

Los fotógrafos y el acto fotográfico en la filmografía de Pedro Almodóvar

Photographers and the photographic act in the filmography of Pedro Almodóvar

Os fotógrafos e o ato fotográfico na filmografía de Pedro Almodóvar

Nekane Parejo, Universidad de Málaga, Málaga, España (nekane@uma.es)

RESUMEN | Entre los personajes de las películas de Pedro Almodóvar destacan los relacionados con las profesiones artísticas: cantantes, músicos, directores de cine, guionistas, actores, escritores, pintores, escultoras, etc. Esta investigación se centra en la figura del fotógrafo para establecer cómo se muestra al fotógrafo y al acto fotográfico en la filmografía de Almodóvar. El segundo objetivo es determinar cuáles son las tipologías más habituales y los atributos que las definen. Para ello, se realizó un análisis de contenido cualitativo de la producción íntegra de este director, delimitando una muestra de once películas cuyo rasgo común es la presencia del fotógrafo y como unidad de análisis las escenas que este protagoniza. Se elaboraron algunas tipologías a partir de una clasificación de elaboración propia basada en investigaciones anteriores (Dubois, 2013; Parejo, 2011). Se concluye que en la filmografía de Almodóvar se priorizan los actos fotográficos de profesionales retratando a famosos y se observa una evolución del fotógrafo profesional hacia la caracterización de otros roles, como el voyerismo, la fotografía doméstica y la de imágenes robadas.

PALABRAS CLAVE: personajes fotógrafos; director de cine; Pedro Almodóvar; acto fotográfico; análisis de contenido; cine.

FORMA DE CITAR

Parejo, N. (2022). Los fotógrafos y el acto fotográfico en la filmografía de Pedro Almodóvar. *Cuadernos.info*, (52), 266-284. <https://doi.org/10.7764/cdi.52.36267>

ABSTRACT | Among the characters in Pedro Almodóvar's movies stand out those related to artistic professions: singers, musicians, film directors, screenwriters, writers, painters, sculptors, etc. This research focus on the figure of the photographer. We ask about how the director characterizes this figure, to respond to two objectives: to establish how the photographer and the photographic act are shown in Almodóvar's photograph and to determine which ones are the most common typologies and characteristics that define them. The film production by this director was analyzed through a qualitative content analysis, focused on a sample of eleven films whose common feature is the presence of the photographer. Therefore, the units of analysis correspond to the scenes in which the photographer is having the leading role and allow to elaborate typologies, based on previous investigations (Dubois, 2013 and Parejo, 2011). We conclude that in Almodóvar's filmography the photographic acts that show professionals portraying celebrities are prioritized and, on the other hand, an evolution of the professional photographer towards the characterization of other roles such as voyeurism, domestic photography, and stolen images.

KEYWORDS: photographer characters; film director; Pedro Almodóvar; photographic act; content analysis; cinema.

RESUMO | Entre as personagens dos filmes de Pedro Almodóvar, destacam-se aqueles relacionados às profissões artísticas: cantores, músicos, cineastas, roteiristas, atores, escritores, pintores, escultores etc. Esta pesquisa foca-se na figura do fotógrafo a fim de estabelecer como o fotógrafo e o ato fotográfico são apresentados na filmografia de Almodóvar. O segundo objetivo é determinar as tipologias mais comuns e os atributos que as definem. Foi utilizada a análise de conteúdo qualitativa que parte de toda a produção deste diretor, delimitando uma amostra de onze filmes cuja característica comum é a presença do fotógrafo e como unidade de análise são as cenas em que ele desempenha o papel principal. Algumas tipologias foram elaboradas a partir de uma classificação baseada em pesquisas anteriores (Dubois, 2013; Parejo, 2011). Conclui-se que na filmografia de Almodóvar se priorizam os atos fotográficos de profissionais retratando pessoas famosas e observa-se uma evolução do fotógrafo profissional na caracterização de outros papéis como o voyeurismo, a fotografia doméstica e as imagens roubadas.

PALAVRAS CHAVE: personagens fotógrafos; diretor de cinema; Pedro Almodóvar; ato fotográfico; análise de conteúdo; cinema.

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Fotógrafos y cineastas comparten en sus modos de producción un historial tecnológico y formas de expresión creativas. Esta situación ha propiciado un diálogo constante entre las profesiones que ambos ejercen, a la vez que diversos trasvases en la práctica de su actividad. Un recorrido por su historia da cuenta de distintas posibilidades, que se materializan en fotógrafos que incursionan en el medio cinematográfico (Man Ray, Lazlo Moholy Nagy, Henry Cartier Bresson, William Klein, Larry Clark, Robert Frank...), directores de cine que provienen de la fotografía (Stanley Kubrick, Agnès Varda, Carlos Saura...) y cineastas que compaginan su trabajo con la fotografía (John Waters, David Lynch, Peter Greenaway, Wim Wenders, Pedro Almodóvar...). En este sentido, cabe destacar la publicación *Cine de fotógrafos* (Ledo, 2005) y el monográfico de la revista *Exit* titulado *Fuera de campo* (2001).

Algunos de estos trasvases son de interés para visualizar cómo los cineastas han acogido la figura del fotógrafo en sus producciones. Desde esta particular consonancia entre el cineasta y la representación del fotógrafo, este texto se plantea dos objetivos específicos. El primero busca responder a cómo este director de cine caracteriza a los personajes fotógrafos y el acto fotográfico en sus películas. El segundo, cuáles son las tipologías a las que se acoge esta figura. Es preciso señalar que en este artículo no se analizarán los directores de fotografía de las películas de Almodóvar, asunto ya abordado por Montesinos Soudry (2011).

Es necesario recordar que los primeros papeles protagonistas de un fotógrafo cinematográfico se encuentran en el cine mudo. Es el caso de la película de 1928 *El fotógrafo* (*The Cameraman*, de Edward Sedwick), en la que Buster Keaton caracteriza a un fotógrafo de retratos callejeros. Se trata de una producción altamente significativa, donde el personaje principal reemplaza la cámara fotográfica por la que le facilitan en su nuevo trabajo en la Metro-Goldwyn-Mayer. En ese caso la mirada del operador fotográfico da paso a la del cinematográfico. Otra muestra paradigmática en la incursión de la figura del fotógrafo en el cine que permanece hasta nuestros días es aquella que capta registros no autorizados. Lo que a partir de los años 60 conoceríamos con el término paparazzi, que surge por primera vez en la película *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960), cuando Marcello Mastroianni llama al fotógrafo que le acompaña *paparazzo*, ya estaba presente en *Ha entrado un fotógrafo* (*Picture Snatcher*, Lloyd Bacon, 1933). Aquí, el protagonista retrata una ejecución en la silla eléctrica sin ser visto. Para ello emplea un mecanismo diseñado por él mismo, en el que la cámara oculta en la parte inferior de su pantalón es accionada mediante un cable disparador que esconde en la bragueta.

