

## Recepción e interferencias del cine de Pedro Almodóvar en el sistema cultural alemán.<sup>1</sup>

Mario DE LA TORRE ESPINOSA  
Universidad de Cádiz  
[mario.delatorre@uca.es](mailto:mario.delatorre@uca.es)

**Resumen:** Para un notable sector de los críticos y del público, las películas de Pedro Almodóvar constituyen una de las principales filmografías mundiales. Para apoyar esta información se analiza el comportamiento y las interferencias de su cine en Alemania. Con este objetivo, se han desarrollado dos ideas provenientes de la Teoría de los Polisistemas -los factores del sistema propuestos por Itamar Even-Zohar, y la noción de *interferencia* enunciada por Rakefet Sela-Sheffy- para demostrar que el cine almodovariano se halla presente en el repertorio alemán y proponer un modelo de análisis para estudiar la canonización de su filmografía.

**Palabras clave:** Cine español, Pedro Almodóvar, Teoría de los Polisistemas, Recepción en Alemania, Sistema cultural

<sup>1</sup> Este trabajo ha sido realizado gracias a la concesión de una beca de investigación Förderlinie I otorgada por el Iberoamerika Zentrum de la Universidad de Heidelberg.

**Abstract:** For a significant part of public and critic, the cinema by Pedro Almodóvar is considered one the main world filmographies. To support this idea, the process of reception and the interferences of his cinema in Germany have been analyzed. Two ideas from the Polysystem Theory has been developed to reach this goal: the system factors stated by Itamar Even-Zohar and the notion of *interference* stated by Rakefet Sela-Sheffy. Through this analytical method, we defend the fact that the Almodóvar's cinema is present in the German repertoire and, consequently, we propose an analysis model for the study of the canonization of his filmography.

**Keywords:** Spanish Cinema, Pedro Almodóvar, Polysystems Theory, Reception in Germany, Cultural System

## 1. LA FILMOGRAFÍA DE PEDRO ALMODÓVAR COMO ELEMENTO DEL CANON FÍLMICO

El cine de Almodóvar se ha posicionado en las dos últimas décadas en un lugar central del canon cinematográfico mundial. En este proceso de canonización han jugado un papel determinante la buena recepción por parte de los críticos y públicos franceses. La presencia continuada de sus filmes en la sección oficial del Festival de Cannes, la concesión de premios César a la mejor película extranjera y un César honorífico a toda su carrera, la entrega de la Orden de Caballero de la Legión de Honor Francesa o la organización por parte de la Cinémathèque Française del ciclo y exposición *¡Almodóvar: Exhibition!* son sólo algunos ejemplos de la relevancia que ha alcanzado en el país galo.

A tenor de la gran cantidad de reconocimientos recibidos, ya sean por parte de gobiernos, festivales o de la propia industria cinematográfica, así como la cantidad de literatura académica generada en torno a su filmografía, podríamos hablar de su inclusión entre lo más granado del cine mundial, pero ahora quedaría determinar si realmente, y de manera objetiva, forma parte del canon fílmico, entendido como un

número reducido de películas, seleccionadas del catálogo o *corpus* (también conservado) por el valor que se les atribuye según criterios que pueden diferir (representatividad histórica, temática, estilística, narrativa, de personajes, etc.), resultado de un proceso de selección que, en el caso del cine, por su corta historia, se conserva mejor que en la literatura (Sullá 2010: 15).

Entre los numerosos intentos de determinar un canon fílmico mundial se hallan los llevados a cabo en EE. UU. por Richard Corliss y Richard Schickel, críticos de la revista *Time*. En 2005 publicaron «9 Great Movies from 9 Decades» (Schickel Corliss 2005), donde *Hable con ella* (Pedro Almodóvar 2002) fue elegida como la mejor película de

la década. Este reconocimiento se incrementaría cuando un par de años más tarde publicaron «All-Time 100 Movies» (Corliss Schickel 2011), donde vuelve a aparecer esta misma obra, pero ya como una de las cien mejores de la historia del cine.<sup>1</sup> Junto a estos trabajos podemos mencionar otros como el llevado a cabo por Paul Schrader, titulado «Canon Fodder» (2006) y donde intenta establecer unas bases teóricas para la elaboración de un canon fílmico. El autor estadounidense ubica este mismo filme de Almodóvar en el puesto 46. El cine del director español entraría así a formar parte de los listados elaborados por los críticos, siguiendo la estela del éxito cosechado en premios de prestigio y repercusión mediática como los Globos de Oro o los Oscar.

Una vez vistos estos ejemplos de cánones personalistas, la cuestión sería determinar cómo elaborar un listado objetivo con la selección de lo mejor del séptimo arte, pero preocupándonos más por la capacidad para generar nuevas obras al instaurar diferentes modelos que por el listado resultante. Para comenzar, frente a los intentos de elaboración de cánones por parte de críticos o académicos, sería oportuna la consideración de diferentes variables que excedan de los gustos de una persona determinada, al modo de Harold Bloom (1994). Estamos hablando de la inclusión de un autor en un canon concreto –decimos *concreto* porque consideramos la posibilidad de que existan diferentes cánones dependiendo del área del sistema cultural en el que nos hallemos- y en un momento histórico determinado –porque no concebimos un canon de forma estática, sino que varía con el tiempo y las condiciones que se dan en el mismo-. Es decir, nos interesa más la canonización como proceso que como resultado, y esto se vislumbra por la recepción que ha tenido en un contexto cultural determinado.

Dada esta visión, nos parece de gran utilidad la Teoría de los Polisistemas, enunciada por Itamar Even-Zohar en los años setenta, y la usaremos como punto de partida para analizar el fenómeno de recepción del cine de Almodóvar en Alemania, un país que ostenta un lugar muy relevante dentro de la cultura mundial y, en consecuencia, con capacidad para dirimir los gustos de la población internacional. Y para ellos atenderemos a las variables del polisistema denominadas por Itamar Even-Zohar (1997) como factores, para pasar a aplicar en una segunda parte de los resultados las nociones de Rakefet Sela-Sheffy (2003) de *importación, traducción y reproducción* a través de lo acontecido en Alemania con los estrenos de sus películas. Así, apuntaremos una

<sup>1</sup> *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar 1999) también aparecería, pero en las listas preliminares elaboradas por los dos críticos. Con el fin de simplificar el listado, Corliss y Schickel (2011) elegirían solo *Hable con ella*.

posible canonización, cosa que solo con el paso de los años se podrá confirmar o refutar.

