Cuad. Invest. Filol., 57 (2025), 91-112. http://doi.org/10.18172/cif.6563

Copyright © 2025, Los autores. Este artículo está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY) (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

LA FECUNDIDAD DE LA TEORÍA DE LA NOVELA PARA LOS ESTUDIOS FÍLMICOS: EL GÉNERO BIOGRÁFICO FAMILIAR EN LA TRAYECTORIA DE PEDRO ALMODÓVAR

Antonio Viñuales Sánchez
Universidad de Zaragoza
avinuales@unizar.es

RESUMEN: El biográfico familiar es un subgénero novelesco nacido en el siglo XIX, que ha demostrado su enorme productividad al extenderse de forma espectacular desde las páginas a las pantallas. Directores como Pedro Almodóvar han construido su carrera con numerosas películas biográfico familiares, representando así un conflicto típicamente moderno como es la construcción de la identidad, enfrentada con la tradición familiar y nacional. Sugerimos que la coherencia de su filmografía podría explicarse por el empleo de este género cinematográfico –de origen novelesco– y por la introducción de elementos innovadores como personajes femeninos fuertes y libres y el añadido del simbolismo del cambio mágico. Para ello analizaremos seis hitos representativos de su trayectoria mediante las herramientas filológicas y hermenéuticas de los estudios literarios, concretamente la visión simbólica que sobre este género teorizó Bajtín, método que asimismo demostraría la fecundidad de la teoría de la novela para los estudios fílmicos.

PALABRAS CLAVE: novela biográfico familiar, película biográfico familiar, Pedro Almodóvar, subgéneros novelescos, géneros cinematográficos, teoría de la novela.

THE FERTILITY OF NOVEL THEORY FOR FILM STUDIES: THE BIOGRAPHICAL FAMILY GENRE IN PEDRO ALMODÓVAR'S TRAJECTORY

ABSTRACT: The biographical family genre emerged as a novelistic subgenre in the 19th century and has demonstrated remarkable productivity, expanding spectacularly from the page to the screen. Filmmakers such as Pedro Almodóvar have built their careers around numerous biographical family films, using this framework to explore a quintessentially modern conflict: the construction of identity in opposition to familial and national tradition. We propose that the coherence of Almodóvar's filmography can be explained through his engagement with this novel-derived cinematic genre and his incorporation of innovative elements, such as the

inclusion of strong, independent female characters and the infusion of magical symbolism associated with transformation. To support this argument, we will analyze six representative milestones in his career through the philological and hermeneutic tools of literary studies– specifically, the symbolic approach to this genre theorized by Mikhail Bakhtin. This method will also serve to demonstrate the continued relevance of novel theory for film studies.

KEYWORDS: biographical family novel, biographical family film, Pedro Almodóvar, novel subgenres, film genres, theory of the novel.

LA FÉCONDITÉ DE LA THÉORIE DU ROMAN POUR LES ÉTUDES CINÉMATOGRAPHIQUES : LE GENRE BIOGRAPHIQUE FAMILIAL DANS LA TRAJECTOIRE DE PEDRO ALMODÓVAR

RÉSUMÉ : Le genre biographique familial est un sous-genre romanesque né au XIXe siècle, qui a démontré une remarquable productivité en s'étendant spectaculairement des pages aux écrans. Des réalisateurs comme Pedro Almodóvar ont construit leur carrière autour de nombreuses œuvres biographiques familiales, mettant ainsi en scène un conflit typiquement moderne : la construction de l'identité face à la tradition familiale et nationale. Nous proposons que la cohérence de sa filmographie pourrait s'expliquer par son recours à ce genre cinématographique – d'origine romanesque – et par l'introduction d'éléments novateurs, tels que l'inclusion de personnages féminins forts et indépendants, ainsi que l'ajout du symbolisme du changement magique. Pour étayer cette hypothèse, nous analyserons six jalons représentatifs de sa trajectoire à l'aide des outils philologiques et herméneutiques des études littéraires, en particulier l'approche symbolique de ce genre théorisée par Bakhtine. Cette méthode permettrait également de démontrer la fécondité de la théorie du roman pour les études cinématographiques.

MOTS CLES : roman biographique familial, film biographique familial, Pedro Almodóvar, sous-genres romanesques, genres cinématographiques, théorie du roman.

Recibido: 14/02/2025. Aceptado: 24/04/2025

1. Introducción

La amplia trayectoria artística de Pedro Almodóvar viene suscitando el interés constante y sostenido de los estudios académicos, tanto fílmicos como literarios. Testimonios de esta doble atención son los innumerables artículos y monográficos de revistas especializadas, congresos y simposios, así como las monografías, dedicados todos ellos a este realizador desde ambas perspectivas. De la reseña de este nutridísimo conjunto de materiales, inevitablemente, no nos podemos hacer cargo aquí. Otro

termómetro también fiable de su vitalidad como objeto de estudio, más manejable para nosotros, son las múltiples tesis doctorales que analizan su obra desde hace décadas. Ciñéndonos a la última, destacaremos las de Torre Espinosa (2015), Tovar Vicente (2015), Mora Díez (2016), Quian (2018), San José de la Rosa (2019), Martínez Serrano (2020) y Cartelle Neira (2021), entre muchas otras también meritorias.

A medida que aumenta esta bibliografía, sin embargo, las vías teóricas de aproximación a la obra almodovariana se angostan y los temas tienden hacia la reiteración. Un aspecto que, sin embargo, ofrece todavía estímulos para la investigación, y que recoge la doble faceta artística de este director, como escritor de relatos y guiones –al tiempo que ávido lector de novelas– y como director de cine, es la influencia de la literatura en su filmografía.

La opinión más común es que este impacto de lo literario quedaría reducido, o bien a la –muy estudiada y acreditada– importancia de algunos géneros cómico-populares de ascendencia literaria –astracanada, vodevil, sainete, comedia, picaresca, esperpento y melodrama, entre otros (Montesinos, 2011; Amaya Flores, 2015; Mora Díez, 2018; Durán Manso, 2017 y 2023)–, o bien a la influencia de autores dramáticos como Jean Cocteau, Tennessee Williams y Federico García Lorca (Allinson, 2009; De la Torre Espinosa, 2018; Amaya Flores, 2022).

El objetivo que perseguimos con este estudio es ampliar este horizonte de consensos y alimentar la vía intermedial e interartística como un método particularmente fructífero de acercamiento a la trayectoria del director manchego. Abundando en esta línea, un tema de investigación –hasta ahora inédito– que puede hacer reverdecer el interés por el papel de lo literario en el cine de Almodóvar, es el estudio del papel que cabría atribuirles a los grandes subgéneros de la novela moderna en la conformación de su filmografía, más allá de los estudios genéricos de adaptaciones, de sintaxis cinematográfica –con clásicos como los trabajos de Christian Metz (1971 y 1931-1993)– y de los estudios de narratología en el cine –que hunden sus raíces en los estudios del formalismo ruso, con exponentes como Gaudreault y Jost (1990) y Verstratten (2009)–. De confirmarse esta influencia, como esperamos poder demostrar, se confirmaría asimismo la fertilidad que los estudios literarios, concretamente los novelísticos, tendrían para la investigación cinematográfica.

