

## **El Deseo S.A. en la industria española: estrategias y evolución de una productora icónica**

### **El Deseo S.A. in the Spanish Film Industry: Strategies and Evolution of an Iconic Production Company**

**Jorge Zarauza-Castro**

Centro Universitario San Isidoro, España

[jzarauza@centrosanisidoro.es](mailto:jzarauza@centrosanisidoro.es)

**María José Bogas-Ríos**

Centro Universitario San Isidoro, España

[mjbogas@centrosanisidoro.es](mailto:mjbogas@centrosanisidoro.es)

#### **Resumen:**

Esta investigación analiza la evolución, estrategias de producción e impacto de la productora El Deseo S.A., fundada en 1985 por Pedro y Agustín Almodóvar. A pesar de la abundante bibliografía sobre la obra del cineasta, el papel de su productora ha sido menos explorado. El estudio examina la proporción de producciones dirigidas por Almodóvar en comparación con otros cineastas, la frecuencia y patrones de producción, el éxito económico de sus películas y su participación en coproducciones, entre otros aspectos clave. Para ello, se emplea una metodología cuantitativa basada en el análisis de contenido, con una muestra de 52 producciones seleccionadas a partir de bases de datos especializadas y criterios de distribución en España. Los resultados evidencian la consolidación de El Deseo S.A. como una productora de referencia en el cine contemporáneo, destacando su capacidad de adaptación a los cambios de la industria y su creciente participación en coproducciones internacionales. Además, se pone de manifiesto el impacto del género dramático en su rentabilidad y la relevancia de su estrategia de distribución en la proyección internacional del cine español.

#### **Abstract:**

This research analyzes the evolution, production strategies, and impact of the production company El Deseo S.A., founded in 1985 by Pedro and Agustín Almodóvar. Despite the extensive bibliography on the filmmaker's work, the role of his production company has been less explored. The study examines the proportion of productions directed by Almodóvar compared to other filmmakers, production frequency and patterns, the economic success of its films, and its participation in co-productions, among other key aspects. To achieve this, a quantitative methodology based on content analysis is employed, with a sample of 52 productions selected from specialized databases and distribution criteria in Spain. The results highlight the consolidation of El Deseo S.A. as a benchmark production company in contemporary cinema, emphasizing its adaptability to industry changes and its growing involvement in international co-productions. Additionally, the study underscores the impact of the dramatic genre on its profitability and the relevance of its distribution strategy in the international projection of Spanish cinema.

**Palabras clave:** Coproducción; cine español; drama; producción audiovisual; Almodóvar, Pedro; estrategia de distribución.

**Keywords:** Coproduction; Motion picture, Spain; Drama films; Audiovisual production; Almodóvar, Pedro; Distribution strategy.

## **1. Introducción: Almodóvar en las investigaciones científicas. Contextualización**

La figura de Pedro Almodóvar, al igual que su producción cinematográfica, ha sido objeto de numerosos estudios desde diversas perspectivas, debido a la singularidad de su estilo y a la riqueza temática y visual de su filmografía. Su obra, desarrollada a lo largo de varias décadas, ha sido analizada desde diferentes disciplinas como la teoría del cine, la estética, la semiótica, la sociología y los estudios culturales, generando un corpus de investigaciones que abordan múltiples dimensiones de su trabajo.

Entre las líneas de investigación más frecuentes se encuentran aquellas que estudian la fotografía de sus películas (Virué, 2012; Parejo, 2022), el diseño de los títulos de crédito (Pierre, 2008), la estructura y desarrollo narrativo de sus guiones (Poyato, 2014; Sorolla-Romero, 2018), el simbolismo en la escenografía y la decoración (Casanova, 2019), así como el uso expresivo del color y su función en la construcción del significado (Sánchez-Alarcón, 2008). También se han analizado en profundidad la música de sus metrajes (Tovar-Vicente, 2015; Jiménez, 2016) y su relación con la construcción emocional del relato (Shulman, 2020), así como la vinculación de su cine con Madrid (Camarero, 2019), ciudad que en muchas de sus películas adquiere un papel fundamental tanto en términos narrativos como simbólicos.

Además de estos aspectos formales y estilísticos, su cine ha sido abordado desde enfoques temáticos y socioculturales (Bernal-Salgado, 2024; Gómez, 2024). Se han desarrollado estudios sobre la representación de la identidad de género y la sexualidad (García y Deltell, 2022; Pucci, 2024), elementos recurrentes en su filmografía, así como sobre las dinámicas familiares, la maternidad y las relaciones interpersonales en sus películas (Pastor, 2021). Asimismo, se ha explorado la influencia de géneros cinematográficos como el melodrama clásico, la comedia y el *thriller*, así como su relación con la posmodernidad y la cultura popular (Torre-Espinosa, 2020).

El extenso número de investigaciones existentes ha consolidado determinadas líneas de análisis, lo que puede suponer todo un reto a la hora de explorar nuevos enfoques. Sin embargo, su producción cinematográfica

sigue ofreciendo oportunidades para la investigación, especialmente en lo que respecta a su evolución artística, la reinterpretación de su obra en el contexto contemporáneo y su impacto en las nuevas generaciones de cineastas. En este sentido, estudios recientes han comenzado a analizar su influencia en el cine global (Green, 2024; Nieto-Ferrando, Lozano-Aguilar y Gómez-Morales, 2024), la relación de sus películas con las transformaciones sociales y políticas de las últimas décadas (Durán, 2023; Alcalde, 2024), así como su incursión en nuevas plataformas de distribución y producción audiovisual (Aranzubia y Gallego, 2021; Zurian y Vázquez, 2024). Así, una de las áreas menos exploradas dentro de la investigación académica es el papel de su productora, El Deseo S.A., siendo este el objeto de estudio de la presente investigación.

## **2. El Deseo S.A.: Historia y trayectoria**

El 14 de junio de 1985, Pedro y Agustín Almodóvar fundaron la productora El Deseo S.A., una empresa de carácter familiar que ha desempeñado un papel fundamental en la cinematografía española contemporánea. Su creación respondió a la necesidad de garantizar a Pedro Almodóvar una mayor autonomía creativa en el desarrollo de sus películas, permitiéndole sortear las limitaciones impuestas por los productores con los que había trabajado hasta el momento. Un ejemplo de esto puede verse en *Entre tinieblas* (1983), donde Almodóvar tuvo que aceptar la imposición del productor Jacques Hachuel, quien exigió que su esposa interpretara el papel principal, restringiendo así su libertad de elección artística (Lane, 2016). La primera película que llevaron a cabo bajo este sello fue *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), coproducida con Lauren Film, un largometraje que marcaría el inicio de una prolífica trayectoria. La cinta obtuvo el premio a Mejor Película Extranjera en el Festival de Berlín, consolidando la reputación del cineasta a nivel internacional y evidenciando el éxito del modelo de producción impulsado por los hermanos Almodóvar (Zurian, 2017).

Agustín Almodóvar explica en *Almodóvar: La película de su vida* (García, 2020) que la decisión de fundar El Deseo estuvo motivada por la necesidad

de que Pedro pudiera ejercer un control total sobre sus películas, evitando la injerencia de terceros en cuestiones artísticas y productivas. Hasta ese momento, el director había trabajado con diferentes compañías, pero en muchas ocasiones se había encontrado con obstáculos que limitaban su libertad creativa (Strauss, 2000). Además, la fundación de la productora coincidió con la implementación de la conocida como Ley Miró, una normativa que transformó el modelo de financiación del cine español al introducir un sistema de subvenciones similar al existente en Francia, basado en anticipos sobre ingresos (Strauss, 2000; Zurian, 2017). Este cambio permitió a numerosos cineastas acceder a mayores recursos económicos que facilitaron la producción de películas con una mayor independencia creativa, un contexto del que El Deseo supo beneficiarse.