## 2. CÁNONES MÚLTIPLES FRENTE A UN CANON UNIVERSAL

Muchos autores protestaron contra *El canon occidental* (1994) por considerar que Harold Bloom actuaba desde el posicionamiento de un hombre, heterosexual, occidental y blanco. Los investigadores, lejos de resignarse, comenzaron a proponer alternativas que rompiesen con este tipo de cánones de índole conservadora, estableciendo listados donde la selección se realizaba desde perspectivas feministas o poscoloniales, por ejemplo, que soliviantarían la opinión de otra parte de la comunidad académica.<sup>1</sup> Frente a este ambiente de confrontación, urgía la aparición de nuevos planteamientos que superaran esta rivalidad, estableciendo nuevos paradigmas desde los que afrontar la inclusión de un determinado autor u obra en un canon de forma independiente a valoraciones de corte ideológico o personalista.

Como solución a este enconado problema Pozuelo Yvancos (1995; 2000) presentaría una alternativa muy prometedora mediante la utilización de las teorías sistémicas (Tötösy de Zepetnek 1992). Frente a la consideración de un canon estático, se aboga por el análisis desde un punto de vista dinámico, asumiéndose a su vez la imposibilidad de hablar de un canon único. A esto se le debe sumar el hecho de que el polisistema cultural -concepto enunciado por Even-Zohar para diferenciarlo de la visión estática de *sistema* por parte de los estructuralistas- tiene en su interior un centro y una periferia, posibilitándose desplazamientos internos por la tensión generada entre ellos. Según esta perspectiva es más fácil interpretar el hecho de que para ciertos grupos sociales determinadas obras constituyan un corpus a conservar, aunque este contravenga lo considerado como buen gusto por el grupo que ostenta el poder en el estrato central (cánones periféricos frente a ca-

<sup>1</sup> La polémica generada por el literato Javier Marías (2017) a colación de los actos conmemorativos del centenario del nacimiento de Gloria Fuertes sería una buena muestra de ello: «A veces no hay nada tan dañino para una profesión, un colectivo o un sexo entero que sus defensores a ultranza, y me temo que un daño parecido al que se infligió hace décadas al cine español está a punto de infligírsele al arte hecho por mujeres» (Marías 2017).

non central), así cómo dicho conjunto de obras pueda salir de la periferia para instalarse en el centro del polisistema con el paso del tiempo y de la acción de ciertos procesos socioculturales. A este último fenómeno Even-Zohar lo denominará *transferencia*, constituyéndose en una de las bases de todo dinamismo cultural.<sup>1</sup>

Siguiendo con nuestra línea de trabajo, hay que denunciar cómo tradicionalmente únicamente era lícito ocuparse del estudio del canon central, y haciéndolo además mediante el análisis de los textos. Desde un enfoque polisistémico, en cambio, los cánones periféricos tendrán una consideración clave, ya que son esenciales para entender el funcionamiento de la cultura en una sociedad, y el texto se constituirá sólo en un elemento más de los conformantes de la realidad sociocultural, aunque todos determinantes para analizar las dinámicas presentes en los procesos de creación, distribución y recepción de productos culturales. Entre estos elementos destacará el *repertorio* (Even-Zohar 1997), entendido como los modelos y leyes que determinan la posición de una obra o autor dentro de un polisistema.

Por último, partiendo de la idea de que la cultura en una sociedad dada no se genera a partir de sus textos, sino teniéndose en cuenta la relación entre códigos y textos de una manera diacrónica, vendrán derivados dos conceptos clave para nuestro objeto de estudio: el de canonicidad estática, cuando un producto forma parte del canon junto a otras obras sancionadas por un estamento con capacidad para ello y ejecutadas a partir del repertorio disponible, y la de canonicidad dinámica, cuando además de pasar a engrosar ese listado dicha obra se convierte en modelo para la generación de otras nuevas, contribuyendo así al crecimiento del repertorio. Desde este último punto de vista afrontaremos la noción de *interferencia* (Sela-Sheffy), porque la vamos a considerar como una evidencia del proceso de canonización en el que ha entrado a formar parte el cine de Almodóvar gracias a una recepción positiva.

### 3. LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS COMO METODOLOGÍA

Para comenzar con el análisis de los elementos intervinientes en el proceso de recepción del cine de Almodóvar en Alemania —y sugerir su

<sup>1</sup> Estaría asociado a la idea de desautomatización de los formalistas rusos, y en línea con Tinianov (1927), para quién todo fenómeno cultural es observable poniéndolo en relación con la serie histórica.

canonización- atenderemos, como ya hemos dicho, a los *factores del sistema* de Itamar Even-Zohar (*ibíd.*), desarrollando indicadores mensurables cuando sea posible y siguiendo el trabajo de Torre Espinosa (2016), y aplicándolos a todas sus películas estrenadas en Alemania desde *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) a *Los amantes pasajeros* (2013). Partiendo del esquema de la comunicación de Roman Jakobson (1958: 32), el investigador israelí propone que cualquier manifestación sociosemiótica o cultural consta de los siguientes elementos y de las relaciones que se establecen entre ellos:

- El productor, que actúa sobre el repertorio creando o reproduciendo bien un producto cultural, o bien un modelo determinado que puede contribuir, aunque de forma limitada al llevarse a cabo de manera individual, a desplazamientos en el polisistema.
- El consumidor, que actúa de forma pasiva, ya que, en su concepción tradicional, no crea. Pero la figura del prosumer, propio de las narrativas digitales, está cuestionando esta figura, puesto que estos también pueden ostentar una función de productor. Así, se podría identificar la acción de los consumidores en el proceso de canonización a través de productos como los fan films, generados a partir del mundo ficcional de una obra, o bien mediante las valoraciones vertidas en foros de discusión o páginas webs especializadas.
- El producto, entendiéndolo por un lado como la realización de un conjunto de signos y materiales, y, por otro, como una serie de comportamientos determinados pero poniéndose el énfasis en la manera en la que estos productos generan nuevos modelos en el repertorio. En resumen, no nos interesaremos por los aspectos textuales de las obras, sino por saber cómo influyen en la sociedad con la creación de nuevos modelos.
- El mercado, concebido como la suma de todos los elementos intervinientes tanto en la producción como en la venta de productos y modelos, mediando entre el productor y el consumidor. Analizaremos aquí las cifras totales de taquilla para ver cuál ha sido la distribución de estos productos culturales.<sup>1</sup>
- La institución, por su parte, estará conformada por elementos controladores de la cultura al decidir qué normas deben acep-

<sup>1</sup> Para la obtención de esta información se ha acudido a la base de datos *online* de *Box Office Mojo*, accesible en <http://www.boxofficemojo.com>.

tarse y cuáles no, mediando por consiguiente entre el productor y el consumidor (entiéndase aquí y como ejemplo el estamento académico o el político). Aquí recogeremos las críticas vertidas sobre las películas, así como listados o antologías que mencionen los filmes a estudiar. Asimismo se listarán los premios recibidos en Alemania y otros foráneos pero con gran influencia en este país desde una perspectiva globalizada.<sup>1</sup>

Por último, nos encontraríamos con el repertorio, un concepto clave y que se definiría como el conjunto de reglas y materiales que actúan tanto en la creación como en el consumo de un producto determinado. Como indicador de cambio en el repertorio alemán usaremos el neologismo *almodovaresk*, que nos permitirá ver una evolución en su uso hacia una conceptualización muy interesante, así como algún ejemplo en la esfera comercial donde se ha producido un trasvase de material significativo con resultados cuanto menos curiosos.

