La movida no existe

Pedro Almodóvar

Como cualquier novedad social, también la movida está llena de tendencias encontradas y se presta a muy diversos abordajes. Quien mejor ha expresado el impulso de esta corriente, no colmado por las definiciones periodísticas, ha sido Pedro Almodóvar. El cineasta es asimismo un ejemplo de coherencia en el plano de los contenidos y de la estética, claramente identificables con aquel proceso colectivo. Sin embargo, lo forzado de la etiqueta, mucho más creíble desde la nostalgia, es visto con frialdad por los protagonistas de aquel desahogo sociocultural de la transición. «La movida –observa el director– sirve y no sirve como término. No representa ningún valor. Si uno tiene buena intención sabe que se refiere a los años que van del 78 al 83. Lo cierto es que nadie ha aceptado ese término, sobre todo los que se supone que formamos parte de ello. Hablar de la movida es dar entidad a algo que tiene mil cabezas y mil formas. No hay tampoco una ideología política, más bien al contrario. No es un movimiento, y además no hay interés en que lo sea. Como siempre, el término se acuña en el momento en que esos años han pasado, con lo cual te resulta todavía más anacrónico»[1]*. Pese al entusiasmo posterior por lo que significó la movida, Almodóvar rebaja el orgullo de la propuesta: «No éramos ni una generación, ni un movimiento artístico ni un grupo con una ideología concreta. Éramos simplemente un montón de gente que coincidimos en uno de los momentos más explosivos del país, y de Madrid en particular. Ese momento se materializa bajo el gobierno de UCD, no bajo el gobierno del PSOE, aunque los socialistas intentaron capitalizarlo a toda costa, y lo consiguieron entre el 84 y el 86, cuando lo único que quedaba eran los restos del naufragio»*[2]*.*

Dejando a un lado ese escepticismo, y aun cuando su filmografía ha ido moderando las audacias de primera hora, es cierto que el repertorio de

[1] J. L. Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña,* Árdora, 1991, pp. 211-212.

[2] Entrevista a Pedro Almodóvar en Rafa Cervera, *Alaska y otras historias de la movida,* Plaza & Janés, 2002, p. 14.

Almodóvar todavía se agrupa en torno a los motivos centrales que él aportó a la movida. De ahí que en las declaraciones que contienen estas páginas, y cuya fecha corresponde al 12 de marzo de 2002, el cineasta vincule a ese repertorio el discurso expuesto en su última obra, presentada a la prensa ese mismo día. G.U.P.

Materias comunes

A decir verdad, no soy muy consciente de la posible relación existente entre *Hable con ella* (2001) y las producciones incluidas en mi primera etapa como realizador, caso de *Laberinto de pasiones* (1982) o de *La ley del deseo* (1986). Cabría aducir que en este nuevo filme resume ese trayecto la presencia –más o menos breve– de actores que ya han intervenido en mis anteriores proyectos, caso de Marisa Paredes, Cecilia Roth, Loles León, Chus Lampreave o José Sancho, entre otros. Sin embargo, prefiero negar ese argumento, pues no se trata de *cameos* –o apariciones fugaces de gente famosa, que es además amiga del director– sino de actuaciones profesionales, destinadas a dar entidad a los personajes, por pequeños que éstos parezcan. Intérpretes como Chus o Loles tienen que defender sus secuencias, y éstas no funcionarían sin el talento que ellas aportan. Por otro lado, tampoco sabría señalar un largometraje mío al que pueda emparentar con esta última producción. En buena medida, todas mis películas se relacionan, aunque también van verificando cambios. Por poner un caso, tengo la sensación de que *Todo sobre mi madre* (1999) pertenece a una especie de trilogía –urdida sin haberlo planificado de forma consciente–, de la que también forman parte *La flor de mi secreto* (1995) y *Carne trémula* (1997), que son películas más serias, pausadas, donde la emoción es lo que importa, los sentimientos son los que tiran de la trama y el humor queda en segundo plano. Es verdad que también aquí aparecen figuras recurrentes en mi filmografía –hay, por ejemplo, una portera, interpretada por Chus Lampreave–, pero eso no me lleva a establecer vínculos muy estrechos, pues aún carezco de la distancia necesaria para observar mi cine en perspectiva. Cada título es independiente y corresponde a una época distinta. Acaso, si tuviera que fijar una relación, la establecería entre *Hable con ella* y *Matador* (1985), pues en ambas se aborda el universo taurino. Imagino, sin embargo, que existen hilos comunes que vienen a ligar todas estas películas. Al fin y al cabo, son hijas del mismo padre.