MARCO TEÓRICO

Los objetivos expuestos implican considerar los estudios previos que conforman el marco teórico en tres direcciones: la de las vinculaciones entre fotógrafos y directores de cine, la de los estudios sobre la cinematografía de Pedro Almodóvar y la de los trabajos fotográficos de Pedro Almodóvar de forma específica.

En relación con la primera, las aportaciones de Phillippe Dubois (2013) en *Fotografía & Cine* describen cómo el medio fotográfico se introduce en otras artes visuales y cómo, en concreto, “examina el territorio en el que el cine se hace foto o la fotografía se hace cine” (p. 10).

También resulta de especial interés la visión de Pantoja (2014) sobre la fotografía como pretexto para la creación cinematográfica. El autor defiende que “la participación de fotógrafos en el cine como la de cineastas en la fotografía se ha establecido como un diálogo que ha derivado en la creación de una visión plenamente de autor y en un trasvase de creatividad poco usual” (p. 72). Según Olivares (2001), algunos directores de cine han considerado la fotografía “como un lenguaje diferente” (p. 9).

Otras publicaciones que relacionan a fotógrafos y cineastas investigan sobre cómo muestra el cine la vida de una decena de reconocidos fotógrafos (Esparza y Parejo, 2011) y los rasgos comunes de estos profesionales en determinados metrajes (Parejo, 2011), para en última instancia aglutinarlos en cuatro tipologías: los paparazzi, el fotógrafo de guerra, del fotógrafo voyeur al fotógrafo investigador y las biografías (es decir películas que cuentan la historia de vida de un fotógrafo o biopics).

En cuanto a los estudios sobre la cinematografía de Pedro Almodóvar, algunos dan cuenta de la relevancia de la identidad en su cinematografía (Thibaudeau, 2013). Saavedra y Grijalba (2020) se centran en los estereotipos; Thibaudeau (2013) focaliza su investigación en este mismo aspecto, abarcando no solo la identidad de los individuos, sino también la de las obras. No obstante, aquí se han considerado especialmente los estudios sobre la intertextualidad. Destacan los de Poyato (2012, 2015) en relación con los procesos intertextuales en sus películas y sus temáticas, así como los estudios de Melendo (2012) sobre la naturaleza metafilmica de *Los abrazos rotos*. Esta autora señala que “Almodóvar encuentra un método eficaz en el metacine para meditar y teorizar sobre la imagen y su evolución” (p. 41). Otras investigaciones se centran en la caracterización de los personajes, aspecto relevante para nuestro objeto de estudio. En el caso *Los abrazos rotos*, Broullón Lozano (2011) señala una serie de rasgos comunes de los personajes como “la transferencia de aspectos autobiográficos, una acentuada dimensión psicológica en su presentación y situaciones que rozan la locura y la mostración del artificio del cine” (pp. 139-140).

En relación con la tercera vía propuesta –los trabajos de Pedro Almodóvar como fotógrafo– uno de los rasgos de su filmografía es su marcado carácter autorreferencial, que encontramos cuando inserta como personaje a un director de cine. Ello puede observarse en *La ley del deseo* (1987), *Átame* (1990), *La mala educación* (2004), *Los abrazos rotos* (2009) o *Dolor y Gloria* (2019). En función de esa autorreferencialidad recién aludida, es relevante tener en cuenta que este cineasta en ocasiones ejerce de fotógrafo.

La relación de Almodóvar con la fotografía no se limita a los momentos en los que en el guion lo introduce como personaje, cuando incluye fotografías en los decorados o como fórmula para hacer avanzar la narración. Estos dos últimos aspectos, que aquí se espera contribuir a completar con el estudio de la figura del fotógrafo, se han tratado en profundidad previamente, desde la perspectiva de la fotografía en el cine de Pedro Almodóvar (Parejo, 2020).

Almodóvar también capta imágenes fijas con su cámara. En la obra del cineasta como fotógrafo se aprecia una trayectoria que se inicia con imágenes de los rodajes hasta series ajenas a estos y que conforman un trabajo creativo propio, que evoca su cinematografía. A las primeras pertenecen las fotografías del rodaje de *Hable con ella* (2002), con las que se elaboró un catálogo y se expusieron en distintas sedes de la *Fédération Nationale d'Achats des Cadres*, FNAC, en 2002. Precisamente, en ese catálogo, en Consejos FNAC se subraya: “la mirada del director sobre el rodaje de la película, y poder descubrir a un Almodóvar fotógrafo que ofrece escenas de su película desde un punto de vista diferente al que se puede ver en la pantalla grande” (FNAC España, 2002). Posteriormente, con motivo de los rodajes de *Volver* (2006), de *Los abrazos rotos* y de *La piel que habito* (2011) se publican sendos diarios ilustrados con imágenes del cineasta. Específicamente, destacan una serie de imágenes fijas que corresponden a las pruebas de vestuario y de maquillaje de *Los abrazos rotos*, que remiten directamente a la sesión fotográfica del protagonista de la película (Lluís Homar) con Lena (Penélope Cruz), pero en las fotografías se aprecia un mayor número de estilos a los que no se tiene acceso en el metraje. Se trata de una serie que se caracteriza por la espontaneidad y donde nuevamente la función “de promoción la adquieren al ser interesante la propia visión del director” (Virués Escalera, 2012, p. 138).

