



CRISTINA MARTÍNEZ-CARAZO¹

University of California, Davis - cmmartinezcarazo@ucdavis.edu

Artículo recibido: 4/10/2013 - aceptado: 23/10/2013

ALMODÓVAR GLOBAL: MAPA DE RUTA

RESUMEN:

Exploro en este ensayo el lugar que ocupa la producción cinematográfica de Almodóvar en el mapa global, los factores que determinan su diálogo con lo local y lo global y su papel en el proceso de internacionalización del cine español. En este contexto es especialmente significativo analizar, por un lado, cómo su estilo y sus estrategias de mercado le permiten llegar a un espectador sin fronteras; por otro lado, cómo la convergencia de su lenguaje cinematográfico con el de los nuevos directores americanos contribuye a cerrar la brecha entre su arte y las expectativas de un público cada vez más cosmopolita, ahora más abierto a aceptar planteamientos estéticos e ideológicos menos convencionales.

PALABRAS CLAVE: Pedro Almodóvar, globalización, recepción, espectador global, convergencia estética

ABSTRACT:

This essay explores the position of Pedro Almodóvar's work within the map of global cinema, the factors that determine his dialogue with the global esthetics and his role in the process of internationalization of Spanish film industry. In this context it is specially relevant to analyze, on the one hand, how his style and marketing strategies allow him to reach a borderless viewer; on the other one how the merging of his cinematic language with this of new American film directors contributes to closing the gap between his art and the expectations of the global viewers, now more open to accept less conventional esthetic and ideological approaches. His way of dialoguing with the local and the global,

¹ Cristina Martínez-Carazo es profesora de literatura y cine españoles en el Departamento de Español y Portugués de la University of California, Davis. Su investigación gira en torno a la novela española de los siglos XIX, XX y XXI, las adaptaciones literarias y el cine de Buñuel y Almodóvar. Es autora de *De la visualidad literaria a la visualidad fílmica en La Regenta de Clarín* y de *Almodóvar en la prensa de Estados Unidos* y ha editado o co-editado los siguientes volúmenes: *Contemporary Spanish Fiction. Dictionary of Literary Biography*; *Hispanismo y cine*; *Spain's Multicultural Legacies*; *Contra el olvido. El exilio español en Estados Unidos*; *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo* y *Variantes de la modernidad. Estudios en honor de Ricardo Gullón*. Cuenta también con numerosos artículos sobre estos temas, publicados en revistas académicas españolas y estadounidenses.

his production and distribution tactics, and his references to American cinema contribute to universalize his art and to make it readable and enjoyable for a cosmopolitan spectator.

KEY WORDS: Pedro Almodóvar, globalization, reception, global spectator, esthetic convergence, marketing strategies

Una de las mayores lacras de la industria cinematográfica española estriba en su dificultad para abrirse paso tanto en el mercado nacional como internacional. La baja cuota de pantalla del cine español dentro del territorio nacional, 13% de media —excepcionalmente en 2012 llegó a 19,5% gracias al gran éxito de *Lo imposible* de Juan Antonio Bayona—, y el bajo porcentaje de taquilla, hablan por sí mismos. En 2012 la recaudación total de taquilla en España sumó 614,2 millones de euros de los cuales solo 119 corresponden a películas españolas. A nivel global, si bien el cine español recauda más fuera que dentro de España, concretamente el 52,8% de la recaudación total (con un total de 150,5 millones de euros en el 2012 procedentes del mercado internacional) su visibilidad exterior es aún limitada.²

Varios estímulos apuntan a paliar esta insularidad, entre ellos el apoyo económico del gobierno español para la difusión del cine, la presencia en festivales internacionales y la inclusión de cursos de cine en los planes de estudio universitarios a nivel nacional e internacional. Una de las iniciativas más eficaces corresponde al encuentro anual *Madrid de Cine*, dedicado a la promoción internacional del cine español, y organizado por la Confederación de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE) con el apoyo del Instituto de Cinematografía y de Artes Audiovisuales (ICAA) en conjunción con otros organismos oficiales. Inaugurado en el 2006 y ahora en su octavo año, la edición de 2013 logró reunir a más de cuatrocientos profesionales nacionales e internacionales, entre ellos setenta y dos compradores procedentes de treinta países, con Alemania, Italia, Estados Unidos y Francia a la cabeza.³ Las diecisiete películas españolas presentadas en este encuentro generaron más de ciento setenta entrevistas de periodistas extranjeros a actores, productores y directores españoles, contribuyendo con ello a intensificar la presencia de nuestro cine en los medios de comunicación internacionales.