Antes de dar el paso de crear su propia productora, Almodóvar había trabajado con diversas compañías que confiaron en su talento, a pesar de su escasa experiencia y de su estilo narrativo provocador. Entre ellas se encuentran Fígaro Films, responsable de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980); Alphaville S.A., que produjo *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982); Tesauro, encargada de *Qué he hecho yo para merecer esto* (Pedro Almodóvar, 1984); y Kaktus Producciones Cinematográficas, que participó en *Entre tinieblas* (Pedro Almodóvar, 1983). Aunque estos proyectos fueron exitosos tanto en términos de crítica como de público, Almodóvar consideraba que no le pertenecían del todo, ya que las decisiones finales quedaban en manos de los productores (Strauss, 2000). Esta falta de control lo llevó a adquirir, años después, los derechos de dos de sus primeras películas: *Entre tinieblas* (1983) y *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984).

La creación de El Deseo permitió a Almodóvar asumir el control absoluto de todas las etapas del proceso cinematográfico, desde la escritura del guion hasta la distribución de sus películas. Gracias a ello, pudo dirigir a los actores con total libertad, diseñar los espacios escénicos según su criterio, repetir tomas hasta obtener el resultado deseado y gestionar la estrategia de promoción de sus filmes. A la hora de preparar una obra, el cineasta ha

contado con el apoyo de varias cadenas de televisión nacionales e internacionales, que no dudaron en financiar los nuevos proyectos del director. A modo de ejemplo, *La ley del deseo* (1987) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) fueron coproducidas por El Deseo y la compañía nacional Lauren Films; en *Julieta* (2016) entró en juego Canal+ France y en *Carne Trémula* (1997) el cineasta trabajó codo con codo con CiBy 2000 y la empresa televisiva gala France 3 Cinéma.

Uno de los aspectos distintivos de El Deseo es su estrategia de comunicación y promoción. Como señala José Luis Sánchez Noriega en su libro *Universo Almodóvar: estética de la pasión en un cineasta posmoderno* (2017), la productora no solo se ocupa de la distribución de sus películas, sino que mantiene una presencia constante en los medios de comunicación durante todo el proceso de producción. A través de una cuidadosa planificación, dosifican la información que comparten con la prensa y generan expectación en el público, lo que garantiza una cobertura mediática significativa y contribuye al éxito de sus estrenos.

El equipo de El Deseo ha estado integrado por profesionales de gran relevancia en la industria cinematográfica. Además de los hermanos Almodóvar, destacan figuras como Esther García, productora ejecutiva de numerosos proyectos; Paz Sufrategui, jefa de prensa durante trece años hasta su salida en 2004; y José Salcedo Palomeque, más conocido como Pepe Salcedo, montador de todas las películas de Almodóvar desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) hasta su fallecimiento en 2017. La colaboración con estos profesionales ha sido clave para la consolidación de la identidad artística y estética de la filmografía almodovariana.

En sus inicios, El Deseo se dedicó exclusivamente a la producción de películas de Pedro Almodóvar. Sus cuatro primeros largometrajes (*La ley del deseo*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *iÁtame!* y *Tacones lejanos*) fueron concebidos bajo este modelo de producción cerrado. Sin embargo, en 1991, la productora amplió su horizonte y comenzó a respaldar proyectos de otros directores. Su primera incursión en este ámbito fue con *Tierra fría* (1991), dirigida por Antonio Campos, lo que marcó el inicio de una

diversificación progresiva. Desde entonces, El Deseo ha compaginado la producción de películas de Almodóvar con la de otros cineastas tanto nacionales como internacionales. Algunos de los títulos más representativos de esta nueva etapa incluyen *Acción Mutante* (1995) de Álex de la Iglesia, *Caiga quien caiga me caso (Fallait pas!)*, (1996) de Gerard Junot, *El espinazo del diablo* (2000) de Guillermo del Toro, *Mi vida sin mí* (2002) de Isabel Coixet, *Zama* (2017) de Lucrecia Martel, y la serie *Mentiras Pasajeras* (2023), dirigida por Félix Sabroso y Marta Font.

Desde el punto de vista empresarial, El Deseo ha diversificado su estructura jurídica mediante la creación de diferentes sociedades vinculadas. En los créditos de sus producciones pueden encontrarse nombres como El Deseo D.A. S.L.U., que aparece en *Mi vida sin mí* (2002), o El Deseo P.C. S.L., registrado en *Los abrazos rotos* (2009). Atendiendo a los datos del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), actualmente existen cuatro entidades asociadas a la productora: El Deseo S.A., El Deseo D.A. S.L., El Deseo P.C. S.L. y El Deseo S.L.U. Mientras que las tres primeras se dedican a la producción cinematográfica, la última está enfocada en la importación y distribución de películas.

La creación de múltiples sociedades es una práctica común en la industria audiovisual, ya que permite optimizar la gestión de recursos, facilitar la financiación de proyectos y establecer alianzas estratégicas con otras empresas. Sin embargo, la información pública sobre la estructura organizativa de El Deseo es limitada, lo que sugiere una estrategia empresarial discreta orientada a la consolidación de su modelo de producción y distribución.

### **3. Objetivos y metodología**

El principal objetivo de esta investigación es analizar en profundidad las producciones audiovisuales realizadas por la compañía El Deseo S.A. desde su fundación a mediados de los años 80 hasta la actualidad. Se busca

examinar la evolución de su catálogo, sus estrategias de producción y su impacto en la industria cinematográfica.

Para alcanzar este objetivo general, se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Analizar el porcentaje de obras producidas por El Deseo S.A. que han sido dirigidas por Pedro Almodóvar, fundador de la compañía, en comparación con aquellas realizadas por otros cineastas.
- Examinar el volumen de producciones anuales, identificando posibles patrones de crecimiento o variaciones en su actividad a lo largo del tiempo.
- Determinar cuáles han sido las producciones más exitosas en términos de recaudación económica y evaluar los factores que han contribuido a su éxito.
- Investigar el tipo de coproducciones en las que participa la productora, identificando sus principales socios estratégicos y el porcentaje de participación de El Deseo S.A. en cada una de ellas.
- Explorar el impacto cultural y crítico de sus películas, considerando su recepción en festivales internacionales y su influencia en la cinematografía contemporánea.

Para alcanzar los objetivos planteados, esta investigación emplea una metodología cuantitativa basada en el análisis de contenido (Krippendorff, 2019; Silverman, 2016). Se han analizado todas las obras producidas por la compañía El Deseo S.A. desde su fundación en 1985 hasta la actualidad, con el propósito de examinar su evolución, identificar patrones en su producción y evaluar su impacto en la industria cinematográfica. Este enfoque metodológico permite obtener datos concretos y medibles, garantizando un estudio riguroso sobre la actividad de la productora.

El universo de análisis inicial está conformado por un total de 73 obras. Sin embargo, debido a criterios de selección previamente establecidos y a la necesidad de acotar la muestra para garantizar su pertinencia, este número

se reduce a 52 producciones<sup>1</sup>. Con propósito de asegurar que los datos recopilados sean precisos y representativos del objeto de estudio, se establecen dos criterios fundamentales para la selección de las obras. En primer lugar, solo se incluyen aquellas cintas que han sido producidas por El Deseo S.A., ya sea de forma íntegra o en coproducción con otras compañías. En este sentido, se descartan todos aquellos proyectos en los que la productora estuviera involucrada de manera tangencial, como aquellos en los que únicamente se hubiera cedido material audiovisual o colaborado en aspectos logísticos sin asumir un rol de producción. En segundo lugar, se consideran exclusivamente los proyectos audiovisuales que han sido estrenados en España dentro del período de estudio. Esta decisión se basa en la necesidad de analizar el impacto de la productora en su contexto de origen y garantizar la homogeneidad de los datos analizados.

