



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 1, ENERO-JUNIO 2025 | PP. 267-300

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 10 ABR 2025 – ACEPTACIÓN 30 ABR 2025

Notas sobre la poética de Pedro Almodóvar. Una propuesta de lectura de *Todo sobre mi madre*

Notes on Pedro Almodóvar's poetics.
Proposal to read All about my mother

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.010>

Verónica Alcalde

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

vernicalcalde@yahoo.com

 <https://orcid.org/0009-0006-3594-8629>

Resumen

En este trabajo realizamos un breve recorrido sobre algunos aspectos de la poética de Almodóvar. Esto nos permite, en primer lugar, concluir que la exposición de la naturaleza ficcional en el propio film es el resultado del modo en el que Almodóvar concibe la realidad y la ficción como un *continuum*, y, en segundo lugar, reflexionar sobre la intertextualidad y la metaficción como características plenas de su producción cinematográfica.

Luego, en un análisis más profundo del film *Todo sobre mi madre* (1999), subrayamos el diálogo intertextual especular simple y complejo (Pérez Bowie, 2010) y, a la vez, analizamos cómo la especularidad compleja interviene en el juego metafictional. Finalmente, teniendo en cuenta todos estos aspectos, proponemos una nueva lectura interpretativa del film.

Palabras clave: Almodóvar, literatura comparada, intertextualidad, metaficción.

Abstract

In this article, we briefly review some aspects of Almodóvar's poetics. This allows us, first, to conclude that the exposition of fictional nature in the film itself is the result of the way Almodóvar conceives reality and fiction as a *continuum*, and, second, to reflect on intertextuality and metafiction as integral characteristics of his cinematic output.

Then, in a more in-depth analysis of the film *All About My Mother* (1999), we can detect the simple and complex specular intertextual dialogue (Pérez Bowie, 2010) and, at the same time, analyze how complex specularity intervenes in the metafictional interplay. Finally, considering all these aspects, we propose a new interpretative reading of the film.

Keywords: Almodóvar, comparative literature, intertextuality, metafiction.

Poética del artificio

Hablar del cine de Pedro Almodóvar es referirnos a una paleta de colores estridentes, al cruce de géneros cinematográficos (el melodrama y la comedia, principalmente, pero también el policial negro, el thriller, el western), a una estética kitsch, al camp, al estilo cutre luxe de un mambo-taxi que puede cruzarse con total naturalidad con un modelo de Balenciaga o de Armani, al meloso y sentimental bolero que en muchas ocasiones es el gran narrador de la historia, a carísimos objetos de diseño, a los excesos de todo tipo, a las diversidades sexuales y de género, a personajes desopilantes que se cruzan por coincidencias absurdas, a seres que buscan recuperar el deseo, a rostros cubistas, a las redes amorosas que se tejen entre mujeres, a las distintas formas de ser madre, y más. Así de caótico, como esta enumeración, es el universo creado por Almodóvar.

Desde su primer cine, el más transgresor y de factura rudimentaria que se origina durante la Movida madrileña, hasta sus últimos films en los que continúa innovando en géneros y formatos, su decisión ha sido siempre la de evidenciar, a través de distintos artilugios, la naturaleza ficcional de sus historias.

Abundan los casos y los recursos utilizados (agotarlos en una lista sería inútilmente demoroso), pero es oportuno mencionar algunos pocos ejemplos:

Recordemos aquel diálogo entre Pepa (Carmen Maura) y Marisa (Rossy de Palma) en la escena final de la película que lo posicionó como director internacional en 1988, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (figura 1): segundos antes de que aparezcan los créditos, Pepa comenta que no dejará su piso porque le encantan las vistas, al mismo tiempo que el plano se abre y podemos advertir que esa vista a la que alude es un póster o telón pintado. En ese momento irrumpe la música heterodiegética cuyo texto nos dice “teatro, lo tuyo es puro teatro”. Este “puro teatro”, pura actuación, hace referencia a los sentimientos simulados por el Don Juan maduro de la historia, Iván (Fernando Guillén), pero también nos habla de esa escenografía montada que revela la factura ficcional del relato cinematográfico.

Figura 1



Nota: Lola y Marisa en la escena final. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1986)
© El Deseo DA S.L.U.

Si pensamos en películas de su etapa de madurez, también encontramos ejemplos de espacios que se descubren como una puesta en escena. Uno de estos ejemplos podemos encontrarlo en el film basado en el monodrama de Jacques Cocteau, *The human voice* (2020). Allí la totalidad de la acción se desarrolla en el departamento de la protagonista que, ya avanzado el

cortometraje, un picado de la cámara nos revela que se trata de una escenografía montada dentro de un galpón industrial (figura 2). Inclusive el reverso de la estructura escenográfica se incorpora al espacio de la diégesis cuando el personaje representado por Tilda Swinton se desplaza por el detrás de escena mientras habla por teléfono o, sobre final, cuando rocía con líquido inflamable y prende fuego a la estructura de mampostería.

Figura 2



Nota: Toma en picado sobre la escenografía montada. *The Human voice* (2020)
© El Deseo DA S.L.U.

Su exposición del artificio también está en su opción por el playback en lugar de que sus actores sean quienes interpretan las canciones intradiegticas. Ejemplo de esto lo encontramos en el comienzo del cortometraje *Extraña forma de vida* (2023). El espectador se acomoda en su asiento dispuesto a cumplir con el pacto ficcional y, cuando se ilumina la pantalla, se encuentra con un western que da inicio con un muchacho -el popular actor y modelo Manu Ríos, que más se asemeja a un querubín que a un rústico hombre del Lejano Oeste- haciendo playback a la femenina e inconfundible voz de Caetano Veloso. La canción que se escucha es “Extraña forma de vida”, pieza musical que Veloso ya había interpretado en el documental *Fados* (2007), de Carlos Saura, y que seguramente el

espectador atento reconozca rápidamente. ¿Puede haber algo más abiertamente artificial que esto?

Nada de esto contamina el pacto de ficción. El espectador ingresa cómodamente a ese “universo almodóvar” y acepta sus propias reglas; pero es inevitable preguntarnos por qué toma estas decisiones, por qué no dispone que sean los mismos actores quienes canten las canciones, por qué nos descubre los espacios como escenografías, por qué tensa todo el tiempo el límite de lo verosímil exigiendo una absoluta entrega de parte del público.