Dentro de un panorama tan poco halagüeño Almodóvar opera como punta de lanza y como modelo de viabilidad de este proyecto universalizador que ocupa a

² Los datos proceden de la Memoria Anual de 2012 de la Confederación de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE) http://www.fapae.es/informes_otros.asp?socios=1

³ La organización y resultados del encuentro *Madrid de Cine* aparecen descritos en: http://www.fundacionideas.es/sites/default/files/pdf/I-Las_industrias_culturales_y_creativas-Ec.pdf

la industria cinematográfica española. Para analizar la lógica en la que se engendra su cine y su dialéctica con nuestra realidad global resulta iluminador entender el transfondo ideológico y cultural en el que se inscribe su modo de crear. Gilles Lipovetsky habla de un proceso de «individualización» que favorece una serie de conductas desprovistas de toda coacción, marcadas por un amplio abanico de elecciones privadas que contrastan con un pasado reciente empeñado en insertar al individuo en unas reglas uniformes que no dejaban lugar a expresiones singulares. El resultado a los ojos de este filósofo es una sociedad ajena a represiones en la que cada individuo elige su modo de vida con enorme libertad y en la que las opciones más contradictorias conviven sin fricción. De esta sociedad post-moderna, sin «ídolo ni tabú, ni tan solo una imagen gloriosa de sí misma, [sin] ningún proyecto histórico movilizador» (Lipovetsky 1986: 10)- se nutre el cine de Almodóvar y en ella se gesta la libertad del cineasta a la hora de crear su obra y la del espectador a la hora de interpretarla.

Si bien el período que abarca desde la muerte de Franco hasta el momento actual funciona como caldo de cultivo idóneo para alimentar la creatividad del cineasta español, su inserción en la dinámica global viene marcada por una serie de factores estéticos, ideológicos, económicos y políticos que determinan y explican su proyección en nuestra «pantalla global». A ello aluden Marvin d'Lugo y Kathleen Vernon en su introducción a *A Companion to Pedro Almodóvar* al afirmar que «As the prestige and marketability of Almodóvar's films beyond the borders of Spain continue to expand, his work increasingly demands to be analyzed as an example of what Rosalind Galt and Karl Schoonover describe as 'global art cinema'; that is, as a visual-narrative style and even content, but also a genre and marketing strategy, all of which imply a borderless spectatorship» (13). Este espectador sin fronteras, educado en un cine no lastrado por marcadores nacionales, fomenta la consolidación de una estética válida en contextos culturales dispares.

Una cuestión fundamental a la hora de dilucidar la peculiar relación de Almodóvar con la globalización es la tensión entre la esencia netamente española de su obra y su vocación internacional, en especial su habilidad para llegar a lo universal sin renunciar a lo nacional, cuestión estudiada repetidamente por la crítica.⁴ Si indudablemente desde España se percibe como muestra fehaciente de la voluntad globalizadora del cine español, desde fuera su obra se perfila como ejemplo incuestionable de su profunda españolidad. Bernard Bentley lo resume bien en esta afirmación: «Abroad he has achieved a much more important status,

⁴ Destaco aquí algunos de los críticos que han prestado atención a esta cuestión: Paul J. Smith, *Desire Unlimited*; Mark Allinson, *A Spanish Labyrinth*; Ernesto Acevedo, *Pedro Almodóvar*; Marvin d'Lugo, *Pedro Almodóvar* y Txetxu Aguado «Pedro Almodóvar, la movida, la transición: memoria, espectáculo y antifranquismo».

and the average foreign spectator thinks of him as the representative of Spanish cinema, in spite of his very individual style» (285).

Indudablemente la entrada en el mercado global exige la activación de una serie de registros, temas y técnicas legibles por un público amplio, ajeno al contexto en el que se gesta la obra, lo cual, en el caso de Almodóvar, no implica olvidar la esencia de lo netamente español. Varios críticos han subrayado su capacidad para apropiarse de los marcadores de la identidad nacional y metamorfosearlos hasta hacerlos inteligibles para una audiencia desvinculada de dichos referentes. A ello contribuye la recurrencia de registros universalmente reconocibles como es el caso de la estética camp que, como bien muestra Alberto Mira, ancla al espectador en un marco referencial compartido que atenúa el hermetismo inherente a los cines nacionales. En la misma línea Alejandro Yarza considera que una de las claves del éxito del director manchego radica en su afinidad con la sensibilidad camp, centrada en el «reciclaje del desecho histórico producido por modos de producción previos de acuerdo a códigos estéticos contemporáneos» (Yarza, 17).