Como señaló Mora Díez (2018: 1), el acercamiento a la obra de un autor cinematográfico que destaca por la hibridación genérica –querencia también señalada por Gubern (2005: 50-51)– debe poner en su centro precisamente la noción de género para hacer de ella el centro de la reflexión sobre el conjunto de su evolución. Siguiendo esta línea teórica, trataremos de sugerir un acercamiento a la trayectoria de Almodóvar a través del papel que la llamada "novela biográfico familiar", uno de los

subgéneros más importantes de la novelística moderna, podría tener en la arquitectura de algunos hitos cinematográficos suyos y en el total de su carrera.

Pese a que la opinión general es que Almodóvar trabaja fuera de los estrechos límites de las estructuras de los géneros cinematográficos (Montesinos, 2011: 80), trataremos de sugerir una idea opuesta: que la construcción de películas mediante el modelo simbólico-narrativo de la novela biográfico familiar habría sido nuclear para levantar de forma coherente su trayectoria cinematográfica. Como propondremos, esta coherencia descansa en el uso de una serie de materiales simbólico-narrativos precisos, identificables y recurrentes que dotan de unidad al conjunto –los propios del género biográfico familiar– y, a su vez, en la elección de este género porque sería el que mejor expresa el mensaje distintivo de todo su cine: el valor de la libertad y la autonomía para la creación de la identidad (Muñoz, 2024).

El trasvase del subgénero novelesco biográfico familiar al cine, sin embargo, no es un mérito achacable al realizador manchego. Otros directores de la cinematografía mundial, sobre todo norteamericana y europea, ya habían dado ese paso con anterioridad, principalmente a través de adaptaciones (Viñuales Sánchez, 2024a). Como representantes literarios citaremos provisionalmente algunas de las mejores obras de Turguéniev, Dickens, Balzac o Galdós. En cuanto a los realizadores que en el cine hispánico lo han explorado citaremos a Carlos Saura, José Luis Garci, Víctor Erice y Manuel Picazo. Entre los noveles, destacaremos a Carla Simón y Pilar Palomero.

Como su ascendiente novelístico, la "película biográfico familiar" se caracteriza por representar un conflicto nuclear para el ser humano moderno: el enfrentamiento entre la libertad individual y la tradición a la hora de forjar una identidad, que cuenta con antecedentes en la mitología (Zeus y Cronos, por ejemplo) y el folclore, aunque desconectados de la tarea de la creación identitaria. La construcción de esa identidad implica a menudo una agria polémica entre la libertad necesaria para elegir el camino personal y poderes refractarios, representados frecuentemente por las tradiciones y costumbres nacionales y familiares. Estas fuerzas reactivas porfían para imponer límites y hacer fracasar esa lucha por la identidad libre e igualitaria. Mostrar ese contexto polémico es el núcleo de sentido de la biografía familiar. Como consecuencia, la familia se destruye y el individuo suele fracasar víctima de la erosión por parte de las costumbres o de determinados hechos histórico-nacionales que lo superan y determinan.

Almodóvar, empero, imprime un sello personal a este esquema mediante tres innovaciones principales que termina depurando a lo largo de su trayectoria, como veremos. Gracias a ellas, el drama de la descomposición familiar se supera, el personaje protagonista mejora, se autoeduca y emancipa, y como consecuencia se crean nuevas y esperanzadoras familias con individuos libres e igualitarios,

principalmente femeninos: se trata del cambio del protagonista masculino y pasivo por una mujer fuerte y libre, la inclusión del simbolismo del cambio mágico, y la sororidad entre miembros femeninos de la misma familia.

Para demostrar la construcción de sus películas con este modelo –abierto, como vemos, a la innovación– operaremos con las herramientas hermenéuticas de los estudios literarios. En concreto, con la teoría simbólica sobre este subgénero –trasvasado al cine– que encontramos en la obra de Bajtín –el pionero en el estudio de su presentación como novela– y de Beltrán Almería. Describiremos el núcleo de contenidos simbólicos y arquitectónicos que permite identificar este tipo de novela-película y nos apoyaremos en la idea de que la vitalidad de la biografía familiar se funda en su capacidad para trascender las páginas y conquistar las pantallas (Beltrán Almería, 2020).

La teoría sobre la biografía familiar se apoya además en dos postulados de Bajtín en los que también nosotros basamos nuestra propuesta: el primero es concebir los géneros como núcleos organizadores y vertebradores de la imaginación artística humana (1982: 268); el segundo es concebirlos no como meras convenciones formales alejadas de la realidad extrartística, sino como auténticas cosmovisiones que simbolizan y representan los valores en los que se asientan las civilizaciones en determinados momentos de su evolución cultural. Los subgéneros de la novela moderna –y también los géneros cinematográficos– representan diferentes retos vitales, verdaderas encrucijadas a las que se enfrenta el *sapiens* moderno. El biográfico familiar permite al artista reflejar una actitud liberal y abierta al futuro ante la polémica entre tradición y libertad en la que sus personajes se ven inmersos por la necesidad de afirmar su identidad, pese al freno de tradiciones y costumbres.

Sugeriremos, para terminar, que la biografía familiar es el vehículo prioritario para el cine de Almodóvar, en aras de reflejar ese conflicto personal-familiar y de ponderar el valor para las sociedades modernas de la libertad individual. Lo haremos mediante la utilización de las herramientas hermenéuticas citadas, aplicándolas a un somero análisis de seis obras que cubrirán prácticamente la totalidad de la trayectoria del director manchego (desde 1984 hasta 2021).

2. La novela biográfico familiar

El biográfico familiar es un tipo de novela moderna –inexistente hasta el siglo XIX– que no suele figurar en los manuales de estudios literarios. *Los subgéneros novelescos* de Francisco Álamo Felices, por ejemplo, roza este subgénero al conceder epígrafes específicos a la novela generacional (2011: 76) y a las novelas autobiográfica (2011: 31 y 44) y dramática (2011: 56). La razón de esta desatención teórica está en la concepción que sobre los géneros se ha generalizado en los estudios

literarios, entendidos mayoritariamente como levantados sobre un tema cualquiera, una forma compositiva o incluso un estilo.

Bajtín, el primero en teorizar la novela biográfico familiar, consideró los géneros de un modo diferente, que aquí asumiremos. Puede quedar resumido del siguiente modo: a su juicio, los subgéneros de la novela moderna –y puede decirse lo mismo cuando se extienden al cine– se sostienen gracias a una arquitectura simbólica de contenidos muy precisa, que consta de tres elementos imaginativos (2019: 287-288): una imagen simbólica del mundo –la llamó "cronotopo"–, una imagen del personaje protagonista y una imagen de la palabra.

Enseguida caracterizaremos la biografía familiar novelesca con arreglo a estos tres aspectos imaginativos. Consignaremos ahora algunos ejemplos ilustrativos. Comenzaremos por señalar que, desde su eclosión en el siglo XIX, este subgénero ha dado lugar a grandes hitos literarios europeos como *Historia de dos ciudades* (1859) de Dickens, casi toda la novelística de Turguéniev –*Nido de nobles* (1859), *Padres e hijos* (1862)–, *Papá Goriot* (1835) y *Eugénie Grandet* (1833) de Balzac, *El eterno marido* (1870) de Dostoievski y algunas de las mejores novelas de Galdós como *Fortunata y Jacinta* (1887) y *El abuelo* (1897).