Tal vez podamos acercarnos a una respuesta con su texto autobiográfico “El último sueño” (2023), donde cuenta que la primera lección como narrador se la dio su madre cuando ambos trabajaban escribiéndoles las cartas a sus vecinas analfabetas, o leyéndoles las que éstas recibían de sus familiares:

‘Yo tenía ocho años, normalmente era yo quien escribía las cartas, y ella quien leía las que nuestros vecinos recibían. En más de una ocasión, yo me fijaba en el texto que mi madre leía y descubría con estupor que no correspondía exactamente con lo escrito en el papel: mi madre se inventaba parte de lo que leía. Las vecinas no lo sabían, porque lo inventado siempre era una prolongación de sus vidas, y quedaban encantadas después de la lectura.

Después de comprobar que mi madre nunca se atenía al texto original, un día se lo reproché de camino a casa. “¿Por qué le has leído que se acuerda tanto de la abuela, y echa de menos cuando la peinaba en la puerta de la calle, con la palangana llena de agua? La carta ni siquiera nombra a la abuela”, le dije yo. “Pero ¡has visto lo contenta que se ha puesto!”, me dijo ella.

Tenía razón. Mi madre llenaba los huecos de las cartas, les leía a las vecinas lo que ellas querían oír, a veces cosas que probablemente el autor había olvidado y que gustoso firmaría.

Estas improvisaciones entrañaban una gran lección para mí. Establecían la diferencia entre ficción y realidad, y cómo la realidad necesita de la ficción para ser más completa, más agradable, más vivible’. (2023, p. 80)

De eso se trata su cine, no de pretender desafiar la necesaria suspensión de la incredulidad, sino de exponer la naturaleza artificial de lo creado como un *continuum* de la vida misma. La mejor postulación de este principio la veremos en la segunda parte de nuestro trabajo con el personaje de La

Agrado (*Todo sobre mi madre*) y su descollante monólogo en el que relata cómo ella, como mujer trans, encuentra en la intervención de su cuerpo el medio creador de su verdadera identidad.

En ocasiones el cine de Almodóvar da un paso más allá y redobra apuesta representando lo ya representado; es decir, el referente que utiliza para crear no es el natural, sino el producto artístico creado a partir de ese natural. Esta representación en segundo grado no consiste en la mera reproducción del objeto artístico, sino al mecanismo de apropiación de ese objeto artístico para actualizarlo en una nueva creación (Genette, 1982)

Pensemos en la película autoficcional *Dolor y gloria* (2019) en la que hemos creído estar viendo distintos *flashbacks* de la vida de Salvador Mallo, pero descubrimos en la resolución del film que esas analepsis son, en realidad, fragmentos de la *autobiopic* que Salvador está filmando (figuras 3, 4 y 5). Doble representación que expone el producto creado y proceso de creación en un mismo plano dentro del texto fílmico. Ficción sobre la ficción. Un juego de cajas chinas que nos sugiere un *mise en abyme*.

Figuras 3, 4 y 5



Nota: Filmación de la secuencia en la que Salvador y su madre duermen en la estación.
Dolor y gloria (2019) © El Deseo DA S.L.U.

Si nos referimos a la mostración de la factura ficcional y de representación de lo representado, y entendemos hasta qué punto esto implica un reflexionar en la obra sobre su propia naturaleza, estamos hablando aquí de metaficción.

Más adelante retomaré estas ideas para nuestra propuesta de lectura del film *Todo sobre mi madre*.

Poética del diálogo

Avanzando un poco en este punteo de rasgos esenciales de la poética de Almodóvar, es fundamental señalar que su cine no puede ser pensado si no es en su articulación con un vasto campo cultural cohabitado por películas (tanto propias como ajenas), textos literarios, piezas teatrales, publicidades, obras de arte, canciones, etc.; es decir que el cine de Almodóvar es, esencialmente, un diálogo intertextual.

Para referirnos a este concepto son insoslayables los nombres de Bajtín, Kristeva, Barthes, Genette, y hacer referencia a recursos como la cita, el plagio, la derivación, la parodia y el pastiche, pero hacerlo implicaría demorarnos en teorías conocidas por todos. Optamos, entonces, por recurrir directamente al estudio sobre intertextualidad entre literatura y cine de José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008), un texto teórico útil para sistematizar los distintos modos en los que el texto fílmico puede dialogar con el texto literario.

En él Bowie diferencia tres casos de intertextualidad. El primero de estos es el que se produce en la adaptación cinematográfica, adaptación que puede ir desde la pretensión de transcripción de un lenguaje verbal a otro audiovisual hasta la apropiación de un texto como excusa de un hacedor cinematográfico para exponer su universo artístico personal. Un ejemplo en la filmografía almodovariana es la ya nombrada obra teatral de Jacques Cocteau, *La voix humaine*, que en 1986 Almodóvar encripta como representación teatral en *La ley del deseo* (1987) y que dos años después es el texto literario que le sirve de puntapié inicial para crear *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). En la escritura del guion se suman otros personajes, se multiplican las tramas narrativas, la comedia se impone sobre el melodrama, y lo que pretendía ser la traslación de un texto literario

a texto cinematográfico, es finalmente una de sus más extraordinarias creaciones (si no la más), en la que la obra del dramaturgo francés funciona sólo como fuente de inspiración. Treinta y dos años después, el cineasta más internacional de España vuelve al texto de Cocteau para rodar una adaptación libre, *The human voice* (2020), su primer cortometraje en inglés. Este abreviar en la literatura se repitió varias veces con mayor o menor fidelidad a la fuente, pero en cada caso el texto ajeno transmutó en una obra de arte personalísima. Es el caso de *Carne trémula* (1997), basada en la novela homónima de Ruth Rendell; *La piel que habito* (2011), cuya fuente es la novela *Tarántula*, de Thierry Jonquet; *Julieta* (2016), donde traslada tres cuentos de Alice Munro (“Destino”, “Pronto” y “Silencio”); y *La habitación de al lado* (2024), basada en la novela de Sigrid Nunez, *Cuál es tu tormento*.

Pérez Bowie determina una segunda posibilidad de juego intertextual: cuando el mundo de la literatura (escritores, procesos escriturales, lectores, mundo editorial...) se constituye en núcleo argumental del film. Sin duda el film que responde cien por ciento a esta descripción es *La flor de mi secreto* (1995) donde Leo (Marisa Paredes), escribe novelas rosas bajo el pseudónimo de Amanda Gris. Aunque sin la misma relevancia para la esencia medular de los argumentos, encontramos otras escritoras más o menos profesionales en sus películas. La más inolvidable, la versión menos estilizada de Amanda Gris, Sor Rata de Callejón (Chus Lampreave), una monja que escribe y publica con mucho éxito novelas rosas ocultándose tras el pseudónimo Concha Torres en *Entre tinieblas* (1983). También escriben Patricia (Amparo Soler Leal) e Ingrid Müller (Katia Loritz) en *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) y la edil de Asuntos Sociales del Ayuntamiento de Madrid (Carmen Machi) en *La concejala antropófaga* (2009). En su última película hasta el momento, *La habitación de al lado* (2024), tenemos a Ingrid (Julianne Moor), una exitosa novelista.