Una de las claves del éxito en este proceso de globalización del cine radica en la capacidad de Hollywood para marcar las pautas estéticas e ideológicas de la industria cinematográfica para el ciudadano global que habita nuestro presente. Los parámetros establecidos por la meca del cine operan como denominador común a la hora de evaluar un texto filmico y como punto de referencia con el que dialogan las industrias cinematográficas nacionales. Pamela Robertson Wojcik sintetiza esta realidad del siguiente modo: «The classic Hollywood cinema interpellates the film spectator, binding his or her desire with the dominant ideological positions, and above all, it conceals this ideological process by providing the spectators with the comforting assurance that they are unified, transcendent, meaning making subjects» (537). En este modelo filmico convergen en gran medida los anhelos y las frustraciones del espectador actual, educado en dicho modelo hollywoodiense cuya producción cinematográfica refleja y a la vez construye el sistema de valores dominantes tanto a nivel estético como ideológico: la perfección técnica y estilística, la glorificación del consumo, la cultura del bienestar, el individualismo, la superficialidad, la falta de proyectos utópicos, etc... Por otro lado el deseo de evasión como respuesta a las presiones que pautan nuestro modo de vida privilegia un tipo de productos culturales abocados a la distracción más que a la reflexión; de ahí la ventaja del cine de Hollywood a la hora de llegar al espectador frente a los cines nacionales, cuya ambigüedad y densidad temática, sumada a unos modos de narrar fragmentarios y auto-reflexivos lo apartan de este modelo. A este respecto hemos de señalar la clara voluntad de Almodóvar de limar las aristas que hacen los cines nacionales menos accesibles y de privilegiar el entretenimiento del espectador, como él mismo ha declarado en varias entrevistas. Con este sustrato dialoga la propuesta estética de Almodóvar abocada a

desmantelar las premisas del cine hollywoodiense pero sin arriesgar su conexión con este espectador global construido por la meca del cine. Esto conlleva una metamorfosis de la esencia transgresora que atraviesa su obra para hacerla llegar a un público amplio, tanto afín como ajeno al peculiar sistema de valores que proponen sus textos fílmicos. A esta habilidad para generar numerosos niveles de significado susceptibles de atraer a una pluralidad de espectadores se refiere Duncan Wheeler al afirmar que «What is particularly impressive [in Almodóvar's films] is that multiple references are perfectly integrated into the fabric of the film: while cultural capital may add a layer of meaning, it is never a prerequisite for narrative comprehensibility» (826). En este equilibrio de funambulista entre registros locales, nacionales y globales radica en gran medida el éxito de su obra dentro y fuera de España.

A esta fructífera relación entre lo nacional y lo global se superpone el controvertido debate sobre la excepcionalidad cultural y las ventajas o desventajas que conlleva para el cine español. Mientras un sector de la industria cinematográfica apela a la necesidad de internacionalizar nuestro cine tanto a nivel de producción como de contenidos temáticos, otro defiende la diferencia cultural como bandera, asegurando que dicha excepcionalidad opera como el mejor reclamo a la hora de vender nuestra obra cinematográfica en el mercado global. En esta dirección apunta el siguiente comentario de Román Gubern quien, tras rastrear la fusión de la tradición española con las influencias externas, afirma: «La obra cinematográfica de Pedro Almodóvar ha reelaborado algunas tradiciones culturales españolas en clave urbana y postmoderna, lo que le ha otorgado un aura de novedad en el mercado internacional, confirmando un aforismo de Rosellini, cuando afirmó que 'el mejor film internacional es un buen film nacional'» (46). Algunos de los cineastas españoles que han triunfado fuera de su país constatan la validez de esta premisa, entre ellos Carlos Saura y Luis Buñuel, cuya marcada españolidad les abrió las puertas del mercado internacional⁵.