Así en resumen, gracias a la aplicación de los preceptos de la Teoría de los Polisistemas a la filmografía del director español y su comportamiento en Alemania, se estudiarán dos fenómenos. Por un lado el de *recepción* para adivinar si su cine ha entrado a formar parte de un proceso de canonización y de qué manera, y por otro lado el de *interferencia*, según el cual, y siguiendo las investigaciones de Rakefet Sela-Sheffy (2003), comprobaremos si su cine ha provocado algún cambio en el sistema cultural alemán. Por este concepto entenderemos aquéllos modelos u obras que, sin pertenecer a un polisistema cultural, acaban influyendo en el repertorio por las dinámicas y tensiones generadas tanto dentro como fuera del polisistema. Desde nuestro punto de vista este último será uno de los indicadores más fiables de canonización en cualquier polisistema cultural.

#### 4. EVOLUCIÓN DE LA RECEPCIÓN DEL CINE DE ALMODÓVAR: DEL *QUEER* AL *MAINSTREAM* EN ALEMANIA

Uno de los primeros elementos que quisiéramos destacar hace referencia a la fecha de estreno de sus películas. La primera en llegar a salas

<sup>1</sup> Sería interesante realizar un análisis bibliométrico tomando la bibliografía editada en Alemania y generada a partir de la filmografía de Almodóvar. Por cuestiones de economía de espacio, se obvia efectuar en el presente artículo, a pesar de ser consciente de las ventajas que acarrearía a la hora de analizar el factor institución.



comerciales alemanas fue *La ley del deseo*, en 1987. Esta producción tuvo su lanzamiento oficial en el Festival de Berlín, donde recibió el premio Teddy a la mejor película de temática homosexual. La obra, de gran éxito de crítica, se convirtió en un acontecimiento dentro del festival para la comunidad gay y, como consecuencia, la distribuidora alemana Concorde la estrenaría cuatro meses más tarde en salas.

Este proceso de canonización de la cinematografía de Almodóvar en Alemania no se puede entender correctamente si no se tiene en cuenta lo sucedido en EE. UU. en 1989, cuando se produce el primer gran hito internacional en la carrera del director manchego con el estreno de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Como síntoma de esta buena acogida, valga el hecho de haber obtenido numerosos premios, incluyendo una nominación a los Premios Oscar a la mejor película extranjera. Lo relevante para nuestra investigación es que la película suscitará el interés de una *major* como la Twentieth Century Fox, que se hará con los derechos para su distribución mundial. Será así como vuelva a estrenar una película en Alemania, ahora con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y con una fuerte promoción al modo americano. De esta forma el cine *underground* de sus inicios, con una acusada sensibilidad *queer*<sup>1</sup>, será reemplazado tras este estreno por nuevas producciones más asequibles para el gran público y cargadas de referencias al cine hollywoodiense. Como consecuencia esta comedia se convertirá en la quinta producción más taquillera del año en Alemania (excluyendo de este listado a las películas nacionales y las de Hollywood), logrando alcanzar nuevos *targets* más allá de la comunidad gay. Además, el éxito de esta comedia provocará que se estrenen a partir del año siguiente parte de su filmografía previa. Tras el lanzamiento de su siguiente obra, *Fessle mich! (¡Atame!)* (1990), sus películas se podrán ver en salas con completa normalidad, es decir, a los pocos meses de su *première* en España (Fig. 1). El público alemán vería normalizado así el consumo de su cine.

<sup>1</sup> Esta posición central entre este grupo social se puede constatar todavía en el ámbito alemán. La revista especializada *Sissy: homosexual's film quarterly*, por ejemplo, ha dedicado dos de sus portadas a las películas *La piel que habito* (septiembre de 2011) o *Los amantes pasajeros* (agosto 2013).

| Título alemán                                   | Título original                                  | Año estreno | Estreno Alemania |
|-------------------------------------------------|--------------------------------------------------|-------------|------------------|
| <i>Pepi, Luci, Bom und der Rest der Band</i>    | <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> | 1980        | 17/09/2010 (DVD) |
| <i>Labyrinth der Leidenschaften</i>             | <i>Laberinto de pasiones</i>                     | 1982        | 22/09/1990       |
| <i>Das Kloster zum heiligen Wahnsinn</i>        | <i>Entre tinieblas</i>                           | 1983        | 01/01/2010 (DVD) |
| <i>Womit hab' ich das verdient?</i>             | <i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i>       | 1984        | 18/04/1991       |
| <i>Matador</i>                                  | <i>Matador</i>                                   | 1985        | 19/07/1990       |
| <i>Das Gesetz der Begierde</i>                  | <i>La ley del deseo</i>                          | 1987        | 11/06/1987       |
| <i>Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs</i> | <i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>  | 1988        | 23/02/1989       |
| <i>Fessle mich!</i>                             | <i>Átame!</i>                                    | 1990        | 16/08/1990       |
| <i>High Heels - Die Waffen einer Frau</i>       | <i>Tacones lejanos</i>                           | 1991        | 12/03/1992       |
| <i>Kika</i>                                     | <i>Kika</i>                                      | 1993        | 17/03/1994       |
| <i>Mein blühendes Geheimnis</i>                 | <i>La flor de mi secreto</i>                     | 1995        | 22/02/1996       |
| <i>Live Flesh - Mit Haut und Haar</i>           | <i>Carne trémula</i>                             | 1997        | 07/05/1998       |
| <i>Alles über meine Mutter</i>                  | <i>Todo sobre mi madre</i>                       | 1999        | 04/11/1999       |
| <i>Sprich mit ihr</i>                           | <i>Hable con ella</i>                            | 2002        | 08/08/2002       |
| <i>La mala educación - Schlechte Erziehung</i>  | <i>La mala educación</i>                         | 2004        | 30/09/2004       |
| <i>Volver - Zurückkehren</i>                    | <i>Volver</i>                                    | 2006        | 03/08/2006       |
| <i>Zerrissene Umarmungen</i>                    | <i>Los abrazos rotos</i>                         | 2009        | 06/08/2009       |
| <i>Die Haut, in der ich wohne</i>               | <i>La piel que habito</i>                        | 2011        | 20/10/2011       |
| <i>Fliegende Liebende</i>                       | <i>Los amantes pasajeros</i>                     | 2013        | 04/07/2012       |

Fig. 1. Fechas de estreno de las películas en España y en Alemania.

