

18 desembre 2000 –
7 gener 2001



Pedro Almodóvar

Todo sobre mi madre en la trayectoria de Pedro Almodóvar

Sempre és apassionant i fascinant assistir "en directe" a l'espectacle de l'evolució d'un autor cinematogràfic veritablement digne, sense abus, d'aquest nom. Recordo, no sense certa nostàlgia, que fa 30 o 35 anys contemplàvem –amb impaciència i, de vegades, angoixa– els últims experiments, els darrers adéus, de gegants com Dreyer, Ford, Renoir, Hawks, Rossellini i Buñuel, que eren a punt de callar per sempre o d'abandonar aquest món. Avui ens queden, per exemple –ja que d'altres, com Godard, Rohmer, Rivette, Cimino, Coppola, Newman, Straub, Erice, Pialat, etc... fan pel·lícules molt de tant en tant–, el supervivent Manoel de Oliveira, Clint Eastwood, Woody Allen i Pedro Almodóvar.

I cal celebrar que aquest últim, el que em queda més a prop, un dels dos que conec una mica personalment, ja faci tres pel·lícules seguides que gosa saltar al buit, una audàcia que, independentment dels resultats, sol·licita la nostra adhesió i desperta la meua admiració. Per tercera pel·lícula consecutiva, després de LA FLOR DE MI SECRETO (1995) i CARNE TRÉMULA (1997), a TODO SOBRE MI MADRE Pedro Almodóvar gosa parlar, del tot seriosament, i sense prendre precaucions, del que veritablement li importa, li agrada, el disgusta o, com a mínim, el preocupa o li dol. Una vegada més, potser amb més passió que mai abans, pren partit *pels seus personatges*, i, a més, i això és el més sorprenent, per tots.

El que destaca més d'aquesta molt agosarada i càlida pel·lícula que és TODO SOBRE MI MADRE és la solidaritat indestructible entre l'autor i totes i cadascuna de les seves criatures, a les quals sembla que estima com si fossin el que en realitat són, els seus fills. No és una complicitat "cega" –ja que no amaga ni omet les seves traï-

cions, inconstàncies, neurosis, covardies, debilitats, limitacions i, fins i tot, maldats–, sinó una mena de generositat "a prova de bomba": està d'acord amb elles i les estima amb una consciència plena i no dissimulada de tots aquests defectes; es diria, fins i tot, que no tan sols tolera o perdona, sinó que accepta les fallades, perquè sap que, si se n'alliberessin, aquestes persones deixarien de ser elles mateixes.

A Almodóvar se li ha retret molt sovint, al començament amb força raó, després cada vegada amb menys fonament, gairebé com si fos un costum –que alguns crítics mantenen encara inalterable, com si escrivissin de memòria, abans de veure les pel·lícules–, un cert desordre narratiu: és innegable la seva propensió natural i espontània a acumular personatges, ramificacions argumentals, acudits i gags, paròdies d'espots publicitaris i números musicals, i al·lusions més o menys elaborades i conscients a pel·lícules que l'han marcat, i és obvi que li costa un cert esforç sacrificar aquests "capricis" i contenir aquesta exuberància creativa, sobretot quan ha pogut comprovar reiteradament que no tan sols li fan gràcia a ell, i que, per a alguns dels seus exegetes i entusiastes constitueixen gairebé la seva "marca de fàbrica". És curiós, per cert, que els mateixos que critiquen aquests "excessos" o "exuberàncies" solen lamentar-ne l'absència tan bon punt escassegen, i no cal dir quan gairebé desapareixen, aduint, d'una manera una mica paradoxal, que aquestes digressions interpolades sovint "compensen" la manca d'interès de la resta i l'escàs rigor de l'estructura general.

Qui hagi seguit la trajectòria d'Almodóvar amb la curiositat que ja PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (1980) demanava i conegui totes les seves pel·lícules, haurà d'admetre que el cineasta ha procurat, per bé

que, de vegades, de mal grat i amb un indubtable voluntarisme, anar corregint aquesta tendència a la dispersió que li és connatural, ja que és conseqüència, al capdavall, de la seva fèrtil imaginació i d'un sentit de l'humor que li fa veure el costat còmic de cada incidència dramàtica i que l'empeny, gairebé insensiblement, a desbordarse cap a la caricatura.

És veritat que no sempre ho ha aconseguit, però el deu haver desconcertat força, durant un cert temps, que, quan ho aconseguia, els mateixos que criticaven la seva autocomplaença acrítica insinuessin que "no té res a dir", oblidant que un dels aspectes saludables que, amb tots els seus defectes, ha presentat el cinema d'Almodóvar des del començament, juntament amb la descaradura, l'energja desbordada i un cert robust desvergonyiment, és precisament l'absència de missatges o moralitats, si més no en les seves manifestacions explícites i citables, per bé que és evident que totes les seves pel·lícules –fins i tot les aparentment més desenraonades i allunyades de la realitat– tenen un significat i un sentit que caldria qualificar d'"ètic".

Avui dia, quan la seva carrera sembla

afermada i amb la continuïtat assegurada, fins al punt que possiblement ja tant li deuen fer les crítiques no malintencionades, es pot reconèixer, sense cap dificultat, que el primer llargmetratge d'Almodóvar era un autèntic nyap, impresentable segons els criteris estàndard d'allò exhibible que imperen tant en el cinema com en la televisió.