Otro área que refleja la voluntad de entrar en el mercado internacional remite a la producción y distribución gestionada por la productora de los hermanos Almodóvar, El Deseo (1985), cuya amplia red de relaciones con otros países hace patente la eficacia de su modelo. Si bien la primera película que produjo, *La ley del deseo* (1987) tuvo limitada resonancia fuera de España, la siguiente, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), nominada para el Oscar a la mejor pelí-

⁵ Esto no excluye, como es bien sabido, la existencia de otras vías de entrada a este amplio mercado, basadas en la borrada de todo signo nacional y en la creación de un producto desprovisto de signos identitarios locales, concebido de cara a un espectador global, como es el caso de la obra de Alejandro Amenábar e Isabel Coixet entre otros. El hecho de filmar en inglés, elegir actores extranjeros, algunos consagrados en Hollywood y buscar localizaciones imprecisas facilita la exhibición a nivel internacional.

cula extranjera, se convirtió en pieza clave en la internacionalización del director. Igualmente la asociación con Orion Pictures facilitó la distribución en Estados Unidos y en el resto del mundo. A continuación la alianza profesional con Sony Pictures Classics, a cargo de la distribución de *La flor de mi secreto*, *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella*, *La mala educación*, *Volver*, *Los abrazos rotos*, *La piel que habito* y *Los amantes pasajeros*, afianzó la presencia de El Deseo en el mercado internacional.⁶ Un paso más en este proceso de globalización lo marca la conexión en 1991 con la productora y distribuidora europea CIBY 2000 con la que co-produjo *Tacones lejanos*, *Kika*, *La flor de mi secreto* y *Carne trémula*. A partir de *Hable con ella* Pathé Films se ocupó de la distribución de su obra en buena parte de Europa: Francia, Holanda, Bélgica, Inglaterra y Suiza. Además la vocación universal de El Deseo se extiende a la co-producción de películas de directores latinoamericanos, entre ellos Lucrecia Martel, Guillermo del Toro, Lita Stantic, Andres Wood y Paul Leduc.⁷ Marvin d'Lugo asocia El Deseo con «a deeper conceptual project involving the cinematic emphasis on cultivating a deterritorialized sensibility that dislodges films from their exclusively local environments and addresses broader audiences» (2013: 428). Lo que es indudable, como el propio director ha expresado en varias ocasiones, es que para él, uno de los marcadores fundamentales del éxito radica en la capacidad de vender sus películas en el mercado internacional y que El Deseo opera de acuerdo con esta premisa.⁸ Como bien resume Marina Díaz López «The structure of El Deseo as a business enterprise has allowed it to become a financially profitable company, identified with the work of a single director whose cultural capital is unquestionable. The production company has positioned itself well in the international marketplace, where quality festivals and distribution insure profits» (123).

A este proceso de internacionalización activado desde El Deseo se suman iniciativas como la de Sony, diseñada para promocionar la imagen de Almodóvar en Estados Unidos con el lanzamiento de una retrospectiva de su obra titulada *Viva Pedro* (2006) en la que se incluyen las películas de las que Sony tenía ya derechos

⁶ Ver «El Deseo's Itinerary» de Marina Díaz López y «Journeys of El Deseo between the nation and the transnational in Spanish Cinema» de Nuria Triana-Toribio.

⁷ Para un estudio completo de la relación de Almodóvar con América Latina, tanto a nivel de producción como de actores y música, ver el artículo de Marvin d'Lugo «Almodóvar and Latin America: The Making of a Transnational Aesthetic in *Volver*».

⁸ En una de las conversaciones que Almodóvar mantiene con Frederic Strauss aborda esta cuestión y afirma que para él el éxito se mide en las ventas de su obra en el extranjero. Ver *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, págs. 186 y siguientes. No obstante deja claro que de momento no tiene interés en filmar con Hollywood, como muestra esta cita: «I am lucky. I never wanted to go to Hollywood. That was not my goal. I don't want to be offensive, but I get the idea that Hollywood is not demanding about scripts. And what concerns me is the value of scripts. I never trust that I am going to have complete freedom in Hollywood. The stories that I tell are not the mainstream stories that the American audiences are used to. I speak ideologically, of course. I hope to be wrong (*New York Times Magazine* 5-9-2004).

de exhibición junto con otras dos, *Matador* (1986) y *La ley del deseo* (1987), que apenas se habían visto en USA. Sony adquirió también los derechos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) lanzada como vimos por Orion⁹. Las estrategias de marketing de Sony proporcionan una clara muestra de lo que busca el espectador en USA y ponen de manifiesto el convencimiento de que Almodóvar, además de ser una marca reconocible y exportable, es un género en sí mismo que no necesita encajar en ninguna de las categorías definidas por la industria cinematográfica. A esto apunta la siguiente afirmación de Vicente Rodríguez Ortega: «In the Almodovarian universe for US audiences, genres thus function as markers of both his distinctive cinematic oeuvre and the multiple layers of intertextuality through which he connects his work with a variety of artistic practices from around the globe» (45).