El proceso de recopilación y selección de las obras se procede a realizar una búsqueda exhaustiva en la base de datos IMDb, una de las plataformas de referencia en la catalogación de producciones audiovisuales a nivel internacional (Sobchack, 2013; Canet, Valero y Codina, 2016; Sanz y Aguilar, 2018). A través del uso de la etiqueta “El Deseo”, se identifican todas las obras registradas como pertenecientes a la productora. Es importante señalar que la información contenida en esta base de datos es proporcionada directamente por los responsables de las producciones, lo que le confiere un alto grado de fiabilidad. Una vez realizada esta recopilación, se lleva a cabo un primer filtrado en el que se eliminan aquellas obras que, a pesar de aparecer bajo la etiqueta de la productora, no cumplen con los criterios de selección. Entre las exclusiones se encuentran, principalmente, reportajes, documentales y otros materiales en los que El Deseo S.A. solo tiene una participación marginal, como la cesión de imágenes de archivo o asesoramiento en la producción.

Tras este primer proceso de depuración, se procede a un segundo filtrado con el objetivo de garantizar que todas las producciones incluidas en la muestra

---

<sup>1</sup> La muestra puede ser consultada accediendo al siguiente [enlace](#), desde la pestaña *file* del menú superior en proyecto creado en la plataforma OSF.

tuvieran una distribución oficial en España. Para ello, se recurre al catálogo de películas calificadas del Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), una base de datos oficial en la que se registran todas las obras destinadas a su comercialización, difusión o publicidad en el territorio español. Aquellas producciones que no figuran en este catálogo son descartadas automáticamente, asegurando así que todas las obras analizadas cumplan con los criterios previamente establecidos y que los datos extraídos sean homogéneos.

Una vez configurada la muestra definitiva, se diseña una ficha de análisis con el objetivo de sistematizar la información y facilitar la comparación de datos entre las distintas obras seleccionadas. Esta ficha está compuesta por un total de 15 variables, organizadas en tres grandes categorías, cada una de ellas vinculada directamente con la consecución del objetivo principal del estudio y sus objetivos específicos. La primera categoría corresponde a los aspectos técnicos de la obra, incluyendo variables como el nombre del director o directora, el año de producción, el año de estreno, la duración de la película, el tipo de obra (largometraje, mediometraje, cortometraje, vídeo, serie), la naturaleza del proyecto (ficción o documental) y el género cinematográfico al que pertenece. La segunda categoría está relacionada con los elementos de producción y recoge información sobre la nacionalidad de la película, los países coproductores, las compañías de coproducción involucradas y el porcentaje de participación de El Deseo S.A. en cada obra. La tercera y última categoría se centra en la recepción de la cinta, analizando la recaudación obtenida, el número de espectadores y los premios recibidos en festivales nacionales e internacionales.

Una vez completada la recopilación de información, se lleva a cabo un análisis detallado de los datos obtenidos. Este proceso implica la codificación y el cruce de datos para identificar patrones de producción, la evolución de la compañía a lo largo del tiempo y los factores que han influido en el éxito de determinadas obras. A través de este enfoque, es posible obtener un análisis integral que no solo permite comprender el funcionamiento de la productora

El Deseo S.A., sino también aportar una visión detallada sobre su impacto en el panorama cinematográfico contemporáneo.

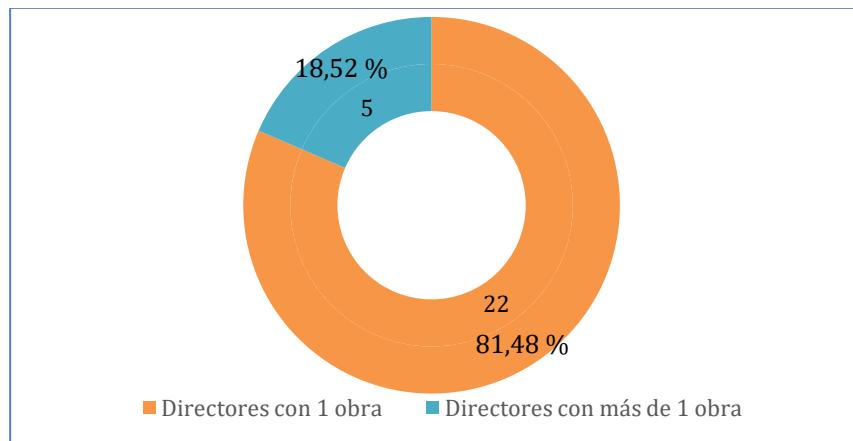
## 4. Resultados y análisis de datos

### 4.1. Datos sobre aspectos técnicos de las cintas

En los aspectos técnicos sobre la producción llevada a cabo por El Deseo se han tenido en cuenta las variables de dirección, número de obras por director, tipo de obra, naturaleza y género. En la gráfica F1 se observa que el volumen de obras dirigidas por otros directores durante el tramo temporal analizado es mayor, 33 obras (61,54 %) frente a las obras dirigidas por Pedro Almodóvar, 20 obras (38,46 %).



La gráfica F2 profundiza en los datos del subgrupo Otros Directores que se ha visto en la anterior. El grupo más numeroso es el de realizadores que tienen una sola cinta producida por El Deseo con 81,48 % (22) frente al 18,52 % (5) de los cineastas que han dirigido en más de una ocasión con ellos, y que son: Isabel Coixet y Lucrecia Martel, ambas con tres obras cada una; y Diego Galán, Dunia Ayaso y Félix Sabroso, con dos cintas, cada uno.



F2. Estadísticas del número de obras dirigidas por Otros directores. Elaboración propia.

La tabla 1 expone el cruce de datos de tres variables relativas a la catalogación de la obra cinematográfica: tipo de obra, naturaleza y género cinematográfico. Se ha de señalar que se han tenido en cuenta las distintas categorías para cada una de las variables que se pueden localizar en la página del Ministerio de Cultura en la catalogación que se realiza en la Base de datos de películas calificadas y que se puede consultar *online*. En el tipo de obra encontramos que estas pueden ser largometraje, cortometraje, mediometraje, serie y vídeo. En cuanto a esta taxonomía, la más abundante es la de largometraje (48 obras), seguidas de cortometraje (2), una serie y una obra videográfica. En la categoría de mediometraje no se ha encontrado ningún registro.

En cuanto a la naturaleza de la obra, se distinguen entre obras de naturaleza ficcional o documental. En este apartado las obras de ficción tienen una mayor presencia, 45 producciones obedecen a esta categoría (86,54 %) frente a 7 producciones documentales (13,46 %).

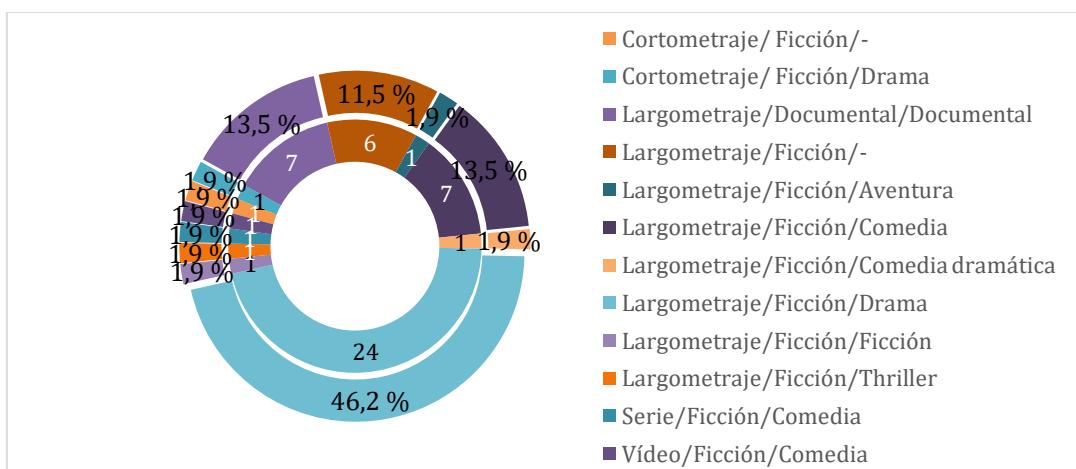
En cuanto a la variable género cinematográfico, se han detallado las categorías de aventura; comedia; comedia dramática; documental; drama; *thriller*; ficción; o nada (-). El género más extendido y muy por encima del segundo es el drama con 25 obras (48,08 %); seguido de la comedia con 9 cintas (17,31 %). En tercer lugar, y empatando con 7 obras (13,46 %), se encuentran el documental y una serie de obras que no han sido catalogadas

en su género. Por último, los géneros de *thriller*, ficción, aventuras o comedia dramática tienen una presencia residual con 1 obra por categoría (1,92 %).