Tampoco son pocos los escritores: el “negro” a sueldo de *Tacones lejanos* (1991), Lucas (Gonzalo Suárez) en *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984), Nicolás Pierce (Peter Coyote) en *Kika* (1993), Pablo Quintero (Eusebio Poncela) en *La ley del deseo* (1987), Harry/Mateo (Lluís Omar) en *Los abrazos rotos* (2009), Salvador Mallo (Antonio Banderas) en *Dolor y gloria* (2019), Marco (Darío Grandinetti) en *Hable con ella* (2002), Ignacio

Rodríguez (Francisco Boira) en *La mala educación* (2004), Lorenzo (nuevamente Grandinetti) en *Julieta*, y, el que más nos interesa ahora, Esteban (Eloy Azorín) en *Todo sobre mi madre* (1999).

Listar de forma completa los libros, autores reales más o menos consagrados y lectores sería una empresa imposible e inútil si no nos propusiéramos desentrañar qué función cumplen dentro del relato, por lo que nos conformaremos con lo ya señalado.

La tercera forma de intertextualidad que Pérez Bowie menciona en su estudio es la que se establece a partir de guiños, referencias o citas literarias que funcionan a modo de homenaje.

Para profundizar esta clasificación recurrimos a otro texto de Pérez Bowie, *La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología* (2010) en el que desarrolla aspectos no trabajados en su libro del 2008. Si bien su estudio aquí se enfoca exclusivamente en las relaciones que pueden establecerse entre el teatro y el cine, su minucioso desglose en diez formas posibles de interrelación es una herramienta útil para el análisis del diálogo entre textos de distintas naturalezas. Resaltamos puntualmente dos conceptos que Pérez Bowie desarrolla: la teatralidad como especularidad simple y la teatralidad como especularidad compleja.

La especularidad simple refiere a la inclusión de una representación teatral en la diégesis del film (también podemos llamar a este recurso “citación representada”) para homenajear a un autor o a una obra, o, también, con una función contrastiva, paralelística, simbólica o tematizadora del texto cinematográfico que actúa como marco de dicha representación.

La especularidad compleja, según Pérez Bowie, se da cuando esta representación teatral dentro de una película (insisto, podemos transpolar esta clasificación a textos literarios, canciones, representaciones pictóricas, otros films, etc.) es, además de lo mencionado anteriormente, una parte fundamental del núcleo argumental de la película. Es decir, cuando se da el caso de que sin esa inserción la diégesis no podría sostenerse.

En el film *Todo sobre mi madre* podremos detectar la presencia y funcionamiento de estos dos tipos de diálogo entre textos y analizaremos cómo los casos de especularidad compleja intervienen activamente en el juego metaficcional.

Todo sobre mi madre, una propuesta de lectura

El multipremiado film *Todo sobre mi madre* (1999) es uno de los trabajos más interesantes de Pedro Almodóvar tanto por su intertextualidad con otras artes como por su esencia metaficcional. Para adentrarnos en esto primero recordemos brevemente el argumento:

Manuela (Cecilia Roth) -enfermera que trabaja en un programa de donación de órganos teatralizando situaciones que tienen como finalidad formar a los médicos en la comunicación de la muerte de un familiar y el incentivo de donación de sus órganos- pierde a su hijo, Esteban, al ser arrollado por un coche a la salida de un teatro en el que se representaba la obra *Un tranvía llamado deseo*. Aquello que ella fingía en sus improvisaciones esta vez adquirirá carnadura real y será ella quien tenga que autorizar la donación.

Después de esto Manuela regresa a Barcelona -ciudad de la que, según palabras de la protagonista, huyó 18 años atrás- para buscar a Esteban/Lola (Toni Cantó) con la intención de contarle que tuvieron un hijo que acaba de morir. Cuando lo/la encuentra, Lola le anuncia que está muriendo de SIDA.

En Barcelona también se reencontrará con su amiga Agrado (Antonia San Juan), una prostituta trans que es el personaje encargado de aportar la cuota de humor habitual en las películas de Almodóvar.

Manuela conoce en este viaje a Huma Rojo (Marisa Paredes) -actriz que representaba a Blanche Dubois en *Un tranvía llamado deseo* cuando su hijo, Esteban, sufrió aquel accidente en Madrid, y que ha continuado su gira en Barcelona- y comienza a trabajar como su asistente. Más adelante Manuela reemplazará a la pareja de Huma, Nina, en el papel de Stella en la obra teatral.

También conoce, por intermedio de Agrado, a la Hermana Rosa (Penélope Cruz), religiosa embarazada de Lola, quien la ha contagiado con el virus del VIH (acá nos encontramos con un claro ejemplo de los personajes extravagantes con historias enrevesadas que son una marca del estilo Almodóvar). Manuela la lleva a vivir con ella y la cuida hasta su alumbramiento y muerte. Luego de esto se queda a cargo del bebé de Rosa, que también se llamará Esteban y logrará neutralizar el virus del SIDA.

Sin duda la filmografía de Almodóvar es un permanente homenaje al cine: desde la estridencia de la paleta de colores que nos remite al technicolor hasta los modos más variados de referir a directores que lo han marcado, actrices que adora o películas que nutrieron su infancia en Calzada de Calatrava. Hay en la intertextualidad, por supuesto, tributo, pero estas citas, referencias o alusiones son, en muchas ocasiones, parte fundamental del núcleo argumental, es decir, casos en los que advertimos intertextualidad de especularidad compleja.¹

La primera que encontramos en *Todo sobre mi madre* es la que se establece con la famosa película de Mankiewicz interpretada por Bette Davis y Anne Baxter, *All about Eve* (1950), cuyo guion está basado en un cuento publicado en la revista *Cosmopolitan* en 1946, "The Wisdom of Eve", de Mary Orr.