Una muestra más de su vocación universal deriva del cosmopolita elenco de actores con los que ha trabajado, entre ellos Peter Coyote, Geraldine Chaplin, Gael García Bernal, Cecilia Roth, Darío Grandinetti que comparten la pantalla con los habituales actores y actrices españoles fieles a Almodóvar. Igualmente resulta digna de mención la contribución del director a la internacionalización de los actores españoles con mayor visibilidad, entre ellos Penélope Cruz, Antonio Banderas y Javier Bardem.

En este mapa global en el que se sitúa la obra de Almodóvar, el cine americano opera como referente fundamental según prueban las frecuentes inserciones de películas americanas dentro de sus textos fílmicos, bien como homenaje, cita o pastiche (el director no duda en calificar de «robos» estas referencias), que duplican y expanden la trama o anticipan el desenlace.¹⁰ Un buen número de citas refleja el peso de Hollywood en la obra del cineasta español, entre ellas la semejanza entre el asesinato del marido de Gloria con una pata de jamón en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y el del marido de la protagonista de *Cordero para cenar* (Alfred Hitchcock, 1958) con una pata de cordero; el «homenaje» a *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954) como lo llama Peter Evans (156) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*; la inserción de una escena de *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) como anticipación de la muerte de los protagonistas de *Matador*; el inicio de *Todo sobre mi madre* con la proyección en televisión de *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1951) y la evocación de *El rock de la cárcel* de Richard Thorpe (1957) en *Tacones lejanos* entre otras muchas referencias. Igualmente significativa es la inserción en *Hable con ella* de una película muda, *El amante menguante*,

⁹ No estaban en esta retrospectiva *Atome* (1990) propiedad de Miramax y confirmación del éxito de Almodóvar, ni *Tacones lejanos* (1991), una de las películas más alabadas por la crítica.

¹⁰ Ver el artículo de Javier Herrera aparecido en el libro de Marvin D'Lugo y Kathleen Vernon titulado «Pedro Almodóvar's Stolen Images» y el de Peter Evans, «La citas fílmicas en las películas de Almodóvar».

inspirada en *El increíble hombre menguante* de Jack Arnold (1957) que debe también mucho a la estética de las películas mudas de Hollywood. Estos «robos», solo una pequeña muestra de todos los que reconoce el propio Almodóvar y de otros muchos que ha detectado la crítica, dan buena cuenta del peso del cine americano en el modo de crear almodovariano. El artículo de Javier Herrera incluido en este volumen explora en detalle esta técnica.

Igualmente significativa es la presencia del melodrama clásico americano en buena parte de su obra. Refiriéndose a esta cuestión Paul Julian Smith (2009) analiza la dialéctica entre melodrama y neorrealismo en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, contrastando las pautas generales del género con su utilización en esta película. La esencia netamente femenina del melodrama, su extrema emotividad, la obsesiva búsqueda de amor por parte del personaje femenino, el protagonismo de la música, la afectación y la estilización estética que atraviesan dicho género se proyectan claramente en no pocas de sus películas.¹¹

Un componente más en este proceso de globalización del director manchego lo proporciona la consolidación de un lenguaje cinematográfico compartido por los cineastas más innovadores de Hollywood y de buen número de países, caracterizado por la fusión/confusión de géneros cinematográficos, la fragmentación, la autoreflexividad y la dislocación del orden cronológico. La claridad en cuanto a la articulación de la historia, el orden temporal y el género cinematográfico tradicionalmente vinculada al cine de Hollywood, se ha visto desplazada por las propuestas estéticas de nuevos directores, entre ellos Quentin Tarantino, David Lynch, Todd Haynes y los hermanos Coen con los que Almodóvar comparte su intencionada imprecisión genérica y su fragmentado modo de articular una historia.¹² La fusión de elementos del cine de terror, el western, el melodrama, la comedia, el cine negro, la farsa, lo realista y lo surrealista, muestra de lo que Ira Jaffe etiqueta como «cine híbrido», acorta la distancia entre la concepción del cine de estos innovadores directores y la del director español. Refiriéndose al impacto de esta fusión de géneros cinematográficos en la difusión de la obra de directores con una vocación universal Jay Beck considera que «Global filmmakers often attempt to appropriate and alter the very generic and narrative configurations of successful film genres and modes in order to capture a share of their domestic market and occasionally, a piece of the international pie» (15). El afianzamiento de los directores mencionados, la consolidación de unos registros estéticos compartidos y el poder de Hollywood para vender sus productos al resto del mundo han llevado a perfilar unos espec-