En cuanto a las fotografías con entidad propia, y extrínsecas a los rodajes, es preciso subrayar una primera exposición en La Fresh Gallery en septiembre de 2017 titulada *Bodegones Almodóvar*, en la que usa “dos fondos, lo que ve en su oficina hacia la izquierda, y un enchufe y una ventana de su cocina” (Belinchón, 2018). Son 60 imágenes que muestran en clave pop objetos cotidianos que el cineasta ha ido adquiriendo y, lo que es más significativo para nuestro objeto de estudio, que

han formado parte de los decorados de sus películas. En esta misma línea, pero con un estilo más pictórico, presentó en junio de 2018 la colección *Vida Detenida* en la galería Marlborough. De acuerdo con Enrique Portocarrero (2018) se aprecia una conexión con su filmografía:

Aunque ese no es el objetivo de la muestra, es difícil no pensar en ese vínculo cuando se repasan unas imágenes que recuerdan por su tono a fotogramas de su cine. Son dos disciplinas que comparten una armonía, una estética determinada -seña de identidad de su trabajo-, una iluminación e incluso una composición (parr. 8).

METODOLOGÍA

En función del carácter de esta investigación, se consideró idóneo utilizar un análisis de contenido cualitativo. Este método permite analizar las películas del autor objeto de estudio en función del caso de los fotógrafos que aparecen en ellas como personajes y determinar las tipologías que se encuentran presentes, así como las acciones que desempeñan en los filmes. Con base en Wimmer y Dominick (1996), quienes exponen cinco posibles ámbitos en los cuales el análisis de contenido resulta efectivo, se recurrió a examinar la imagen de grupos sociales específicos.

Este método nos lleva a considerar toda la filmografía de Pedro Almodóvar (22 largometrajes) como universo de la investigación. Una vez revisado, se procedió a acotar una muestra de 11 películas en las que aparecen fotógrafos como personajes: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980); *Laberinto de pasiones* (1982); *Entre tinieblas* (1983); *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984); *La ley del deseo* (1987); *Tacones lejanos* (1991); *Kika* (1993); *Carne trémula* (1997); *Hablé con ella* (2002); *Los abrazos rotos* (2009), y *Madres paralelas* (2021).

El criterio de esta selección ha estado estrechamente vinculado con el establecimiento de la unidad de análisis que como señala Lozano (1994) es “el elemento específico del mensaje del cual se extraerá la información” (p. 144). En este caso, son las escenas en las que la figura del fotógrafo está presente. En este punto, debemos aludir a Berelson (1952) que incluía entre las posibles unidades del análisis a los personajes.

Llegados a este punto, se establece una serie de categorías que se corresponden con las diversas tipologías que aparecen en los personajes de las escenas seleccionadas. Esto nos ha llevado, en un primer momento, a analizarlos por separado para posteriormente reagruparlos en función de los elementos análogos con los que cuentan y organizarlos bajo un epígrafe representativo de estos lugares comunes.

A partir de estas consideraciones, se han establecido cinco tipologías: los fotógrafos profesionales que devienen en el voyerismo, los fotógrafos cuyo objetivo son los famosos, los fotógrafos que inmersos en el metraje se corresponden a un fotógrafo real, los directores de cine que recrean fotografías, y los de documentación policial en su doble vertiente, en el desempeño de su trabajo y el que adopta el rol de los paparazzi.

RESULTADOS. LOS FOTÓGRAFOS EN LAS PELÍCULAS DE ALMODÓVAR: TIPOLOGÍAS.

A continuación, se sintetizan los resultados en una tabla que aglutina las 11 películas que se confrontan con las cinco tipologías que se reiteran en las películas de Almodóvar. Posteriormente, se aborda cada una de estas tipologías para precisar en qué momento de la narración fílmica aparecen y cuál ha sido su evolución (tabla 1).

	Del fotógrafo profesional al voyeur	Fotógrafo de famosos	Fotógrafos reales	Fotógrafo de la imagen recreada	De la fotografía policial al paparazzo
<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i> (1980)		X			
<i>Laberinto de pasiones</i> (1982)		X	Pablo Pérez Mínguez		
<i>Entre tinieblas</i> (1983)		X			
<i>¿Qué he hecho yo para merecer esto?</i> (1984)					X
<i>La ley del deseo</i> (1987)		X			
<i>Tacones lejanos</i> (1991)	X	X			
<i>Kika</i> (1993)	X				
<i>Carne trémula</i> (1997)					X
<i>Hablé con ella</i> (2002)		X			
<i>Los abrazos rotos</i> (2009)			Inge Morath	X	
<i>Madres paralelas</i> (2021)	X	X			

Tabla 1. Tipología de personajes fotógrafos en las películas de Pedro Almodovar

Fuente: Elaboración propia.

Del fotógrafo profesional al voyeur

Los fotógrafos de las películas de Almodóvar se caracterizan por no ser protagonistas, a excepción de Janis (Penélope Cruz) en *Madres paralelas* y Ramón (Álex Casanova), cuyo trabajo en *Kika* se fundamenta en manipular fotografías para obtener collages. De hecho, José Luis Sánchez Noriega (2017) estudia las profesiones que encarnan los personajes en cada una de sus películas y, a pesar de que se aprecia un alto número de profesionales del ámbito creativo, el fotógrafo solo está presente en *Kika*.

En este largometraje se aprecia su aparición ya en los títulos de crédito. Estos comienzan con unos destellos de flash a través de una cerradura sobre el cuerpo de una mujer que se está desnudando. La imagen se congela y los títulos de crédito dan cuenta del título del filme que funde en rojo con un collage de Dis Berlin. Almodóvar subraya que, mientras caracterizaba a los personajes, descubrió la obra de este artista que “fue como una revelación porque a través de esas imágenes se entendía mucho mejor al personaje” (Bonet, n.d., parr. 1). Asimismo, destaca que sus imágenes, “cientos de *collages* geniales, dominados todos ellos por el cuerpo desnudo de la mujer, tratado siempre de un modo irracional, admirativo, tenso, irónico, con grandes dosis de perversión y de un exhibicionismo hermético” (Almodóvar, 1993), retrataban a la perfección el talante de Ramón. Por otra parte, la inserción del collage queda justificada porque se trata de la película “donde la estética se usa más directamente para entender una historia de la que refleja claramente la lógica del collage” (Holguin, 2006, p. 418).

A partir de aquí vemos que la aparente mirada de un voyeur da paso a la figura de un fotógrafo realizando una sesión a una modelo que publicita lencería. La escena destaca por los primeros planos y por cómo el metraje muestra este acto fotográfico en una toma en la que el fotógrafo se encuentra sobre ella a escasa distancia, mientras bruscamente le da sucesivas indicaciones. Sánchez Noriega señala que “traumatizado por la muerte de su madre, Ramón ejerce su profesión de fotógrafo como un auténtico *voyeur* (...) convierte las sesiones en un ejercicio de seducción o acoso sexual” (2017, p. 454).