Tipo de obra	Naturaleza de la obra	-	Aventura	Comedia	Comedia dramática	Documental	Drama	Ficción	Thriller	Total
Cortometraje	Ficción	1	0	0	0	0	1	0	0	2
Largometraje	Documental	0	0	0	0	7	0	0	0	7
	Ficción	6	1	7	1	0	24	1	1	41
Serie	Ficción	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Vídeo	Ficción	0	0	1	0	0	0	0	0	1
<b>Total</b>		<b>7</b>	<b>1</b>	<b>9</b>	<b>1</b>	<b>7</b>	<b>25</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>52</b>

Tabla 1. Cruce de datos entre las variables Tipo de obra / naturaleza / género. Elaboración propia.

La gráfica F3 explicita de forma visual el cruce realizado en la tabla anterior y donde puede observarse que el mayor número de producciones son largometrajes de ficción de género “drama”, representando el 46,2 % del volumen de producción de El Deseo a lo largo de su historia. Muy por debajo se encuentran las obras con una catalogación de largometraje documental y largometraje de ficción de género comedia, con 13,5 % para cada una de las categorías, seguidas de los largometrajes de ficción que no han sido identificados con ningún género por el ICAA, 11,5 %. Por último, en los restantes cruces de categorías tan solo encontramos una obra, 1,92 % en cada una de las categorías; no obstante, la suma de estas categorías implica el 15,38 % del volumen total de la producción de El Deseo a lo largo de su trayectoria.



F3. Estadísticas del número de obras según el cruce de datos Tipo de obra \*Naturaleza \*Género.  
Elaboración propia.

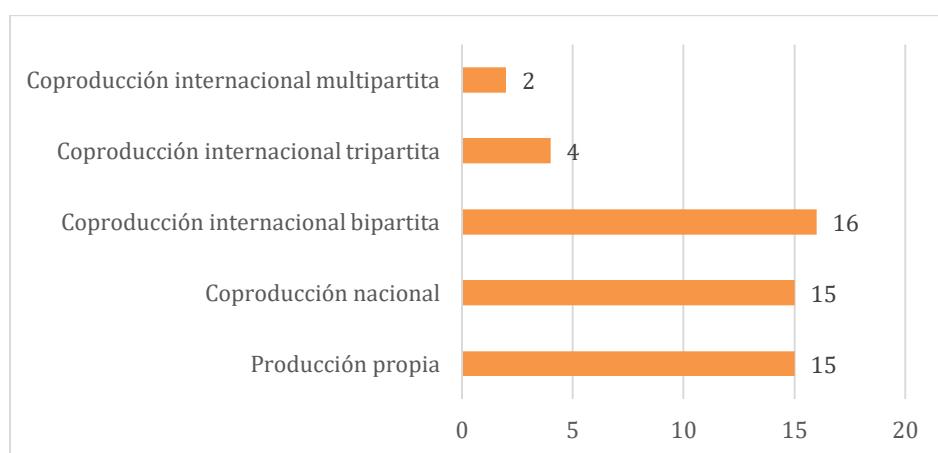
## 4.2. Datos sobre elementos de producción de las cintas

Como se ha expuesto anteriormente, en este apartado se recogen los datos relacionados con los elementos de producción y recoge información sobre la nacionalidad de la película, los países coproductores, las compañías de coproducción involucradas y el porcentaje de participación de El Deseo S.A. en cada obra.

En relación con la nacionalidad, el 100 % de las obras aparecen catalogadas como españolas; independientemente del modelo de producción que se haya empleado.

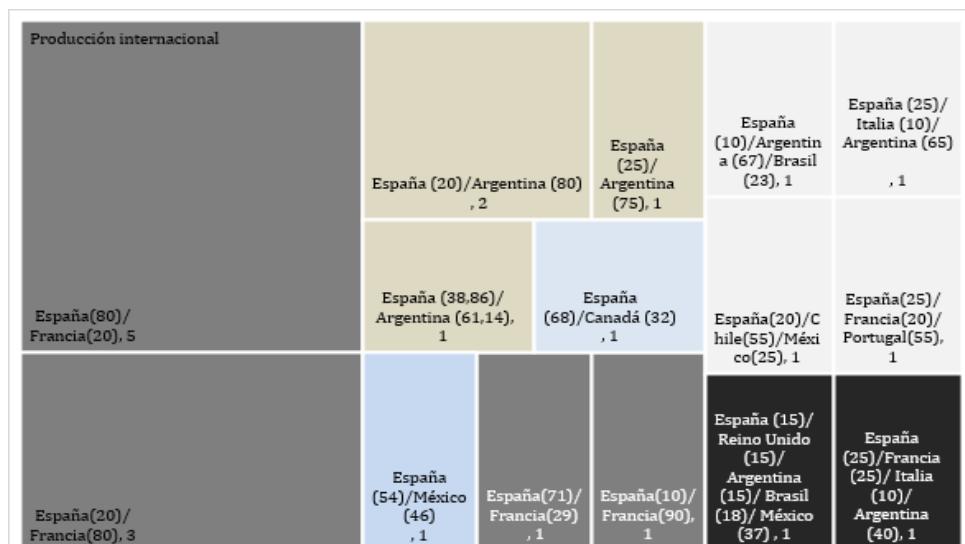
Los modelos de producción identificados que se han dado con mayor frecuencia son la coproducción internacional bipartita, 30,75 % (16); la coproducción nacional, 28,85 % (15); y la producción propia, 28,85 % (15). Lo que implica que el grueso de obras tiene una producción nacional, 57,69 % (30) frente a los modelos de coproducción internacionales (22). Dentro de estos, la modalidad bipartita es la de mayor relevancia con 16 obras producidas (30,77 %), seguida de las coproducciones tripartitas y las multipartitas (ver gráfica F4).

En cuanto al modelo de coproducción nacional se repite el patrón internacional, la modalidad bipartita se establece como la principal forma de producción, 13 obras, mientras que la modalidad tripartita tan solo se da en 2 obras.



F4. Modelos de producción de la obra cinematográfica. Elaboración propia.

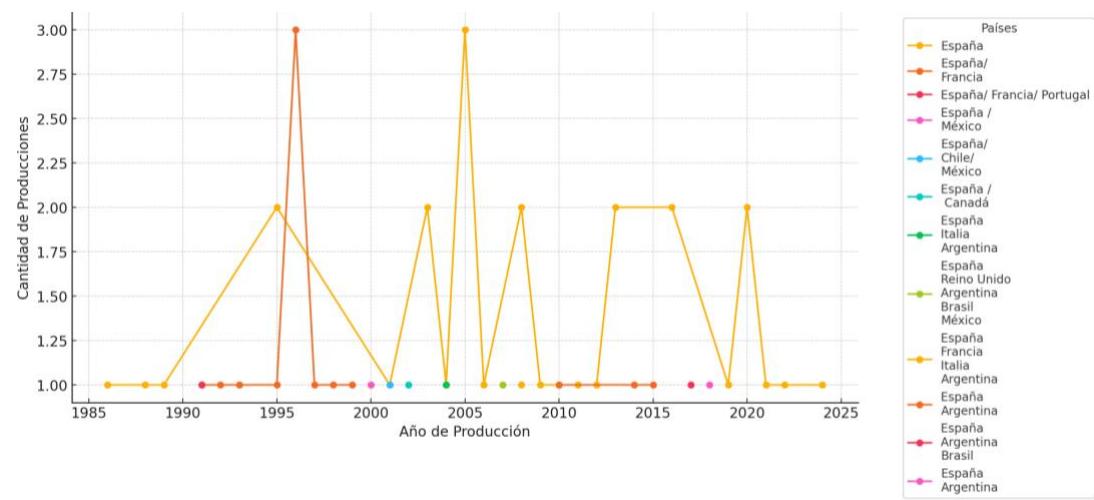
En cuanto a los países socios principales en el régimen de coproducción internacional, se encuentra Francia en la modalidad bipartita (coloreado en gris medio en la gráfica F5) con un total de 10 coproducciones, 6 donde España es el socio mayoritario y 4 el minoritario y con distintas distribuciones en los porcentajes de participación. Argentina ocupa el segundo lugar en la modalidad bipartita con 4 obras (coloreado en verde claro en la gráfica F5) y, también, con distintas proporciones de participación; sin embargo, en este caso siempre se establece como socio minoritario. Con una sola coproducción en todo el período, se encuentran las coproducciones junto a Canadá y México, en ambos casos como socio mayoritario (color azul en el gráfico F5). Las coproducciones tripartitas (coloreadas en gris claro en el gráfico F5) son 4 y en ningún caso se repite ninguna configuración de los países en coproducción y en todos se trata de un socio minoritario; encontrándose, eso sí, una mayoría de países latinoamericanos frente a los países europeos en las formaciones: España, Argentina y Brasil; España, Chile y México; España, Argentina e Italia; y España, Francia, Portugal. Por último, las coproducciones multipartitas (indicadas en gris oscuro en el gráfico F5) solo son dos, 1 con una formación de 5 países con predominancia de países latinoamericanos y otra con una formación de 4 países con predominancia de países europeos y, de nuevo, en ninguna de estos dos modelos se encuentra como productora principal.



