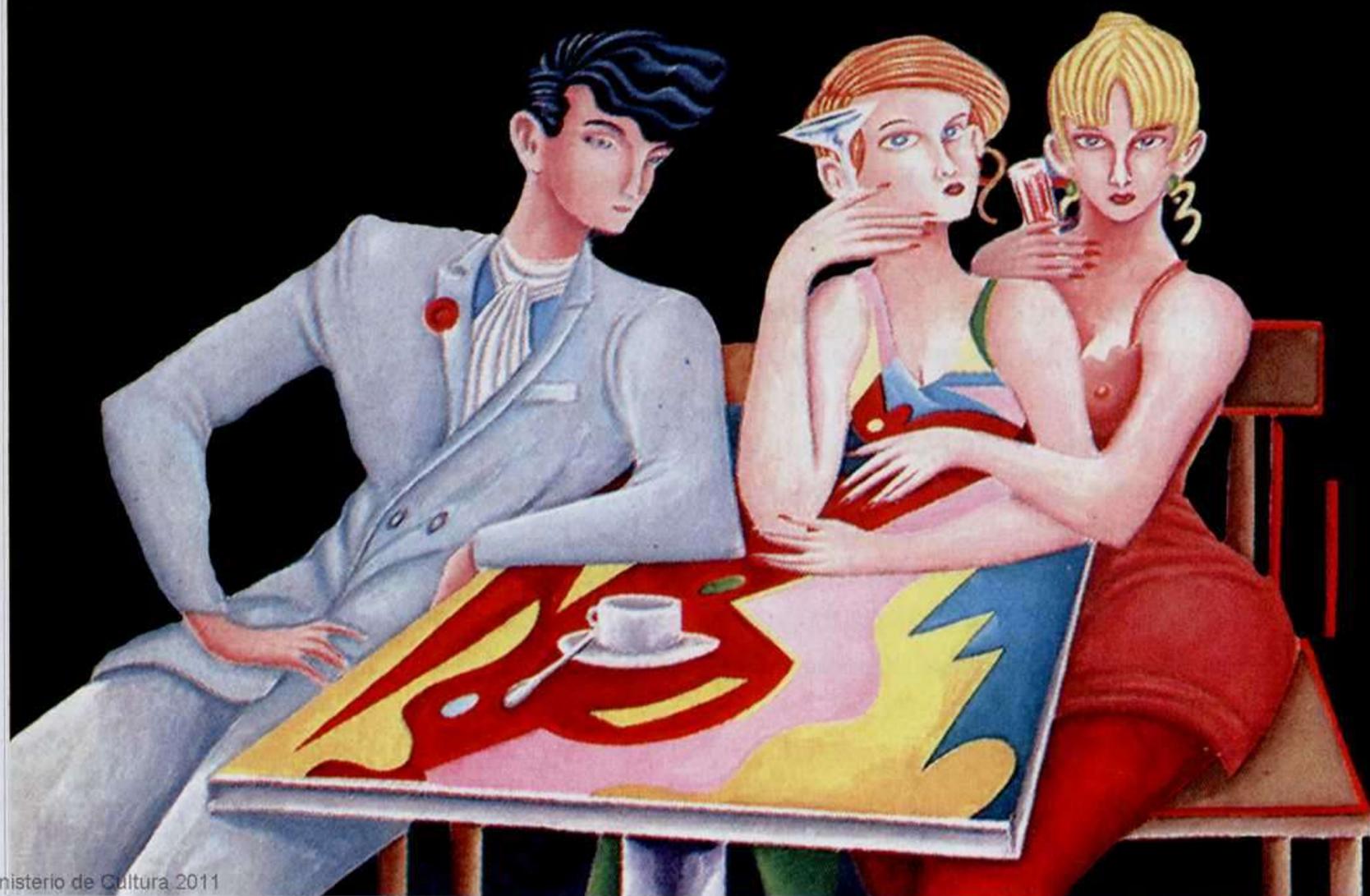


# almodóvar

LA POÉTICA DE UN ESPEJO INSOBORNABLE

Ilustraciones de CEESEPE

Para mí, el neorrealismo es un subgénero del melodrama que saca su peculiaridad de la importancia que concede a la conciencia social, y no sólo a los sentimientos. Es un género que elimina todo lo que puede haber de artificial en el melodrama, pero conserva sus elementos esenciales. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, he sustituido la mayoría de los códigos del melodrama por el humor negro. Así que no es de extrañar que los espectadores perciban en principio la película como una comedia, aunque se trate evidentemente de una historia muy dramática y patética. Esta mezcla de humor y drama es algo muy español, ya lo he mostrado también con *Tacones lejanos*. El humor es el arma de los españoles contra lo que les hace sufrir, contra lo que les preocupa, contra la muerte.