Esta escena inicial, en la que el plano se abre para mostrar a todo el equipo y que pertenece al ámbito profesional publicitario, encuentra eco en otras dos posteriores. En la primera, Kika (Verónica Forqué) y Ramón están manteniendo una relación amorosa. A la par, él dispara convulsivamente una cámara Polaroid, mientras las copias se depositan en la mesilla. En un momento, le pasa la cámara a Kika¹ para que continúe con el contraplano fotográfico, pero ella no consigue

1. Posteriormente, en *La mala educación* hay una escena muy similar, aunque en esta película la grabación se efectúa con la cámara de super8, que el ahora director de una editorial, señor Berenguer (Lluís Homar) y antes padre Manolo (Daniel Giménez Cacho) le regala a Juan (Gael García Bernal).

concentrarse y tienen que dejarlo. Las concomitancias, en cuanto al proceder a la hora del registro fotográfico, son obvias, así como el escenario. Sin embargo, ahora se trata de fotografía doméstica. Y no es baladí esta afirmación, ya que paradójicamente si en los créditos se presenta a Ramón como un profesional de la fotografía, en el resto del metraje no le vemos ejercer su trabajo. Es más, esto enlaza con la segunda escena, donde se convierte nuevamente en un voyeur, tal y como lo anunciaban los títulos de crédito. Aquí, la cámara de cine capta el encuadre de un teleobjetivo (más tarde se descubrirá que se trata de Ramón) que espía a Kika mientras es violada en su casa. De acuerdo con Agustín Gómez Gómez, “como suele ser habitual en el director manchego, recurre a procesos de intertextualidad para configurar a los personajes y los encontrará en películas que tienen que ver con la mirada: *La ventana indiscreta*² y *El fotógrafo del pánico*” (2012, p. 77). Las referencias a la primera no se limitan a las escenas en las que Ramón escruta con la cámara fotográfica a su novia, lo que se facilita por un decorado de patio planificado, como señala Francisco Perales Bazo, para alentar el voyerismo (2008), sino que se extienden al desarrollo narrativo. Ambos metrajes comienzan con la presentación de un fotógrafo profesional (en el caso de L.B. Jefferies (James Stewart) de prensa y especializado en deportes) que deviene en un voyeur al que no vemos accionar el disparador de su cámara.

Respecto del papel interpretado por Penélope Cruz en *Madres paralelas* (2021), cabe señalar las concomitancias con el protagonista de *Kika*, pues ambas producciones comienzan con una clara alusión a su profesión desde los títulos de crédito. Asimismo, las referencias a otros artistas son obvias. Si en *Kika* hablábamos de Dis Berlin, aquí la estética del fotógrafo William Klein resulta evidente. Otros aspectos que comparten son el género fotográfico al que se dedican, la fotografía profesional publicitaria y la manera de abordarlo en relación con el acto fotográfico. No en vano encontramos aquí claras similitudes entre los dos estudios fotográficos y los equipos en los que la cámara se detiene. Sin embargo, si el fotógrafo de *Kika* priorizaba cierta agresividad en las sesiones, las indicaciones de Janis a sus modelos recuperan las fórmulas tradicionales. Mientras la fotógrafa anima a sus retratados a mostrar su mejor aspecto, estos intentan seducir a la cámara.

2. Será una película recurrente en la trayectoria de Almodóvar, a la que también se alude en *Matador* (1986), cuando Ángel (Antonio Banderas) espía a su vecina Eva (Eva Cobo), o en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), en el momento en el que Pepa (Carmen Maura) mira las ventanas del edificio en el que vive la exmujer de la pareja que acaba de abandonarla, Lucía (Julieta Serrano). El guiño a Hitchcock es evidente desde el primer momento, cuando Pepa advierte a una bailarina en ropa interior en el marco de la ventana.

Otro elemento para subrayar es cómo en *Madres paralelas* la actividad de la fotógrafa no se limita al registro de modelos, sino que también incluye la fotografía de producto. Vemos desfilar ante el objetivo de Janis auténticos bodegones de bolsos, gafas, pintalabios, zapatos... Esto calza con la apreciación de Portocarrero (2018), que establece una conexión entre la obra fotográfica de Almodóvar y la cinematográfica. Basta comparar estos bodegones de *Madres paralelas*, por ejemplo el que recoge unos zapatos de tacón rojo, con los de las imágenes gráficas de Almodóvar para constatar cómo estos objetos en clave pop comparten estética, organización en el encuadre y colorido.

En el caso de fotógrafo profesional como personaje secundario, encontramos a Manuel (Feodor Atkine) quien en *Tacones lejanos* (1991) propone a Becky (Marisa Paredes) fotografiarla para un reportaje. En un principio, la diva de la música no acepta la oferta, pero cuando el reportero agrega que podrían llevarlo a cabo en un rodaje en México, consiente. Tras esta presentación, no le vemos en el ejercicio de su profesión. En este sentido, solo se vuelve a hacer referencia a él en un titular de periódico: “Fotógrafo que enamoraba a todas”.

El fotógrafo de famosos

Este será precisamente un rasgo común de los fotógrafos de las películas de Almodóvar: retratar a personajes famosos. Lo vemos en *La ley del deseo* (1987) cuando después del estreno de su película, el director de cine Pablo Quintero (Eusebio Poncela) y su hermana Tina (Carmen Maura) salen a celebrarlo. Los fotógrafos les retratan mientras ellos coquetean con la cámara. La composición que sitúa a Pablo y Tina elevados con respecto al fotógrafo resulta significativa. Desde un plano opuesto, prácticamente cenital y sin mirar por el visor, dispara su cámara el fotógrafo que capta la salida de la plaza de la famosa torera Lidya (Rosario Flores) tras una cogida del toro en la plaza en *Hablé con ella*. Se trata de un posicionamiento de cámara que sugiere el desenlace (entrará en un coma profundo que derivará en su muerte) tras ser herida por el toro.

También en *Entre tinieblas* la hermana de sor Rata del Callejón, que está fingiendo ser la famosa escritora Concha Torres (Chus Lampreave), está siendo retratada mientras la entrevistan. Los fotógrafos de estas imágenes se caracterizan por tener un escaso protagonismo, bien porque van acompañados de un redactor que lleva el peso de la conversación o porque están fuera de campo, como en el caso del de *Hable con ella*. Esto no es óbice para que el registro carezca de relevancia. Por ejemplo, en la primera, sor Rata del Callejón descubre de este modo cómo su hermana se está beneficiando económicamente de su trabajo y la relevancia social que este le proporciona.