F5. Distribución de obras por modelo de producción y porcentaje de participación.  
Elaboración propia.

Las tendencias en los modelos de producción, como se aprecia en la gráfica F6 y se viene desarrollando a lo largo del análisis de datos, la tendencia con mayor continuidad es la producción como país único, ya sea en modalidad de producción propia o coproducción nacional, alcanzando su pico en el año 2005 con 3 películas producidas. Sin embargo, se ha de señalar que, en el período comprendido entre 1989 y 2001, tan solo produce una sola obra, en 1995, que no sea una coproducción internacional. Este período coincide con el desarrollo del modelo de coproducción junto a Francia que es prácticamente el único del período y que da como resultado total 10 obras, alcanzando su pico en 1996 con 3 obras.

A partir del año 2001, se aprecia una atomización en los modelos y formaciones junto a diversos países en la producción cinematográfica, siendo frecuente el modelo de dos obras con España como único país productor y una en régimen de coproducción internacional. En este sentido, la alineación más fructífera es el modelo bipartito junto a Argentina que entre el 2010 y el 2018 da como resultado 4 cintas.



F6. Volumen de producciones nacionales e internacionales por años. Elaboración propia

En relación con los porcentajes de participación, de las 52 obras analizadas, 49 han sido producidas al 100 % por El Deseo S.A.; es decir, dentro de la modalidad de producción que acontece en cada una de ellas, producción propia o coproducción internacional, pero siempre aparece como la única empresa productora española. En los 13 restantes, se encuentran distintos

porcentajes de participación nacional: *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1989) participa en un 74,82 % en régimen de coproducción nacional junto a Lauren Films que pone el 25,18 % restante. Mismo modelo y empresas producen *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1989) pero esta vez en porcentajes de 70 %/30 %, figurando como empresa mayoritaria. Hasta 2003 no se volverá a dar un régimen de coproducción con *iDescongélate!* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso) con la que participa con 42,25 % junto a Mediaproducción (42,25 %), Telemadrid (13 %) y Filmanova (2,5 %). En el mismo año coproduce el documental *Eyengui, el dios del sueño* (José Manuel Novoa) junto a Transglobe Pictures al 50 %. Junto a Mediaproducciones, repite en la coproducción, de nuevo como socio mayoritario al 75 % en la obra de Isabel Coixet, *La vida secreta de las palabras* (2005) y junto a Warner Bros. Entertainment, al 50 % en *El patio de mi cárcel* (Belén Macías, 2008).

En 2008, 2012 y 2013 coproduce, respectivamente, los documentales *Historia de las Montañas de la Bruma* (Larry Levene); *The Labèque Way* (Félix Cábez) y *Con la pata quebrada* (Diego Galán). El primero de ellos lo hace con la productora Levinver, S.A., 50 % de participación; el segundo con Roswell Producciones, de nuevo como socio mayoritario al 80 % y la última con Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.L.U. al 50 %. No volverá a coproducir otro documental hasta 2016, participando con el 45,53 % y repitiendo con Diego Galán en la dirección y la productora de Enrique Cerezo (43,52 %), junto a la Sociedad Mercantil Corporación de Radio televisión española (12,95 %) en *Manda huevos*.

En 2015, coproduce junto Telefónica Studios S.L.U. el thriller *El Clan* (Pablo Trapero); siendo esta la única en régimen de coproducción internacional, España-Argentina, en este caso el 25 % procedente de España corresponde a la participación de El Deseo con un 57,40 % y el restante 42,60 % a Telefónica Studios.

Las últimas tres coproducciones nacionales se han llevado a cabo con tres sociedades de tipo A.I.E. y corresponden a *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019); *Nieva en Benidorm* (Isabel Coixet, 2020) y *Madres paralelas* (Pedro

Almodóvar, 2021). En los tres casos la participación de El Deseo ha sido del 5 %, siendo las A.I.E. las que han aportado el 95 % restante.

#### 4.3. Datos sobre recepción de las cintas

La tercera y última categoría se centra en la recepción de la cinta, analizando la recaudación obtenida y el número de espectadores. En la tabla 2 se recogen los datos relativos a las diez obras de la productora con mayor recaudación. En ella se muestra cómo las 9 primeras obras más taquilleras fueron todas dirigidas por Pedro Almodóvar, siendo la de mayor recaudación *Volver* (2005) con más de 10 millones de euros.

Nombre de la obra	Año de producción	Recaudación	Director/a
<i>Volver</i>	2005	10.243.788,00 €	Almodóvar, Pedro
<i>Todo sobre mi madre</i>	1999	9.966.725,00 €	Almodóvar, Pedro
<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	1988	7.022.322,00 €	Almodóvar, Pedro
<i>Hable con ella</i>	2001	6.209.451,00 €	Almodóvar, Pedro
<i>La mala educación</i>	2004	6.110.817,00 €	Almodóvar, Pedro
<i>Dolor y gloria</i>	2019	5.836.307,00 €	Almodóvar, Pedro
<i>Tacones lejanos</i>	1991	5.234.464,00 €	Almodóvar, Pedro
<i>Los amantes pasajeros</i>	2013	5.071.560,00 €	Almodóvar, Pedro
<i>Carne trémula</i>	1997	4.990.933,00 €	Almodóvar, Pedro
<i>Relatos salvajes</i>	2014	4.812.412,00 €	Szifrón, Damián

Tabla 2. Top ten de recaudación. Elaboración propia.