Para interpretar los datos de taquilla y de crítica<sup>1</sup> se ha usado un análisis comparativo con EE. UU. (Fig. 2). Tras dicho análisis se puede comprobar cómo el comportamiento en cuanto a recaudación es muy similar en sendos países. Queda así demostrado que su recepción, a pesar de haberse efectuado en dos ámbitos culturales diferentes, no dista de forma significativa. Además, si comparamos las líneas de tendencia, tanto de crítica como de espectadores, vemos que su comportamiento es prácticamente idéntico, indicándonos que una buena acogida por parte de la crítica puede llevar asociados unos buenos resultados de taquilla.<sup>2</sup> Tenemos que mencionar que las fuertes desviaciones observables en la gráfica se deben a agresivas estrategias llevadas

<sup>1</sup> Para obtener los datos de la crítica se ha optado por seleccionar un índice cuantitativo que simplifique la representación de la información. Para el caso estadounidense se ha optado por usar como herramienta la web *Metacritic.com*, que recopila críticas de los principales medios estadounidenses, codificando las valoraciones de sus críticos de cine de 0 a 100. Estos datos se han puesto en relación haciendo media con los de la web *Rottentomatoes.com*, de funcionamiento muy similar. Para el ámbito alemán se ha seleccionado las valoraciones de los críticos de dos revistas especializadas: *Epd Films* y *Prisma*.

<sup>2</sup> En el apartado de la crítica colocamos la puntuación media recibida sobre la línea de tendencia.

a cabo en la distribución de algunas de sus películas, como puede ser el caso de *Volver*, cuando las distribuidoras, tanto en EE. UU. como en Alemania, lanzaron unas campañas de promoción mucho mayores de las realizadas anteriormente con su cine, accediendo así a un circuito de salas de proyección mucho más amplio. El éxito en su estreno en Cannes así como el protagonismo de Penélope Cruz, convertida ya en una *star* internacional, coadyuvó a su carrera en taquilla al lograr una amplia presencia en los multicines de complejos comerciales y compitiendo con otras películas de fuerte impronta comercial. Como ejemplo de esto, véase el hecho de que fuera la primera película en el ranking anual en Alemania –eliminando del listado a las películas estadounidenses y alemanas-, y que en su semana de estreno quedara en segundo lugar en la recaudación por cada una de las noventa y una copias (con 8.843€), sólo superada por *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, de Gore Verbinski, a la que incluso superaría en la segunda semana convirtiéndose en la película más rentable por copia. Vemos cómo atendiendo a este indicador del factor *mercado* de Even-Zohar podemos deducir dos cosas. La primera es que el cine de Almodóvar es rentable para los exhibidores alemanes, y luego que dicha rentabilidad sólo es achacable a salas de cine de autor, con lo cual se evidencia su importancia para un sector muy concreto de la población alemana.

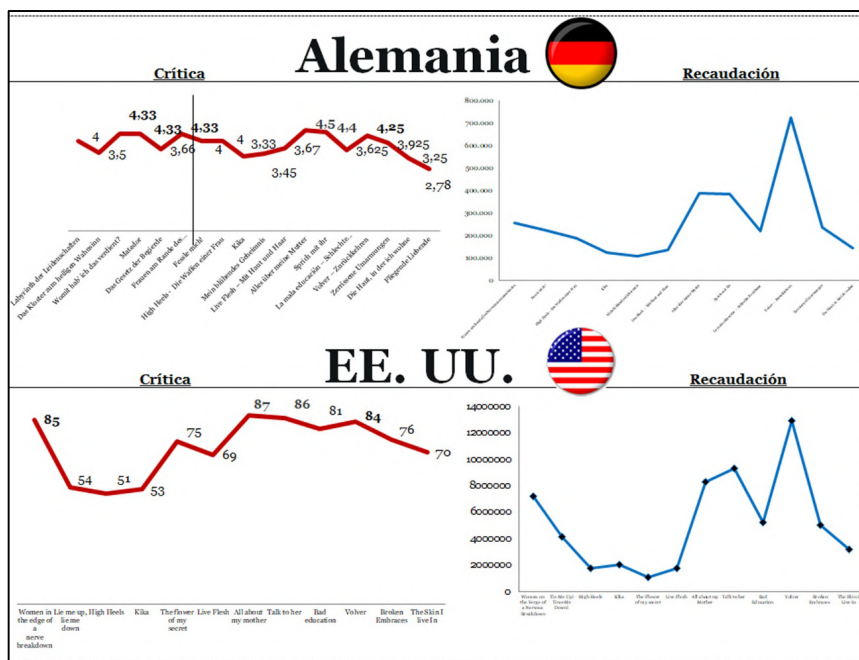


Figura 2. Evolución de la valoración de la crítica y de la taquilla

Por último, comentaremos algunos casos que ilustran cómo funciona el cine de Almodóvar en el ámbito alemán desde el factor institución. Entre los listados elaborados por críticos cinematográficos, mencionaremos la monografía *Cien clásicos del cine de Taschen* (2011), que, bajo la dirección de Jürgen Müller, recoge una selección de las mejores películas de la historia del séptimo arte. En este selecto grupo aparece *Todo sobre mi madre*. A cada título incluido en esta obra le acompaña una reseña crítica y una pequeña biofilmografía del director. Es muy reveladora la que hace referencia al realizador español:

En la década de 1980, Almodóvar se convirtió en el icono de la cultura gay española y fue el invitado de honor de varios festivales internacionales. Su sátira mordaz aseguraba la venta total de las entradas de las proyecciones *golfas* de sus películas y finalmente se alzó como gran figura del cine artístico europeo. (Müller 2011: 764)

Hay en esta descripción una visión histórica de la trayectoria del autor, desde su consideración como icono de la cultura gay hasta su posicionamiento como cabeza visible del cine europeo. Ese carácter rompedor sería también resaltado por Nicolaus Schröder (2003) en su selección con los mejores cincuenta directores de la historia del séptimo arte. Entre este medio centenar de realizadores de todas las épocas y nacionalidades, y donde también aparece como representante español Buñuel, Almodóvar tiene su entrada con el subtítulo «Ein modebewusster Bürgerschreck», un subtítulo muy revelador acerca de la forma de interpretar su figura y sus películas.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A este análisis de obras divulgativas le deberá acompañar otro referido a la bibliografía académica, donde se encuentra una notable producción de monografías en el ámbito germánico: Álvarez Olañeta (2012); Bronfen (2002); Daničić (2003); Duncan (2011); Ehrlicher (2005); Hofstadler (2007); Kappelhoff e Illger (2008); Kappelhoff (2012); Karg (1997); Maurer Queipo (2005); Riepe (2004); Walsh (2011); Zeul (2010).