El cas és que alguna cosa nova va néixer per al cinema espanyol en aquesta pel·lícula lletja, caòtica, irregular, erràtica i indisciplinada. D'una banda, era una de les poques que, al nostre país, gosaven posar en pràctica l'ensenyament fonamental de la "nova onada": que "tot és possible" i que no calen diners per rodar una pel·lícula que interressi, si més no, a unes minories més àmplies del que se sol creure. I el cert és que, sense que productors, distribuïdors i exhibidors poguessin imaginar-ho, ja hi havia a Espanya un públic per a una pel·lícula com PEPI: encara més, un altre sector dels espectadors ja era prou tolerant per mirar-la amb curiositat, encara que fos com "una raresa".

Almodóvar va ser, per part seva, suficientment àgil per embarcar-se tan bon punt va poder en una nova pel·lí-

Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar





Pedro Almodóvar i part de l'equip de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*

cula, *LABERINTO DE PASIONES* (1982), abans que s'apagués del tot l'enrenou alçat per la primera. Una mica més ben feta, més homogènia, per bé que "coral" i despreocupadament desmanegada, plena d'allusions iròniques molt conjunturals, i una altra vegada amb cares noves o personatges inèdits fins aleshores en el cinema espanyol, *LABERINTO* va confirmar que aquests temes i plantejaments tenien un públic tan desatès pel cinema espanyol, que, lògicament, el sentia com alguna cosa aliena i anacrònica, i que convenia eludir per principi.

La tercera pel·lícula d'Almodóvar va representar un pas endavant molt notable. Per primera vegada amb un "acabat" industrial digne i "europeu", en lloc de la brutícia dels primers assaigs, marca el naixement dels seus primers personatges psicològicament coherents i dels trets constitutius d'un estil avui evident i fins i tot ocasionalment –fa uns quants anys– amenaçat per la temptació manierista, però abans inexistent o curiosament pla, més proper al còmic o al café-teatre que no al cinema.

Ja es consolidava la seva predilecció pels personatges femenins, perpètua en estat de crisi, sotmesos a impulsos i pressions de signe contradictori i sempre amb molt a revelar sota la seva aparença de normals mestresses de casa, ties solteres, mares tradicionals o monges.

L'èxit d'*ENTRE TINIEBLAS* (1983), encara local i restringit, obre a Almodóvar noves possibilitats. És, potser, el seu moment de més audàcia i creativitat: sense poder, encara, independitzar-se de la dèbil estructura industrial del cinema espanyol, amb *¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECER ESTO!* (1984) Almodóvar comença a ser un personatge conegut més enllà de certs ambients, i hi ha qui admet que ja és un creador d'importància històrica per al cinema espanyol.

Sempre es diu que "ningú no és profeta a la seva terra", i tendeix a donar-se per descomptat, amb molt mala memòria, sobretot després de l'èxit mundial de *MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS* (1988), que ha estat així en el cas d'Almodóvar. Es pretén que a Espanya ningú no li va fer gens de cas fins que, com un bumerang, el reconeixement exterior li va obrir camí; fins i tot s'ha dit, per devaluar-lo, que el seu prestigi és "important". Però això no és veritat: l'èxit d'Almodóvar comença a Madrid i aviat s'estén a tot Espanya, i té causes en part espontànies –el públic s'acosta a Almodóvar i es va ampliant en cercles

concèntrics– i en part deliberades –Almodóvar s'ocupa de promocionar-se, de cridar l'atenció, aprofitant les reaccions escandalitzades que provoca en certs sectors conservadors–; només més tard la seva ona expansiva arriba a l'estranger; a fora, més que res, sorprèn, i és entès com un símptoma del "canvi" que s'ha produït a Espanya des de la fi de la dictadura; és aleshores quan, fins i tot els seus detractors nacionals, es veuen obligats a prendre'l seriosament.

¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECER ESTO! permet comprovar que el cinema d'Almodóvar no és una creació de laboratori ni un cos estrany sorgit del no res que travessa l'espai cinematogràfic hispà arrasant prejudicis, convencions i espanyolismes, sinó un producte molt genuí de la cultura espanyola, amb arrels en pel·lícules certament fonamentals, per bé que "maleïdes" i d'influència soterrada i minoritària, que estaven mancades de prestigi i, fins aleshores, de continuïtat o descendència: el que podríem anomenar la "comèdia esperpèntica", una explosiva combinació d'ambicions neorealistes filtrades per la comèdia britànica dels estudis Ealing i fertilitzades per la influència de Valle-Inclán i els grans humoristes sorgits els anys vint o trenta (Mihura, Jardiel Poncela, Neville, Fernández Flórez), i la partida de naixement de la qual pot ser *ESA PAREJA FELIZ* (1951) de Bardem & Berlanga, immediat precedent d'algunes pel·lícules posteriors del segon dels seus autors, de les millors realitzades pel seu intèrpret principal, Fernando Fernán Gómez –des de *LA VIDA POR DELANTE*, del 1958, fins a *EL EXTRAÑO VIAJE*, del 1964–, de les primeres pel·lícules, espanyoles totes tres –*EL PISITO*, *LOS CHICOS* i *EL COCHECITO*–, de l'italià Marco Ferreri, que va ser pioner en l'adaptació de Rafael Azcona, que va acabar sent el guionista de les obres de maduresa de Berlanga (*PLÁCIDO*, el 1962, i *EL VERDUGO*, el 1963), i fins i tot de la famosa *commedia all'italiana* sorgida a la fi dels anys cinquanta i que va aconseguir la seva màxima esplendor al llarg de tota la dècada següent i fins i tot en els primers anys setanta.