Ambivalencia moral y castigo

Además de en la tauromaquia, *Matador* y *Hable con ella* coinciden en otro ingrediente: los lazos que ligan el sexo y la muerte[3]. Señalo esta confluencia como una de las motivaciones de mi nueva producción. Para explicarlo con más detalle, voy a relatar los primeros pasos de su proceso creativo. A mi vuelta de Los Ángeles, ya tenía muchos apuntes sobre esta última historia, y entre ellos, destacaban dos ideas: la de un hombre a quien se le escapan las lágrimas porque acaba de darse de bruces con un momento de extraordinaria belleza –en determinados casos, ésta puede tener algo de horroroso–; y la de una mujer que despierta tras largos años en estado vegetativo. Ya había leído varios recortes de prensa en torno a esta cuestión. En concreto, conocía el caso de una norteamericana que había resucitado de un coma que se prolongó dieciséis años, tiempo suficiente como para que la ciencia hubiera negado cualquier posibilidad curativa. Asimismo, descubrí cómo el guardián nocturno de una morgue rumana, impulsado probablemente por la soledad, se sintió atraído por una joven muerta. Al fin, el joven cedió al impulso de sus deseos y violó a la difunta. Lo singular del asunto es que ella, en realidad, sufría catalepsia, y despertó a la vida tras el acoso. Por tanto, era ésta uno de esas ocasiones en que la muerte aparece interpretándose a sí misma, pero después se va.

La familia de la resucitada mostró su agradecimiento al violador, e incluso le buscó un abogado. En ello se advierte cómo los actos humanos tienen lecturas a veces paradójicas: un delito muy grave sirve para salvar una vida, y es interpretado como un acto benéfico. La tragedia de una persona se torna felicidad para otra. Como es comprensible, a mí me interesaba este dilema, encarnado en la figura de Benigno, el protagonista de *Hable con ella*. Es probable que un psiquiatra lo diagnosticara como un psicópata, pero yo no he querido juzgar sus acciones sino explicarlas. Benigno es coherente, aunque vive en otro mundo. Desde ese mundo paralelo, expresa su amor por Alicia, una joven en coma a quien él cuida en el hospital donde trabaja como enfermero. Al fin, Benigno va a desaparecer durante una tormenta que le suena a música celestial –Alicia fue arrollada por un coche en un día tormentoso–. Para él, esa tormenta significa la muerte; para nosotros, una búsqueda misteriosa en un lugar oscuro y desconocido.

[3] Entrevistado acerca de *Matador*, Almodóvar confirmó esta línea argumental. «Desde luego –señaló el director–, Georges Bataille estaba presente. Cuando terminé el guión me di cuenta de que el único modo de que pudiera aceptar la muerte sería haciéndola partícipe del placer. Dominarla, decidir yo sobre ella, restándole iniciativa a la fatalidad» (Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Destino, 1989, citada en Antonio Holguín, *Pedro Almodóvar*, Cátedra, p. 86).

La madre

En *Hable con ella*, el personaje de Benigno ha vivido toda su vida con su madre. En realidad, toda su existencia ha transcurrido alrededor de una cama –primero ocupada por la madre, que se dejó vencer por la desidia cuando su marido la abandonó; y luego por Alicia, cuando ella quedó en estado vegetativo–. La madre de Benigno se retiró prematuramente de la vida social, y en lo sucesivo, él se dedicó a cuidarla, pendiente de ella día y noche. Desde que era niño, esa mujer se convirtió en el centro de su vida. Para mejorar sus cuidados y mantenerla bella, aprendió enfermería –de hecho, aprendió a ser el *mejor* enfermero del mundo–, *esthéticienne* e incluso peluquería. Ahora bien, como el resto de personajes, Benigno también se guarda muchos misterios. Tan sólo conozco de él las cosas que he contado.