Para analizar la función de la inclusión del pequeño fragmento de este clásico del cine, recordemos en qué contexto del texto fílmico se inserta. El film de Almodóvar comienza con los títulos que aparecen en pantalla al tiempo que una toma recorre el suero y la máquina de asistencia vital de un paciente que está muriendo. Esta escena se cierra con Manuela, vestida de enfermera, informando por teléfono que hay órganos disponibles para un trasplante (figura 6). A continuación, aún en el prólogo, vemos a Manuela en su casa preparando algo para compartir con Esteban (figura 7), su hijo,

¹ Si bien nuestro objetivo es señalar los casos de especularidad compleja, no podemos dejar de mencionar 2 casos de especularidad simple: la primera en la secuencia 5, en la que Manuela le regala a Esteban el libro de Truman Capote, *Música para camaleones*, y le lee el prefacio en el que Capote habla sobre la escritura como un noble pero implacable amo, y en la secuencia 116 del film en la que encontramos al dramaturgo catalán Lluís Pasqual dirigiendo a Huma Rojo en el ensayo de su obra *Haciendo Lorca*, cuyo texto reproduce distintos textos lorquianos (Delgado, 2001), es decir que aquí nos encontramos frente a una representación en cuarto grado. El fragmento encriptado es el en que la madre representada por Rojo relata el momento en el que encuentra a su hijo asesinado: "Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho. Mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo; una fuente que corre durante un minuto y a nosotras nos ha costado años. Cuando yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. ¡Porque era mía! Los animales los lamen, ¿verdad? A mí no me da asco de mi hijo. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por su sangre." Almodóvar homenajea con esta cita representada al poeta granadino, pero sobre todo recupera la escena en la que Manuela, focalizada desde el hijo, llora desesperadamente sobre su cuerpo tirado en medio de la calle, y, de este modo, genera la tensión necesaria para potenciar el efecto por contraste del final del film: el tercer Esteban, hijo de la hermana Rosa y Esteban/Lola, neutralizará el virus del SIDA y logrará sobrevivir. Este "final feliz" no sería tan feliz sin el efecto logrado por esa referencia literaria previa que dispuso al espectador a un cierre de tragedia.

que en ese momento se encuentra sentado frente al televisor escribiendo en un cuaderno (figuras 8 y 9). La película que están esperando ver comienza mientras Manuela se acomoda junto a Esteban en el sillón. Madre e hijo intercambian algunos comentarios que se entretajan con las voces que salen de la pantalla. Recién entonces aparece el título *Todo sobre mi madre*. Revisemos este prólogo con atención y advirtamos cómo nos son presentados los personajes con una pincelada rápida: Manuela, enfermera y madre. Esteban, hijo y -atención a esto- escritor.

Figura 6



Nota: Manuela comunicando la disponibilidad de órganos para trasplante. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 0, escena B. © El Deseo DA S.L.U.

Figura 7



Nota: Manuela preparando la comida que compartirá con Esteban. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Figuras 8 y 9



Nota: Esteban tomando notas en su cuaderno. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Durante varios segundos del fragmento-prólogo (antes de que comience la transmisión de la película que madre e hijo se disponen a ver) la focalización adopta el punto de vista de Esteban y observamos en la pantalla del televisor un anuncio televisivo en el que hay un grupo de bebés bailando (figuras 10 y 11) y, a continuación, la aparición del número uno (figuras 12 y 13).

Figuras 10 y 11:



Nota: Anuncio televisivo. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Figuras 12 y 13



Nota: Aparición del número uno en la pantalla de la TV. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Jesús González Requena, en su seminario *De la mujer a la madre. El universo de lo femenino en el cine de Pedro Almodóvar* (2011), habla sobre la identificación entre el joven con lo que le devuelve la pantalla en espejo y el número uno como su símbolo, pero parece no darle mayor importancia al simple hecho (tal vez por eso, por simple) de que Esteban se está nutriendo de esas imágenes para aquello que está escribiendo en su cuaderno.

Podríamos suponer que Esteban planifica en ese momento escribir una historia en la que aparezca un bebé, aunque todavía es muy precipitado. ¿Y el uno tridimensional sobre el que la cámara se detiene? Más que referir a la identificación, como señala Requena, ¿no estará aludiendo a una triple identidad, a esos tres Esteban (Esteban hijo de Manuela, Esteban/Lola, Esteban hijo de la hermana Rosa) que aparecerán a lo largo de la película? Tampoco es algo a lo que podamos dar un sentido unívoco.

Sigamos. El hijo llama a su madre avisándole que está por comenzar la película que desean ver, *Eva al desnudo*, nombre con el que se conoció en España la película de Mankiewicz, *All about Eve* (figura 14). Veamos el diálogo que aparece en el guion:

Figura 14



Nota: Presentación de la película *Eva al desnudo*. *Todo sobre mi madre* (1999), Secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

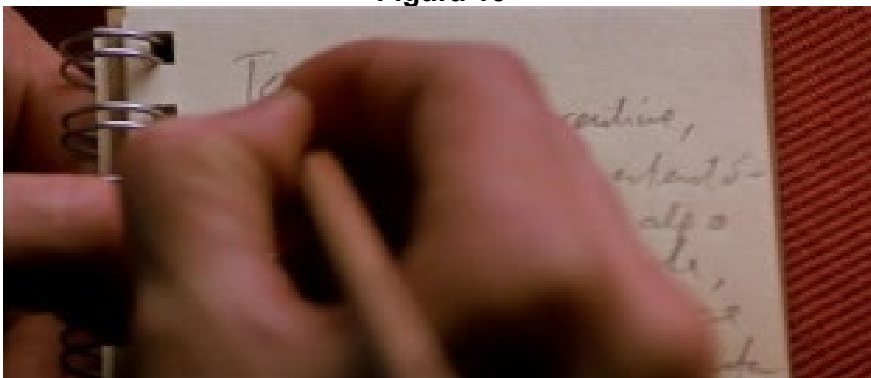
ESTEBAN (*protesta*). ¡Qué manía de cambiar el título! ¡All about Eve significa “Todo sobre Eva”!

MANUELA. “Todo sobre Eva” suena raro.

Esteban vuelve a coger el cuaderno de notas, acaba de ocurrírsele el título de lo que está escribiendo. Lo apunta en la parte superior, encabezando el texto: “Todo sobre mi madre”. (Almodóvar, 1999b, pp. 8-9)

Es fundamental detenernos en estos dos cuadros. Primero vemos la mano de Esteban escribiendo, y, a continuación, en un plano detalle, vemos la punta del lápiz apoyándose sobre la pantalla (figuras 15 y 16). Ya todo está claro: la lente de la cámara es el papel sobre el que Esteban narrará la historia que desde ese momento se titulará “Todo sobre mi madre”, historia que, como le dice a Manuela, hablará sobre ella y será un futuro premio Pulitzer. Como ya señalamos, es recién ahí cuando aparece en pantalla el título de la película (figura 17).

Figura 15



Nota: Esteban escribe el título de su novela. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Figura 16



Nota: La punta del lápiz de Esteban se apoya sobre la lente de la cámara. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Figura 17



Nota: Manuela ríe ante la ocurrencia de su hijo de escribir un futuro premio Pulitzer. Aparece en pantalla en título del film. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U.

