómo el cine puede dar lugar a injerencias en la vida real. Todas ellas ilustran la actividad informativa carente de diligencia profesional, encontrando en sus tramas impuntualidad y engaños, amén del disfrute de la información privilegiada o la desidia ante los entrevistados. De la primera tipología aparece *Laberinto de pasiones*, filme que narra la vida de Sexilia (Cecilia Roth), una joven que conocerá a Riza (Imanol Arias), un príncipe heredero oculto en Madrid. La familia de éste y distintos grupos terroristas, intentarán dar con él sin fortuna, a pesar de que una de las mujeres más poderosas de España, Toraya (Helga Liné), acabe encontrándolo. En una histriónica persecución, Toraya se presentará en un local con un periodista para conseguir una exclusiva. Ya en el aeropuerto, el reportero se lamentará por haber llegado tarde, sin saber que todo forma parte de un premeditado plan: “No te preocupes, dentro de nada vas a tener una noticia bomba”.

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* Gloria (Carmen Maura), es una mujer desesperada por la indolencia de su marido, Antonio (Ángel de Andrés López). Éste no ha olvidado los años en que hubo de emigrar a Alemania, donde conoció a Ingrid Müller (Katia Loritz), amante que apreciaba el talento del taxista para la falsificación grafológica. Durante una carrera, Lucas (Gonzalo Suárez), periodista y escritor, le propondrá falsificar unas cartas para que pueda publicarlas como verdaderas. Aunque Antonio le increpará su atrevimiento (“¿Se da usted cuenta de que me está ofreciendo un delito?”), transigirá en última instancia. La presencia periodística de Gonzalo Suárez no será la única en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* apareciendo en numerosas ocasiones un televisor encendido y una ingente cantidad de anuncios publicitarios, dando muestra de cómo los medios influyen en la vida de las personas:

Al colocar esta parodia de la cultura popular española y la recepción desde dentro de un medio popular (la televisión) y la reinterpretación popular de géneros populares (la parodia de cabaret de una canción de amor), Almodóvar desmitifica no solo la identificación de la autoría con la alta cultura y la tradición, sino también su apropiación posmoderna de un artículo de consumo comercial (Maule en Degli-Esposti, 1998: 128).

Si la televisión normalizada como elemento cotidiano es una constante en el cine almodovariano, también lo es la presencia de periodistas irrespetuosos y amorales. De esta naturaleza serán los de *Entre tinieblas* o *La ley del deseo*, filmes en los que

se ilustran los medios ilícitos que los reporteros emplean para obtener sus informaciones. En la primera, una religiosa perteneciente a una orden muy peculiar (Chus Lampreave), dedicará sus horas a la escritura de novelas negras con seudónimo y completo anonimato. Tomado como un mero entretenimiento, la religiosa no tendrá conciencia de la importancia de su obra, siendo atribuida a su hermana para evitar sospechas. Cuando un periodista (Ángel Sánchez Harguindey) llegue a casa de ésta para entrevistarla, la usurpadora no sabrá qué contestar:

- ¿Piensa que el amor es la mezcla de dos babas?
- ¡Qué guarro!
- ¿Cuáles son sus autores favoritos?
- Pues Harold Robbins, Vicki Baum... Tampoco leo mucho, es que la casa me quita mucho tiempo ¿le gusta? Yo creo que la casa es el espejo del alma.
- Ya, perdone... ¿Usted cuándo escribe?
- Bueno pues, no sé, ¡cuando me da!

Antes de que el recelo del periodista se manifieste de manera palmaria, la religiosa aparecerá para conocer la verdadera dimensión de su trabajo literario.

Más sardónico será el reportero de *La ley del deseo* quien, ante la presencia de Pablo Quintero (Eusebio Poncela), y de su hermana Tina (Carmen Maura), indagará: “¿Son ciertos los rumores de que te has vuelto lesbiana?”, a lo que Pablo responderá: “Si todos los hombres fueran como tú, hasta yo me haría lesbiana”. Durante una entrevista televisada, la vida privada de Pablo saldrá a relucir de manera grotesca ante las preguntas de Rossi de Palma, un claro ejemplo del periodismo “*sui generis* que propugna Pedro Almodóvar” (García de León y Maldonado, 1989: 106). En este caso, De Palma interpreta a una presentadora engatusada por su entrevistado, y cuyas preguntas serán más personales que profesionales: “¿Qué le pedirías a la persona amada?” o “¿Qué es lo que más te chifla y lo que más te amuerma de un hombre?”. Cuestiones totalmente alejadas de la verdadera praxis profesional.

7. Conclusiones

Iniciamos nuestra andadura señalando que la filmografía de Pedro Almodóvar se antoja fundamental para analizar la figura del periodista en el cine español. Esto es cierto en la medida en que el realizador ilustra los vicios y virtudes de la profesión de manera ineludible, aunque de modo heterodoxo e iconoclasta. Pese a que su visión resulta hiperbólica, es elocuente que el cineasta haya dado tanta preponderancia al universo mediático en sus filmes. Dada la dimensión internacional del director, su visión es cardinal no solo para conocer cómo son los periodistas en su cine, sino para entender la percepción que tendrán respecto a los medios allende nuestras fronteras.