Otros ejemplos de la atención recibida desde el mundo universitario alemán pueden ser el Simposio *Pedro Almodóvar: ecos internacionales/ecos alemanes*, organizado en la Humboldt-Universität de Berlín entre el 26 y el 29 de septiembre de 2008, y que sirvió de lugar de encuentro y puesta en común de las investigaciones sobre su cine llevadas a cabo desde el ámbito germánico. O bien el *Proseminar* del semestre de verano de 2014 de la Facultad de Románicas de la Universidad de Heidelberg, dedicado al cine de Almodóvar y dirigido por la profesora Jing Xuan.

Tanto la presencia en festivales cinematográficos como los premios otorgados a sus obras también constituyen un elemento clave para poder evaluar su reconocimiento en Alemania. Si bien sus películas ya habían hecho que sus actrices se hicieran con premios nacionales como los Fotogramas de Plata o los San Jordi, no sería hasta *Matador* (1986) cuando ganaría un festival internacional, en concreto el Fantasporto de Portugal. Pero el punto culmen llegaría con el estreno de *La ley del deseo* (1987) en la sección Panorama del Festival de Cine de Berlín, dando de esta manera el salto al país germánico.<sup>1</sup> Sería clave el paso de la película por la Berlinale, puesto que se haría con el Teddy Award, que premia las mejores producciones LGBTI proyectadas en las diferentes secciones del festival. En 1987 se celebraba precisamente la primera edición de estos galardones, resultando ganadora la película española.<sup>2</sup>

Tras esta película su nombre comenzaría a tornarse en un referente internacional, una tendencia que se aceleraría con su siguiente largometraje, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), estrenado en el Festival de Venecia y donde se llevaría los premios al mejor guion y el Golden Ciak a la mejor actriz para Carmen Maura. Pero sobre todo este filme sería el punto de inflexión en su carrera, puesto que la película sería nominada a los Globos de Oro y a los Premios Oscar, además de granjearle una gran cantidad de premios internacionales, y reforzando su estatus mundial, incluyendo obviamente Alemania. Como resultado de este éxito, en 1990 sería programada en la sección «Retrospective» del Festival de Berlín, al mismo tiempo que su siguiente filme, *Átame!* era seleccionado en la sección oficial a concurso y logrando una gran repercusión en los medios nacionales gracias a las polémicas escenas sexuales incluidas en el metraje.

Tras seguir estrenándose todas sus películas en salas comerciales, no sería hasta *Todo sobre mi madre* (1999) cuando volverá a estar presente en una gran gala de premios alemanes. En este caso se haría con el German Film Award, conocido popularmente como Lola, a la mejor película extranjera, sumando un galardón más a la larga lista cosechada

<sup>1</sup> Esta película se convertiría en el primer hito internacional del cine de Almodóvar, puesto que ganaría el New Generation Award de Los Angeles Film Critics Association Awards o el premio del público del San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival.

<sup>2</sup> En la categoría de cortometraje ganarían dos trabajos de Gus Van Sant: *Five Ways to Kill Yourself* (1987) y *My New Friend* (1987). Da una idea de la importancia de esta premiación el hecho de que figuras de la importancia dentro del cine *queer* como Derek Jarman, Todd Haynes, François Ozon, John Cameron Mitchell, Eytan Fox o Bruce LaBruce hayan visto reconocidas sus producciones en estos premios.

por esta película: Oscar, Globo de Oro, BAFTA, Cannes, César, David di Donatello, Premios de Cine Europeo...

Esta tendencia seguiría con un nuevo éxito mundial, *Hable con ella* (2002), que le reportaría los premios a mejor guion en los Oscar y los BAFTA, además del Globo de Oro a la mejor película extranjera entre otros. Es significativo que se hiciera con esta película con el Bogey Award, otorgado por la revista profesional de cine *Blickpunkt: Film* a aquellas películas que han sido vistas en Alemania por al menos un millón de personas o con una media de mil o más espectadores por copia en los primeros diez días después de su lanzamiento. En la buena recepción de la película, además de los parabienes de la crítica y los premios internacionales recibidos, tal vez pesara el hecho de que formaran parte clave del metraje dos fragmentos de coreografías de la artista de Solingen Pina Bausch, en concreto *Café Müller* y *Masurca Fogo*. Esta sería una de las principales conexiones intertextuales del cine de Almodóvar con la cultura alemana, además de la muy estudiada sensibilidad compartida con Rainer W. Fassbinder y su interés común en el reflejo de identidades *queer* o las referencias a Hollywood, en concreto en torno al uso del melodrama clásico y sus personajes femeninos.<sup>1</sup>

Sería con *Volter* (2006) cuando se haría con otro premio relevante en Alemania, el de mejor película extranjera otorgado por el Sindicato Alemán de Cine de Arte y Ensayo. Es interesante este dato porque el reconocimiento por los profesionales de cine artístico vendría acompañado por sus mejores datos en taquilla como hemos visto, alcanzando una posición relevante por tanto entre diferentes áreas del polisistema cultural alemán (público, críticos y profesionales).

Sobre la presencia de su cine en festivales, sería con *Julieta* cuando volvería a estar presente en un certamen alemán, en esta ocasión en el Festival Internacional de Cine de Múnich. Cabe recordar que sería la Cinemateca de esta ciudad la primera que organizaría a finales del siglo pasado, en concreto en 1990, una retrospectiva de su filmografía, donde se verían parte de sus obras inéditas en territorio germánico y

<sup>1</sup> Dado que el objetivo de este artículo es estudiar la recepción del cine de Almodóvar en Alemania, no abordaremos el análisis de los intertextos alemanes presentes en la obra del director español. Aun así, es interesante resaltar la controversia sobre la supuesta influencia de Fassbinder sobre el cineasta manchego, quien en ocasiones ha rechazado haberse apropiado de su estilo cinematográfico (en Strauss 2000). En cambio, Hanna Schygulla, actriz fetiche del director germano, asegura que durante una visita a Madrid, «Se me acercó para decirme: «Yo soy el Fassbinder español"» (en Cerviño 2006).



que además se constituiría en el primer reconocimiento desde una institución *oficial*.<sup>1</sup>

## 5. INTERFERENCIAS EN EL SISTEMA CULTURAL ALEMÁN

Una vez observadas estas variables, es el momento de analizar si el cine de Almodóvar ha provocado algún tipo de *interferencia* en el sistema cultural alemán. Según Rakefet Sela-Sheffy (2003) son necesarios tres pasos para que esto se produzca. El primero se correspondería con la importación de productos; la segunda con la traducción, ya sea interlingüística o intersemiótica; y por último la reproducción, donde se ejecutan y consumen productos de forma transparente y de acuerdo a un modelo introducido por un producto cultural o un conjunto de ellos. Es en este último momento, al producirse la naturalización de un elemento externo, cuando tiene lugar la *interferencia* propiamente dicha, que a su vez es una forma de canonización muy depurada por la transparencia con la que se impone un modelo determinado.