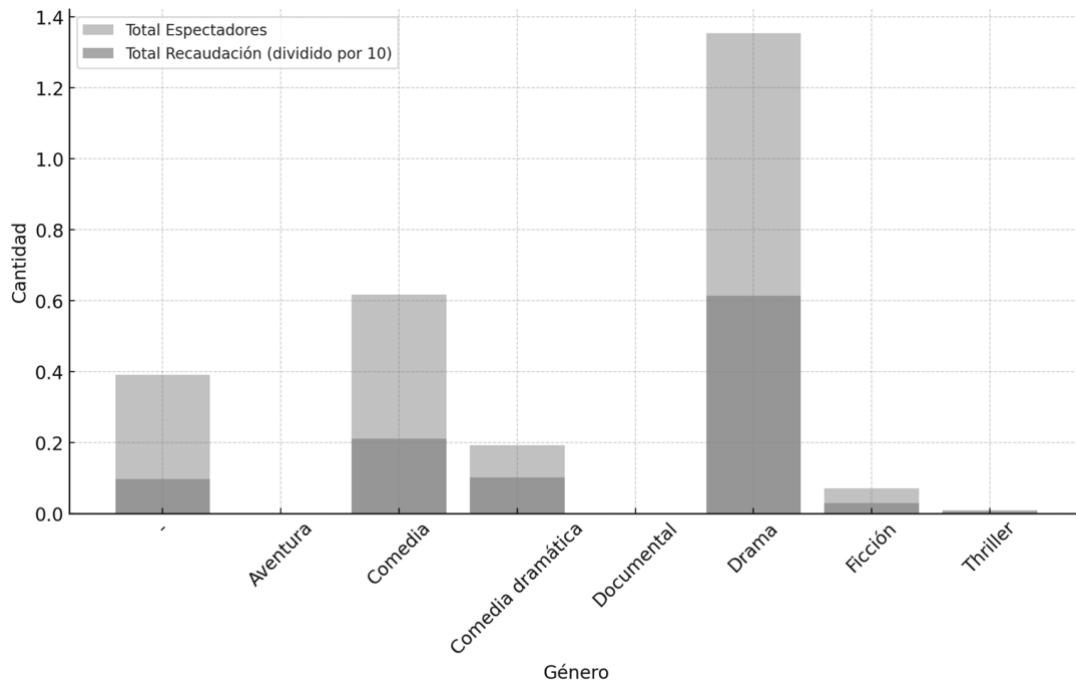
Algo similar ocurre en relación con el número de espectadores, en la tabla 3 se recogen las 10 primeras películas con mayor índice de espectadores y que todas han sido realizadas bajo la batuta de Pedro Almodóvar, siendo *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) la de mayor afluencia con más de 3 millones de espectadores.

Nombre de la obra	Año de producción	Espectadores	Director/a
<i>Mujeres al borde de un ataque de nervios</i>	1988	3.348.520	Almodóvar, Pedro
<i>Todo sobre mi madre</i>	1999	2.591.408	Almodóvar, Pedro
<i>Tacones lejanos</i>	1991	2.073.064	Almodóvar, Pedro

<i>Volver</i>	2005	1.932.119	Almodóvar, Pedro
<i>Carne trémula</i>	1997	1.433.465	Almodóvar, Pedro
<i>Hable con ella</i>	2001	1.367.655	Almodóvar, Pedro
<i>iÁtame!</i>	1989	1.351.825	Almodóvar, Pedro
<i>La mala educación</i>	2004	1.241.794	Almodóvar, Pedro
<i>Kika</i>	1993	1.038.568	Almodóvar, Pedro
<i>La flor de mi secreto</i>	1995	981.846	Almodóvar, Pedro

Tabla 3. Top ten de espectadores. Elaboración propia.

En la gráfica F7, se han cruzado estos datos de recaudación, espectadores y género siendo el drama el género que más espectadores acumula (13,5 millones) y mayor recaudación total (61,3 millones de euros), seguido de la comedia con un total acumulado de espectadores de 6,1 millones y 21,1 millones de euros de recaudación total. Destaca, también, la comedia dramática por impacto individual en cuanto a una media alta de espectadores por una única película (1,93 millones de promedio) lo que indica un fuerte impacto en taquilla y que obedece, de nuevo, a *Volver* (2005).



F7. Cruce de datos Espectadores \*Recaudación \* Género. Elaboración propia.

## 5. Discusión y conclusiones

### 5.1. Discusión

El análisis de los datos obtenidos sobre la productora El Deseo S.A. permite realizar varias reflexiones en torno a su evolución, estrategias de coproducción y la recepción de sus obras.

A lo largo de su historia, El Deseo ha mantenido un equilibrio entre la producción de largometrajes dirigidos por Pedro Almodóvar y la participación en proyectos de otros cineastas. No obstante, los datos muestran que la mayoría de las obras producidas por la compañía han sido dirigidas por cineastas distintos al fundador de la productora (61,54 %). Sin embargo, de estos, solo un pequeño grupo de directores ha trabajado en más de una ocasión con la productora, lo que indica que El Deseo ha diversificado su cartera de producciones sin establecer colaboraciones recurrentes con directores específicos.

Aunque Pedro Almodóvar sigue siendo la figura central de la productora, la apertura a otros cineastas ha permitido diversificar la oferta de El Deseo. *Relatos salvajes* (2014), de Damián Szifron, destaca como la única producción de la empresa que ha logrado una gran repercusión sin la firma del director manchego. Su éxito en festivales y taquilla demuestra que la productora ha sabido identificar proyectos con potencial global, especialmente dentro del cine latinoamericano.

No obstante, muchas de las producciones dirigidas por otros cineastas no han alcanzado el mismo nivel de éxito comercial que las de Almodóvar. Esto sugiere que, aunque El Deseo ha intentado ampliar su alcance apoyando a nuevos talentos, la asociación de la productora con el universo almodovariano sigue siendo su principal sello de identidad.

Relacionando los premios obtenidos con los modelos de producción, se observa que las coproducciones con Francia han sido clave en el reconocimiento de El Deseo. *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2001) son las únicas películas que han ganado un Oscar, y ambas contaron con participación francesa.

En contraste, *Dolor y gloria* (2019) fue una producción completamente española que logró competir en festivales internacionales y estuvo nominada al Oscar, lo que indica que la marca de autor de Almodóvar sigue siendo un factor determinante en la proyección internacional de la productora.

Otro caso relevante es *Julieta* (2016), que a pesar de no obtener la misma repercusión que otras películas de Almodóvar en festivales, representó un hito en la colaboración con actores y actrices de trayectoria internacional y mostró un intento de acercamiento a una narrativa más contenida en comparación con los excesos estilísticos habituales del director. Esta evolución en la estrategia de producción refuerza la versatilidad de El Deseo y su capacidad de adaptación a distintas sensibilidades del mercado internacional.

En cuanto a la tipología de obras, la producción de El Deseo se centra casi exclusivamente en el largometraje de ficción, con un 86,54 % de sus obras dentro de esta categoría. El drama es el género predominante, representando el 48,08 % del total, lo que demuestra una clara apuesta por narrativas con un fuerte componente emocional y una estética característica del cine de Almodóvar. A pesar de su diversificación en otros proyectos, el documental sigue siendo una fracción menor de su producción (13,46 %), lo que sugiere una preferencia por el cine de ficción en su estrategia empresarial.

En lo que respecta a los modelos de producción, se observa que el 57,69 % de las obras han sido financiadas exclusivamente en territorio nacional. Sin embargo, la coproducción internacional ha sido una práctica frecuente, especialmente en la modalidad bipartita (30,77 %). Esto se alinea con la percepción de que hasta el año 2000, El Deseo priorizaba colaboraciones con países europeos, destacando Francia como socio principal. En este sentido, resulta relevante el análisis de las estrategias de coproducción con Francia realizado por la doctora Ana Mejón (2019) en su tesis doctoral, titulada *Cine transnacional. La coproducción hispanofrancesa (1987-1999)*. Posteriormente, Almodóvar amplía la red de colaboraciones con Latinoamérica, principalmente Argentina, lo que responde a un cambio de estrategia para expandir su mercado y diversificar su financiación.

En la tabla de recaudación, las diez películas con mayor rendimiento económico han sido dirigidas en su mayoría por Pedro Almodóvar, con la excepción de *Relatos salvajes* (2014), dirigida por Damián Szifrón. Este dato refuerza la idea de que la figura de Almodóvar sigue siendo la más rentable dentro de la productora. *Volver* (2005) encabeza la lista con una recaudación de más de 10 millones de euros, seguida de *Todo sobre mi madre* (1999), con 9,96 millones.

En términos de recaudación, *Volver* (2005) y *Todo sobre mi madre* (1999) lideran la lista de películas más exitosas de El Deseo. Su gran acogida puede explicarse en parte por su fuerte carga dramática, el protagonismo de actrices icónicas del cine español como Penélope Cruz y Marisa Paredes, y la consolidación de la marca Almodóvar en el mercado internacional. Además, su lanzamiento en festivales internacionales y su distribución bien estructurada favorecieron su impacto en taquilla.