El actor tiene que estar convencido de que es la única persona del mundo que puede interpretar a la perfección el papel que le proponen, aunque esta certeza sea en parte artificial, y también tiene que estar convencido de que yo soy el único director capaz de dar a su trabajo toda la dimensión que requiere. Así trabajé con Carmen Maura y gracias a ello ha hecho cosas prodigiosas que nadie podía imaginar. Esto no significa que todo sea verdad y justifique esta convicción tan fuerte, pero si el actor está persuadido de ello, hará un trabajo muy bueno y dará seguramente lo mejor de sí mismo.

Mi gran secreto, si es que tengo alguno, la clave de mi trabajo, es que, sea cual sea la situación —demencial o inhabitual—, o el tipo de historia, el cine siempre tiene que ser objetivo, la imagen debe estar formada de elementos concretos, reales, y siempre tiene que apoyarse en una interpretación naturalista. Esto es lo que confiere a toda escena su poder de credibilidad y convicción. Es una de las razones por las que rodeo sistemáticamente a mis personajes de objetos con múltiples resonancias que no sólo están para servir a la estética que he elegido para la película, sino que ofrecen al espectador distintas pistas sobre los personajes.

Mis guiones son pura invención pero, cuanto más irreales son, más intento darles un aire de naturalismo y de veracidad. Para ello, las armas fundamentales a las que recurro son los diálogos y la interpretación.

El primer plano es una especie de radiografía del personaje y no permite engaños. Técnicamente resulta sencillo, pero hay que estar muy seguro de lo que el persona-

je debe expresar en ese instante preciso y de la manera en que el actor va a transmitir ese sentimiento, pues no hay nada más frustrante y decepcionante que un primer plano sin contenido. Quiero insistir en el descubrimiento del primer plano porque nunca lo había utilizado antes de rodar *Entre tinieblas* y la experiencia fue muy fuerte. Tuve que vencer una especie de pudor: en un primer plano desnudas al personaje y al actor, pero también te desnudas a ti mismo. Hablas con el corazón. No se trata sólo de dominar la técnica, sino de comprender su significado.

Cuando elijo mostrar una imagen, o rodar un plano, pueden hacerse numerosas lecturas a distintos niveles. Pero estoy seguro de que a muchas personas se les pueden escapar las razones por las que he elegido esa imagen. Tanto más cuanto que no siempre soy muy consciente del significado de lo que elijo en un momento dado.

En mis films está presente el cine, pero no soy un director cinéfilo que cita a otros autores; utilizo algunas películas como una parte activa de mis guiones. Cuando integro un fragmento de alguna película, no estoy haciendo un homenaje, es un robo que forma parte de la historia que cuento; se convierte en una presencia activa, mientras que un homenaje siempre es algo muy pasivo. Convierto el cine que he visto en mi propia experiencia, que es al mismo tiempo, la experiencia de mis personajes.

Descubro el tema al escribir la historia, casi nunca empiezo a escribir un guión sabiendo ya el tema de antemano. Por eso la escritura es una gran aventura para mí. Imagino que el tema está en mi mente y necesito pasar por una serie de etapas de trabajo para que aparezca de manera cons-

ciente. Muchas veces, el motivo narrativo que me impulsa a escribir no es más que un pretexto y otras muchas, lo que yo creía que sería el meollo, de la historia desaparece por el camino.

Un director de cine que está acostumbrado a escribir sus guiones adquiere una forma de sabiduría frente al devenir de las cosas, lo que suele ser más propio del escritor. Como guionista, dispongo los elementos de una historia que voy desarrollando, pero que a su vez evoluciona por su lógica interna; el movimiento lo genera el propio relato. Como esos momentos de la vida en que nos parece posible proyectar el futuro de la situación en la que nos encontramos. Siempre me ha gustado pensar que los grandes creadores cinematográficos hablan más del futuro que del pasado o incluso del presente. Quizá sólo sea una idea mía, pero me gusta creer que el cine adivina el futuro. Además, es una teoría que he desarrollado en algunas de mis películas.

El cine es una representación en todos los aspectos del término y a través de esta representación consigo captar la verdad de la realidad, no a través de una mirada documental. Esto no significa que rechace el documental como género, pero estoy seguro de que si me encargaran hacer uno, contaría algo diferente a lo que muestra la película. En el cine, no se trata de que los actores sean ellos mismos, sino todo lo contrario de lo que son aparentemente.

El papel del director se acerca, efectivamente, al de Dios, pues el poder de representar tus propios sueños es fabuloso. El director es un dios porque es un creador, poco importa que su creación se manifieste en un universo paralelo a la realidad. Creo

que la figura del cineasta es oral; en todo caso, yo lo soy y casi llego a hipnotizar a los actores con las palabras, cosa de la que tal vez no sean conscientes.