En esta misma línea, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* un fotógrafo captura el momento en el que la dócil mujer de un policía, Luci (Eva Siva), y la integrante de un grupo punk, Bom (Alaska, Olvido Gara), están a punto de besarse. Se trata de una imagen doméstica realizada con una Polaroid por la que quiere cobrar 100 pesetas. Finalmente, la compra Pepi (Carmen Maura) para chantajear al marido de Luci que la había violado días antes. Dolores Arroyo (2011) la considera como una referencia a la cultura de masas: “Entre otros elementos de la cultura popular se encuentran algunas fotos como la instantánea que recoge el beso de Bom y Luci durante una fiesta underground” (p. 262). Esta película cuenta con otro episodio en el que el acto fotográfico está presente. El mismo fotógrafo amateur de la escena anterior, registra el concurso *Erecciones generales*, cuyo premio recae sobre aquel que tenga el miembro más grande. El ganador requiere una felación por parte de Luci, que es retratada detalladamente.

Fotógrafos reales

Laberinto de pasiones supone una línea continuista al largometraje anterior, pero con algunos matices. En esta producción se localizan dos escenas con la figura de un fotógrafo. La primera, con una presencia evidente, muestra al conocido fotógrafo de la movida madrileña Pablo Pérez Mínguez retratando una escena para el último número de la fotonovela *Foto Porno Sexy Killer*. En esta se muestra a Patti Diphusa (Fabio McNamara) en una sesión fotográfica en la que una broca amenaza su cuerpo cubierto de rastros de sangre. En el plano vemos también a Almodóvar, cuyas directrices siguen tanto la protagonista como Pablo Pérez Mínguez (a quien llama por su nombre) que dispara su cámara compulsivamente sobre Patti, situado en un idílico decorado, aunque, como señala Holguin (2006), “*Laberinto de pasiones* se rodó, en parte, en el domicilio del fotógrafo Pablo Pérez Mínguez” (p. 168). De una forma más precisa tendríamos que recordar las palabras de Gallero sobre el estudio del fotógrafo (donde también se rodó esta película):

En el fondo, era como un club. Pero en vez de reunirnos solamente para tomar copas, eran copas, drogas, intimidad, fotografía, ahora me desnudo yo, ahora te desnudo a ti... A las nueve de la noche, Fabio de Miguel empezaba a lanzar pesetas contra los cristales para que le abriera la puerta. Cada vez venía un grupo diferente. Un día se metía Guillermo Pérez Villalta a pintar, y al día siguiente aparecía toda la troupe de *Laberinto de pasiones* a rodar. (1991, p. 86).

También la cámara de cine nos hace partícipes de la autoría de Pablo Pérez Mínguez de una fotografía en blanco y negro que muestra a Patti bajo el titular: “La famosa estrella internacional del porno nos habla de los hombres” y, en la parte inferior, la firma de Pérez Mínguez (que también se encargó de la foto fija de la película).

Al final de *Laberinto de pasiones*, tras la persecución en el aeropuerto se localiza la segunda escena. Aunque el fotógrafo no se ve en esta, la idea de foto promocional es obvia. El mánager del grupo musical ve la oportunidad de que dos chicas del grupo musical de Sexi (Cecilia Roth), que se acaba de ir en un vuelo a Contadora (Panamá) con el hijo del emperador de Tirán, Riza (Imanol Arias), se retraten con la princesa Toraya (Helga Liné). Las tres posan deliberadamente, mientras el mánager disfruta pensando en los réditos que le proporcionará esta imagen.

Pablo Pérez Mínguez no será el único fotógrafo real al que se hace alusión en la cinematografía del Almodóvar. En *Los abrazos rotos* se hace referencia verbal a la fotógrafa Inge Morath. En la segunda escena de la película, Judit (Blanca Portillo), representante del guionista y director de cine Harry Caine (antes Mateo Blanco cuando no era ciego, en ambos casos interpretado por Lluís Homar), conversa con este y con su ayudante Diego (Tamar Novas), a los que insta a que empiecen a pensar en su próximo guion. El primero manifiesta que le gustaría desarrollar la historia de Daniel, el hijo menor con síndrome Down de Inge Morath y Arthur Miller. Harry alude a un artículo de *El País* (Celis, 2007) en el que leyó que el escritor le dejó en un orfanato cuatro días después de nacer. El diálogo de la película se centra casi exclusivamente en el abandono por parte del escritor y en un encuentro casual en un acto público, en defensa de un disminuido psíquico acusado de asesinato, en el que Miller intervino en 1995. También se destaca que al final de este acto Daniel se presenta a su padre y le abraza. Según Pedro Poyato, estamos ante uno de los temas habituales en la filmografía almodovariana, las relaciones paternofiliales:

Los abrazos rotos, plantea así en su mismo arranque, el tema de la relación paterno-filial, mas no de cara a configurar un programa narrativo en torno a él, como lo demuestra el hecho de que a lo largo del metraje nada más vuelva a saberse de esa historia, ni de si finalmente, como era el deseo de Harry, se convirtió en guion, sino sólo para incorporar una temática que, en el plano discursivo, va a encontrar su continuación en la escena siguiente, allí donde Harry recibe la visita de Ray X, a propósito también de la escritura de un guion cinematográfico. (2012, p. 9)

Si bien Ray X (Rubén Ochandiano) plantea un guion en el que un hijo (él mismo) quiere vengarse de su padre porque lo anuló, esta línea argumental no se corresponde con el punto de partida (la relación de Arthur Miller con su padre). Sin embargo, más adelante se encuentra una conexión entre la información que no proporciona la película sobre el hijo de Arthur Miller e Inge Morath y la relación paternofilial entre Harry y Diego. El texto cinematográfico omite la oposición de la fotógrafa a que fuera ingresado en la institución mental y que “Morath visitaba a su hijo casi cada domingo” (Noain, 2007), mientras que Miller nunca lo fue a ver.