En los siglos siguientes su cultivo ha conocido un extraordinario crecimiento. Entre las novelas más notables están, en el mundo hispánico, *La tía Tula* (1921) de Unamuno, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez. En los últimos años se han decantado por este tipo de novela autores como Luis Landero, Manuel Longares, Ramiro Pinilla y María Dueñas –quien la ha extendido al ámbito de los *best sellers*–. También le han dedicado meritorias obras Yourcenar, Le Clézio y Mondiano en la literatura francesa, y Faulkner en la inglesa. Ba Jin ha aportado su novela *Familia* (1933) desde el ámbito de la literatura china.

La relevancia de la novela biográfico familiar, con todo, no se ha limitado al universo literario. Se ha expandido hacia otros dominios como biografías, series y cine. Respectivamente, podemos citar las biografías novelizadas de Manuel Vilas *Ordesa* (2018) y *Alegría* (2021), series biográfico familiares para televisión como la española *Cuéntame cómo pasó* (Miguel Ángel Bernardeau et al., 2001-2023) y *Los hijos de Familia Qiao* (*乔家的儿女*, Zhang Kaizhou, 2021). Finalmente, listaremos notables películas biográfico familiares internacionales como *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976), *El gatopardo* (*Il gattopardo*, Luchino Visconti, 1963), *¡Vivir!* (*活着*, Zhang Yimou, 1994), entre muchas otras. En el cine hispánico, por su parte, sobresalen *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), *El sur* (Víctor Erice, 1983), *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), *Alcarràs* (Carla Simón, 2022) y la práctica totalidad de la filmografía de Pilar Palomero.

Vayamos ahora con una caracterización sintética del género, cuya formulación encontramos en la teoría de la novela de Bajtín (2019: 413-423) y de su continuador Beltrán Almería (2021: 224-238). Comenzaremos por la imagen simbólica del mundo que proyecta. Bajtín la denominó "cronotopo biográfico familiar". El mundo de esta novela se construye mediante la fusión –paradójica– de dos subimágenes del mundo incompatibles hasta la Modernidad (desde 1800 hasta la actualidad): "idilio" o mundo entendido en clave familiar, y el binomio biografía-educación, es decir, el mundo entendido en clave individual y como proceso de formación de un ciudadano libre e inmerso en un momento histórico de cambio de época.

Comenzando por el "idilio", diremos que es una categoría muy presente en la filología alemana desde el s. XIX y que fue teorizada, principalmente, por Schiller (1985: 120-127). Por idilio entenderemos "cuadro de familia". El idilio artístico muestra la creación de la identidad de los personajes mediante su identificación armónica con la tierra natal, presentada como paraíso. En la época clásica –con las obras de Teócrito, Longo y Virgilio– vive su edad dorada y se funda en la creencia de la perfecta estabilidad familiar. El espacio idílico es único y tiene carácter agrario, la tierra natal. Además, está indisolublemente ligado al tiempo cíclico de la sucesión de las generaciones. Este tiempo no concibe la evolución ni el cambio, solo las imágenes del crecimiento que se objetivan en momentos familiares especiales como bodas, nacimientos, muertes de los progenitores y los ciclos generacionales. Los temas del idilio son la vida familiar y laboral –agrícola o artesanal–. El idilio posterior, a partir del Humanismo, refuerza una dimensión tragicómica y acoge el tiempo de la decrepitud. Ya ocurrió con la literatura pastoril de los siglos XVI y XVII, sobre todo con las Dianas españolas, de Montemayor a Gil Polo (Beltrán Almería, 2017: 166-167).

La novela biográfico familiar irrumpe en la Modernidad para actualizar este cuadro de familia procedente de la tradición idílica. La razón de esta actualización está en que el mundo moderno precisa de un nuevo idilio paradójicamente destruido y desnaturalizado, porque la Modernidad es el tiempo de la destrucción de la naturaleza –a causa del desarrollo socioeconómico–, de la erosión de la institución familiar –por su choque contra otras instituciones como el Estado, la empresa, la escuela, el partido–, y es también el tiempo en el que el individuo se ve obligado a construirse una identidad individual que combate con el inmovilismo y la tradición que representan las costumbres familiares. La Modernidad, en definitiva, empuja a las artes a imaginar el mundo mediante una nueva clave que debe mostrar el enfrentamiento entre tradición (familiar) y libertad (individual), entre costumbres y educación. El género biográfico familiar es la respuesta artística a la necesidad de simbolizar el mundo a través de esta clave polémica. La destrucción del cuadro idílico como un tema propio de la Modernidad ya fue apuntada por Bajtín (2019: 416 y ss.),

y su pregnancia a escala universal puede detectarse en las artes novelísticas y también cinematográficas, incluso en las películas de animación japonesa, como es el caso de Hayao Miyazaki (Viñuales Sánchez, 2025b).

Sobre estas bases socioculturales, la biografía familiar construye una nueva imagen del mundo que, al idilio antiguo –el mundo de la familia estable que se perpetúa con sus costumbres en la tierra natal–, le suma una dimensión biográfica que supone un tiempo lineal e individual, y le añade asimismo la educación, que requiere el tiempo de la Historia, un tiempo supraindividual –educarse es formar una nueva conciencia para una época nueva, así lo vio Bajtín al estudiar la novela de educación o *Bildungsroman* (2019: 131 y ss.)–. De esta síntesis contradictoria e inédita hasta la Modernidad surge la paradoja que sirve de sustento a la biografía familiar: y es que se trata de un género que sobrevive a expensas de crear identidades individuales y de destruir el idilio, esto es, de erosionar la imagen del mundo familiar.

Vayamos con la imagen del personaje. La biografía antigua precisaba la construcción de una identidad seria, ejemplar. Al personaje biografiado se lo elegía entre aquellas personalidades que habían tenido una relevancia histórica –un ejemplo es *Vidas paralelas*, de Plutarco–. Con el Humanismo aparece un tipo de biografía humorística, la picaresca, de la que se ha destacado solo su capacidad para reflejar la vida cotidiana y las costumbres –en detrimento de lo histórico–, así como su capacidad satírica. En la Modernidad, el personaje biográfico familiar adquiere una dimensión histórica nueva en la que radica precisamente la trascendencia y la importancia de este subgénero. Su personaje tiene un perfil doble, concretamente seriocómico –es un ciudadano común–. Quiere esto decir que, en su faceta seria, puede alcanzar un papel histórico, siendo un símbolo de la necesidad de educarse y de adquirir nuevos valores para afrontar un escenario histórico nuevo, y que, en su faceta humorística, puede ser un personaje popular y además fracasar.

En buena parte de las ocasiones este personaje tiene un carácter pasivo, limitado a la observación. La imagen del personaje se construye como una figura contemplativa que protagoniza una búsqueda de valores sólidos en busca de una regeneración –habitualmente infructuosa–, en un tránsito por diferentes etapas vitales en las que encadena distintos fracasos. Es habitual la inmersión de este personaje en un proceso autoeducativo que persigue la redención. El motor de esa necesidad de redención es un fuerte sentimiento culposo. Y las costumbres y los cambios históricos impactan en ese sentimiento culposo, agudizándolo, a la vez que se espolea la búsqueda de valores, en pos de la salvación. La familia se agrieta y destruye mientras ocurren distintos episodios históricos traumáticos –nacionales o internacionales– o se producen notables cambios en las costumbres –otra forma distinta de reflejar los cambios históricos–. En todo caso, tales cambios modelan y determinan el destino de la familia

–que se tambalea y resquebraja– y del individuo, que lucha por su libertad. Ambos, muy frecuentemente, colapsan.