Es algo muy español pero que no se utiliza en España. Para mí es una reacción contra aquello a lo que estaba acostumbrado en mi pueblo. La cultura española es muy barroca, pero La Mancha es de una austeridad tremenda. La vitalidad de mis colores es una manera de luchar contra el rigor de mis orígenes. Mi madre vistió de negro prácticamente durante toda su vida. Desde que tenía tres años estuvo condenada a llevar luto por la muerte de distintos familiares. Los colores que utilizo son como una respuesta natural que sale del vientre de mi madre para educarme en contra de la austeridad obligatoria. Con el poder de lucha que posee la naturaleza humana, mi madre concibió un hijo que tendría la fuerza de ir en contra de toda esa negrura. Nací en La Mancha, pero también es cierto que me formé durante los años sesenta, con la eclosión del pop. Fue algo que me marcó, al igual que mi relación inconsciente con los colores del Caribe, como si tuviera en la memoria a los conquistadores españoles que partieron hacia el Nuevo Mundo, una memoria inconsciente de mis antepasados más lejanos. No hay que olvidar que Almodóvar es una palabra árabe. Estoy intentando racionalizar algo que quizá no sea más que una tendencia natural a utilizar los colores.

El tiempo de la película coincide con el tiempo real, era algo inconsciente, como muchas cosas de las que hago, pero es cierto que desde pequeño me obsesiona el tiempo. A los diez años me interesaban mucho los artistas cuyo talento ya se había revelado cuando tenían mi edad, como Mozart, que había escrito conciertos mien-

tras que yo no había hecho nada todavía. Luego me enteré de que Rimbaud había escrito poesías buenísimas a los dieciocho años; por entonces yo también tenía dieciocho y seguía sin haber hecho nada. Busqué puntos de referencia y encontré a un escritor que empezó a escribir a los cuarenta años, lo que me hizo sentirme más cerca de él, más seguro. Siempre he sentido la presión del tiempo. No tiene nada que ver con el hecho de envejecer, sino con la voluntad de dejar alguna marca en el tiempo, de hacer algo que esté unido a él, que esté relacionado de alguna manera con él. En la casa donde vivía hace unos años, empecé a colocar muestras de todo lo que había hecho —libros, discos, películas— en un largo pasillo y, sin ninguna intención por mi parte de hacer una obra conceptual, se convirtió en una especie de metáfora del tiempo: se avanzaba por él al ritmo de mi trabajo. ¡Y con puntos de referencia!



Nunca he calificado los movimientos en los que podían enmarcarse los artistas con los que he trabajado. Nunca me he preguntado si yo era o no era vanguardista. Lo que me interesa actualmente de los artistas que hacen cosas nuevas es el soporte que utilizan. Trabajo en el arte más figurativo que existe, es decir, en el cine. Es un arte que no ha avanzado tanto como la pintura. Los más grandes cineastas no han conseguido hacer lo equivalente a lo que hicieron los pintores del siglo XX con el cubismo, el surrealismo, el dadaísmo, el expresionismo o el arte abstracto. El cine no ha evolu-

cionado tanto. De ahí que haya partes de la vanguardia que no tienen cabida en el cine.

Mi interés por este género está relacionado con muchas cosas. El cine de terror no representa nuestros miedos, sino la parte más oscura que llevamos dentro, algo profundamente humano. El cine de terror trabaja también con el cuerpo humano como materia prima, pero casi con una perspectiva surrealista: el cuerpo se corta, se deforma, es el paisaje de la película, es donde pasa todo. Es muy interesante. También es un género muy abierto, incluso al humor, y admite muchas exageraciones, que es lo que más me gusta.

En mis películas cuento todo lo que forma parte de mi vida y de mi experiencia, y el cine forma parte de ambas cosas. Como ya he dicho, soy un espectador muy activo. Ayer vi *Opening Night* (1978), de John Cassavetes, y la percibí como una confidencia de alguien en la que participo plenamente; es una emoción activa. Fue el momento más intenso de mi vida desde hacía meses. Estaría orgulloso si pudiera hacer una película como ésta. Contiene todos los elementos que me gustan de las historias y del cine: una actriz, una obra de teatro, la relación con el director, un amante que es actor, y un océano de dolor inconmensurable. La interpretación de Gena Rowlands es asombrosa y Joan Blondell está formidable en un papel situado en las antípodas de los que hacía en sus comedias. Es una maravilla. De manera que si cito a otros directores en mis películas no es signo de complicidad pasiva, sino que

forma parte del guión. Cuando Victoria explica la relación con su madre, podría haber tomado un ejemplo de su propia vida, pero prefiere hablar de *Sonata de otoño* porque esta película también forma parte de su vida.