El seu entroncament amb aquestes arrels oblidades no obeeïa a una estratègia deliberada, ni es traduïa en una imitació conscient dels seus models; era, més aviat, una qüestió de gustos coincidents i d'"afinitats electives". Es tracta, d'altra banda, d'un parentiu que ni tan sols és perceptible a primera vista, sobretot perquè està barrejat amb moltes altres influències, molt diferents o superficialment

contradictòries, de vegades més cridaneres: musicals, plàstiques, literàries, televisives i amb elements procedents d'un altre tipus de pel·lícules, populars o *underground*, tant espanyoles com estrangeres –sobretot americanes–, vistes en cinemes de barri o a la televisió, o descobertes a les sessions de la Filmoteca. Almodóvar és omnívor. Si fins aleshores havia dominat el collage, la "barreja" d'elements heterogenis, el contrast de tons, colors, sabors i gèneres, i l'efecte sorpresa que provocaven els salts de l'un a l'altre, i ni tan sols un cert respecte de les tres unitats clàssiques i la claustrofòbica situació d'*ENTRE TINIEBLAS* havien aconseguit estructurar realment aquests factors de varietat i dispersió, el superior arrelament en la realitat –sempre a través de l'estilització deformant de l'absurditat–, fa que a *¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECER ESTO!*, sense renunciar a les combinacions exòtiques i xo-cants, es produeixi, finalment, una organització del punt de vista narratiu que no té cap precedent en les pel·lícules anteriors.

Això explica la seva relativa coherència, molt superior a la que es podia detectar, d'una manera encara incipient i incontrolada, a *ENTRE TINIEBLAS*. A *¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECER ESTO!* encara sorprenien alguns dels còctels explosius que, a Almodóvar, li agrada d'oferir a l'espectador, però cal dir que el "combinat" a base del naturalisme sòrdid de Visconti a *OSSESSIONE*, l'humor macabre de Hitchcock en un curt de televisió basat en un relat de Roald Dahl (*Lamb to the Slaughter*, 1958) i el pessimisme de Fernán Gómez adaptant Juan Antonio Zúnzunegui a *EL MUNDO SIGUE* (1963), el conjunt de referències en què es pot sintetitzar l'"efecte" d'aquesta pel·lícula d'Almodóvar, era tot un encert; crec que avui ja es pot veure –i sospito que el temps no farà altra cosa que confirmar-ho– que el millor testimoni sobre l'Espanya dels anys vuitanta el deixarà el cinema i es troba precisament en les imatges "lletges" i al·lucinades que ens mostren el desconcert i l'estrès de la mestressa de casa encarnada per Carmen Maura a *¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECER ESTO!*

La següent pel·lícula d'Almodóvar és potser l'"aneguet lleig" de la seva filmografia. Eliogada en el moment de l'estrena pels seus més submissos entusiastes –ja s'havia posat "de moda"–, però avui completament oblidada i silenciada, fins i tot pel seu autor, es tracta d'una temptativa, no del tot aconseguida però, al meu entendre, totalment apassionant i molt agosarada, d'utilitzar el mite per reinterpretar una realitat que se li escapa de les mans per la pròpia velocitat dels canvis i perquè els més superficials d'aquests amagaven els més radicals i profunds que es produeixen, d'una manera subterrània, i només aparentment sobtada, en les persones.

MATADOR (1986) presentava alguns trets que encara avui dia són excepcionals en la filmografia d'Almodóvar. Segueix sent l'única pel·lícula no escrita en solitari pel director, que ha admès que fa cinema perquè vol *contar històries* i no es considera "prou bo" com a escriptor. Aquesta vegada, li va semblar descobrir afinitats en les

novel·les de Jesús Ferrero i el va convidar a col·laborar amb ell, pensant que el podria ajudar a construir millor i a crear un relat metafòric, més apartat que cap altra de les seves obres de la realitat de partida. Encara que és difícil que aliances d'aquesta mena funcionin, hi ha a *MATADOR* un grau d'estilització que no es pot comparar amb el de qualsevol altra pel·lícula d'Almodóvar, incloent-hi totes les posteriors; ignoro si aquesta característica, aquí d'una bellesa plàstica que, de vegades, voreja la complaença esteticista, deu alguna cosa a Ferrero, però tenc de deixar a pensar que no, que, en realitat, procedeix directament del mateix Almodóvar i que revela una tendència o temptació, per ara reprimida, a què probablement algun dia donarà curs. *MATADOR* és també, paradoxalment, una pel·lícula una mica "oriental" –amb temes i rituals japonesos: el doble suïcidi, el duel– i, al mateix temps, un sorprenent retrat al·lucinat de Madrid –que es va oblidar deu anys més tard per elogiar la visió apocalíptica de la capital que constitueix, al meu entendre, l'únic mèrit d'*EL DÍA DE LA BESTIA* d'Álex de la Iglesia–; és també la pel·lícula d'Almodóvar que juga més amb els tòpics fundacionals del gènere que es va conèixer fa temps amb el despectiu nom d'"espanyolada" (els toreros, el sol, la mort, el clergat, la repressió i el dol).