Por lo que hace a la imagen de la palabra, son de vital importancia los diálogos formativos –por la relevancia de la educación–, que contrastan con la palabra autoritaria para evidenciar la necesidad formativa. También son frecuentes los lenguajes populares y la oralidad –por la dimensión familiar–, sobre todo en las escenas cotidianas y costumbristas, y los discursos de lo íntimo, el ámbito privado y lo confesional. Destaca también el discurso en primera persona y todo lo que rodea el universo de la rendición de cuentas, propios todos ellos de la dimensión biográfica e individual.

3. Rasgos almodovarianos en la película biográfico familiar

"Todas mis películas son políticas sin serlo. Hasta mis películas más pop o las hedonistas tenían el mismo mensaje, todas ellas: la libertad" (Muñoz, 2024), ha declarado Almodóvar recientemente. El valor de la libertad individual y su oposición a la costumbre y a la tradición familiar-nacional no se ofrece en sus filmes de modo literal. No es un tema entre otros ni un material como cualquier otro contenido ético o ideológico. Es un contenido que aparece cristalizado y ordenado mediante el género biográfico familiar, implantado y habilitado como género cinematográfico.

Con todo, Almodóvar no se ha conformado con heredar este constructo simbólico-genérico y le ha insuflado algunas novedades y características propias a las que la crítica periodística se viene refiriendo con la etiqueta "almodovarismo". Reseñaremos solo las principales: son el espectacular peso de las costumbres y de la vida cotidiana como forma de simbolizar los cambios históricos y sociales, la importancia de los personajes populares y humorísticos, el protagonismo de las mujeres fuertes y libres, el simbolismo del cambio mágico y la mezcla de la biografía familiar con géneros de entretenimiento masivo como film *noir* –visible en *La mala educación* (2004) o en *Los abrazos rotos* (2009)– y melodrama –como ocurre en *Tacones lejanos* (1991), *La flor de mi secreto* (1995) y *Todo sobre mi madre* (1999)–.

Frente al modelo de biografías familiares en las que los acontecimientos históricos modelan trágicamente el destino de las familias, en Almodóvar ese peso lo adquieren las costumbres. Sus cambios son símbolos del tiempo histórico y muestras del cambio social. Según su visión, la libertad individual es el gran valor con el que el ser humano moderno debe conducirse de camino hacia su identidad personal. Las costumbres –viejas o nuevas– tienen el papel de impactar contra el camino hacia su libertad, ya sea por su agotamiento o porque se trata de comportamientos criticables que obstaculizan el tránsito hacia una nueva identidad. Viejas costumbres que están tras la ruptura de las familias y el fracaso de sus individuos en el cine de Almodóvar

son, por ejemplo, el silencio ante el adulterio y la humillación por parte de individuos masculinos perceptible en *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) y en *Volver* (2006). También el abuso de menores por parte de las instituciones eclesiásticas de *La mala educación* (2004), entre muchas otras. Nuevas costumbres aborrecibles, vicios con un mismo efecto sobre la construcción del personaje y de la familia, son las nuevas adicciones –centrales en *Qué he hecho yo…*, *Todo sobre mi madre* y *Dolor y gloria* (2019), entre otras–, la rendición al monetarismo o el abandono de la educación de los hijos y de las tradicionales obligaciones familiares para perseguir sueños de realización personal, perceptible en *Tacones lejanos*, *Julieta* (2016) y *La habitación de al lado* (2024).

Este peso espectacular de las costumbres tiene un antecedente con la biografía humorística premoderna. Algunos críticos ya han señalado la influencia de la picaresca en la obra de Almodóvar (Amaya Flores, 2015). Esta influencia no se limita, empero, al esquema narrativo del personaje, como Lázaro de Tormes, que se contenta con observar la vida cotidiana y los cambios en las costumbres. La mera observación cómica y burlesca de los modos aborrecibles de conducirse que tienen los amos de Lázaro no es suficiente para dar un sentido final y artístico a la novela picaresca, a la que Bajtín llamó "novela de la vida cotidiana" (2019: 311 y ss.). El sentido profundo de este tipo de biografías cómicas está en que la suma de escenas adquiere el sentido de una prueba de vida que termina transformando y mejorando, aunque paradójicamente, al personaje. Esto es, que su biografía se ve finalmente impactada por una mejora social que conlleva humillación. A diferencia del personaje premoderno, para quien la existencia de las castas (estamentos) actúa como una losa que impide su liberación, el personaje popular moderno –como veremos al analizar algunos hitos de la filmografía almodovariana– puede acceder a una vida nueva y mejorada a través del umbral simbólico de la humillación.

Esta novela humorística que suma vida cotidiana y transformación ha influido enormemente en la novela moderna posterior y en el cine. El biografismo familiar de Almodóvar recupera esa observación de la vida cotidiana con un personaje más o menos pasivo. Recobra el humor ligado a lo cotidiano con acento burlesco y los personajes observan para buscar valores que los regeneren. Viven un profundo conflicto entre tradición y libertad, luchando contra las costumbres asentadas o recientemente adquiridas por su familia.

La gran novedad que introduce Almodóvar está en que el personaje típicamente masculino de la biografía familiar literaria es sustituido por un personaje femenino, bien que androgínico –por la mezcla de características femeninas y otras reservadas por la imaginación premoderna a los personajes masculinos, como son la libertad y la fortaleza–. Toda una serie de mujeres fuertes y libres desfila por su filmografía

biográfico familiar para revitalizar este género cinematográfico (Raimunda en *Volver*, Gloria en *Qué he hecho yo…*, Manuela en *Todo sobre mi madre*, Ana y Janis en *Madres paralelas*, etc.). La Modernidad es el tiempo de las mujeres y de la ruptura de todo tipo de barreras, como la de género. La moderna mujer fuerte y libre –un símbolo que tiene precedentes premodernos en la *belle dame sans merci*, las Dianas o los personajes femeninos empoderados de las novelas cervantinas– es el centro simbólico que permite imaginar un nuevo futuro para una familia que el subgénero novelesco biográfico familiar condenaba a la destrucción.

A la libertad simbolizada modernamente por mujeres que se emancipan de costumbres y tradiciones se suma una nueva innovación que es la sororidad, una consecuencia de la fuerza centrípeta de la nueva mujer, que se rodea solidariamente de personajes del mismo género. Esta solidaridad femenina es una de las constantes que la crítica subraya en el cine de Almodóvar (Lin, 2012; Muñoz Torrecilla, 2022). En sentido opuesto, pero complementario, la fuerza centrífuga de la mujer fuerte y libre arrastra y regenera mediante la educación a hombres y mujeres pasivos o en proceso de formación.