A este respecto, hemos observado cómo en la filmografía de Pedro Almodóvar los medios de comunicación son frecuentes, evidenciando que solo en tres de sus diecinueve títulos, los *media* no figuran en la trama. También hemos descubierto que, conforme las décadas han avanzado, se ha obrado un cambio generacional mediático, quedando los periódicos y las radios (más propios de las primeras décadas) sustituidos por la televisión. Asimismo hemos comprobado que los periodistas como personajes suelen asumir en manos de Almodóvar el sexo femenino, siendo ellas, precisamente, las que mayores rasgos negativos atesoran en las tramas, en contraste con sus compañeros varones, más benignos y menos censurables.

Conforme a los objetivos de este trabajo, se ha demostrado igualmente que los aspectos de la praxis periodística más destacados son los que entrañan negligencia profesional, siendo sus características principales la amoralidad y el sensacionalismo. En este sentido, hemos evidenciado que todos los periodistas retratados cometen transgresiones, pese a que solo alcancen cotas sórdidas en los títulos *Kika*, *Hable con ella* y *Volver*. En el resto de sus filmes, los periodistas serán vulnerables, melindrosos y pusilánimes, la mayoría irresponsables, indolentes y poseedores de graves problemas de comunicación o moralidad. Incluso en cintas en las que no figura un periodista *per se*, aparecerán los medios para sustituir su presencia, como será el caso de sus últimas obras *Los abrazos rotos*, *La piel que habito* y *Los amantes pasajeros*, retomando una tendencia embrionaria presente solo en sus primeras películas.

En definitiva, podemos afirmar que Almodóvar mostrará gran inquietud respecto a los medios, a quienes perfilará de modo crítico, máxime a sus prácticas ‘sensacionalizadas’. Y es que, como bien remarca el realizador manchego: “Lo que más me interesa de la realidad es, además de vivirla, desarrollar todas sus sugerencias” (Caparrós, 1992: 320). En este caso concreto, las sugerencias emanarán de una profesión como la periodística, a la que Almodóvar delinea de manera hiperbolizada y carente de toda diligencia profesional. Un gremio retratado con criticismo dentro de una de las filmografías más personales y heterodoxas del panorama cinematográfico español.

Referencias bibliográficas

- ALLINSON, Mark (2003). *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio.
- ALMODÓVAR, Pedro (1991). “Pedro Almodóvar nos cuenta *Tacones lejanos*”. *Fotogramas*. Octubre 1991, nº 1.781, año XLIV.
- ALMODÓVAR, Pedro (2002). *Hable con ella*. Madrid: Ocho y medio.
- ALMODÓVAR, Pedro (2006). *Volver*. Madrid: Ocho y medio.
- BLANCO, Francisco “Boquerini” (1989). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones J.C. Colección directores de cine, nº 34.
- CAPARRÓS LERA, J.M (1992). *El cine español de la democracia: de la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.

- D'LUGO, Marvin (2006). *Pedro Almodóvar*. Illinois: Univ. of Illinois Press.
- DEGLI-ESPOSTI, Cristina (1998). *Postmodernism in the Cinema*, Londres: Berghahn Books.
- GARCÍA DE LEÓN, M; MALDONADO, T (1989). *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográficas)*. 2ª ed. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real. Biblioteca de autores y temas manchegos.
- GARCÍA DE LUCAS, V.; RODRÍGUEZ MERCHÁN, HEREDIA, J. (2006). *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid: Editorial de la SEMINCI.
- HOLGUÍN, Antonio (2006). *Pedro Almodóvar*. 3ª ed. Madrid: Cátedra.
- KEEBLE, Richard (2005). *Print Journalism. A critical introduction*. Oxon: Routledge.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (1996). "Pedro Almodóvar: una scrittura contro?". En: VV.AA. (1996). *Scrittori contro: modelli in discussione nelle letterature iberiche*. Congreso AISPI de Roma, 15-16 marzo 1995, vol. I. Roma: Bulzoni.
- OPPENHIEMER, Walter (2010). "Yo te suicido". *El País*. Jueves 18 de febrero, p. 30.
- PERALES, Francisco (2008). Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico. En: *Zer*, vol. 13, nº 24.
- PONGA, Paula (1993). "Kika. Una comedia perversa". *Fotogramas*. Julio-agosto 1993, nº 1.799, año XLVI, p. 102.
- STRAUSS, Frédéric (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.
- TELLO DÍAZ, Lucía (2011). *La imagen y la ética del periodista en el cine español (1896-2010)*. Madrid: Universidad Complutense.
- VAQUERO, Isabel (1995). "La familia: en un lugar de Parla". *Cinemanía*. Octubre 1995, pp. 46-47.
- VERNON, K. M.; MORRIS, B. (ed.) (1995). *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodóvar*. Westport: Greenwood Press.
- VIDAL, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales. Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (1996). *Voir et Lire. Pedro Almodóvar*. Hispanística XX. Centre d'Etudes et de Recherches hispaniques du XX^e siècle. Université de Bourgogne. Collection "Critiques et documents".
- YARZA, A. (1999). *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ed. Libertarias-Prodhufi.
- ZURIÁN, Fran, VÁZQUEZ, Carmen (coord.) (2005). *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.