Malgrat el seu desequilibri gairebé constant, trobo aquesta pel·lícula tan reveladora i interessant que espero que Almodóvar, ara que ha madurat, prolongui i culmini l'experiència algun dia. No tan sols es tracta de la pel·lícula més lliure i imaginativa, més audaç plàsticament i narrativament, de totes les que Almodóvar havia dirigit, sinó que segueix sent la que disposa d'un personatge masculí més desenvolupat –el matador retirat que interpreta Nacho Martínez– i, a més, d'un de femení de força equivalent i encara més misteriós –l'advocada assassina que encarna Assumpta Serna–, lligats per una mena de destí que converteix en inevitable la trobada de dos éssers complementaris, tan semblants com oposats, i que no tenen altra possibilitat d'unió duradora que la mort, d'una manera molt més convincent que els amants maleïts de *DUELO AL SOL* de King Vidor i David O. Selznick.

Aquest mateix any, amb *LA LEY DEL DESEO* (1986), Almodóvar torna al seu terreny, el que defineix com a propi i exclusiu, i ho fa amb la llibertat que li confereix assumir la producció, després de fundar amb el seu germà Agustín la companyia *El Deseo*, S. A. Això representa la decidida assumptió d'un risc múltiple: personal, artístic i comercial.

LA LEY DEL DESEO és, encara avui dia, potser la pel·lícula més perfecta d'Almodóvar, tot i que hi ha qui troba més "rodona" la següent: *MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS*; per mi, no hi ha dubte, almenys, que es tracta de la seva obra més audaç, dura i complexa; si més no, fins a *TODO SOBRE MI MADRE*.

Ja el seu famós punt d'arrencada era un perill molt greu des del punt de vista de la comunicació amb el públic: sé de força homes que s'han sentit agredits i, des d'aquest moment, han rebutjat la pel·lícula. Malgrat que es tracta, al capdavant, d'un joc d'aparences, amb una hàbil aportació del so a

la noció del *trompe-l'oeil*—diguem-ne—, cal destacar que la brutalitat sorprenent amb què comença aquesta pel·lícula gairebé no té precedents en la història del cinema, tret de la talla de l'ull amb una fulla d'afaitar d'UN PERRO ANDALUZ (1928) de Luis Buñuel, que, això no obstant, està més preparada i anunciada per plans anteriors.

Des de PEPI, el cinema d'Almodóvar ha estat qualificat de *provocador*. I el mateix Almodóvar sembla afalagat per l'etiqueta, atès el temps que dedica a explicar que no pot evitar-ho. Però ja va sent hora de posar les coses al seu lloc: per bé que és cert que la pèssima "presentació" plàstica d'aquella pel·lícula—amb un acabat subindustrial—, l'escassament audible banda sonora, el desenvolupament precipitat, els estirabots, el tremendisme esquemàtic dels personatges, la grolleria deliberada del diàleg, el plantejament escatològic d'algunes seqüències i la mateixa barreja de gèneres i "textures" visuals resultaven "xocants" i, dins l'aplicat i fins i tot pulcre "europeïsmes" postulat aleshores per al cinema espanyol més acadèmicista, semblaven el clàssic posar-ho tot damunt davall, convé no exagerar i no oblidar el petit detall que, seguint una inveterada tradició del nostre cinema, Almodóvar en feia, ja aleshores, "una de freda i una de calenta", per tal que totes aquestes cridaneres i fins i tot pregones "gosadies" es fessin perdonar com una mena d'"entremaliadura juvenil", per no dir-ne "infantil", precisament perquè "eren de per riure", perquè "no s'havien fet seriosament" ni "de veritat": perquè es tractaven, en resum, d'una barreja de comèdia còmica i de farsa desenraonada, per la seva manca de realisme total, és a dir per una sèrie de "coartades" o justificacions que feien inofensiva la "bretolada" del debutant. Només cal recordar que, pel fet de tractar-se de "comèdies", la mateixa censura franquista deixava passar el que prohibia en qualsevol pel·lícula seriosa o de pretensions "realistes". A més, en els anys immediatament anteriors a l'estrena de PEPI, aquest país s'havia anat convertint acceleradament a la tolerància, i feia mostra de "tenir un davallant" impensable poc abans. La societat espanyola s'escandalitzava amb poques coses, i l'individu que ho feia callava o fins i tot fingia indiferència, no fos cas que es veiés titllat de retrògrad, antiquat, pusil·lànim o "ultra". Alguns, curant-se en salut o per rentar taques antigues, es van convertir en sobtats entusiastes de tota mena de ruptures i irreverències. Ara, quan sota mantells molt variats, sembla que ha retornat la intolerància més intransigent i histèrica, sospito que el primer cinema d'Almodóvar no seria considerat com "políticament correcte" a gairebé enlloc, i que els mateixos "alliberats" que aleshores s'extasiaven i li reien les gràcies avui dia s'indignarien pel seu tractament dels personatges femenins i les figures representatives de l'autoritat. Perquè no n'hi ha prou que algú es proposi "provocar"—i que consti que no atribueixo a Almodóvar aquest objectiu—; cal que les seves "víctimes" es *deixin provocar*, i des que Almodóvar va irrompre en el nostre cinema, hi ha molt poques persones que hi estiguin disposades, que