En cuanto al simbolismo del cambio mágico –que Bajtín ve en el simbolismo del umbral, típico de la novelística premoderna de peregrinaje y de la vida cotidiana (2019: 311 y ss.)–, está también ligado a la biografía humorística premoderna. La metamorfosis es la meta final del personaje femenino y también la regeneración de la familia. Esta nueva familia es con frecuencia una familia de nuevas mujeres fuertes y libres, como ocurre en *Volver*, *Todo sobre mi madre* y *Madres paralelas*. Este cambio mágico, como advirtió Bajtín, se manifiesta modernamente mediante el simbolismo del paso por el umbral (2019: 434-435): el umbral concentra espacios simbólicos de paso como calles, ventanas, balcones, recibidores y puertas, con el sentido del cambio maravilloso del destino que da lugar a grandes caídas y desaciertos o, como es el caso del umbral almodovariano, a las grandes decisiones que regeneran al personaje femenino y renuevan su familia.

El último aspecto a comentar es el tono humorístico que toma la biografía familiar en manos de Almodóvar. Ese humorismo está ligado a la risa de las costumbres pero también a la presencia muy notable de personajes bajos y populares –drogadictos, prostitutas, gente del hampa, asesinos, personajes rurales, etc.– y de tradiciones orales vinculadas al mundo popular –sobre todo con canciones, leyendas, creencias, tradiciones orales, hablas populares, dichos y fraseología popular, destacando la presencia del refranero como imagen de las tradiciones y costumbres ligadas a la discriminación femenina (Cebrián Sevilla, 1996: 206)–. Incluso se da entrada a otro tipo de humorismo como es la risa mágica de los niños y de la gente del pueblo, que aparece siempre asociada a la credulidad (sobre todo en *Volver* con la creencia en los *revenants* y en *Qué he hecho yo…* y la niña con poderes sobrenaturales).

4. Análisis de películas biográfico familiares de Almodóvar

Pasamos ahora a analizar el biografismo familiar en la trayectoria de Almodóvar, a través del breve repaso simbólico-hermenéutico de seis películas. Hemos tratado de abarcar casi por entero la totalidad de su carrera –desde 1984 hasta 2021– sin dejar ni una década sin representación fílmica.

4.1. ¿Qué he hecho yo para merecer esto? *(1984)*

De todas las películas biográfico familiares de Almodóvar, esta es la más próxima a lo que los estudios literarios denominan "costumbrismo". La observación de la vida cotidiana de una familia de clase baja, en un suburbio del Madrid de fin del siglo XX, parece el centro temático de este filme. La protagonista es Gloria, un ama de casa presa de sus frustraciones, de su adicción a las anfetaminas y de una familia disfuncional que se hunde por la sumisión a las nuevas costumbres, muestras de los cambios sociales. Estas son comportamientos infames presentados en tono burlesco, nuevos vicios como las adicciones –algunas ridículas– y la sumisión al monetarismo. Tales conductas muestran a la mayor parte de integrantes de la familia y a sus vecinos –a excepción de la propia Gloria y de la prostituta Cristal– como falsos y vacíos, un conjunto de fantoches. No en vano se ha subrayado la relación de esta película con la picaresca (Amaya Flores, 2015) y el esperpento (Montesinos, 2011).

Esto da lugar a la creación de tipos carentes de libertad: el taxista adúltero, la suegra adicta e impertinente, el niño yonqui, el joven caprichoso y chapero, la vecina maltratadora, el escritor sin escrúpulos ni inspiración. Gloria, también construida con un nuevo tipo, la mujer malcasada, es el personaje que hace posible la observación de estas costumbres malsanas en el entorno familiar urbano. Un complemento suyo es Cristal, una imagen de la mujer emancipada –una nueva *belle dame sans merci*– que permite observar nuevas costumbres sexuales, fuera del ámbito familiar.

Como en la picaresca premoderna, Almodóvar reúne los distintos episodios cotidiano-burlescos en torno a un sentido más trascendente. Tras este drama de la descomposición familiar se esconde la regeneración de Gloria, su aspiración a una vida mejor y a una familia renovada. El cambio mágico es el simbolismo a través del cual personaje y familia acceden a esa vida nueva. Este cambio mágico se origina en el simbolismo grotesco del asesinato del marido Antonio: tras la humillación a la que la somete su esposo, quien le había ordenado que le planchase una camisa para cortejar a un antiguo amor, Gloria lo golpea con una pata de jamón –símbolo ambivalente de muerte y crecimiento, pues sirve como arma mortífera la comida que da la vida–. De esta muerte surge una doble posibilidad para la familia: la abuela emigra al pueblo con el joven traficante –una vuelta a la tierra natal y a la regeneración por el idilio– y Gloria

imagina un futuro nuevo al traspasar el umbral del balcón, regresando después el hijo pródigo a quien había enviado a servir –un guiño a la picaresca– a un dentista pedófilo.

Un último apunte humorístico –más bien paródico– es la niña Vanessa, la hija de Juani –la vecina maltratadora–. Es una figura que mezcla magia y valores: se sobrepone a las constantes humillaciones mediante sus poderes mentales y ayuda a Gloria en la reforma del hogar. Es una reescritura humorística del célebre personaje infantil de *Stalker* (1979) de Tarkovski, y a su vez una de las primeras muestras de la superación de las costumbres insanas mediante la sororidad. Esta última caracteriza también la amistosa relación entre la propia Gloria y la prostituta y vecina Cristal, una mujer libre.

4.2. Tacones lejanos *(1991)*

Con *Tacones lejanos*, una mezcla de biografismo familiar y melodrama (Durán Manso, 2017), inaugura Almodóvar la línea de la biografía familiar cinematográfica centrada en el personaje culposo femenino que busca una regeneración –línea que seguirá *La flor de mi secreto* y culminará *Julieta* (2016)–. Esta redención pasa por reparar la mella imborrable que un cambio en las costumbres ha provocado en su familia, destruyéndola por completo: el abandono femenino de las tradicionales obligaciones de cuidado y educación de los hijos, en este caso "Becky del Páramo", en beneficio de una carrera profesional y en pos de la fama y la identidad personal.

Esta actuación culpable –a su juicio–, guiada por las necesidades de un tiempo nuevo, el tiempo de la autoafirmación de la mujer, supone el abandono de la familia, sobre todo de la hija Rebeca. También el abandono de la tierra natal en busca de la realización personal, concretamente en Hispanoamérica –otra imagen para la destrucción del idilio–. Las culpas familiares terminan siendo heredadas por la propia Rebeca, como un círculo malsano del que la familia no se puede liberar. De resultas de la educación recibida por su madre se le hace imposible a esta última la creación exitosa de una nueva familia. Tan solo cosecha nuevos fracasos amorosos e incluso llega a casarse con el mismo novio de Becky. Se trata de un idilio desnaturalizado, un idilio sin amor.

La redención de Becky llega tras su regreso a España. Para limpiar a su hija de culpabilidad, en un último y verdadero acto de amor por su familia, asume en el umbral de la muerte el asesinato del marido, perpetrado en realidad por Rebeca. El tránsito por este umbral definitivo en el lecho de muerte está cargado del simbolismo del cambio mágico que transforma de manera rotunda el destino de ambos personajes (Pelayo García, 2011: 173) –madre e hija–.

El legado que Becky deja a su hija Rebeca es la salvación por el amor maternofilial y la sororidad familiar, pues el único y verdadero crimen que ha cometido Rebeca ha sido abandonarse a un marido repulsivo –aunque rico– a quien no amaba. Tras este testamento educativo, Rebeca puede acceder finalmente a una nueva vida con un idilio verdadero junto al juez Domínguez/Femme Letal, quien investigaba su caso.