Esto evidencia dos paralelismos. El primero es que, aunque por motivos distintos, tanto Miller como Harry cuando tienen a su hijo delante no lo reconocen. Este último porque desconoce que es el progenitor de Diego debido a que Judit lo ha silenciado. Recordemos que no es la primera vez que Almodóvar trata este tema; ya en *Todo sobre mi madre* (1999), Manuela (Celicia Roth) le oculta a Lola (Tony Cantó) su paternidad. El segundo paralelismo tiene que ver con el hecho de que la ausencia de cariño por parte de la figura del padre no merma en ninguno de los dos casos la atracción que sienten los hijos por este.

El fotógrafo de la imagen recreada

Mención aparte requieren los tres actos fotográficos que tienen lugar en *Los abrazos rotos*. En el primero, de índole profesional, Mateo Blanco, que ha contratado a Lena para su próximo filme, la retrata con distintos estilos (Audrey Hepburn, Marilyn Monroe...). Aquí es preciso subrayar la necesidad del fotógrafo de que se comporte como una modelo frente al espejo e imite a actrices famosas³ –Marlene Dietrich, Bette Davies...– quienes, por otra parte, están presentes en la película en fotografías en paredes o en revistas y que, según Broullón Lozano (2011), consiguen que “el relato vaya mitificando el personaje de Lena como una verdadera diva [...] Esto sucede de modo simbólico durante las pruebas de maquillaje cuando se transforma en Holly Golightly (Audrey Hepburn en *Desayuno con diamantes*)” (p. 136).

El segundo tiene lugar a su llegada a la isla de Lanzarote, cuando Mateo comienza a fotografiar. Específicamente, destaca la imagen *El secreto de la playa del Golfo*, ya que se trata de un acto fotográfico real del propio Almodóvar en unas vacaciones en 1999, que se enmarca en el ámbito de la imagen turística y que nos conduce a reflexionar sobre qué es lo que seduce la mirada del turista. Carmelo Vega (2011) manifiesta que “embelesados por las vistas que contemplan desde los miradores [...] y deslumbrados por los colores, los olores o los sonidos de lo distinto [...] son seres estáticos y ‘cegados’ que se abstraen de la realidad para crear su propia realidad” (p. 163); esto, aplicado a Almodóvar en este registro, nos lleva a observar cómo se centra en el paisaje y omite a la pareja que se abraza. Un acto fotográfico que el protagonista de *Los abrazos rotos* replica, mientras Lena también le abraza. En este sentido, Almodóvar dirá: “cuando hice la fotografía atardecía, el plano era muy amplio y no vi a la pareja” (Virués, 2012, p. 139). Las concomitancias entre la toma del cineasta real y el fotógrafo cinematográfico son obvias. El *press book* promocional (n.a., 2009) se hace eco de esta situación: “sentí la necesidad de conocer la historia de aquella pareja”, dirá Almodóvar.

3. Para más información sobre la importancia de las actrices de Hollywood en la filmografía de Almodóvar véase Perales Bazo (2008).

Igualmente, Mateo necesitará escribir para averiguar su secreto. Otro aspecto para considerar, ya tratado por otros autores⁴, es el hecho de que la fotografía remite a la película *Blow up* (Antonioni, 1966). En esta, igual que en la de Almodóvar, se observa una percepción diferente entre el momento del disparo fotográfico y en el que se visiona la imagen. Por lo tanto, el concepto de distancia fotográfica⁵ es aplicable a ambos. Asimismo, Thomas, el fotógrafo de *Blow up*, regresa al lugar donde tomó la fotografía, del mismo modo que Almodóvar volverá, con todo su equipo, al escenario donde realizó la suya.

El último de los actos fotográficos de esta película también tiene como protagonista un abrazo, el de Mateo y Lena, que se encuentran en el sofá de un apartamento en la playa de Famara viendo en la televisión *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954). La cámara de cine muestra la escena de la película en la que se encuentran en Pompeya los restos de una pareja que han muerto juntos, y el contraplano da cuenta de cómo Lena se emociona. En ese instante, Mateo se levanta para preparar el autodisparador de la cámara, los vemos arreglarse y posicionarse abrazados, a la par que ambos sonríen en el momento del disparo. La pantalla no reproduce el congelado, sino una imagen en blanco que funde con la siguiente escena y que sugiere una relación sin futuro. Broullón Lozano (2011) describe la escena y equipara a ambas parejas:

Se establece una correspondencia entre los dos lados de la pantalla, entre el señor y la señora Joyce (George Sanders e Ingrid Bergman) con Lena y Mateo. Bergman y Sanders son testigos durante una visita a Pompeya de la excavación de unos restos arqueológicos entre los que se encuentra el fósil de una pareja de amantes. Lena conmovida, rompe a llorar al mismo tiempo que Bergman en la película, y Mateo para tranquilizarla, hace la fotografía y fija así el instante para siempre (2011, p. 136).

En este sentido, Castro de Paz (2012) se hace eco del significativo plano en blanco al que da lugar el autorretrato: “tras dispararse debería dar como resultado una (nunca vista) foto de la pareja —mientras disfruta y se emociona con el amor geológico de *Te querré siempre* en su imposible, *lunático* e irreal refugio isleño— con el blanco absoluto del vacío, premonición de la tragedia” (p. 37).

De la fotografía policial al paparazzo

Por último, es necesario mencionar las fotos realizadas por policías que encontramos en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) y en *Carne trémula* (1997).

4. Para más información sobre esta cuestión véase Melendo (2012).

5. Para ampliar la definición de este concepto consúltese Parejo y Mancebo (2007).

La primera registra el momento en el que los investigadores policiales fotografían el cadáver del marido de Gloria (Carmen Maura) después de que esta lo asesinara. Estamos ante unas imágenes de carácter rutinario, que no cuentan con ninguna continuidad en la narración y que solo muestran del proceso de la investigación.