Sin embargo, en el extremo opuesto a estos éxitos se encuentra *Los amantes pasajeros* (2013), una comedia con un enfoque más comercial que, a pesar de las expectativas, no logró el mismo impacto ni en taquilla ni en crítica. Este dato refuerza la idea de que el drama ha sido el género más rentable para la productora, mientras que sus incursiones en la comedia han tenido una recepción más irregular.

En cuanto a la cantidad de espectadores, la situación es similar: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) lidera el ranking con 3,3 millones de espectadores, seguida de *Todo sobre mi madre* (1999). A pesar de ser un filme más reciente, *Dolor y gloria* (2019) también ha logrado una gran recepción, lo que indica que la trayectoria de la productora sigue generando interés en el público.

El cruce de datos entre género cinematográfico, espectadores y recaudación confirma que el drama es el género con mayor rentabilidad y cantidad de audiencia, seguido de la comedia. Esto se ve reflejado en el éxito de películas como *Dolor y gloria* (2019), que consiguió una gran acogida tanto en festivales como en taquilla, frente a otros géneros menos explotados por la productora. En este sentido, resulta pertinente señalar que esta preferencia

genérica podría guardar relación con la impronta autoral de Pedro Almodóvar, cuya filmografía se caracteriza por una fuerte presencia del drama y de elementos cómicos desde una perspectiva personal y estilizada. Aunque esta correspondencia entre el perfil de producción de El Deseo y la marca autoral de su fundador no ha sido abordada como hipótesis central en este estudio, abre una vía interesante para investigaciones futuras que deseen explorar cómo las decisiones estratégicas de producción pueden verse influidas por la identidad estética de su principal referente creativo.

Por otra parte, es interesante contrastar este resultado con otras incursiones de la productora en géneros distintos. *Los amantes pasajeros* (comedia) no alcanzó el mismo impacto que sus producciones dramáticas. Por otro lado, *La mala educación* (*thriller*) tuvo una menor cantidad de espectadores en comparación con *Hable con ella* o *Todo sobre mi madre*, lo que indica que la identidad de la productora y su conexión con el público están más ligadas a narrativas dramáticas con fuerte carga emocional.

Todo esto confirma la idea de que el estilo narrativo de Almodóvar, centrado en historias cargadas de tensión emocional y conflictos humanos, ha sido clave en el éxito comercial de la productora. Por último, señalar que, aunque la trayectoria de El Deseo ha sido considerada en ocasiones como un caso singular, puede enmarcarse dentro de una lógica más amplia de reestructuración del sector cinematográfico español desde los años ochenta. Productores como Fernando Colomo con Fernando Colomo Producciones Cinematográficas o Andrés Vicente Gómez con LolaFilms también impulsaron sus propias productoras, apostando por óperas primas de nuevos cineastas y diversificando sus catálogos. En este sentido, la creación de El Deseo podría leerse en paralelo a estas dinámicas, acentuadas tras la implementación de la Ley Miró.

## 5.2. Conclusiones

El presente estudio se propuso analizar en profundidad las producciones audiovisuales realizadas por la compañía El Deseo S.A., desde su fundación a mediados de los años 80 hasta la actualidad. Se busca examinar la evolución

de su catálogo, sus estrategias de producción y su impacto en la industria cinematográfica.

Para alcanzar este objetivo general, se plantearon los siguientes objetivos específicos, junto con la manera en que han sido abordados en este estudio:

- Analizar el porcentaje de obras producidas por El Deseo S.A. que han sido dirigidas por Pedro Almodóvar en comparación con aquellas realizadas por otros cineastas. Este objetivo ha sido cumplido, ya que se han examinado los datos de producción de la compañía y se ha identificado que un porcentaje significativo de las películas ha sido dirigido por Almodóvar, aunque en los últimos años ha habido una mayor apertura hacia otros cineastas. Sin embargo, las producciones del director siguen siendo las más rentables y reconocidas, consolidando su importancia dentro del sello de la productora.
- Examinar el volumen de producciones anuales, identificando posibles patrones de crecimiento o variaciones en su actividad a lo largo del tiempo. Este objetivo se ha cumplido, puesto que se han analizado los registros de producción desde los años 80 hasta la actualidad, evidenciando períodos de mayor y menor actividad. Se observa un patrón de crecimiento sostenido en sus primeras décadas, con un aumento en la participación en coproducciones internacionales a partir de los años 2000.
- Determinar cuáles han sido las producciones más exitosas en términos de recaudación económica y evaluar los factores que han contribuido a su éxito. Este objetivo ha sido cumplido mediante la identificación de las películas más taquilleras de la productora, destacando *Volver* (2005) y *Todo sobre mi madre* (1999) como las de mayor recaudación. Factores como la distribución internacional, la selección en festivales y el protagonismo de figuras reconocidas han sido clave en su éxito.
- Investigar el tipo de coproducciones en las que participa la productora, identificando sus principales socios estratégicos y el porcentaje de participación de El Deseo S.A. en cada una de ellas. Este

objetivo también se ha alcanzado ya que se han identificado las principales alianzas de coproducción, destacando Francia y Argentina como los socios más frecuentes. Además, se han analizado los modelos de coproducción bipartita, tripartita y multipartita, evidenciando cómo estas estrategias han permitido diversificar la financiación y distribución de sus películas.

- Explorar el impacto cultural y crítico de sus películas, considerando su recepción en festivales internacionales y su influencia en la cinematografía contemporánea. Este objetivo se ha cumplido parcialmente, porque, si bien se han analizado los reconocimientos internacionales obtenidos por la productora, como premios Oscar, Goya y selecciones en festivales de prestigio; el impacto en la cinematografía contemporánea podría explorarse más a fondo en futuras investigaciones mediante estudios cualitativos y comparativos con otras productoras.

El estudio ha logrado abordar la mayoría de los objetivos planteados, proporcionando un marco analítico sólido sobre la evolución de El Deseo S.A. A través del análisis de datos cuantitativos, se han identificado patrones clave en su modelo de producción, estrategia de coproducción y éxito comercial.

Esto ha permitido identificar patrones en su evolución, desde su modelo de producción hasta su impacto en la industria cinematográfica mediante el análisis realizado. A través del estudio de su estrategia de coproducción, la tipología de sus obras y la recepción de sus películas en términos de audiencia y rentabilidad, se han delineado tendencias clave que explican su posición en el mercado. A continuación, se presentan las principales conclusiones derivadas de esta investigación:

- Consolidación del modelo de producción: El Deseo ha conseguido mantenerse como una productora clave en la cinematografía española gracias a un modelo de producción flexible que combina obras dirigidas por Pedro Almodóvar con proyectos de otros cineastas. Sin embargo, la figura del director sigue siendo la más rentable y reconocida en la industria.

- Estrategia de coproducción: la productora ha pasado de trabajar principalmente con socios europeos a expandir su red de colaboraciones hacia Latinoamérica, especialmente Argentina. Esta evolución en la estrategia de coproducción ha permitido diversificar las fuentes de financiación y abrir nuevos mercados internacionales.
- Predominio del drama: a lo largo de su trayectoria, el drama ha sido el género predominante en su producción, con una audiencia fiel y un impacto económico significativo. Aunque la comedia también tiene una presencia relevante, no alcanza los mismos niveles de rentabilidad y reconocimiento.
- Evolución y persistencia del interés del público: a pesar del paso del tiempo, las películas de Almodóvar siguen captando grandes audiencias, lo que indica la consolidación de su estilo y su capacidad para mantenerse vigente dentro de la industria cinematográfica.

Este estudio proporciona un análisis detallado sobre la evolución de la productora El Deseo S.A., pero también presenta ciertas limitaciones. Aunque se ha logrado identificar tendencias en la coproducción, recepción y género de las obras, futuras investigaciones podrían profundizar en el impacto cualitativo de sus producciones y su influencia en el panorama cinematográfico internacional.