4.3. La mala educación *(2004)*

Frente a las anteriores, esta cinta inaugura una línea de la biografía familiar centrada en la educación. Otros (Pastor, 2013: 6) han visto en ella una revisión del género *noir*, con el que esta biografía familiar se mezcla. Sin embargo, el núcleo de sentido de esta película parece estar en la educación fundada en unos valores falsos por parte de la institución religiosa salesiana, que es el verdadero origen de la desgracia de Ignacio, el protagonista. Como ocurre con el Andrés Hurtado barojiano, las aspiraciones libertarias del personaje, representadas en este caso por la afirmación de una identidad más allá del género masculino y su voluntad artística, se ven aplastadas en todo momento por la parálisis nacional –simbolizada por la iglesia– y por el peso de las horrendas costumbres con las que se conducen los sacerdotes.

Los abusos perpetrados por el padre Manolo, las humillaciones y la falsa fe encaminan a sus pupilos hacia un destino de fracaso e inestabilidad emocional y familiar. Las adicciones de Ignacio y la frustración de sus aspiraciones artísticas son el corolario trágico de su fatídica lucha contra la tradición. Pero aún lo es más su lucha imprevista contra su hermano Juan, que representa también el peso de las costumbres, esta vez familiares. Para afirmar su identidad artística y terminar con las habladurías del pueblo acerca de las costumbres de su hermano trans, termina asesinándolo.

El personaje que amalgama el truculento destino de esta familia rota es un amigo de Ignacio del que este último se enamoró en la institución salesiana: Enrique Goded, un hedonista a quien la expulsión del colegio salvó de una caída inevitable. Se trata de ese personaje observador tan caro al biografismo familiar, que paralizado por una crisis creativa –es un director de cine en crisis– observa y busca nuevos valores para su transformación. La confección de una película con la historia de Ignacio, cuyo papel representa su hermano Juan –una *femme fatale* renovada que trata de impedir la autoeducación de Enrique (Pastor, 2013: 6)–, pone negro sobre blanco la crítica de la institución religiosa y su impacto en el ahogamiento de la libertad anhelada por Ignacio. El rodaje de esta película es el símbolo de la autoeducación en la libertad que precisaba Enrique para redimirse y salir de su parálisis creativa.

El personaje de Leo Macías en *La flor de mi secreto* (1995) es otra artista en crisis –una escritora de novela rosa– que se redime, libera y autoeduca como nueva periodista, contra las viejas e hipócritas costumbres nacionales simbolizadas por un marido militar y unos tiránicos editores.

4.4. Volver *(2006)*

Volver significa, para algunos estudiosos (Montesinos, 2011: 96-97) la reunión de todos los rasgos típicos de la filmografía de Almodóvar. La cima y resumen de su propuesta cinematográfica. A nuestro juicio, supone –en cambio– la introducción de una serie de novedades en la trayectoria del biografismo familiar trabajado hasta la fecha.

La primera es la apuesta por la combinación de espacio rural y urbano (Alcanfor de las Infantas y Madrid). La segunda es el protagonismo casi completamente femenino. Pero el máximo atractivo es que se trata de una mezcla de los esquemas de las dos primeras biografías familiares comentadas: las costumbres, esta vez vinculadas al mundo rural manchego y al estatismo con el que se conducen las relaciones familiares es el fundamento de la destrucción de la familia de Irene, madre de Raimunda y Sole. Su culpa es haber cargado en silencio –como era costumbre en los pueblos para no alimentar las habladurías– con el adulterio de su marido y con los abusos a su hija Raimunda. Esta culpabilidad se extiende hacia sus hijas, incapaces asimismo de formar exitosamente nuevas familias en la gran ciudad.

Las costumbres son de nuevo el fundamento de la destrucción idílica. Y es que el mundo rural no permite en momento alguno la expresión pública y libertaria de las pasiones femeninas, las cuales deben retroceder en todo momento ante la fuerza de la opinión pública. Bajo esta lógica, Irene prefiere encubrir las aventuras de su marido y simular la muerte de ambos, aun a costa de condenar a sus hijas a la infelicidad y al desamor.

La consecuencia es un sostenimiento frágil y degradado de la familia, sustentada en la mentira de la madre y en la credulidad que necesitan para pervivir en el mundo moderno las costumbres rurales, en forma de creencias. La creencia en espíritus y en la falsa estabilidad familiar son los pilares fundamentales del idilio rural destruido.

Pese a esta dimensión negativa de las costumbres, también adquieren una dimensión positiva, alegre. Esto es así porque la risa regenerativa se adueña de la exposición de las costumbres rurales y de las nuevas costumbres urbanas. La vida cotidiana aparece en tono burlesco, sobre todo ligada al personaje de Sole y su peluquería ilegal. Hay también una burla, aunque regenerativa, de la exposición de la

vida privada en los programas de televisión –una costumbre moderna–, con el caso de la enferma Agustina. La censura se acompaña de la metamorfosis del personaje en el umbral de su muerte.

El personaje de Raimunda, con todo, es enteramente nuevo para la biografía familiar almodovariana. Es una imagen de la nueva mujer fuerte y libre que persigue emanciparse, consciente de la labor de zapa que culpa y costumbres ejercen en las familias. En todo momento se ocupa de oponerse a ellas al educar en valores como libertad y autonomía a su hija-hermana Paula. Este nuevo arquetipo de mujer contrasta con la pasividad y la inutilidad de los personajes masculinos típicos del biografismo familiar clásico –Almodóvar innova también creando nuevas imágenes para una nueva masculinidad (Durán Manso, 2017)–. El simbolismo moderno ha bautizado como "andrógino" (Beltrán Almería, 2017: 367; Otero Íñigo, 2020) a este arquetipo de mujer que, para la imaginación moderna, concentra las esperanzas en el género femenino para capitanear una búsqueda de valores en un mundo destruido por la falsedad y la hipocresía. Gracias a la fuerza, la libertad y la sororidad con las que se conduce Raimunda y enseña a conducirse a su hija, hay un nuevo futuro para su familia. Este símbolo del andrógino se hace acompañar frecuentemente, tanto en la literatura como en el cine (Viñuales Sánchez, 2023), de otro símbolo que es el del "hombre inútil": el arquetipo del hombre moderno, paralizado y pasivo ante los retos que se le plantean. También es el caso de Raimunda, con su marido inútil.

4.5. Julieta *(2016)*

Julieta es la cumbre del biografismo familiar basado en el sujeto femenino y culposo. Este modelo protagoniza con este filme un viraje hacia el ensimismamiento que no pudo tener con *Tacones lejanos*. Especialistas en la obra del manchego, como es el caso de Kercher (2018: 119), achacan este cambio a la notable influencia de Hitchcock y del *thriller*.

En todo caso, el proceso de autoeducación del personaje femenino en pos de su salvación y de la restauración de los lazos familiares se lleva a cabo mediante un proceso de búsqueda interior, de autoexamen. Fruto de este autoexamen, surge un producto que es la confesión de la culpa mediante la redacción de una misiva. Sirve esta para indagar en los valores de camino a la regeneración.