¿Qué he hecho yo para merecer esto? de Pedro Almodóvar

es trobin veritablement "desitjoses d'enrabiar-se", i gairebé ningú no ha atacat directament. Dic això perquè alguns fanàtics de la "corrosió" li han retret, a Almodóvar, sobretot arran de LA FLOR DE MI SECRETO, que ja ni tan sols resulta provocador, com si depengués exclusivament d'ell, i la suposada intenció de fer butllofes entre els timorats fos una virtut o una garantia de probitat artística.

A Almodóvar li va tocar néixer i créixer en un temps i un lloc on qualsevol cosa era pecat i causava escàndol, això si no estava prohibida; però, com a cineasta, li va tocar debutar en una època en què tot estava permès, en què finalment no hi havia censura i en què fins i tot els pitjors "carques" del país s'havien reconvergit en "demòcrates de tota la vida", "flipaven" amb el neoliberalisme i es disposaven a treure tot el partit personal i econòmic que poguessin de la tot just instaurada "permissivitat".

Per això, el cinema d'Almodóvar pot haver estat tan lliure com es vulgui, però no gaire provocador o, almenys, només en un parell d'aspectes que, d'altra banda, solen ser silenciats. L'un és, òbviament, la sexualitat, on és molt probable que algunes de les seves pel·lícules, sobretot les sis primeres—no oblidem que MUJERES era apta "per a tots els públics" i va entusiasmar també tots els nens que la van veure—, fessin vacillar algunes idees preconcebudes i prejudicis, dins una notable ambigüitat i una no menys insòlita naturalitat. L'altre és l'autodenominada "indústria cinematogràfica", que va veure de mal ull—encara que va dissimular—la intrusió d'un foraster que no respectava les normes, que destrossava els seus rígids i antiquats esquemes, que posava en ridícul les seves nocions irreals i un parell de dècades desfasades sobre "el que el públic vol" i que, a sobre, tal com va observar amb una enveja ja no dissimulada, guanyava més diners que ningú i venia les seves pel·lícules a tot el món.

Per això crec que algunes "gosadies" d'Almodóvar, a més de provocar només els reprimits, eren facilitats o concessions als seus adeptes, i vaig poder celebrar que a LA FLOR DE MI SECRETO, per exemple, hi renunciés completament, per tornar-hi, més a fons, més seriosament, en les dues obres següents, CARNE TRÉMULA i, especialment, TODO SOBRE MI MADRE.

En tot cas, i tornant a LA LEY DEL DESEO, sí que es pot dir que conté alguna cosa de desafiament i, per tant, de triomf. Enfront de l'amuntegament i les ramificacions de les primeres pel·lícules, que generaven una tendència a la dispersió que es va anar pal·liant, mitjançant una protagonista a la qual seguia gairebé constantment a ¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO! o mitjançant una parella central a MATADOR, a LA LEY DEL DESEO apareix una estructuració de trames i punts de vista més complexa i ordenada, ja que passa del director encarnat per Eusebio Poncela al seu jove amant (Antonio Banderas), amb la sobtada adquisició d'un prota-

gonisme de primer pla per part de la germana transsexual del primer (Carmen Maura, que es converteix en el centre moral de la pel·lícula), per desembocar en un desenllaç tràgic que reuneix els tres personatges.

Formalment, LA LEY DEL DESEO és la més elaborada i continguda de les obres d'Almodóvar—sense caure en excessos decorativistes—, i la que disposa d'una interpretació més impressionant i homogènia. Finalment, encara que sempre és aventurat dir-ho, sobretot amb un cineasta en actiu, sembla que és l'obra més personal d'Almodóvar, ja que no hi agafava prestats elements d'altres pel·lícules—tal com sol fer—, l'estil era i segueix sent plenament coherent i ajustat a la dramaturgia, i havia aconseguit reparar entre els tres molt diversos personatges centrals els diferents aspectes de la seva personalitat, gràcies a una estructura narrativa tan clara i concisa que resulta, sense proposar-s'ho, absolutament modèlica i tan lògica com imprevisible.

L'èxit i la fama mundial li van arribar, a Almodóvar, amb MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS, la seva pel·lícula més accessible, divertida, amable i brillant, per bé que no, al meu entendre, una de les més riques i complexes, ni tan intrigant com la fallida MATADOR. Potsar la clau de la seva immensa popularitat rau en l'energia, i en el ritme endimoniat amb què l'autor mou els fils de diverses intrigues—totes tan desenraonades que resultaria ociós demanar-los versemblança—, i en l'entusiasme d'una *troupe* d'actors i actrius que barreja amb encert personalitats fetes i cares noves, però integrades en un món que ja es pot definir com "almodovarià".