A continuación se señala cómo ha ido evolucionando la penetración de su cine en el sistema alemán atendiendo a las distintas fases expuestas, comenzando con la importación de sus películas. Observando los paratextos correspondientes a los carteles usados en Alemania para estrenar sus películas (Fig. 3), vemos que prácticamente la totalidad, exceptuando dos, son exactamente los mismos que los usados en España. Lo único que se ha cambiado ha sido la traducción del título sin variaciones semánticas importantes, es decir, estamos ante traducciones *literales*. Estaríamos ante un ejemplo de importación, aunque con la mediación de la traducción interlingüística, no sólo por el título en los paratextos, sino también porque las películas estrenadas han sido dobladas al alemán, el modo habitual de consumo de cine extranjero en el país germano.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Dentro del ámbito germanófono, la Cinemateca de Viena también organizaría un ciclo de cine español en 1990 incluyendo una retrospectiva de obras del director español como *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *La ley del deseo* o *Átame!* Las dos primeras, además, serían programadas dentro del Festival de cine de Viena en 1988 y 1989 respectivamente.

<sup>2</sup> Para una aproximación al fenómeno de traducción cultural efectuado sobre sus películas durante el doblaje al alemán, consúltese el trabajo de María Teresa Amido Lozano (2015).



Figura 3. Collage con los carteles alemanes de los filmes de Pedro Almodóvar

En un terreno intermedio entre traducción e interferencia, según el esquema de Sela-Sheffy, se podrían encontrar las diferentes adaptaciones teatrales realizadas a partir de su cine en Alemania y/o en alemán. El primer ejemplo de intermedialidad se corresponde con una pieza escrita por Volker Maria Engel a partir de la película *¡Átame!*. El título del espectáculo es *Fessle Mich!*<sup>1</sup>, con puesta en escena del director Rafael Sánchez. Hijo de españoles y nacido en 1975 en Basilea, pero con una formación teatral recibida completamente en Alemania, cuenta con una trayectoria ascendente que le ha llevado desde el 2011 a trabajar con diferentes montajes en el Deutsches Theater de Berlín, con montajes como el *Corolianus* de Shakespeare de 2012, una de sus mayores cotas artísticas. El director suizo vuelve así en 2003 a Basilea para poner en escena la pieza citada, y casi inmediatamente después *Lola, eine Nymphomanie*, una continuación de la primera obra. El espectáculo, que giraría por diferentes ciudades alemanas, supone una relectura en forma teatral del cine de Almodóvar, a través de una puesta en escena colorista y basándose en las relaciones entre los diferentes personajes,

<sup>1</sup> El personaje de Ricky en esta obra fue interpretado por Daniel Wahl, y el de Marina por Susanne Abelein.



todo cargado de un fuerte carácter pasional, y con el hipotexto (Genette 1982) de la película almodovariana.

Otro ejemplo de intermedialidad lo hallamos en *Ich wollte schon immer eine chica Almodóvar sein*, obra dirigida por María Cabrera Rivero. Si bien puede que esta pieza teatral no parezca muy significativa en cuanto a las dinámicas interferenciales -dado que ha sido puesta en escena por una española, aunque eso sí, formada en Alemania-, nos resulta relevante que el teatro de Leipzig apostara por esta producción, con un elenco cien por cien alemán. Esta obra (Fig. 4), donde la autora adapta varios textos de Almodóvar y usa parte de la iconografía pop y caribeña más reconocible de sus películas, fue estrenada en 2011.



Figura 4. *Ich wollte schon immer eine chica Almodóvar sein* (dir. María Cabrera Rivero, 2011). © Thomas Puschmann / FRUEHBEEETGRAFIK

Por otra parte, un hito internacional en las adaptaciones del cine del realizador español al teatro lo constituye *All about my mother*, del dramaturgo australiano Samuel Adamson, pieza escrita originalmente para su estreno en 2007 en el mítico teatro Old Vic londinense. Tras su paso por la capital inglesa, fue traducida al alemán por Frank Heibert. La pieza, ya bajo el nombre de *Alles über meine Mutter*, fue estrenada el 11

de septiembre de 2009 en el Volks Theater de Viena con la dirección del holandés Antoine Uitdehaag y un numeroso reparto.<sup>1</sup>

Esta obra, con la misma traducción de Frank Heibert, fue montada y estrenada el 28 de octubre de 2011 en Alemania por el Lübeck Theater, bajo la dirección del veterano Pit Holzwarth. En esta ocasión tanto el equipo técnico como el artístico serán completamente alemanes, suponiendo además un éxito de crítica y demostrando el potencial comercial de la marca Almodóvar.

Vistos estos ejemplos de traducción intersistémica (intermedial en su contenido semiótico), llegaría el turno de exponer aquellos espacios del sistema cultural donde se pueden encontrar las interferencias propiamente dichas. Nuestra primera hipótesis se ciñe a la aparición de neologismos. En este caso señalamos aquí *almodovaresk*<sup>2</sup>, un ejemplo de neologismo a partir del antropónimo y del que citaré varios casos (Fig. 5), diferenciados entre sí por la gradación que muestran en su uso. En el primer ejemplo vemos cómo es usado para hablar, en una revista especializada de cine, sobre una película danesa; el segundo pertenece a la crítica de una película italiana en un periódico; el tercero sobre una película española en prensa generalista. Pero la casuística más interesante se corresponde con el cuarto ejemplo. Aquí se puede contemplar cómo se usa el adjetivo para hablar de una novela, con lo cual ya no se está hablando en un contexto cinematográfico. Además, es una publicación correspondiente a un diario de gran difusión como *Die Welt*. Podemos contemplar cómo la distancia entre el referente original y el uso semantizado del neologismo -aquí ya no hay referencia ni al cine ni a Almodóvar como realizador- es un claro ejemplo de interferencia, al presuponersele a un lector medio las competencias suficientes para entender esta adjetivación. La interferencia cultural se ha producido en el sentido en el que este nuevo término ha sido acuñado y está teniendo un uso en prensa de variada tipología.

<sup>1</sup> Escenografía: Martin Kukulies. Vestuario: Erika Landertinger. Iluminación: Michael Zerz. Dramaturgia: Irene Girking. Reparto: Simon Mantei (Esteban), Ulli Maier (Manuela), Katharina Vötter (Nina Cruz), Maria Bill (Huma Rojo), Marcello de Nardo (Agrado), Andrea Bröderbauer (Hermana Rosa), Vera Borek (Madre), Lola (Günter Franzmeier), Johanna Mertinz (Alicia, monja, actriz), Günther Wiederschwinger (Mario del Toro, Ginecólogo), Andy Hallwaxx (cliente, Alex), Angela Šmigoc (Isabel, enfermera).