A la hora de construir este personaje, le señalé a Javier Cámara que lo interpretase con cierto afeminamiento, en la línea de esos hombres que muestran en sus maneras una feminidad que nada tiene que ver con la homosexualidad. A Benigno tenía que notársele que en su piel las únicas huellas eran las de su madre. En definitiva, fue un niño enmadrado, y ha adquirido ese aire por el constante roce con una mujer sin la cual su vida carece de objeto[4].

Amor gay

Más allá de lo que se muestra en la película, y como consecuencia de esa soledad que es una de sus características, quizá el personaje de Benigno hubiera llegado a una nueva situación amorosa. Es posible que, ya en la cárcel, de haber aceptado un encuentro con Marco, a lo mejor hubiese podido considerarlo su novio. Son dos hombres cuyas emociones acaso hubieran llegado a expresarse en el plano físico. No es descabellado pensar que,

[4] «En efecto –aclara el realizador–, en mis películas hay muchas madres, Es el modo en que yo he visto la maternidad, sobre todo aquí en España, o sea, una madre severa, agria, que refleja todas sus frustraciones en la hija, que está amargada porque su marido la ha dejado y no hace sino castigar a la niña. Una de esas madres posibles que yo he visto, y que es una madre muy española, es esa madre que veo por la calle bregando con los niños. Por ejemplo, el niño se cae y la reacción de la madre es darle una paliza porque se ha caído. Es algo muy cruel, muy español, muy goyesco. Es una imagen muy negativa de la maternidad probablemente, pero muy real, que aparece en mis películas como algo circunstancial, pero que tiene mucho que ver con el universo que trato» *(Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss,* Madrid, El País/Aguilar, 1995, p. 41).

si ese *vis-à-vis* hubiera tenido lugar, tal vez Marco se hubiera acurrucado entre los brazos de Benigno, y con ello este último no hubiese sido infiel al gran amor de su vida, que es Alicia. Pero esa posibilidad no sólo existe entre Benigno y Marco. También existe entre muchas personas que se aman de verdad y que son del mismo sexo[5].

Melodrama

En lo que se refiere a los géneros, definiría mi última película como un drama, diferenciándola así de *Todo sobre mi madre*, que más bien era una tragedia. Esta vez pretendía reflejar los momentos dolorosos con una total sobriedad, para de ese modo no rozar las cualidades típicas del melodrama. Por esta vía, resulta más fácil presentar la pasión desbocada y las lágrimas que describir unos personajes que han asumido muy bien su destino, y que por ese motivo se mantienen calmados frente a la adversidad. Dejando a un lado este tipo de recursos expositivos, hay un elemento muy difícil de mostrar, y es que a Marco, interpretado por Darío Grandinetti, un momento de belleza inesperado le hace llorar. Yo me había encontrado en esa situación: la de un hombre que llora, conmovido por algo hermoso, sin que los demás sepan por qué. Mi idea era conseguir que el público entendiera este sentimiento, y que en modo alguno lo menospreciara. Fue Cocteau, según creo, quien dijo que la belleza puede resultar dolorosa. Esa idea guía, por ejemplo, la escena en la cual Marco se emociona al escuchar cómo interpreta Caetano Veloso su versión de *Cucurrucucú Paloma*, de Tomás Méndez Sosa. Con Caetano mantengo una larga relación; ya había oído esta canción en su gira de conciertos, *Fina estampa ao vivo*, hace cinco o seis años, y tenía una gran deseo de introducirla en alguna de mis películas. Mi admiración por el intérprete y la desgarradora ternura del *Cucurrucucú* justifican esa escena tan emotiva, donde la canción forma parte activa del relato[6].

[5] En el número 17 de la revista *Shows* (Madrid, 1987, pág. 17), Almodóvar ya explicaba ese reflejo del amor *gay* en su cine: «Cuando yo hablo de una relación homosexual nunca especifico. La única diferencia es que los cuerpos son masculinos, pero las relaciones se parecen mucho. Yo he tenido ambas relaciones (...). En *La ley del deseo* hay una relación de chicos, pero no hay nada específico: los celos son los mismos, las debilidades son las mismas, el dolor es el mismo y la pasión que se siente es la misma» (Citado por Antonio Holguín: *Pedro Almodóvar,* Madrid, Cátedra, 1994, pág. 86).