Este texto en proceso de escritura no será una biografía en la que pretenda contar la verdadera vida de madre, sino una ficción de la que Manuela, como personaje, será protagonista. Por si esto no quedara lo suficientemente claro, remata diciendo que si ella actuara él escribiría sus papeles.

Sigamos viendo cómo en estos primeros minutos del film todas las cartas están echadas para que el escritor cree a sus personajes y peripecias. Luego de ver la película interpretada por Bette Davis y Anne Baxter (actrices que interpretan a actrices y a grandes fingidoras, esencia misma de la actuación), Manuela le muestra a Esteban una foto de una de sus representaciones teatrales en los años 80, cuando era actriz aficionada y actuaba con quien fuera luego su padre. La foto está cortada. Tenemos ahí un personaje misterioso que la madre ha querido ocultar, y, de lo que esa ausencia en la imagen sugiere que nace en la mente del escritor el personaje de Esteban/padre, Lola, al que veremos por primera vez más adelante en una fotografía (figuras 18 y 19).

Figura 18



Nota: Fotografía de Manuela joven en obra teatral. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 1. © El Deseo DA S.L.U

Figura 19



Nota: Esteban/Lola y Manuela en la playa de Barcelona. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 37. © El Deseo DA S.L.U

En adelante serán distintas representaciones las que irán construyendo el andamio de la historia.

Sigamos el orden. Esteban cumple años al día siguiente, y como regalo le pide a su madre asistir a la representación despedida de Huma Rojo, y, además, acompañarla a una de sus dramatizaciones para el programa de donación de órganos. Verla actuar, le dice, podría serle útil para la novela que está escribiendo sobre ella, y, efectivamente lo será.

Resulta necesario recordar que una característica de Almodóvar es referir en sus películas a su propio cine. Su filmografía es un complejo entramado en el que es habitual que un argumento, personaje o situación vuelva a aparecer en otra de sus películas. *Todo sobre mi madre* no es la excepción.

En *La flor de mi secreto*, película que Almodóvar estrenó en 1995, ya aparecía un personaje llamado Manuela (Kitty Mánver), que actuaba interpretando el papel de una mujer que está recibiendo la noticia de que su marido ha muerto. Confundida por el impacto, cree que los médicos le están ofreciendo hacerle un trasplante a su marido en vez de advertir que lo que están tratando de hacer es persuadirla para que autorice la donación de sus órganos. Esta teatralización que aparece prácticamente calcada en ambas películas tiene como referente real el programa “Entrenamiento de comunicación en hospitales: Comunicación de malas noticias” del *Plan integral de donación de órganos*, destinado a profesionales de la salud durante los 90 en Madrid (figuras 20 y 21).

Figura 20



Nota: Teatralización para el Entrenamiento de comunicación en hospitales.
La flor de mi secreto (1995). © El Deseo DA S.L.U.

Figura 21



Teatralización de Manuela para el Entrenamiento de comunicación en hospitales.
Todo sobre mi madre (1999), secuencia 6. © El Deseo DA S.L.U.

Aquí podríamos hablar de un juego especular sin más intención que un autohomenaje o un guiño para conocedores de su filmografía, pero creemos que mientras en *La flor de mi secreto* resulta accesorio para la construcción de la historia, en *Todo sobre mi madre* tiene una importancia capital, ya que el ejercicio de teatralización de su madre será insumo valiosísimo para la historia que Esteban está inventando.

La escena de la representación de Manuela es vista por Esteban (y por nosotros a través de un plano subjetivo que adopta el punto de vista del muchacho) proyectada en el monitor de una cámara de filmación (figura 22).

Figura 22



Nota: Monitor a través del cual Esteban mira la representación de Manuela.
Todo sobre mi madre (1999), secuencia 6 © El Deseo DA S.L.U.

Podemos imaginar el efecto de extrañamiento² que produce en Esteban el no ver a su madre de forma directa, sino el ver sobre una pantalla la imagen de su madre fingiendo ser otra. Esta mediación que lo distancia del natural conocido parece aumentar su fascinación. Observa con máxima atención y escribe en su cuaderno (figuras 23 y 24).

² Utilizamos el término “extrañamiento” como lo concibió el formalista ruso Víctor Shklovski como un mecanismo de desautomatización que permite ver al objeto como si fuera por primera vez.

Figuras 23 y 24



Nota: Esteban observa la teatralización de su madre y toma notas.
Todo sobre mi madre (1999), secuencia 6. © El Deseo DA S.L.U.

En el diálogo que Manuela mantiene con los médicos durante esta representación, la cámara se demora en un primer plano de su rostro en el momento en que afirma que a su marido en vida sólo le interesaba vivir; tenemos con esto una pincelada más para la construcción del intenso y egoísta personaje de Esteban/Lola, ese que comenzó a construirse en la mente del joven la noche anterior a partir de su ausencia en la fotografía rota.

La escena siguiente comienza con Esteban sentado en un café ubicado frente al teatro Bellas artes, escribiendo mientras espera que llegue Manuela (figura 25). La focalización desde Esteban nos permite ver a su madre llegar y detenerse delante de la fachada del teatro que expone una gigantografía de Huma Rojo, la actriz que -sabremos luego- actúa en la obra teatral que han decidido ver juntos: *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams.

Figura 25



Nota: Esteban escribe frente al teatro Bellas Artes de Madrid mientras espera a su madre. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 9. © El Deseo DA S.L.U.

Prestemos atención a esto, Huma hace su primera aparición a través de una representación gráfica del personaje teatral protagonista, Blanche Dubois (figura 16). Representación de lo representado, el doble distanciamiento entre el natural y lo creado (nuevamente el artificio como rasgo distintivo del cine de Almodóvar) y Manuela que parece fundirse en ese rostro.

Figura 26



Nota: Manuela espera a Esteban frente a una gigantografía de Huma Rojo. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 9. © El Deseo DA S.L.U.

Esteban continúa escribiendo con entusiasmo mientras observa esto. Todo lo que ve es alimento para su imaginación.

Sale apresuradamente de la cafetería y, al cruzar la calle distraído, está a punto de ser arrollado por un auto (hecho que Esteban replicará en su historia, pero con un final trágico) (figura 27). Su madre ve todo, lo reprende por su distracción y le pregunta en qué estaba pensando (figura 28). Él responde “En nada. Es que había tenido una idea...” (1999b, p. 21).