¹¹ Además de Paul Julian Smith, varios críticos han tratado la presencia del melodrama en el cine de Almodóvar, entre ellos Kathleen Vernon y Marvin D'Lugo en su volumen *Pedro Almodóvar*, pags. 29-44.

¹² Los mexicanos Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón se ajustan también a este modo de filmar.

tadores «globales» que han ido asimilando paulatinamente unos modos de crear menos convencionales, facilitando con ello la aceptación de opciones estéticas tan innovadoras como la del propio Almodóvar.

Dentro de este marco, el gusto por la manipulación formal, en especial la autorreflexividad con sus continuas referencias al cine dentro del cine y al acto de filmar, inherentes a la postmodernidad, establecen un denominador común por el que transita cómodamente el espectador del siglo veintiuno. Si para un sector de la crítica este pastiche cinematográfico revela un agotamiento temático y estilístico, para otro ofrece un amplio repertorio de recursos que, lejos de reflejar falta de originalidad, añaden profundidad al medio cinematográfico. Refiriéndose a la cuestión de la autorreflexividad Gilles Lipovetsky subraya el cambio en su percepción operado entre la modernidad y la postmodernidad, apuntando que si en la modernidad tenía «[la autorreflexividad] el valor de reivindicación crítica» (2009: 69) en la era hipermoderna, «se trivializa, se diversifica, se vuelve el lenguaje mismo de un cine en el que la referencia, la relectura, el segundo nivel, la parodia, el homenaje, la cita, la reinterpretación, el reciclaje, el humor forman parte de la práctica corriente» (2009: 70).

Pero si bien este sustrato común en lo que atañe al estilo y a la forma se inserta en un trasfondo ideológico convencional en el cine americano, en el caso de Almodóvar se da acompañado de posturas éticas mucho más arriesgadas ya que sus personajes sistemáticamente se desvían de la norma. Esto conlleva un efecto contradictorio ya que la ambigüedad moral que atraviesa la obra del cineasta español genera un efecto distanciador en el espectador, especialmente en el espectador extranjero, abierto a las innovaciones formales pero reticente a la hora de aceptar situaciones que desestabilicen sus valores morales. Pero por otro lado los registros comunes en lo que atañe al estilo ayudan a atenuar este efecto distanciador que genera el provocador código moral del cineasta español, ayudándole así a abrirse paso en el mercado internacional.

El espacio que el cine de Almodóvar se ha abierto paulatinamente en el panorama cinematográfico internacional pone de manifiesto el proceso de seducción de un público global, que si bien se ha educado en un cine más convencional, está ahora predispuesto a aceptar otros marcos de referencia. Como bien apunta Rodríguez Ortega refiriéndose a Estados Unidos, «since *Todo sobre mi madre*, [Almodóvar] has become fully recognizable and, most importantly, *understandable* for American audiences» (Rodríguez Ortega 45). La recepción en Estados Unidos opera así como catalizador de la proyección global de Almodóvar y como baremo de su éxito. Esto no implica renunciar a la complejidad inherente al modo de articular sus historias ya que según nota Brad Epps en relación a *La mala educación* «While Almodóvar provides references to make the film [*Bad Educa-*