[6] No es ésta la única presencia de la música popular en el cine almodovariano. En buena medida, uno de sus sellos es el empleo de boleros, coplas y otras expresiones de idéntica raigambre. Defiende el director que estas canciones son parte activa del guión y nos dicen mucho

Por otra parte, este tratamiento sentimental envuelve una narración sin duda proclive a cierta controversia. No obstante, no sufro temor alguno en cuanto al modo en que será recibida la película, y tampoco presto mucho atención a ese asunto. Siempre confío en la inteligencia y en la sensibilidad de los espectadores. Además, nunca he sido políticamente correcto y, según yo lo veo, ningún creador debiera serlo.

Hombres y mujeres

Mucho se ha hablado en torno a mi preferencia por los personajes femeninos y acerca de su hegemonía en mis películas. En buena medida, son los periodistas quienes diseñan y consolidan los tópicos, y a mí me atañe el que me presenta como un director de actrices, muy afín a ese universo femenil. Al destacar esa preferencia, se me ha llegado incluso a comparar con Cukor. Como es obvio, no entro en el elogio, pero sí quiero matizar mi compromiso con las figuras de uno u otro género. Claro que he tenido la suerte de contar con actrices maravillosas para ser dirigidas por mí, y ello se adivina desde el inicio de mi carrera, a través de títulos como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983). Pero a partir de ese dato –he diseñado más papeles femeninos que masculinos– no ha de inferirse que cuanto yo escriba deba estar representado por actrices. Como cineasta, es verdad que elaboro producciones en las que aparece un gran número de chicas, pero en otras el peso de la historia recae sobre las figuras masculinas. Tal es el caso de *Hable con ella*, cuyos protagonistas son dos hombres, interpretados espléndidamente por Javier Cámara y Darío Grandinetti. Y en todo caso, no es mi primer largometraje cuyos personajes principales son masculinos. Éstos eran quienes determinaban la acción de filmes como *Matador* (1985), *La ley del deseo* (1986) –donde incluso la «chica» (Carmen Maura) era un hombre– y *Carne trémula* (1997). Así, pues, todo depende de las exigencias narrativas de cada historia.

de los personajes. Entre los ejemplos a mencionar, figuran «Encadenados», de Lucho Gatica y Carlos Arturo Eritz, que sonaba en *Entre tinieblas;* «La bien pagá», de Perelló y Mostazo, cantada por Miguel de Molina en la banda sonora de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?; y* «Lo dudo», interpretada por Los Panchos, y «Déjame recordar», de Bola de Nieve, ambas en *La ley del deseo.*

Imaginería religiosa

Si bien no me siento católico, es indiscutible que la religión está presente en mi vida, y ello se refleja, de un modo u otro, en mis películas –*Entre tinieblas*, *Matador*, *La ley del deseo*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*...–. La más reciente de todas ellas no es una excepción. Cierto es que, pese a mi educación católica, no soy creyente, pero aclararé algo: creo firmemente en los seres humanos cuando ayudan a sus semejantes. Sin duda, ese valor ético me causa una honda emoción e incluso un sentimiento de piedad. Algo de esto hay en *Hable con ella*, sobre todo en esos cuerpos en letargo –los de Alicia y la torera Lydia, novia de Marco–, cuya completa dependencia se refleja en el hecho de que han de ser minuciosamente cuidados las veinticuatro horas del día.

Por otro lado, el agnosticismo no significa un total rechazo de la espiritualidad. Es más, yo creo en el espíritu y a veces incluso le he rezado a ese mismo Dios en el que descreo. También creo en esa huella que deja el ser humano más allá de la muerte. Pero –insisto en ello– no creo en el Dios que trataron de inculcar en mi ánimo los salesianos.

España es un país católico pero idólatra, y en ello estriba uno de sus atractivos. Naturalmente, me gusta esa idolatría y participo de ella. No es difícil comprobar la forma tan peculiar en que los católicos españoles ponen en práctica su fe. Por ejemplo, su relación con los santos es mucho más intensa en la costumbre que aquella que puedan sostener con el propio Dios.