Figura 27



Nota: Esteban está a punto de ser atropellado por un coche. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 10. © El Deseo DA S.L.U

Figura 28



Nota: Manuela reprende a Esteban por su distracción. Todo sobre mi madre (1999), secuencia 10. © El Deseo DA S.L.U

Más adelante, cuando ya Esteban haya muerto y Manuela asista nuevamente a una función de la obra en Barcelona (ya estamos de lleno en la ficción construida por Esteban), se actualizará este momento como una

ensoñación de Manuela antes de ingresar al teatro Tívoli de Barcelona. En la secuencia 52 del guion, leemos:

Piensa en el teatro Bellas Artes de Madrid, escenario de la última cita con su hijo, no puede evitarlo. Imagina a Esteban corriendo hacia ella, cruzando la calle, sin mirar los coches. Desde la taquilla (los ojos opacos enfocando claramente el Más Allá), Manuela mira a la acera de enfrente. Busca a su hijo. Y lo encuentra, mirándola fijamente mientras termina de escribir algo en su cuaderno de notas. El recuerdo es tan vívido que se parece a una alucinación. (Cuando Esteban vio a su madre pasearse y confundirse con el rostro de Huma tuvo una idea, la última de su vida: que como Eva Harrington su madre se colaría después en el camerino de Huma y se convertiría en una presencia imprescindible para la actriz). (p. 80)

Bebé, ausencia del padre por decisión de Manuela, Huma Rojo y el estrecho vínculo con su madre, *Un tranvía llamado deseo*, accidente automovilístico, donación de órganos: temas que aparecen en, lo que ahora sabemos, será su novela.

Pero todavía hay más material novelable que se le ofrece. Durante la obra, Esteban observa cómo su madre se conmueve, sobre todo durante la última escena cuando Stella, con su hijo en brazos, rechaza a su marido y jura no volver a esa casa. Éste es el momento en el que el joven escritor decide que la historia de su personaje femenino sea en parte espejo de la historia de Stella. (figura 29 – 30).

Figura 29



Esteban observa a su madre durante la representación de *Un tranvía llamado deseo* en Madrid. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 12. © El Deseo DA S.L.U

Figura 30



Figura 32. Manuela durante la representación de *Un tranvía llamado deseo* en el teatro Tívoli de Barcelona (escena escrita por Esteban). *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 52. © *El Deseo DA S.L.U*

¿Pero cuándo es el momento exacto en el que comenzamos a ver la historia escrita por Esteban? Claramente a la salida del teatro, pues ya están presentados todos los disparadores creativos con los que desarrollará su novela “*Todo sobre mi madre*”. Es recién entonces que el plano detalle de la punta del lápiz escribiendo sobre la pantalla cobra pleno sentido.

Ahora bien, lo que madre e hijo han ido a ver es la puesta teatral del texto dramático *Un tranvía llamado deseo* (confirmación de esto es la cartelera que vemos en el ingreso al teatro) escrita por Tennessee Williams (figura 31).

Figura 31



Nota: Cartelera en la entrada del teatro con el nombre y autor de la obra que se representa, *Un tranvía llamado deseo* *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 10. © *El Deseo DA S.L.U*

El drama cuenta la historia de Blanche Dubois, una mujer muy frágil emocional y psíquicamente, con delirios de grandeza, que vive una realidad paralela. Blanche, luego de haber perdido la propiedad familiar y su trabajo de maestra, se muda a Nueva Orleans a la casa de su hermana Stella. Stella vive con su esposo, Stanley Kowalski, un hombre muy rústico de quien está embarazada y con quien mantiene una relación violenta y pasional. La llegada de Blanche perturba la dinámica familiar y desencadena fuertes conflictos.

Mario de la Torre Espinosa (2018) dirige su atención sobre las diferencias existentes entre la actitud final de la Stella del texto teatral original y la de la Stella de la puesta teatral en el film de Almodóvar. Citamos el texto dramático incluidos en la escena 5 del acto tercero, en el momento en el que Blanche se retira del brazo del médico que la trasladará al neuropsiquiátrico:

Stanley se pone de pie, se acerca a Stella, sube a los peldaños, la toma en sus brazos (...)

STANLEY: —Stella. (Stella solloza, con infrahumano abandono. Hay algo de desbordante en su total rendición al llanto, ahora que su hermana se ha ido. Stanley le habla sensual, voluptuosamente.) Vamos, querida. Vamos, amor mío. Vamos, vamos, amor... Vamos, amor... (1947, p. 115)

Confrontemos ahora con el guion del film de Almodóvar:

Kowalski se levanta de la mesa de póker e intenta animar a su mujer, como quitándole importancia a la situación.

KOWALSKI. Vamos, nena... ya pasó lo peor.

Intenta cogerla por el codo, pero Stella le rechaza con todo su cuerpo.

STELLA. ¡No me toques!... no vuelvas a tocarme, ¡hijo de puta! (...) (*le murmura al niño que lleva en brazos*). No volveré a esta casa nunca más. ¡Nunca! (1999b, p. 26)

Mientras que la primera Stella es una mujer que sucumbe ante la manipulación erótica de Kowalski, la segunda, lejos de permitirle a su marido un acercamiento, reacciona huyendo para proteger a su hijo y a ella misma. La identificación del personaje de Manuela con esta segunda Stella es evidente: ambas son mujeres fuertes que logran sobreponerse a la violencia machista. De la Torre Espinosa señala acertadamente que de este modo Manuela se inserta en una larga lista de personajes almodovarianos

cuya identidad es definida gracias a la recurrencia de intertextos, produciendo una ficcionalización en segundo grado de los avatares de la protagonista. (2018a, p. 9). Podemos agregar que la Stella de la representación citada en el film se inserta también en el modelo femenino de chicas almodóvar que logran superar todo obstáculo y alcanzar la autonomía que las hace libres.

Pero hay un aspecto que De la Torre no ha advertido en su análisis, y es que el texto fuente es la obra teatral de Williams, cierto, pero el referente directo de la citación representada en el film de Almodóvar no es la obra teatral sino la más famosa adaptación homónima que se realizó en 1951 (figura 32), dirigida por Elia Kazan. Kazan ya había dirigido la puesta teatral y estrenado en Broadway con muchísimo éxito en 1947.

Figura 32



Nota: afiche de promoción del film Un tranvía llamado deseo (1951)

Al escribir el guion para la pantalla, Tennessee Williams realizó algunas modificaciones ya que el código Heiss vigente no permitió un final en el que la mujer cediera ante el instinto sexual más primitivo, y tuvo que incluir un desenlace moralmente reparador, lo que sólo era posible si Stella huía del brutal Stanley. No deja de ser una ironía que un código de censura perfile, finalmente, un personaje femenino cien por ciento almodovariano.

Interesa destacar acá cómo Almodóvar nos engaña deliberadamente (Cf. figura 31) ocultando que la representación teatral insertada en el film es una representación en tercer grado dentro de la diégesis. Con este artilugio deja expuesto hasta qué punto la ficción puede ocupar sin mella el lugar de la realidad frente a unos ojos desprevenidos.