La capacitat de supervivència que Almodóvar ha admirat sempre en determinades dones—la de Carmen Maura a ¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO! o la de Verónica Forqué a KIKA—té el seu cim en aquesta pel·lícula, i fa que l'espectador planeï sobre el dramatisme de les situacions i s'hi identifiqui. S'aconsegueix així un grau de complicitat entre l'autor i un vastíssim públic que no té precedents en la seva obra i que supera totes les barreres lingüístiques: he pogut comprovar com n'és, de ben compresa, la pel·lícula, per públics que forçosament es perden els diàlegs, i això que es tracta d'una de les bases fonamentals del cinema d'Almodóvar.

Sospito que l'èxit de MUJERES va tenir, en l'evolució d'Almodóvar, efectes molt perillosos, que es trasllueixen, amb diferents intensitats, en les tres pel·lícules següents, al meu entendre les menys interessants de la seva filmografia des de 1983, i crec que en la descripció d'una trajectòria acceleradament descendent, des dels defectes venials i l'improbable (per bé que

relatiu) *happy ending* (canviat d'una versió a una altra del guió, abans del rodatge) d'¡¡TÁME! (1989) fins a les fallades molt més greus de TACONES LEJANOS (1991) i el fracàs gairebé total de la molt autocomplaent i preten­siosa KIKA (1993), que ja ni tan sols resultava divertida, una tendència declinant trencada, per sort, per LA FLOR DE MI SECRETO i invertida de direcció en les dues obres immediatament posteriors, cadascuna millor, més profundament audaç i més emocionant que l'anterior.

Resultaria no sé si malpensat o grauit (en tot cas, arriscadíssim) suggerir les causes de la deterioració, jo crec que apreciada a Espanya d'una manera bastant general, però no a França i en altres llocs, on només KIKA ha estat rebuda una mica més reticentment—encara que sempre amb un entusiasme que no deixa de sorprendre'm—, de la carrera d'Almodóvar després de MUJERES, però és possible que realment no sabés què fer per igualar o superar l'èxit d'aquesta pel·lícula, malgrat que temo que llavors patia un cert complex de geni.

Això últim tampoc no ha d'estranyar, ja que tots som—més o menys—una mica vanitosos i summament susceptibles a l'afalac, i estem exposats, per tant, a donar més fàcilment per bons els elogis que no les crítiques, sobretot si són tan unànimes i d'una procedència tan variada com els que, durant dues o tres temporades, es van acumular damunt Almodóvar, convertit, d'un dia per l'altre, no ja en "l'únic cineasta espanyol" per a la crítica internacional—com abans Saura, per exemple—, sinó en un dels comptadíssims "directors estrella" del cinema mundial, lloat per la crítica i seguit amb una expectació embadocada pel públic dels països més variats. A falta d'idees i de sentiments definits i expressables d'una manera contundent, és probable que Almodóvar cedís a la temptació de recolzar-se en el que ja havia fet i encara més se li havia celebrat, i que se sentís obligat a intentar que les seves noves pel·lícules no decebessin ni sorprenguessin excessivament—cosa que sempre és arriscada—els seus cada vegada més nombrosos i heterogenis admiradors, i fins i tot a assegurar-se que responguessin plenament—i sense apartar-se'n gens ni mica—a la "imatge de marca" esquemàtica i una mica exagerada que s'havia divulgat d'ell. Com que aquesta és una visió una mica simplista i precipitada del cinema d'Almodóvar, gairebé una caricatura, i, d'altra banda, era precisament allò típicament i inconfusiblement "almodovarià", el que esperaven d'ell, tant els seguidors com els finançadors internacionals (Ciby 2000), sembla comprensible que la seva carrera estigués a punt d'estancar-se i fins i tot de ser

Tacones lejanos de Pedro Almodóvar



presa de la inèrcia i la rutina, la reiteració i la repetició, amb la qual cosa va decebre progressivament, no tan sols els qui n'esperaven la pel·lícula següent amb ganes que s'estavellés o que se li acabés la "xamba", sinó també els que creiem en el seu talent i tendim a exigir-li més, i especialment que no es repeteixi ni faci concessions a la galeria, i que no pequi d'autoindulgència, perquè és un risc que sempre l'ha amenaçat, sinó que segueixi aprenent.

No em deturaré en els defectes—avui dia sortosament superats—que veig en les tres pel·lícules que menys aprecio, encara que potser convindria avisar que trobo una gran diferència de nivell entre la, a estones apassionant però finalment i gairebé deliberadament decebedora ¡TÁME! i l'estrepitos i molest error de concepció en què es basa KIKA, sense que la realització ho arregli en cap moment, sinó que més aviat ho potencia i amplifica; no se les pot posar en el mateix sac perquè no són víctimes de les mateixes fallades ni tenen, aquestes, una gravetat idèntica; i tampoc no es tracta de posar-se a discutir si el període "Carmen Maura" és millor que el període "Victoria Abril", per bé que, certament, es dona aquesta estranya coincidència.