El éxito y sus titulares

La prensa tiende a recordar el éxito de mi anterior película, *Todo sobre mi madre* (1999), planteando el Oscar que ésta recibió como un reto a superar por mí. Sin embargo, yo no lo he tenido en cuenta a la hora de afrontar esta nueva filmación. En todo caso, lo he tenido presente para ignorarlo. Es más: para quien la vea con inocencia, *Hable con ella* es una demostración de independencia y libertad. Un Oscar no debe ser lo que determine la carrera de un director, y probablemente por eso mismo he elegido para este proyecto el contenido más inesperado. A mi regreso de Los Ángeles, supe que debía reanudar mi carrera en el mismo punto donde la había dejado antes de la campaña promocional de *Todo sobre mi madre*. No hay duda de que un reconocimiento semejante me ha presionado desde el punto de vista

creativo[7], pero el miedo ya pasó y, por suerte, los espectadores no comparan aquella película con esta última.

En todo caso, aunque tal vez resulte muy folclórico decir algo así, quiero insistir en que aquel Oscar lo gané para España. Llegó un momento en que era tan evidente e intenso ese deseo compartido que deseé más que nunca el premio. Incluso recé a un Dios en quien no creo para que me diesen aquel Oscar y yo se lo pudiera dedicar a los españoles. Pero la película ya estaba hecha y las votaciones de la Academia no se asemejan a una competición deportiva.

Cine dentro del cine

Hable con ella recoge un sentimiento vinculado a la oralidad y a la alegría de narrar. El personaje principal, Benigno, dirige su narración a una persona silente, incapaz de escucharle, y ese monólogo se torna una eficaz forma de diálogo. De ahí que, recurriendo al cine como forma de conversación, también yo narre unidades diversas que al fin entroncan con la historia principal. No se trata de un pastiche ni de un *collage*. Es, ni más ni menos, una narración construida por unidades independientes –dos piezas coreográficas de Pina Bausch más una película muda–, ligadas por esa misma celebración del acto narrativo.

Las películas que veo se convierten en parte de mi experiencia, y las utilizo como tal. En ese recurso no hay intención de homenajear a sus autores, ni de imitarles. Son elementos que se integran en el guión como uno más de sus ingredientes. Por ejemplo, en *Tacones lejanos* (1991), Victoria Abril le gritaba a su madre, Marisa Paredes, una escena de *Sonata de otoño* (1978), de Bergman, para explicar el amor y el odio que sentía hacia ella, un amor y un odio tales que incluso la habían impulsado a matar. En *Matador* los protagonistas entran precipitadamente en un cine (ella huyendo de él) donde se proyecta *Duelo al sol* (1946), de King Vidor. En la pantalla pueden ver el que será su propio final. En *Carne trémula*, cuando Liberto

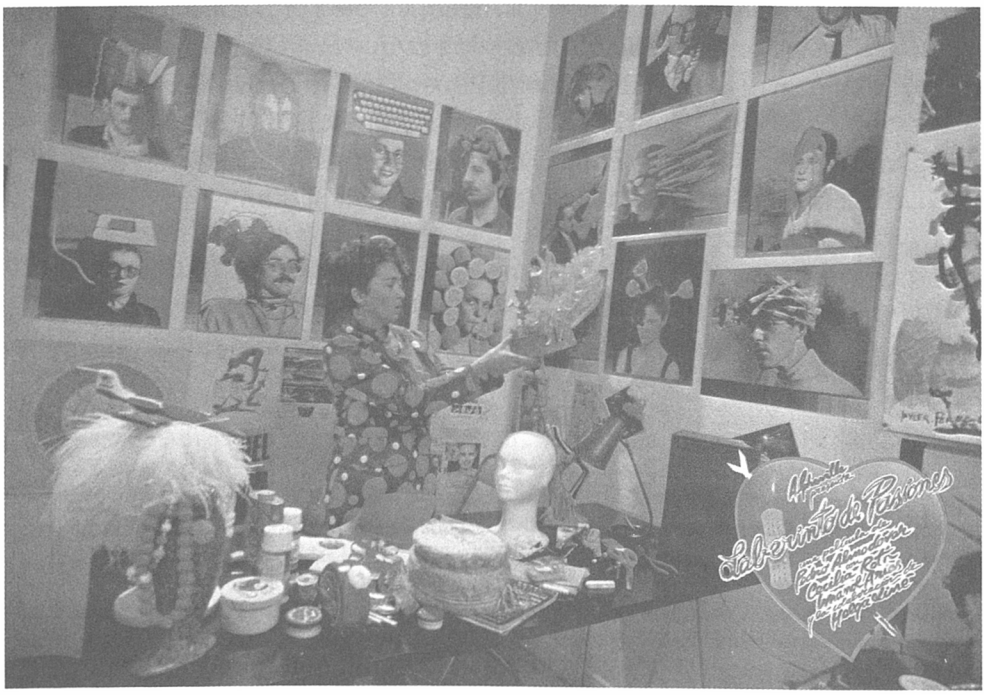
[7] Ya en 1983 Almodóvar hacía referencia a la difusión popular como uno de los encantos de la actividad creativa. «A mí lo que no me gusta –aclaraba– es el término *movida,* que me parece muy hortera. (...) En Madrid están pasando cosas muy importantes; por ejemplo, ahora diseñas un modelo y no eres diseñador y al día siguiente haces una fiesta en un club para presentarlo y se llena. Las posibilidades de expresarse en muchos campos antes ni se soñaban y ahora son mayores. Antes hacías algo y te lo comías en casita, y si tenías novio le dabas la tabarra; ahora el novio se ha sustituido por la multitud» *(Dunia,* 16 de octubre de 1983, citado en Mª Antonia García de León y Teresa Maldonado, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí. Sociología y crítica cinematográficas,* Diputación de Ciudad Real,1989, pp. 55-56).