<sup>2</sup> Dejamos constancia aquí de la detección del uso también del neologismo *almodovarisch*, pero con una presencia muy inferior. Por ello, hemos optado por *almodovaresk* para realizar la investigación, por ser mucho más habitual y por las connotaciones lingüísticas que tiene respecto a otros términos asociados a su cine, como *grotesk*.

### Ejemplo 1

„Sein auf tarantinoeske, **almodovareske** Weise überdrehter Genre-Zwitter wird durch ein ausgezeichnetes Drehbuch und eine zügige, ökonomisch durchdachte Inszenierung zusammengehalten...“ ROSCHY, Birgit (2009) „*Kærlighed på film* (Dänemark 2007, R, B: Ole Bornedal).“ En: *EPD Film – Das Kinomagazine*, 4, 2009.

### Ejemplo 2

„Im Italienischen heißt diese anfangs leicht **almodovareske** Komödie: „Mine vaganti“.“ LUTZ, Cosima (2010) „Ein Pasta-Imperium ist nichts für weiche Kerle“. En: *Berliner Morgenpost*, 15 julio 2010.

### Ejemplo 3

„Arévalos nimmt die Gewichtsprobleme seiner Figuren zum Anlass für einen soziomoralischen Rundumschlag durchs spanische Mittelstandsleben, der auch den keineswegs übergewichtigen Therapeuten Abel einschließt und **almodovareske** Schrägheit mit Seifenoper-Motiven und -optik kombiniert.“ REICHER, Kolja (2010) „Spaziergang zu den Eisbergen: Beach House spielen im Lido“. En: *Der Tagespiegel*, 02 julio 2010.

### Ejemplo 4

„Der **almodovareske** anmutende Titel dieses autobiografisch gefärbten Debüts verschweigt ein wenig, dass er mehr von einer Vatersuche handelt. En: *Die Welt*, 13 diciembre 2013.

Figura 5

Sobre su semantización, podemos decir que lo cómico (*komisch*), lo colorido (*farbig, bunt*), lo pasional (*leidenschaftlich*), la autorreferencialidad (*der Selbstreferentialität*), la identidad sexual (*sexueller Identität*), el mundo gay (*die Schwulen*)... son algunos de los elementos que se destacan en las críticas que hacen uso de *almodovareske*, ya estén presentes o no menciones a las películas de Almodóvar.

El siguiente ejemplo también sería una muestra de interferencia, en este caso más allá de la práctica artística, ya que hace referencia al ámbito de los negocios. Estamos hablando del caso del Hotel Almodóvar, en Berlín<sup>1</sup>. Por el logo se podría suponer que se usa la concepción más estereotipada sobre el cine del director manchego, sobre todo si nos atenemos al uso del color rojo, una de las constantes formales en su filmografía. Pero atendiendo a las imágenes del interior del hotel presentes en la web (Fig. 6), la situación difiere, ya que la estética *new age*, con predominio de colores neutros en tonalidades relacionadas con la naturaleza, domina la decoración tanto de las habitaciones como de los espacios comunes.

<sup>1</sup> El hotel está ubicado en Boxhagener Straße 83, Berlín. Más información disponible en su web <http://www.almodovarhotel.de>.

Lo interesante será descubrir las pinturas murales que decoran el exterior (Fig. 7). Las imágenes reproducidas pertenecen a la película *Los abrazos rotos*. Es muy interesante que ésta sea la película elegida para ilustrar la fachada, porque precisamente en dicha película Almodóvar realiza un avance notable en la estilización de su cine. Abandona el barroquismo *kitsch* de sus inicios y adopta un estilo mucho más sobrio. Lo caribeño es sustituido por referencias a la pintura de René Magritte; el bolero es reemplazado por la música de la cantautora estadounidense Cat Power... Toda una serie de elementos que contribuirían a un acabado formal mucho más estilizado, un proceso que culminaría con su siguiente película, *La piel que habito*. Con su estreno en el festival de Cannes del año 2009 segeneró un cierto desconcierto por este cambio de registro. Suponía un desafío de interpretación debido a que exigía un nuevo enfoque a la hora de analizar esta obra. Como apuntaron diversos medios, el «problema de *Los abrazos rotos* es que Almodóvar es ya, definitivamente, otro director que el que firmó *Mujeres al borde de un ataque de nervios*» (Costa 2009).



Figura 6 - Logo y fotos del interior del Almodóvar Hotel.

Axel Benz, co-propietario del hotel, al ser preguntado por la elección del cineasta manchego como fuente de inspiración para su negocio, respondió que dicha decisión se debió a que era su director favorito. Él y sus socios habían querido crear un hotel «so innovative,

courageous and sensual as his movies»<sup>1</sup>. Vemos cómo en el hotel se han apropiado de una interpretación de la obra de Almodóvar lejos de sus aspectos meramente formales. Los tres adjetivos usados para describir su hotel -innovador, sensual y valiente- muestran cómo se ha conceptualizado su cine contemplando su evolución estética a lo largo de los años. No es el cine transgresor, *queer* o colorista de sus inicios el que ha atraído a estos empresarios, sino la evolución de su cine, llegando inclusive hasta sus últimas películas.<sup>2</sup>



Figura 7 - Fachada lateral del Almodóvar Hotel. © Justin Plus Lauren

En resumen, el cine de Almodóvar irrumpe en Alemania gracias a su presencia en competición en el Festival de Berlín con la película *La ley del deseo*, convirtiéndose en un título reconocido entre el colectivo LGBTI y pasando a convertirse su filmografía en esencial dentro del canon periférico *queer*, como lo demuestra, por ejemplo, las portadas de la revista de cine gay *Sissy: homosexual's film quarterly* dedicadas a sus filmes. El siguiente estreno en salas comerciales, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, se realiza siguiendo la mercadotecnia del cine de Hollywood. Esto provoca que la recepción pase de una minoría *queer* a

<sup>1</sup> Extracto de la correspondencia mantenida por correo electrónico con la dirección del Almodóvar Hotel.

<sup>2</sup> No obstante, hay que señalar la creación de un video promocional del hotel donde sí se hacen patentes referencias a su cine más conocido. Como ejemplo, la historia de esta pieza de 3'42" comienza con un taxista con el pelo teñido de amarillo, citando al personaje interpretado por Guillermo Montesinos en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (video disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=re3tI157vxg>).



otra de carácter *mainstream* (fenómeno de transferencia o traslación interna para entrar a formar parte de un estrato central) como se puede advertir de las cifras de distribución recaudación en salas. A partir de este momento su estilo queda codificado como *cine de autor* (obteniendo buenos resultados de taquilla en salas de este tipo), pero de consumo asequible por parte de diferentes grupos sociales, además cada vez más amplios como sucedió con películas como *Volver*.