Crec que és més interessant fixar-se en les novetats que va oferir LA FLOR DE MI SECRETO que han consolidat les dues pel·lícules últimes, que permeten considerar com a definitivament superada aquesta "fase" de crisi o desconcert, en la qual podria aplicar-se a Almodóvar l'expressió materna amb què Chus Lampreave caracteritza la situació de la seva filla, l'escriptora Amanda Gris (Marisa Paredes), "una vaca sin cencerro"; és a dir desorientada i sense, ni tan sols, la capacitat d'assenyalar on és perquè algú la pugui trobar. Observem, per començar, que en aquesta mateixa pel·lícula—si no m'equivoco, una mica desconcertant per als seus fans i potser comercialment la menys rendible en molts anys—s'aconsegueix un equilibri, per més precari i difícil que pugui ser o semblar, entre la intimitat i l'espectacle, la incompatibilitat del qual, i no cal dir l'exploitació de la primera pel segon, han constituït la base de la major part dels conflictes abordats en l'obra recent d'Almodóvar (encara que n'hi ha prou de comparar KIKA amb LA FLOR DE MI SECRETO per adonar-se d'un canvi radical de perspectiva).

Imagino encara recents en la memòria dels espectadors, tant LA FLOR DE MI SECRETO com l'encara més vibrant i agosarada CARNE TRÉMULA, fet que pot dispensar-nos de deturar-nos-hi i ens permet passar directament a TODO SOBRE MI MADRE, de la qual cal avisar, primer de tot, que el títol és summament enganyós i no s'ha de prendre al peu de la lletra, ja que no és una pel·lícula centrada exclusivament en un personatge matern ni tampoc n'aborda cap altre d'una manera exhaustiva, i, en tot cas, ha de quedar clar que de cap manera no es tracta de la mare d'Almodóvar mateix, fins a pocs mesos després de l'estrena de la pel·lícula i ja malalta en l'època de la seva realització, la qual va ser una intèrpret esporàdica i notable de diverses de les seves pel·lícules, especialment LA FLOR DE MI SECRETO.



Cartell de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de Pedro Almodóvar

Ni tan sols es tracta, tal com el títol sembla indicar, d'una pel·lícula que centra l'atenció en un personatge únic, clarament protagonista; ben a l'inrevés, igual que a CARNE TRÉMULA i en les primeres obres de la seva filmografia, se'ns convida a seguir les peripècies entrecruades, de vegades increïblement coincidents, d'una multitud de personatges que adquireixen o perden importància relativa a mesura que es desenvolupa la trama. Alguna cosa d'això em passa amb TODO SOBRE MI MADRE, com abans amb LA LEY DEL DESEO: són, sens dubte, les pel·lícules d'Almodóvar que em semblen més autèntiques i agosarades, i precisament per això em fan sentir un respecte que altres pel·lícules seves no m'inspiren, per més brillants i divertides que puguin ser, i poden ser més ambdues coses que no aquestes dues que prefereixo.

En primer lloc, confesso que em sorprèn el fet mateix que a algú se li pugui "acudir"—fins i tot si aquest algú és Almodóvar—una història tan increïblement melodramàtica com la que narra TODO SOBRE MI MADRE; però m'admira encara més que hagi gosat escriure-la ordenadament combinant-la amb altres trames menors (i no menys inversemblantment fulletones) i, sobretot, realitzar-la, sense perdre el fil (ni deixar que els passi res de semblant als espectadors) ni edulcorar-la o suavitzar-la en els seus molt extrems plantejaments, i sense defugir els múltiples riscos—personals, crítics i econòmics—que afrontava en fer la sense renunciar ni al que hi ha de malson obsessiu ni al que hi ha de quimera utòpica, si més no des de la seva intuïda perspectiva personal.

No m'estranya, per això, que la pel·lícula tingui tants detractors furibunds com defensors entusiastes, ni que molts li hagin retret el final, malgrat que és, al meu entendre, èticament fonamental que aparegui en la pel·lícula, que es materialitzi físicament, el personatge, fins a aquell moment purament mític, del transsexual incorporat (crec que molt bé, d'una manera tan sòbria, com impressionant i patètica) per Toni Cantó, i que constitueixi—al meu entendre—un dels tancaments més satisfactoris de tota la carrera d'Almodóvar, un cineasta que sovint ha tingut problemes per acabar les seves pel·lícules, unes vegades per no gosar donar-los el tancament que exigien la història i els personatges, i altres vegades per filar encara més prim en una cabriola brillantment virtuosística però potser frívola i artificial.

Tinc la sospita que si TODO SOBRE MI MADRE—molt millor que CARNE TRÉMULA—manté, sense dispersar-se, la

unitat i l'equilibri en sobrevolar les innumerables biografies que ens conta fragmentàriament, en la mesura que els xocs entre els personatges revelen esquincalls de les seves vides, és, sobretot, més enllà de qualsevol encert de construcció o de qualsevol saviesa adquirida sobre com combinar i estructurar històries múltiples i desfades en el temps, i, a més a més, individualment complicades cadascuna, a causa del punt de vista únic que les domina i abasta amb tota la seva amplitud, amb la mateixa visió panoràmica que ens revela, al so d'Ismael Lô, una imatge de Barcelona inèdita fins que la va crear Almodóvar. Aquesta perspectiva no és altra que la d'Almodóvar mateix, un Almodóvar amb més anys, més savi i més serè, que gosa, per primera vegada, parlar-nos en primera persona del singular, amb un sentiment complet i una seriositat absoluta. De sobte, l'aportació d'Almodóvar deixa de ser exclusivament cinematogràfica, estilística, narrativa o de personatges de ficció plens de vida més enllà de l'àmbit de les obres d'art concretes que habiten; deixa de ser, com a molt, d'un interès plàstic o sociològic, per convertir-se en una aportació personal, humana, que arriba a tots els habitants del planeta.