Rabal y Francesca Neri se pelean, en la televisión emiten *Ensayo de un crimen* (1955). La película de Buñuel da título al capítulo de *Carne trémula*. Y sus imágenes anticipan dos elementos que después aparecerán en la mía, un hombre sin piernas (el personaje de Javier Bardem acaba después de esa escena en una silla de ruedas; en *Ensayo de un crimen* era un maniquí al que se le desprendía una pierna) y el fuego que atrapa al personaje de Ángela Molina cuando Liberto rompe con ella (en *Ensayo...* era el horno en el que Archibaldo de la Cruz quemaba un maniquí idéntico al personaje que interpretaba Miroslava Stern. Casualmente, años después la actriz murió en la realidad dentro de un coche ardiendo)[8].

Lo mismo cabe señalar acerca de mi más reciente filme. Mediada la acción de *Hable con ella*, el personaje de Benigno, aprovecha una tarde libre para ver en la Filmoteca una película muda, *Amante menguante*, supuestamente rodada en 1924. Siete minutos de ese filme son mostrados al espectador. Mediante ese recurso, la historia del enfermero se solapa con la de esta proyección.

Cuando Alicia y Benigno se han encontrado por primera y única vez, ella le confiesa que es bailarina y que ha descubierto el cine mudo. Él no es bailarín ni sabe lo que es el cine mudo, pero cuando Alicia entra en coma, decide ocupar su lugar y asumir sus preferencias. Por eso empieza a ir al teatro y a ver películas que luego le explicará a ella, mientras permanece sumida en ese letargo. Cuando Benigno cuenta a Alicia que la historia de *Amante menguante* le ha perturbado, empleo el *flash-back* de la proyección a modo de tapadera. Mi intención es que la audiencia no vea lo que en realidad ocurre en la habitación del hospital. Simpatizo con el protagonista y no deseaba mostrarlo cediendo a sus impulsos. Por eso explico al personaje a través de una película muda, fiel en su planificación a las formas de la época, e interpretada de acuerdo con el código expresionista por Fele Martínez y Paz Vega.

[8] Como generalmente ocurre en las presentaciones de sus largometrajes a la prensa, Almodóvar acierta a ofrecer impresiones afinadas pero generales. Quizá por ese motivo, en su dinámica publicitaria, el realizador ha descubierto una fórmula conveniente para enriquecer el testimonio oral: la *autoentrevista,* que suele facilitar por escrito a los medios de comunicación y que a veces menciona e incluso lee durante ese tipo de comparecencias. Este fue uno de esos casos. Por ello, el presente párrafo incorpora argumentos extraídos de uno de esos monólogos.

un film de ALMODOVAR

tacones lejanos