tion] accessible to international audiences, he also works to disturb, by way of an elaborate, involute plot, the very notions of accessibility and recognizability» (25). En el equilibrio entre la lealtad a su concepción personal del cine, con la complejidad que entraña, y la voluntad de hacerlo accesible al espectador del tercer milenio radica en buena medida la positiva recepción de su cine en el mercado internacional. Almodóvar logra armonizar con admirable eficacia su afianzamiento en unos registros culturales netamente españoles, difícilmente legibles para quien está fuera de este contexto, con una proyección universal difícil de lograr fuera del marco de Hollywood. Su tan debatida y cuestionada españolidad, al filtrarse por su mente, produce unos textos fílmicos polisémicos, complejos y a la vez accesibles, locales y universales, inscritos simultáneamente en el marco español y en el marco global.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Acevedo, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. London, UK: British Film Institute, 2008.
- Aguado, Txetxu. «Pedro Almodóvar, la Movida y la Transición: memoria, espectáculo y anti-franquismo» en *Buñuel y/o Almodóvar. El laberinto del deseo. Letras Peninsulares*. Eds. Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo Vol. 22.1 (2010): 23-44.
- Allinson, Mark. *A Spanish Labyrinth*. London, UK: I.B. Tauris & Co Ltd, 2001.
- Beck, Jay and Vicente Rodríguez Ortega. Eds. *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2008.
- D'Lugo, Marvin. *Pedro Almodóvar*. Urbana and Chicago. University of Illinois Press, 2006.
- Almodóvar and Latin America: The Making of a Transnational Aesthetic in *Volver*. *A Companion to Pedro Almodóvar*. Eds. Marvin d'Lugo and Kathleen Vernon. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (412-431).
- D'Lugo y Kathleen Vernon. Eds. Introducción. *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (1-17).
- Díaz López, Marina. «El Deseo's Itinerary». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (107-128).
- Epps, Brad and Despina Kakoudaki. Eds. *All About Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minneapolis. London: University of Minnesota Press, 2009.
- Evans, Peter. «Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar». *Almodóvar: El cine como pasión*. Eds. Fran Zurián y Carmen Vázquez Valera. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005 (155-161).
- Galt, Rosalind and Karl Schoonover. *Global Art Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Goss, Brian Michael. *Global Auteurs*. New York: Peter Lang, 2009.
- Gubern, Román. «Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar». *Almodóvar: el cine como pasión*. Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Valera. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005 (45-56).
- Javier Herrera «Almodóvar's Stolen Images». *A Companion to Pedro Almodóvar*. Eds. Marvin D'Lugo y Kathleen Vernon. Malden Massachusetts and Oxford U. K.: Wiley-Blackwell Publishing, 2013 (345-364)
- Jaffe, Ira. *Hollywood Hybrids*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2010.
- Kinder, Marsha. «Documenting the National and its Subversion in a Democratic Spain». *Re-figuring Spain*. Ed. Marsha Kinder. Durham and London: Duke University Press, 1997 (65-99).
- Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- . *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Madrid de Cine http://www.fundacionideas.es/sites/default/files/pdf/I-Las_industrias_culturales_y_creativas-Ec.pdf
- Memoria Anual de 2012 de la Confederación de Productores Audiovisuales Españoles (FAPAE) http://www.fapae.es/informes_otros.asp?socios=1.

- Mira, Alberto. «Camp y underground homosexual en *Qué he hecho yo para merecer esto!*». Roberto Cueto. Ed. *Qué he hecho yo para merecer esto!*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009 (89-120).
- Robertson Wojcik, Pamela. «Spectatorship and Audience Research». *The Cinema Book*. Ed. Pam Cook. London: British Film Institute, 2007 (538-546).
- Rodríguez Ortega, Vicente. «Trailing the Spanish auteurs: Almodóvar's, Amenábar's and de la Iglesia's generic routes in the US». *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Eds. Jay Beck and Vicente Rodríguez Ortega. Manchester University Press, 2008 (44-65).
- Smith, Paul J. «La reescritura del melodrama en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*». *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2009 (123-139).
- . *Desire Unlimited*. London: Verso, 1994.
- Strauss, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Triana-Toribio, Nuria. «Journeys of El Deseo between the nation and the transnational in Spanish cinema». *Studies in Hispanic Cinemas* 4.3 (2007): 151-163.
- Vernon, Kathleen. «Melodrama against itself: Pedro Almodóvar's *What Have I Done to Deserve This*». *Film Quarterly* 46.3 (1993): 28-40.
- Wheeler, Duncan. «All About Almodóvar? *Todo sobre mi madre* on the London Stage». *Bulletin of Hispanic Studies* 87.7 (2010): 821-841.
- Yarza, Alejandro. *Un canibal en Madrid*. Madrid: Libertarias, 1999.