Naturalment, no és que Pedro Almodóvar comparegui davant les càmeres i els focus, ni tan sols que la seva veu ens xiuxuegi en *off*, des de l'altra banda de la càmera/mirall, des del revers fora de camp dels personatges. És simplement que de sobte intuïm, no que ha repartit trets seus entre els tres personatges centrals de MATA-DOR (sic), sinó que ell tot sencer se sent representat per cadascun dels destins individuals, en part atzarosos i malastrucs, en part voluntariosament i deliberadament assumits per tots els personatges—principals o secundaris, permanents com el de Cecilia Roth, resistents com el d'Antonia San Juan, supervivents com el de Marisa Paredes, fugitius o fugaços com els d'Eloy Azorín, Penélope Cruz o Fernando Fernán-Gómez, elusius i agònics com el de Toni Cantó—, estranyes però reals barreges de carn, sang i somnis, de fragilitat i resistència, de tenacitat i frivolitat, d'egoisme i lliurament als altres, d'amor i por, d'inconstància i il·lusió, que desgasten les seves vides girant i girant sense parar, corrent d'una banda a l'altra darrere el dolç ocell de la joventut i confiant tan sols en l'amabilitat dels estranys (i si cito dues vegades Tennessee Williams és per ressaltar que, finalment, Almodóvar li fa justícia).

Miguel Marías (La gran ilusió, núm. 11, 1999, Lima)

BIBLIOGRAFIA: PEDRO ALMODÓVAR
Selecció de documents consultables a la biblioteca:

MONOGRAFIES

- Almodóvar, Pedro. *Almodóvar on Almodóvar*. London : Faber and Faber, 1996.
- Almodóvar, Pedro. *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona : Anagrama, 1991.
- Aronica, Daniela. *Pedro Almodóvar*. Roma : Il Castoro, 1994.
- Boquerini. *Pedro Almodóvar*. Ma-

drid : JC, 1989.

- *El Cine de Pedro Almodóvar y su mundo*. Madrid : Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Currot, Frank. *Styles filmiques: classicisme et "expressivisme": Almodóvar, Greenaway, Grémillon, Ophuls, Paradjanov*. Paris : Lettres Modernes, 2000.
- Edwards, Gwynne. *Indecent exposures: Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*. London : Marion Boyars, 1995.
- Evans, Peter Williams. *Women on the verge of a nervous breakdown*. London : British Film Institute, 1996.
- *Los Fantasmas del deseo: a propósito de Pedro Almodóvar*. Madrid : Aula 7, 1988.
- García de León, María Antonia. *Pedro Almodóvar: la otra España cañí: sociología y crítica cinematográficas*. Ciudad Real : Diputación de Ciudad Real, 1989.
- Holguín, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid : Cátedra, 1994.
- *Pedro Almodóvar: conversacions avec Frédéric Strauss*. Paris : Éditions de l'Étoile : Cahiers du cinéma, 1994. Edició en castellà: Madrid : El País : Aguilar, 1995.
- *Pedro Almodóvar. Roberto Zemignan (ed)*. Venezia : Ufficio Attività Cinematografiche del Comune di Venezia, 1991.
- *Seis modos de hacer cine: Tarkovski, Scorsese, Ripstein, Fassbinder, Kaurismäki, Almodóvar*. Madrid : Revista de Occidente, 1995.
- Smith, Paul Julian. *Desire unlimited: the cinema of Pedro Almodóvar*. London : Verso, 1994.
- Smith, Paul Julian. *Laws of desire: questions of homosexuality in Spanish writing and film 1960-1990*. Oxford : Clarendon, 1992. Edició en castellà: Barcelona : Ediciones de la tempestad, 1998.
- Smith, Paul Julian. *Vision machines: cinema, literature and sexuality in Spain and Cuba, 1983/93*. London : New York : Verso, 1996.
- *Vanguardia española: Pedro Almodóvar, Álvaro del Amo, Adolfo Arrieta, Celestino Coronado, Jesús Garay, Iván Zulueta*. Sevilla : Festival Internacional de Cine, 1983.
- Varderí, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Madrid : Pliegos, 1996.
- Vidal, Núria. *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid : Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, 1988.
- Yarza, Alejandro. *Un caníbal en Madrid: la sensibilidad "camp" y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid : Libertarias, 1999.

GUIONS DE LES PELLÍCULES

- Almodóvar, Pedro. *Came trémula: el guió*. Barcelona : Plaza & Janés, 1997.
- Almodóvar, Pedro. *La Flor de mi secreto*. Barcelona : Plaza & Janés, 1995.
- Almodóvar, Pedro. *Todo sobre mi madre*. Madrid : El Deseo, 1999.
- Almodóvar, Pedro. *Tout sur ma mère = Todo sobre mi madre: scénario bilingue*. Paris : Cahiers du cinéma, 1999.
- *Femmes au bord de la crise de nerfs*, de Pedro Almodóvar. "Avant-Scène Cinéma", no 445 (oct. 1995).