Gracias a todo esto es detectable en el sistema cultural alemán cierta codificación de su cine, como es deducible a partir del empleo del neologismo *almodovareske* tanto en prensa especializada como generalista. Además, la atención hacia su obra se cierne en torno a una visión global diacrónica que llega hasta nuestros días, trascendiendo aquellos títulos del pasado que le reportaron fama internacional. Como fruto, se puede vislumbrar una conceptualización de su obra en torno a algunas constantes como el empleo del melodrama, del *camp* o de la intertextualidad, todas características relacionadas con la idea de artificio y que evidencian la enunciación, algo que lo aleja de los presupuestos del cine clásico y su Modo de Representación Institucional (Burch 1999). Como resultado, la dramaticidad de estas películas se convertirá en un material de partida excelente para dar lugar a obras teatrales como hemos constatado. Por todas estas razones, podemos decir que el cine de Pedro Almodóvar ha tenido una recepción privilegiada en Alemania, y ya no conociéndose como el epígono de Fassbinder.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ OLAÑETA, Pedro (2012). «Pedro Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)». En *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. R. Junkerjürgen (ed.). Berlin: Schmidt, pp. 165-179.
- AMIDO LOZANO, María Teresa (2015). «La traducción de referencias culturales para el doblaje. Un estudio sobre la recepción del cine de Almodóvar en Alemania». *Quaderns de cine*, n. 10, pp. 33-48.
- BLOOM, HAROLD (1994). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BRONFEN, Elisabeth (2002). *Frauenfieber. Regie Pedro Almodóvar*. Zürich: Tamedia.
- BURCH, Noël (1999). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- CERVIÑO, Mercedes (2006). «Hanna Schygulla: “Almodóvar tiene mucho de Fassbinder pero es luminoso y optimista” ». *El mundo*. 27 Junio de 2006. <<http://www.elmundo.es>> [11/10/2017]
- CORLISS, Richard y Richard SCHICKEL (2011). «All-time 100 movies». *Time*, 03 octubre de 2011. < <http://entertainment.time.com/2005/02/12/all-time-100-movies>> [10/05/2018].
- COSTA, Jordi (2009): «Para almodovarianos en todas sus variantes». *Fotogramas*, n. 1985, pp. 8.
- DANIČIĆ, Tamara (2003). *Rede, Vielfalt! Fremde Rede und dialogische Flechtwerke bei Pedro Almodóvar*. Tübingen: Stauffenburg-Verl.
- DUNCAN, Paul (ed.) (2011). *Das Pedro Almodóvar Archiv*. Köln: Taschen.
- EHRLICHER, Hanno (2005). *Cambios de la ley del deseo en la trayectoria de Pedro Almodóvar*. [Heidelberg]: Universität Heidelberg, Neu-philologische Fakultät.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997). «Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas». En *Teoría de los Polisistemas*. M. Iglesias Santos (ed.). Madrid: Arco/Libros, 1999, pp. 23-52.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- HOFSTADLER, Beate (2007). *Pedro Almodóvars Film «Alles über meine Mutter», «Todo sobre mi madre»*. Wien: Löcker.
- JAKOBSON, Roman (1958). *Lingüística y Poética*. Madrid: Cátedra, 1983.
- JAUSS, Hans Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.

- KAPPELHOFF, Hermann y Daniel ILLGER (eds.) (2008). *Pedro Almodóvar*. München: edition text + kritik.
- KAPPELHOFF, Hermann (2012). «Eine neue Empfindsamkeit. Pedro Almodóvar: *Alles über meine Mutter* (1999)». En *Was lehrt das Kino? 24 Filme und Antworten*. S. Keppler-Tasaki (ed.) München: edition text + kritik, 518-529.
- KARG, Stefanie (1997). *Trabajar y formar una familia, como una persona normal. Zeichen der Identität im filmischen Werk Pedro Almodóvars*. Saarbrücken: Universität.
- MARÍAS, Javier (2017). «Más daño que beneficio». *El País Semanal*. 25 Junio de 2017. < <http://elpaissemanal.elpais.com/columna/javier-marias-dano> > [10/07/2017].
- MAURER QUEIPO, Isabel (2005). *Die Ästhetik des Zwitter im filmischen Werk von Pedro Almodóvar*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- MÜLLER, Jürgen (ed.) (2011). *Cien clásicos del cine de Taschen*. Colonia: Taschen.
- POZUELO YVANCOS, José María (1995). *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia: Episteme.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000). «El canon en las teorías sistémicas». En *Teoría del canon y literatura española*. J.M. Pozuelo Yvancos y R.M. Aradra Sánchez (eds.). Madrid: Cátedra, pp. 77-90.
- RIEPE, Manfred (2004). *Intensivstation Sehnsucht*. Bielefeld: Transcript-Verl.
- SCHICKEL, Richard y Richard CORLISS (2005). «9 great movies from 9 decades». *Time*, 22 Mayo de 2005. <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,901050801-1084252,00.html> > [10/05/2018]
- SCHRADER, Paul (2006). «Canon fodder». *Film Comment*, n. sept-oct, pp. 33-49.
- SCHRÖDER, Nicolaus (2003). *50 Klassiker Filmregisseure: von Georges Méliès bis Zhang Yimou*. Hildesheim: Gerstenberg.
- SELA-SHEFFY, Rakefet (2003). «Interference and Aspects of Repertoire Consolidation in Culture». En *The Challenge of the Hyksos: cultural interference in the New Kingdom*. M. Bietak y O. Goldwasser (eds.). Vienna: Austrian Academy of Sciences. <<http://www.tau.ac.il/~rakefet/papers/RS-Interference.pdf> > [10/07/2017].
- STRAUSS, Frédéric (2000). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Barcelona: Akal.
- SULLÁ, Enric (2010). «Sobre la formación del canon del cine negro». *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 3, pp. 13-28.

- TINIANOV, Iuri (1927). «Sobre la evolución literaria». En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. T. Todorov (ed.). México D.F., Madrid, Buenos Aires, Bogotá: Siglo XXI, 1970, pp. 89-101.
- TORRE ESPINOSA, Mario de la (2016). «El canon fílmico a la luz de las teorías sistémicas: una propuesta metodológica». 452<sup>ª</sup>F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 14, pp. 209-226.
- TÖTÖSY de Zepetnek, Steven (1992). «Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliographies». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, n. 19 (1-2), pp. 21-93.
- WALSH, Anne L. (2011). *Chaos and coincidence in contemporary Spanish fiction*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, Wien: Peter Lang.
- ZEUL, Metchild (2010). *Pedro Almodóvar: seine Filme, sein Leben*. Frankfurt am Main: Brandes am Main.