Otro personaje en espejo es Huma, pero en relación a dos referentes. Desde el primer momento ella misma le confiesa a Manuela con amargura que durante toda su vida ha tratado de emular a Bette Davis (la Margo Channing de la ya mencionada *All about Eve*). Leemos en la secuencia 61 del guion:

Huma enciende un cigarrillo, con dos profundas caladas llena de humo el interior.

HUMA. Empecé a fumar por culpa de Bette Davis. Por imitarla. A los dieciocho años ya fumaba como un carrero. Por eso me puse Huma. [...]

Humo es lo único que ha habido en mi vida. (1999b, pp. 87-88) (figura 33).

Más adelante veremos en su camerino una fotografía de Davis en la que su parecido es evidente (figura 34).

Figura 33



Nota: Manuela y Huma Rojo buscando a Nina. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 61.
© El Deseo DA S.L.U

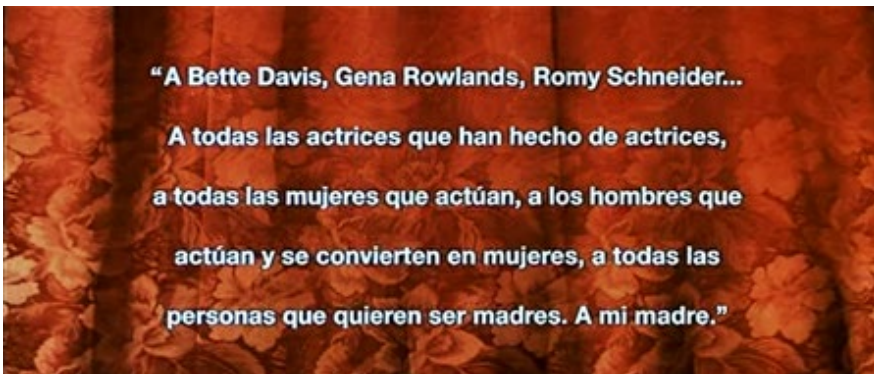
Figura 34



Nota: fotografía de Bette Davis en el camerino de Huma. *Todo sobre mi madre* (1999), secuencia 76. © El Deseo DA S.L.U

Una cadena de enmascaramientos: una primera actriz real (Julieta Serrano) que interpreta a una actriz en la ficción (Huma Rojo) que pretende ser otra actriz (Bette Davis) que representa, a su vez, a una cuarta actriz (Margo Channing). *Todo sobre mi madre* es un homenaje a las mujeres que, considera Almodóvar, tienen en su naturaleza la extraordinaria capacidad de devenir en otros, esas poseedoras innatas de la potencia de lo falso (Cf. Estrada, 2014). Así lo confirma en sus agradecimientos finales (figura 35).

Figura 35



Dedicatoria final. *Todo sobre mi madre* (1999). © El Deseo DA S.L.U

En este primer encuentro entre Rojo y Manuela en Barcelona, esta última le ofrece su ayuda para localizar a Nina que ha salido en busca de drogas.

Huma remeda entonces la célebre frase con que Blanche acepta en *Un tranvía llamado deseo* el brazo que le ofrece el médico. “Quienquiera sea usted... yo he dependido siempre de la bondad de los extraños” (1947, p. 115), dice en el texto teatral de Williams; “Quienquiera sea usted, siempre he confiado en la bondad de los extraños”, dice el subtitulado en la película dirigida por Elia Kazan; “Gracias. Quienquiera que sea, siempre he confiado en la bondad de los desconocidos” (1999b, p. 24), dice el personaje de Blanche interpretado por Huma en la representación a la que asisten Esteban y Manuela; “Gracias. Quienquiera que seas siempre he confiado en la bondad de los desconocidos” (1999a), le dice Huma a Manuela. Mario de la Torre Espinosa observa que mediante este parlamento se produce una indiferenciación entre el teatro y la vida real de la estrella de la escena, una confusión de identidades que prolonga el hecho teatral en el film más allá del escenario (2018b, p. 10)

Algo similar sucede con Manuela cuando ante la pregunta de Huma sobre si será capaz de reemplazar a Nina en la obra, si sabe actuar, ella contesta: “Sé mentir muy bien” (1999a). Resuenan aquí las palabras que Blanche Dubois en el texto dramático de Williams, acto I, escena 2: “Yo finjo bastante: al fin y al cabo, el atractivo de una mujer tiene un cincuenta por ciento de fingimiento, de ilusión... (1947, p. 33). Es clara la coincidencia entre los personajes y cómo están en línea con la ya comentada convicción de Almodóvar: ser mujer implica necesariamente tener talento para la mentira.

Si reponemos con el texto dramático y el film de Kazan aquellas elipsis que se producen en la representación citada, reconocemos otros elementos que Esteban toma de *Un tranvía llamado deseo*. Recordemos que la Blanche de Tennessee Williams no sólo miente para ser amada y respetada por otros, sino que crea sobre todo para ella un mundo de fantasía que la ayuda a sobrevivir al dolor ocasionado por las múltiples tragedias vividas: el suicidio de su marido (del que se sabe en parte responsable por haberlo despreciado tras descubrir su homosexualidad), la pérdida de una situación económica cómoda, la de sus padres, la de su juventud, la de su trabajo. Este estar descolocada de la realidad provoca el rechazo y la burla de Stanley en el Acto III, escena IV:

STANLEY: (...) ¡Llegas aquí y llenas la casa de pulverizadores y perfumes y tapas esa bombilla con una lámpara de papel y, oh, milagro, de pronto estás en el Antiguo Egipto y eres la reina del Nilo! ¡Y te sientas en tu trono y te bebes mi whisky! (1947, p. 104)

Su enmascaramiento es posible por luces tenues que no revelan el paso del tiempo, joyas de *bijouterie* y atuendos extravagantes, y sus remilgues de mujer frágil y refinada que contrastan brutalmente con el rústico Kowalski, el humilde contexto de Nueva Orleans y la sencillez con la que ha escogido vivir Stella para seguir a su marido, representan la antinomia auténtico/falso, realidad/ficción. Sus delirios son, por supuesto, síntoma de su desequilibrio mental, pero también una realidad creada que la contiene. La fantasía se planta como única realidad posible para Blanche. Así se lo dice a Mitch cuando intenta encender la luz para verla y ella se niega:

BLANCHE: ¡Yo no quiero realismo! ¡Yo quiero... magia!

Mitch (riendo.): ¿Magia?