Sin embargo, en *Carne trémula* la pareja policial compuesta por Sancho (Sancho Gracia) y David (Javier Bardem) forman parte del elenco de protagonistas. Asimismo, la fotografía está muy presente. Nos referiremos específicamente a una serie de tomas en las que David desde su vehículo, oculto, acciona el disparador de su cámara cada vez más compulsivamente para captar los prolegómenos de una escena amorosa entre Clara (Ángela Molina) y Víctor (Liberto Rabal). En relación con el objeto de investigación, nos encontramos con un fotógrafo que ejecuta una serie de registros a escondidas, que en su puesta en escena recuerdan a Ramón cuando espía a Kika con su teleobjetivo. Sin embargo, a diferencia de aquel y del policía de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, aquí el acto fotográfico deviene en una serie de copias. Por tanto, la función del fotógrafo no se limita a la del voyeur, como se señaló en el caso de *Kika*. En esta ocasión, el metraje muestra una tipología que se adecua más a la figura del paparazzi. En palabras de Pepe Bosch, según recoge José Manuel Susperregui (2006), “el concepto de paparazzi describe al fotógrafo que va a buscar la fotografía no consentida, la fotografía robada o no preparada. El paparazzi es el fotógrafo inesperado” (p. 132). Más adelante indica que “lo que más importa es el impacto que vaya a tener de cara al consumidor final” (p. 137). En la película, ese consumidor es el marido de Clara (Sancho). Narrativamente, estas copias fotográficas encadenan el relato y son el detonante del final de la película.

CONCLUSIONES

En relación con la primera interrogante, cómo Almodóvar representa a los personajes fotógrafos, se puede afirmar que, aunque los incorpora en sus películas, salvo en contadas excepciones –como Ramón en *Kika* y Janis en *Madres paralelas*– no desempeñan un papel estelar en las producciones. Asimismo, en estas películas se aprecia una evolución en la que el fotógrafo deja de accionar el disparador de su cámara, en el primer caso para que esta le sirva exclusivamente como dispositivo de visión (voyeur), y posteriormente decantarse por un registro de tipo amateur. En *Madres paralelas*, la protagonista, de cuyo trabajo no hay dudas desde el inicio de los títulos de crédito, deja de ejercer su cometido profesionalmente para esporádicamente realizar tomas de carácter doméstico.

Encontramos un cierto paralelismo en esta estructura con la de *Los abrazos rotos*, donde el protagonista también inicia su trayectoria con una sesión de fotos (pruebas de vestuario y maquillaje para un rodaje) para decantarse por la fotografía amateur (en esta ocasión turística) y finalizar con un autorretrato también de carácter

doméstico. Esta organización se trunca en *Carne trémula*, donde lo que a priori parece ser la mirada de un voyeur se materializa en una nueva tipología, la del *paparazzo*.

Mención aparte requieren los fotógrafos en el ejercicio de su profesión relacionados con la prensa, cuya función es de apoyo narrativo a los hechos que se van mostrando y reforzar el sentido, positivo o negativo, que se le da al retratado.

Respecto del propósito sobre las tipologías de personajes, es preciso subrayar que la más recurrente son las fotografías a famosos y la que engloba el espectro que va desde el fotógrafo profesional al voyeur. En este sentido, es necesario subrayar su marcado carácter sexual. Precisamente, esta será una de las temáticas más comunes abordadas por los fotógrafos de las películas de Almodóvar, ya sean tomas de índole profesional o amateur. Basta recordar, además de las mencionadas, las de Pablo Pérez Mínguez en *Laberinto de pasiones* para una fotonovela, las del concurso en *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* o las que captan David a modo de *paparazzo* de la relación extramatrimonial de Clara en *Carne trémula*.

Por otra parte, la mayor parte de los fotógrafos representados pertenecen al ámbito de la ficción. Ahora bien, excepcionalmente se localizan fotógrafos reales, como el mencionado Pablo Pérez Mínguez que se interpreta a sí mismo en *Laberinto de pasiones*, o la referencia verbal a la biografía de Arthur Miller y su mujer, la fotógrafa Inge Morath, en *Los abrazos rotos*. En este último caso, podemos aludir a un modo visual y narrativo muy presente en la obra almodovariana, que consiste en incorporar en sus películas las obras de otros artistas, proceso de intertextualidad que vemos en los innumerables cuadros que cuelgan en las casas de los protagonistas, las referencias a escritores, dramaturgos, escultoras, diseñadores, directores de cine, etc. Asimismo, en *Los abrazos rotos* encontramos a un director de cine que es el que hace las fotografías, lo que nos lleva a la identificación con el director manchego.

Para terminar, es preciso señalar que, aunque aquí hemos abordado exclusivamente la figura del fotógrafo y cómo desarrolla este su trabajo, la relación de Pedro Almodóvar con la fotografía no se circunscribe solo a este aspecto, sino que le sirve de atrezo, la emplea como homenaje, como metáfora y para hacer avanzar la narración. Además, realiza sus propias fotografías durante sus rodajes con un punto de vista diferente a las tomas de la cámara cinematográfica. Más recientemente, sus fotografías han adquirido una entidad creativa propia que evoca a su cinematografía, ya que los contenidos y los elementos compositivos remiten a detalles de esta.

FINANCIAMIENTO

Proyecto: “Contenidos Audiovisuales Avanzados”, SEJ-435, Junta de Andalucía, (España).