El personaje culposo es ahora Julieta, quien pretende educar a su hija Antía en y para la libertad. Es su única bandera formativa. La educación de su hija está protagonizada por la lucha entre la dupla libertad-culpabilidad. Pese a ello, la concepción de esta hija está marcada simbólicamente por la culpa: asume Julieta la responsabilidad del suicidio de un hombre con quien no quiso hablar en un viaje en

tren y termina transmitiéndosela a su hija. A esta culpa inicial se une la de la muerte de su futuro marido.

La libertad incompatible con la nueva familia que forman Julieta y Xoan –un pescador de un pueblo gallego apegado a las viejas costumbres–, de cuya unión nacerá Antía, está simbolizada por la persecución de la realización personal de Julieta a través de su empleo como profesora de cultura clásica. Esta carrera en pos de su autonomía es la fuente de la destrucción de la familia por la muerte simbólica de Xoan, tras salir a faenar en medio de una tormenta.

La depresión y la inactividad en las que cae Julieta, podrida por la doble culpabilidad, condenan a su hija a su permanente cuidado. Una estrecha forma de vida, no elegida e indigna, ante la cual Antía termina rebelándose para abandonar a su madre, en busca de su libertad. La pérdida de un hijo de Antía amenaza, años después, la estabilidad de su nueva familia. Reproduce así el sentimiento culposo de su madre y se acerca a ella –tras un intercambio de cartas que tienen como motivo central la culpa (Poyato, 2021: 319)–, para restaurar los lazos familiares mediante la empatía y la sororidad. "Poder elegir cómo quieren vivir y morir y de quién recibir los cuidados, así como la reivindicación del derecho a mantener su autonomía e independencia" (Muñoz Torrecilla, 2022: 131) son las distintas partes de las que se compone su nueva dignidad y su libertad.

4.6. Madres paralelas *(2021)*

En *Madres paralelas* existe un atípico impacto de los acontecimientos y los traumas de la Historia en la vida familiar. Los asesinatos y enterramientos en fosas comunes durante la guerra y el franquismo destruyeron familias enteras en el pasado. Pero son asimismo los responsables y acompañantes simbólicos, en el tiempo de la actualidad, de la soledad de las madres Janis y Ana, de la muerte de sus descendientes, y asimismo de la irresponsabilidad de ciertos personajes masculinos: Ana es víctima de una violación grupal y Janis es abandonada por Arturo tras conocer su embarazo.

La codeterminación entre familia, biografía y acontecimientos históricos, propia del biografismo familiar, es la responsable de que las tramas histórica y familiar estén cohesionadas, pese a que la opinión general sobre este drama ha decretado su desconexión (Alcalde Silveira, 2024: 30-31).

La sororidad y la fuerza contagiosa y educativa de la fotógrafa Janis, símbolo de la mujer fuerte y libre, transforma finalmente al padre de su hija y a la madre novel y poco comprometida Ana. La restauración de la memoria histórica, la dignidad y la justicia para con las víctimas y sus descendientes se acompañan simbólicamente de la

sororidad entre las mujeres-madres, la restauración final de la relación entre Janis y Arturo y la esperanza en el nacimiento de una nueva vida, fruto del nuevo matrimonio. El impacto negativo de la Historia en la biografía y en la historia familiar se transforma en luminoso y regenerador por obra de la asociación educativa entre madres.

5. Conclusiones

Antes de terminar es el momento de formular algunas conclusiones. Propondremos tres. La primera tiene que ver con el papel que cabe atribuir a los géneros en la investigación artística y, más en concreto, en la filmografía almodovariana. Temas y valores suelen protagonizar los estudios artísticos y cinematográficos. Cabría destacar en este sentido la centralidad que para el cine de Almodóvar tienen la reflexión sobre familia, arte, libertad y autonomía, feminidad, sororidad, tradiciones y costumbres, además del humor con el que se tamiza todo lo anterior. Sin embargo, estos elementos, a veces dispares, no se dan de cualquier modo en su cine. Se estructuran, más bien, gracias a una organización genérica, con contenidos y símbolos específicos, que es la del género biográfico familiar. Ni que decir tiene que no todas las películas de este realizador se sirven de él: así ocurre con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *Entre tinieblas* (1983). Tan solo hemos tratado de sugerir que una buena parte de ellas se levanta sobre este constructo simbólico, a cuya actualización ha contribuido el realizador manchego con un buen puñado de innovaciones que proponen un idilio moderno, basado en la sororidad.

La segunda conclusión es una llamada de atención acerca de la importancia de ampliar la mirada sobre los géneros en los estudios literarios y, por extensión, de los cinematográficos. El estudio del impacto de los grandes géneros novelísticos en los cinematográficos puede arrojar una luz nueva y distinta sobre los estudios fílmicos y puede ser un camino en el que estos pueden reverdecer. La propuesta de una nueva clasificación genérica de la novela por parte de Bajtín –basada en las imagenes del mundo, del personaje y de la palabra– puede ser un buen punto de partida para los estudios intermediales. Abundando en esta línea, cabe mencionar la existencia de otros géneros bien investigados por el teórico ruso, que se han trasvasado abundantemente y con gran éxito a las pantallas. Nos referimos, por ejemplo, a la novela de educación, dando lugar a películas de *Bildungscinema* (Viñuales Sánchez, 2025a), la novela provinciana (Viñuales Sánchez, 2024b) y la sátira menipea (Viñuales Sánchez, 2024c), entre algunos otros.

La tercera conclusión es que nuestra propuesta no viene a negar ni a corregir, sino –a su modo– a completar los estudios anteriores sobre los géneros y su importancia en la trayectoria almodovariana. La biografía familiar no es el único

componente literario que estructura el contenido de las películas analizadas. Otros géneros suficientemente estudiados vienen a hibridarse con él, dando lugar a un estilo reconocible, único, distintivo e innovador que convierte a este director en uno de los imprescindibles del panorama mundial cinematográfico.

Agradecimientos

Este artículo ha sido producido en el marco de las actividades del Grupo de Investigación "GENUS" (H30_23R) de la Universidad de Zaragoza, financiado con fondos públicos autonómicos, nacionales y europeos.

Referencias bibliográficas

ÁLAMO FELICES, F. (2011). *Los subgéneros novelescos (Teoría y modalidades narrativas)*. Almería, Editorial Universidad de Almería.

ALCALDE SILVEIRA, M. (2024). "¿Pueden hablar las madres sobre política? Lazos entre violencia obstétrica, biopoder y memoria histórica en *Madres paralelas* (2021)". *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 4.1, 23-31. https://doi.org/10.5209/eslg.92367

ALLINSON, M. (2009). "Almodóvar en el teatro y el teatro en Almodóvar. Melodrama y tragedia". En Berger, V. y Saumell, M. (Coords.), *Escenarios compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI*. Münster, LIT Verlag, pp. 161-170.

AMAYA FLORES, F. J. (2015). "La presencia de la novela picaresca en el cine de Pedro Almodóvar". En Camarero Calandria, M. E. y Marcos Ramos, M. (Coords.). *III Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos: 24, 25 y 26 de junio 2015, Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca-Centro de Estudios Brasileños, pp. 625-637.

AMAYA FLORES, F. J. (2022). "El teatro de García Lorca en el cine de Pedro Almodóvar: *Doña Rosita la soltera* y *Madres paralelas*". *Anuario de Estudios Filológicos*, 45, 33-50. https://doi.org/10.17398/2660-7301.45.33

BAJTÍN, M. M. 1982 (1979). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.