BLANCHE (de rodillas, aún): ¡Sí, sí, magia! Trato de darle eso a la gente. Le tergiverso las cosas. No le digo la verdad, yo digo lo que debiera ser la verdad. (1947, p. 96)

Imposible no vincular esto último con el relato de Almodóvar, citado al comienzo de este artículo, sobre la gran lección que le dio su madre cuando él le reprochó la falsedad de lo que les leía a las vecinas: “la realidad necesita de la ficción para ser más completa, más agradable, más vivible.” (2023, p. 80). Pero también imposible no pensar en la Agrado (personaje que lleva sobre sus hombros la cuota cómica de la historia), la mujer trans que postula que su verdad no puede ser alcanzada sino creada. Citamos *in extenso* la descollante performance que realiza en el teatro Tívoli para compensar a los espectadores por la suspensión de la función:

Me llaman La Agrado, porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Además de agradable, soy muy auténtica. ¡Miren qué cuerpo! Todo hecho a medida... Rasgado de ojos, ochenta mil. Nariz, doscientos, tirados a la basura, porque un año después me la pusieron así de otro palizón. Ya sé que me da mucha personalidad, pero si llego a saberlo, ni me la toco.

Continúo. Tetas, dos, porque no soy ningún monstruo. Setenta mil cada una, pero éstas ya las tengo súper amortizadas. Silicona en labios, frente, pómulos, cadera y culo. El litro cuesta unas cien mil, así que echen la

cuenta, porque yo ya la he perdido. Limadura de mandíbula, setenta mil. Depilación definitiva láser -porque la mujer también viene del mono, bueno, tanto o más que el hombre-, sesenta mil por sesión. Depende de lo barbuda que uno sea, lo normal es de dos a cuatro sesiones... Pero si eres folclórica necesitas más, claro.

Bueno, lo que les estaba diciendo es que cuesta mucho ser auténtica, señora. Y en estas cosas no hay que ser rúcana, porque una es más auténtica cuanto más se parezca a lo que ha soñado de sí misma. (Almodóvar, 1999^a, p. 153-154)

Tanto la Agrado como Blanche recurren a la actuación para un otro y, sobre todo, para sí. Se intervienen y construyen con los artificios que les permiten alcanzar su auténtica identidad (de género, en el caso de la Agrado, social, en el caso de Blanche) creada a la medida de sus deseos. En la ficción dentro de la ficción, Esteban toma de modelo a la protagonista del texto teatral para crear un personaje que se inserta a la perfección en el “Universo Almodóvar” (Sánchez Noriega, 2017)

En el volumen *Lecciones de cine* en el que se compilan clases magistrales de directores cinematográficos, Pedro Almodóvar advierte sobre las trampas del homenaje:

Observas cómo algunos maestros del cine ruedan una escena y, a continuación, tratas de copiarlo en tus propias películas. Si lo haces por pura admiración, no puede funcionar. La única razón válida para hacerlo es encontrar alguna solución a uno de tus problemas en la película de otra persona y esta influencia se convierte, entonces, en un elemento activo de tu película. Podría decirse que el primer planteamiento -el tributo- es tomar prestado, mientras que el segundo es robo. Sin embargo, para mí, sólo el robo tiene justificación. (2017, p. 97)

El consejo almodovariano parece dado directamente a su personaje Esteban: No tomes prestado. ¡Roba! Y *Todo sobre mi madre* es, en definitiva, el resultado dichoso de ese delito.

Resumiendo, consideramos que la película *Todo sobre mi madre* es, dentro del universo filmográfico de Almodóvar, una de las más acabadas expresiones de su poética del artificio, la que entiende a la ficción como potencia creadora de la única verdad posible. La mostración de lo falso es, por lo tanto, un recurso en sintonía con el mundo de ficción construido.

Por otro lado, nuestra propuesta de lectura del film demuestra que éste no se termina de comprender en profundidad si no reparamos en la importancia de las presencias metatextuales. Éstas no sólo las encontramos en las citas representadas de otros textos, sino también en el hecho fundamental de que la obra misma es una ficción dentro de otra ficción. Creemos estar viendo la película de Pedro Almodóvar -de hecho la estamos viendo- pero esa historia está mediada por la mano de un autor ficcional: Esteban. El film incluye a un tiempo el producto acabado (nos referimos acá a la historia de la que Esteban es autor), pero también el proceso de su creación -recurso que reiterará veinte años después en *Dolor y gloria* (2019)-. Al leer los indicios dados por Almodóvar de que esa “realidad” es en verdad una construcción ficcional del personaje escritor, descubrir la fuente de su inspiración creadora es fácil, pues todo lo que Esteban necesita está en *All about Eve* y en el texto dramático representado y la adaptación cinematográfica de *Un tranvía llamado deseo*. Encontramos en la diégesis y los personajes de estas obras el material de referencia para las representaciones espejadas complejas presentes en el film. *Todo sobre mi madre*, por lo tanto, no sería posible sin la íntima relación que mantiene con estos textos lingüísticos y audiovisuales, que son, a la vez, su génesis y andamiaje.

Referencias

- Almodóvar, P. (1999a). *Todo sobre mi madre*. El deseo
- Almodóvar, P. (1999b) *Todo sobre mi madre: guion original*. Madrid: Círculo de lectores.
- Almodóvar, P. (2023) El último sueño. *El último sueño*. Madrid: Penguin Random House
- Delgado, M. (2001). Los Lorcas desconocidos de Lluís Pasqual. *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 87-06. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2991773>
- Estrada, L. (2014). La potencia de lo falso en Todo sobre mi madre (1999) de Pedro Almodóvar. *Hispanic Research Journal*, 15(6), 530-546. <https://doi.org/10.1179/1468273714Z.000000000105>
- Genette, G. (1982). *Palimpsesto: La literatura de segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Requena, J. (2011). De la mujer a la madre. El universo de lo femenino en el cine de Pedro Almodóvar. *Seminario El camino del cine europeo VIII*. <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/otros-seminarios/de-mujer-a-la-madre-el-universo-de-femenino-en-pedro-almodovar/>
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta moderno*. Madrid: Alianza.

- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pérez Bowie, J. A. (2010). La teatralidad en la pantalla. Un ensayo de tipología. *Signa*, 19, 35-62. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj6803>
- Pérez Bowie, J. A. (2012). Literatura y cine: perspectivas de investigación comparatista. P. Aullón de Haro (Ed.), *Metodologías comparatistas y literatura comparada*. Madrid: Dikynson,
- De la Torre Espinosa, M. (2018a). Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca. *Revista de Comunicación*, 17(2), 101–124. <https://revistadecomunicacion.com/article/view/954>
- De la Torre Espinosa, M. (2018b). Modelos de intermedialidad en la adaptación cinematográfica del teatro homosexual en el cine de Pedro Almodóvar. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13 (1), 117-133. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.mdid>