Como ya he dicho, lo que más me gusta en el cine es el artificio y la representación. Me encanta *Opening Night*, pero yo nunca habría filmado el guión de un modo tan radicalmente naturalista ni me veo trabajando en esa línea. Puedo apreciarlo, pero me siento incapaz de hacerlo. Cuando empecé a hacer cine, tenía que jugar con una cosa que representaba otra y ese juego es el que me interesa como director. En él aparece el artificio, que pertenece esencialmente a Hollywood y sobre todo a los melodramas de los años cuarenta y cincuenta, cuando empezó el cine en color.

No sé hacia qué género me orientaré, pero, de todas maneras, no respetaré sistemáticamente las reglas. Los únicos que respetan los géneros son los estudios, la industria cinematográfica, pero es para producir películas como *Indiana Jones*, lo que constituye una manera bastante superficial y muy calculada de abordar el género de aventuras. Un director que quiere hacer un film personal no puede aceptar todas las normas de un género determinado. El paso del tiempo nos lleva naturalmente a concebir las historias de otra manera. Hoy día, lo más importante no es tanto decir quién es

el malo y quién el bueno, sino más bien mostrar por qué el malo es así de malo. Los géneros obligan a tratar los personajes de un modo elemental y yo creo que ya no se puede hacer lo mismo, porque corresponde a la mentalidad de otra época.

También va unido al hecho de que yo sea un maniático de la simetría; la simetría me tranquiliza, mientras que las cosas asimétricas me crispan. Por eso cuando compro algo, siempre lo compro doble. Son manías. Soporto el desorden, me encuentro perfectamente en medio del caos, pero para una película necesito simetría y frontalidad. Es algo que debe de pertenecer a mi sistema nervioso.



Es evidente que David Lynch es un artista plástico, no sé hasta qué nivel, pero sus imágenes denotan una composición pictórica. Tim Burton también, y el summum es Fellini. Josef von Sternberg procede del mundo de la estética; antes de ser director de cine era decorador, y sus películas son muy estilizadas y, sobre todo, visuales. Es curioso que todos estos cineastas hayan tenido siempre una relación con el arte —Fellini también era un buen dibujante—, mientras que en mi caso no existe tal relación, es algo visceral. Todo lo que he hecho tiene que ver con mi vida, y las cosas se han manifestado de manera caótica, por pura casualidad. Y también por intuición. Por ejemplo, la estética del barroco del Caribe ya estaba presente en mis películas antes de que la descubriera en su tierra de origen. Cuando

llegué allí, me dije que mis raíces estaban en aquel lugar; había utilizado esa estética de los colores sin saber que existía en el Caribe.

Cuando hablo de la realidad, pienso en algo que existe, que puedo aprender para luego mostrarlo, y que también puedo deformar. Es una representación. La realidad me interesa como objeto representable y como elemento útil para construir una ficción. Es cierto que las emociones que se provocan de este modo van unidas a la realidad indiscutible que es la de nuestra propia existencia, nuestra propia sensibilidad, pero para mí, una película será siempre una representación, y una representación implica siempre artificio. Hablar de realidad es también hablar de manipulación.

El director de la película quiere conseguir que la realidad sea perfecta, y dirige también su propia vida, como se ve en la escena que mencionas. Yo hago películas basadas en la realidad, pero que no son estudios costumbristas de la realidad. Ésta me ofrece la primera línea del guión y yo me invento la segunda. Y esa segunda línea sólo perfecciona la realidad desde el punto de vista dramático; no la hace ni mejor ni más bonita, sino más interesante en el aspecto cinematográfico.

Reconozco que no hay espectáculo que más me fascine como director que el de una mujer llorando. Lo que me cautiva es todo lo que conduce a esas lágrimas, todo el recorrido de esta mujer antes del llanto.

Las calles blancas de estos pueblos, las casas encaladas, me conmueven mucho —son las primeras que vi en mi vida—, y el campo manchego siempre me ha impresio-

nado; es una inmensidad de tierra rojiza y llana que se une al cielo en el horizonte, sin ninguna línea de ruptura. Por eso son tan imaginativos los artistas de La Mancha; tienen que inventar figuras que pueblen este espacio vacío. Mi infancia también la forman las voces de las vecinas en el patio, voces que contaban cosas horribles, como el suicidio de una mujer que se había tirado al pozo. Sigo teniendo la impresión de que el agua del pozo, cristalina y oscura a la vez, es el último espejo en el que se mira un manchego antes de morir. Todas estas historias son espantosas y yo he luchado toda mi vida contra tanta sordidez, pero vengo de allí y, aunque por pudor me cueste mucho decirlo, reconozco que la película es una confesión, una evocación de mis raíces.

Hace veinte años, mi venganza contra Franco consistía en no reconocer su existencia, su memoria, en hacer películas como si él no hubiera pisado la tierra jamás. Ahora creo que no es bueno olvidar aquella época y que conviene recordar que, al fin y al cabo, no está tan lejos.