BAJTÍN, M. M. 2019 (1924-1973). *La novela como género literario*. Costa Rica-Zaragoza, Editora Universidad Nacional-Prensas de la Universidad de Zaragoza.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2017). *GENVS. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona, Calambur.

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2020). "La novela cinematográfica." *Zenda* 18 de enero. https://www.zendalibros.com/la-novela-cinematografica/

BELTRÁN ALMERÍA, L. (2021). *Estética de la novela*. Madrid, Cátedra.

CARTELLE NEIRA, M. (2021). *Los títulos de crédito en los largometrajes de Pedro Almodóvar*. Tesis doctoral Universidad de Burgos. http://doi.org/10.36443/10259/7791

CEBRIÁN SEVILLA, I. (1996). "¿Qué he hecho yo para merecer esto?: la mujer y el refranero". *Paremia*, 5, 203-206. https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/005/027_cebrian.pdf

DE LA TORRE ESPINOSA, M. (2018). "Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca". *Revista de Comunicación*, 17.2, 101-124. https://doi.org/10.26441/RC17.2-2018-A4

DURÁN MANSO, V. (2017). "Los rasgos melodramáticos de Tennessee Williams en Pedro Almodóvar: Estudio de personajes de *La ley del deseo*, *Tacones lejanos* y *La flor de mi secreto*". *Vivat Academia*, 138, 96-119. https://doi.org/10.15178/va.2017.138.96-119

DURÁN MANSO, V. (2023). "Los «chicos» de Pedro Almodóvar: Las masculinidades disidentes a través de sus personajes". *Revista Prisma Social*, 40, 52-83. https://revistaprismasocial.es/article/view/4956

GAUDREAULT, A. y F. JOST 1990 (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós Comunicación.

GUBERN, R. (2005). "Las matrices culturales de la obra de Almodóvar". En Zurian Hernández, F. A. y Vázquez Varela, C. (Coords.), *Almodovar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodovar". Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 45-56.

KERCHER, D. M. (2018). "La dama desaparece. Hitchcock, Munro y la imagen dividida de la mujer mayor en *Julieta* (2016) de Pedro Almodóvar". En Rodríguez Pérez, M. P. y Aguado, T. (Coords.), *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento*, Madrid, Editorial Dykinson, pp. 105-122.

LIN, C. (2012). "La solidaridad femenina: *Volver* de Almodóvar". En Salas Díaz, M., Gómez del Castillo, M. J. y Morán Rodríguez, C. (Coords.), *La cultura española, entre la tradición y la modernidad, nuevos retos para la enseñanza del español: actas del XLVI Congreso Internacional de la AEPE (Asociación Europea de Profesores de Español)*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 325-332.

MARTÍNEZ SERRANO, L. (2020). *El espacio de la soledad: estudio de la categoría espacial en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar*. Tesis doctoral Universidad de Castilla-La Mancha.

METZ, C. (1971). *Langage et Cinéma*. París, Larousse.

METZ, C. 2013 (1931-1993). *Essais sur la signification au cinéma*. París, Klincksieck.

MONTESINOS, P. (2011). "El reflejo de los sentimientos. *Volver* como síntesis narrativa y estética en la obra de Pedro Almodóvar". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 2, 75-97. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2011.v0i2.5861

MORA DÍEZ, J. E. (2016). *Pedro Almodóvar y la risa popular hispana. Tradiciones y transiciones*. Tesis Doctoral Universidad de Zaragoza.

MORA DÍEZ, J. E. (2018). "Risa, tragedia y crimen. Imaginarios públicos en los géneros fílmicos de Pedro Almodóvar". *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 44, 1-37. https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1455

MUÑOZ, F. (2024). "Pedro Almodóvar: 'En un mundo que promueve la corrección política, la espontaneidad está en peligro'". *ABC Cultural* 26 de septiembre. https://www.abc.es/play/cine/noticias/pedro-almodovar-mundo-promueve-correccion-politica-espontaneidad-20240926155819-nt.html

MUÑOZ TORRECILLA, N. (2022). "Envejecimiento, viudedad y vecindad en el entorno rural español, un relato de sororidad en el cine de Pedro Almodóvar". *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 2.1, 129-133. https://doi.org/10.5209/eslg.81368

OTERO ÍÑIGO, E. (2020). "Las caras del andrógino. De Benito Pérez Galdós a Luis Landero". *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, 10.1, 97-114. https://doi.org/10.5206/entrehojas.v10i1.10261

PASTOR, B. M. (2013). "Queering Gender: The New Femme Fatale in Almodóvar's *La mala educación* (2004)". *Culture & History Digital Journal*, 2.1, 1-7. https://doi.org/10.3989/chdj.2013.011

PELAYO GARCÍA, I. (2011). "Performance drag y parodia en tacones lejanos. Una lectura queer". *Icono14*, 9.3, 160-176. https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.105

POYATO, P. (2021). "Topografía de los sentimientos, intertextualidad y programas iconográficos en *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016)". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 23, 299-323. https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2021.v23i.12381

QUIAN, S. (2018). *Hombres en un mundo de mujeres: estereotipos e identidades masculinas en el cine de Pedro Almodóvar*. Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. https://hdl.handle.net/20.500.14352/16732

SAN JOSÉ DE LA ROSA, C. (2019). *La imagen decadente del periodista en el cine de Pedro Almodóvar*. *Vivat Academia*, 146, 137-160. http://doi.org/10.15178/va.2019.146.137-160

SCHILLER, F. 1985 (1793-1795). *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona, Icaria.

TORRE ESPINOSA, M. (2015). *La teatralidad en el cine. Una aproximación polisistémica al cine de Pedro Almodóvar*. Tesis Doctoral Universidad de Granada. http://hdl.handle.net/10481/40617

TOVAR VICENTE, M. (2015). *Canciones para una filmografía: el empleo narrativo de las partituras con letra en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar*. Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid. https://hdl.handle.net/20.500.14352/26721

VERSTRATTEN, P. (2009). *Film Narratology*. Toronto, University of Toronto Press.

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2023). "La alianza 'andrógino-hombre inútil' en el cine: una dupla simbólica para un mundo sin fronteras". *Mitologías hoy*, 23, 86-100. https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1007

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2024a). "De la novela a la película biográfico-familiar: el trasvase al cine de un subgénero novelesco". *Nueva Revista del Pacífico*, 81, 255-282. http://doi.org/10.4067/S0719-51762024000200255

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2024b). "El viaje del simbolismo provinciano: de las novelas a las películas provincianas". *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 42, 195-207. https://doi.org/10.5209/dice.96065

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2024c). "La menipea cinematográfica: un género de origen literario para la denuncia de la ruina social y el sinsentido vital". *Arte, individuo y sociedad*, 36.4, 995-1003. https://doi.org/10.5209/aris.95709

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2025a). "El *Bildungscinema*: un género cinematográfico de origen novelesco". En Dolores Thion Soriano-Mollá y Viñuales Sánchez, A. (Coords.), *El didactismo y sus géneros*. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", pp. 89-116. https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/4095

VIÑUALES SÁNCHEZ, A. (2025b). "Lectura de *El viaje de Chihiro* desde el simbolismo global moderno: una sátira menipea de animación". *Con A de animación*, 20, 168-187. https://doi.org/10.4995/caa.2025.21789