Quedan abiertas nuevas líneas de estudio relacionadas con el impacto específico de estas estrategias en la industria cinematográfica global, así como el futuro de El Deseo en un contexto de cambios en el consumo audiovisual y en los modelos de exhibición cinematográfica; por ejemplo, un área de estudio que podría desarrollarse más es la comparación con otras productoras de cine de autor similares a El Deseo, analizando las diferencias en estrategias de producción y distribución, tanto en España como en otros países. Esto permitiría establecer si sus estrategias de producción y distribución son singulares o si siguen patrones comunes dentro del cine independiente. También ha quedado fuera de esta investigación y podría ser interesante examinar cómo el auge de plataformas de *streaming* ha podido

afectar a la estrategia de distribución de El Deseo y si ha tenido impacto en su modelo de negocio o, incluso, investigar sobre la rentabilidad de la distribución internacional, analizando en qué mercados las películas de El Deseo han funcionado mejor y qué estrategias han contribuido a su éxito fuera de España.

El Deseo S.A. ha demostrado ser una productora fundamental en la historia del cine español, combinando identidad autoral con una estrategia de producción y distribución adaptable. Su evolución refleja los cambios en la industria cinematográfica y la manera en que el cine de autor puede sostenerse en un mercado cada vez más globalizado. A través de su apuesta por el drama y su estrategia de coproducción, la productora ha conseguido mantenerse relevante en el tiempo, logrando un equilibrio entre arte y rentabilidad. El presente estudio ha permitido trazar estas dinámicas y ofrecer un marco para futuras investigaciones sobre el impacto de las productoras independientes en el cine contemporáneo. Más allá de sus logros pasados, el desafío para El Deseo radica en cómo seguirá adaptándose a los cambios del consumo audiovisual en la era digital, manteniendo su legado sin perder su esencia.

## Referencias bibliográficas

- Alcalde, M. (2024). ¿Pueden hablar las madres sobre política? Lazos entre violencia obstétrica, biopoder y memoria histórica en Madres paralelas (2021). *Estudios LGTBIQ+, Comunicación y Cultura*, 4(1), 23-31. <https://doi.org/10.5209/eslg.92367>
- Aranzubia, A. y Gallego, J. I. (2021). El cine español en el catálogo de Netflix: una aproximación desde la perspectiva de la diversidad. *Comunicación y Sociedad*, (18), 1-12. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.8030>
- Bernal-Salgado, D. (2024). La Ley del Deseo; masculinidades posfranquistas, homosexualidades liberadas. *Estudios LGTBIQ+, Comunicación y Cultura*, 4(2), 63-73. <https://doi.org/10.5209/eslg.98393>
- Camarero, G. (2019). *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Akal.
- Canet, F., Valero, M. A. y Codina, L. (2016). Quantitative approaches for evaluating the influence of films using the IMDb database. *Communication&Society*, 29(2), 151- 172.

- Casanova, B. (2019). La Mancha en el cine de Pedro Almodóvar. *Trama y fondo: revista de cultura*, (46), 25-32.
- Durán, V. (2023). Los “chicos” de Pedro Almodóvar: las masculinidades disidentes a través de sus personajes. *Revista Prisma Social*, (40), 52-83.
- García, L. (2020). *Almodóvar: La película de su vida*. Letrame Grupo Editorial.
- García, M. y Deltell, L. (2022). Representación de género en el tema del doble. Castigo, deseo y rol social en La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011), Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012) y Tomboy (Céline Sciamma, 2011). *Investigaciones Feministas*, 13(1), 447-459. <https://doi.org/10.5209/infe.75632>
- Gómez Gómez, A. (2024). Edad, envejecimiento y edadismo en Julieta (2016) de Pedro Almodóvar. *Historia y Comunicación Social*, 29(1), 141-150. <https://doi.org/10.5209/hics.90616>
- Green, J. (2024). Marketing de la teoría del autor: el modelo industrial en declive detrás del éxito de Pedro Almodóvar en Estados Unidos. *aDResearch: Revista Internacional de Investigación en Comunicación*, (32), 4-19. <https://doi.org/10.7263/adresic-32-287>
- Jiménez, A. (2016). La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro Almodóvar: pliegues de la historia en Amante menguante de Hable con ella (2002). *Cuadernos de Etnomusicología*, (8), 153-181. [https://www.sibettrans.com/etno/public/docs/11-alberto-jimenez-maquetado\\_2.pdf](https://www.sibettrans.com/etno/public/docs/11-alberto-jimenez-maquetado_2.pdf)
- Krippendorff, K. (2019). *Content analysis*. Sage.
- Lane, A. (5 de diciembre de 2016). The evolution of Pedro Almodóvar. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2016/12/05/the-evolution-of-pedro-almodovar>
- Mejón, A. (2019). *Cine transnacional. La coproducción hispanofrancesa (1987-1999)* [Tesis Doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid.
- Nieto-Ferrando, J., Lozano-Aguilar, A. y Gómez-Morales, B. (2024). Turismo y cine de autor. Almodóvar impulsor de la imagen de España en Francia [Tourism and auteur cinema. Almodóvar as a promoter of the image of Spain in France]. *Revista Latina de Comunicación Social*, (82), 1-20. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2024-2156>
- 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>
- Pastor, B. (2021) Almodovarian mother figures: early films. *Cuestiones de Género: de la igualdad y la diferencia*, (16), 82-101. <http://doi.org/10.18002/cg.voi16.6969>

- Pierre, J. (2008). Los títulos de créditos en el cine de Pedro Almodóvar. Un caso ejemplar: Mujeres al borde de un ataque de nervios. *Historia actual online*, (15), 157-164.
- Poyato, P. (2014). La forma narrativa en la mala educación (Pedro Almodóvar, 2004). *Fonseca, Journal of Communication*, 9(9), 207-232. <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/12235>
- Pucci, V. (2024). La performance como rastro efímero y queer en el filme La mala educación (2004) de Pedro Almodóvar. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 4(1), 57-66. <https://doi.org/10.5209/eslg.92512>
- Sánchez-Alarcón, I. (2008). El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar. *Palabra Clave*, 11(2), 327-342. <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v11n2/v11n02a11.pdf>
- Sánchez-Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar: estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza.
- Sanz, J. y Aguilar, C. (2018). Análisis del fenómeno fan y antifan desde los datos de la IMDB. En V. Lope, C. Marta-Lazo y J. M. Gabelas (Coord.). *Investigaciones en datificaciones de la era digital* (pp. 95-114). Ediciones Egregius.
- Shulman, L. (2020). *Los films de Almodóvar: Un entramado de evocaciones, autobiografía y emociones*. Editorial biblos.
- Silverman, D. (2016). *Qualitative Research*. SAGE.
- Sobchack, V. (2013). WHY I ( LOVE ) IMDb. *Film Comment*, 48(3), 38-40.
- Sorolla-Romero, T. (2018). El relato tiembla. Narrativas fracturadas contemporáneas en el cine de Alejandro Amenábar y Pedro Almodóvar. *Cuadernos.info*, (43), 31-44. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1466>
- Strauss, F. (2000). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Akal.
- Torre-Espinosa, M. (2020). *Almodóvar y la cultura: del tardofranquismo a la Movida*. TREA.
- Tovar-Vicente, M. (2015). Ecos de la “glocalización” de la música popular la identidad mestiza del cancionero cinematográfico de Pedro Almodóvar. En J. Bornar, F. Romero, V. Ruiz y J. Vera (Coord.) *Fronteras reales, fronteras imaginadas* (pp. 425-438). Letra de Palo.
- Virué, L. (2012). La fotografía fija en Los abrazos rotos: categorías y uso en la construcción de la marca Almodóvar. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (5). <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i5.5899>
- Zurian, F. A. (2017). La productora El Deseo y la ficción televisiva: origen de la serie Mujeres. *Revista Prisma Social*, (2), 233-259. <https://revistaprismasocial.es/article/view/1608>

- Zurian, F. A. y Vázquez, L. G. (2024). Comunicación y Cine Queer contemporáneo: contenidos, narrativas, estéticas y audiencias. *Miguel Hernández Communication Journal*, 15, 15-21.  
<https://doi.org/10.21134/mhjournal.v15i.2170>