REFERENCIAS

- Almodóvar, P. (1993, May 11). Génesis de Kika (Kika's genesis). *El País*.
https://elpais.com/diario/1993/05/11/cultura/737071217_850215.html
- Arroyo, D. (2011). Pepi, Luci, Bom... Transgresión sexual y cultura popular (Pepi, Luci, Bom... Sexual transgression and popular culture). *Revista ICONO 14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 9(3), 256-274. <https://doi.org/10.7195/ri14.v9i3.44>
- Belinchón, G. (2018, June 7). Usé la fotografía como un ansiolítico (I used photography as an anxiolytic). *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/06/07/actualidad/1528395632_457127.html
- Berelson, B. (1952). *Content Analysis in Communication Research*. Free Press.
- Bonet, J. M. (n.d.). Para un diccionario disberlinesco (For a disberlinesque dictionary). *Soria-Goig.org*. <http://www.soria-goig.org/ArcoRomano/disberlin1.htm>
- Broullón Lozano, M. (2011). Intertextualidad e hiperdiscursividad en *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009) (Intertextuality and hyperdiscursiveness in *Broken Embraces* (Pedro Almodóvar, 2009)). *FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 7, 124-145. <http://hdl.handle.net/11441/68351>
- Castro de Paz, J. L. (2012). Sangre, fetiche, ceguera: deseos y abrazos rotos (Blood, fetish, blindness: broken wishes and hugs). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (5), 24-40. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i5.5894>
- Celis, B. (2007, September 1). El gran secreto de Miller. El dramaturgo estadounidense ocultó que tenía un hijo con síndrome Down (Miller's Big Secret. The American playwright hid that he had a son with Down syndrome). *El País*. https://elpais.com/diario/2007/09/01/ultima/1188597601_850215.html
- Dubois, P. (2013). *Fotografía & Cine* (Photography & Cinema). Ediciones Ve S.A. de C.V.
- Esparza, R. & Parejo, N. (Coords.). (2011). *Solos ante la cámara. Biopics de fotógrafos y cineastas* (Alone in front of the camera. Biopics of photographers and filmmakers). Luces de Gálibo.
- FNAC España. (2002). *Hablé con ella. Fotografías de Pedro Almodóvar* (Talk to her. Pedro Almodóvar's photographs) (exhibition catalogue). FNAC España.
<https://www.fnac.es/a17962/Pedro-Almodovar-Hable-con-ella-Fotografias-de-Pedro-Almodovar>
- Gallero, J. L. (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña* (You only live once. Splendor and ruin of the Madrid scene). Ardora.
- Gómez Gómez, A. (2012). El modelo de televisión en Pedro Almodóvar. Cine vs. Televisión (The model of television in Pedro Almodóvar. Cinema vs. Television). *Fonseca. Journal of Communication*, 4(4), 61-81. <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/12048>
- Holguin, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Ediciones Cátedra.
- Ledo, M. (2005). *Cine de fotógrafos* (Photographers' Cinema). Gustavo Gili.
- Lozano, J. C. (1994). Hacia la reconsideración del análisis de contenido en la investigación de los mensajes comunicacionales (Towards the reconsideration of content analysis in the investigation of communicational messages). In C. Cervantes & E. Sánchez (Coords.), *Investigar la comunicación. Propuestas Iberoamericanas* (Researching communication. Ibero-American proposals) (pp. 135-158). CEIC Universidad de Guadalajara.

- Melendo, A. (2012). La naturaleza metafílmica de *Los abrazos rotos* (Metaphilic nature of *Broken Embraces*). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (5), 41-61. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i5.5895>
- Montesinos Soudry, P. (2011). El reflejo de los sentimientos. Volver como síntesis narrativa y estética en la obra de Pedro Almodóvar (Reflecting emotions: *Volver*, a narrative and aesthetic compendium in Almodovar's filmography). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (2), 75-97. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2011.v0i2.5861>
- n.a. (2009). *Los abrazos rotos* (Broken Embraces) (press book). El Deseo.
- Noain, I. (2007, September 2). Arthur Miller abandonó a un hijo con síndrome Down (Arthur Miller abandoned a son with Down syndrome). *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/barcelona/20070902/arthur-miller-abandono-a-un-hijo-con-sindrome-de-down-5478001>
- Olivares, R. (2001). Fuera de escena (Out of Scene). *Revista Exit*, (3), 6-10.
- Pantoja, A. (2014). La fotografía como pretexto para la creación cinematográfica (Photography as a pretext for cinematographic creation). In B. de las Heras (Ed.), *El fotógrafo como testigo de la historia* (The photographer as a history witness) (pp. 69-101). Ocho y medio.
- Parejo N. & Mancebo N. (2007). La distancia fotográfica (The photographic distance). In M. P. Amador, J. Robledano, & M. del R. Ruiz (Eds.), *Quintas Jornadas, Cultura, Imagen y Tecnología* (Fifth Conference, Culture, Image and Technology) (pp. 165-172). Madrid: Archiviana.
- Parejo, N. (2011). *El fotógrafo en el cine. Re (presentaciones)* (The photographer in the cinema. Re (presentations)). Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Parejo, N. (2020). La fotografía en el cine de Pedro Almodóvar (Photography in Pedro Almodóvar's Cinema). *Discursos fotográficos*, 16(29). <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2020v16n29p44>
- Perales Bazo, F. (2008). Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico (Pedro Almodóvar: A Classical Cinema Legacy). *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 13(24), 281-301. <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/3626>
- Portocarrero, E. (2018, June 23). Almodóvar revela su otra pasión. El realizador expone una treintena de bodegones en la galería Marlborough de Madrid dentro de PHotoEspaña (Almodóvar reveals his other passion. The director exhibits some thirty still lifes at the Marlborough gallery in Madrid within PhotoEspaña). *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/culturas/almodovar-revela-pasion-20180623220549-nt.html>
- Poyato, P. (2012). El cine en el cine: *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009) (Film within Film: *Broken Embraces* (Pedro Almodóvar, 2009)). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (5), 7-23. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i5.5893>
- Poyato, P. (2015). *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar* (Visual identity and narrative form in Almodóvar's film drama). Editorial Síntesis.
- Saavedra, M. & Grijalba, N. (2020). The creative cinematographic process at the service of national identity: Pedro Almodóvar and the promotion of Spanish stereotypes. *Creativity Studies*, 13(2), 369-386. <https://doi.org/10.3846/cs.2020.8563>
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno* (Almodóvar Universe. Aesthetics of passion in a postmodern filmmaker). Alianza Editorial.

- Susperregui, J. M. (2006). *Famosos pillados* (Celebrities caught). Espejo de Tinta.
- Thibaudeau, P. (2013). El cuerpo, la piel y la pantalla: los territorios habitados por Pedro Almodóvar (Body, skin and screen: the territories inhabited by Almodovar). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (7), 192-208. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i7.5931>
- Vega, C. (2011). *Las lógicas turísticas de la fotografía* (The tourist logics of photography). Cátedra.
- Virué Escalera, L. (2012). La fotografía fija en *Los abrazos rotos*: categorías y uso en la construcción de la marca Almodóvar (Still photography in *Broken Embraces*: categories and its use in the construction of the Brand 'Almodóvar'). *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (5), 112-145. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i5.5899>
- Wimmer, R. & Dominick, J. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos* (Mass media research; An introduction). Editorial Bosch.

SOBRE LA AUTORA

NEKANE PAREJO, Profesora Titular, Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Málaga y del Doctorado Interuniversitario en Comunicación, Universidades de Cádiz, Huelva, Málaga y Sevilla. Ha dirigido 10 tesis en tres universidades y cuenta con tres sexenios de investigación. Desde su fundación (2010) dirige *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*: <http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/index>. Sus investigaciones están centradas en la historia de la fotografía y las relaciones entre el cine y la fotografía. Autora de cuatro libros y más de 50 publicaciones científicas.

 <https://orcid.org/0000-0003-3021-1223>