

## **Almodóvar y la farsa de la modernidad**

(publicado en la revista *El replicante*, México, 2004)

Por Jorge Luis Marzo

En el año 2000 el director de cine Pedro Almodóvar subía al estrado a recoger el Oscar concedido por la Academia de Cine de Hollywood a su película *Todo sobre mi madre*. Frente a millones de personas, Almodóvar hizo un discurso que dejó a no pocos españoles boquiabiertos. Ni más ni menos dedicaba el Oscar a la Virgen de Guadalupe, a la Macarena, al Sagrado Corazón, al Cristo de Medinaceli, y a la casi totalidad del santoral español: “Les he puesto muchos cirios con hojitas de laurel porque trae suerte”, dijo, y añadía frente al auditorio y las cámaras: “Sé que para ustedes es un poco difícil entender esto, pero vengo de una cultura muy diferente”.

Una de las figuras más representativas de lo que algunos han considerado la más reciente modernidad española –la “movida” de los años 80– se encomendaba a la rancia tradición religiosa para promover la diferencia cultural, la especificidad creativa y social de un país que durante cuarenta años de Franquismo y a lo largo de muchos siglos tuvo que luchar para zafarse de una enquistada inquisición moral, política y cultural siempre apoyada por la Iglesia Católica. ¿Es que Almodóvar se estaba haciendo conservador? ¿se trataba de una exagerada dedicatoria a su cristianísima madre? o... ¿es que Almodóvar no es más que el aspecto más visible de una modernidad mal tejida, heredera de una pacata lectura de la historia que ninguneó cualquier atisbo de crítica racional hacia lo político, hacia las causas y efectos que hacen posible que algo sea “moderno”, especialmente en España? Cada vez más, muchos y muchas pensamos que los tiros van por aquí.

Almodóvar y su cine son el resultado de muchas contradicciones y también de lugares comunes que se han querido hacer pasar por vanguardistas cuando, a fin de cuentas, no son más que platos recalentados de una atávica comprensión cultural de la creación y de la representación: hablamos del barroco. Adelantémos ya lo que aquí entendemos por barroco: se trata de concebir lo social, lo artístico, lo identitario bajo los patrones de lo “esencial”, ese algo natural a la forma que los pueblos tienen de verse a sí mismos y de representarse. Para Almodóvar hay unas tendencias innatas en la producción social y cultural española que le llevan a pensarlas como integrantes de un “estilo nacional”, propio de la mentalidad popular española. Si no fuera así, ¿por qué buena parte del mundo referencial de Almodóvar son los toreros, los celos, las monjas y curas, la madre, el despecho, el bolero, el secuestro emocional? ¿son esos los argumentos de un discurso moderno? ¿no es la modernidad –cualquier modernidad– un conjunto de preguntas, experiencias y ecuaciones que cuestionan las herencias recibidas, cuyos resultados se proyectan como nuevos paradigmas de

reflexión y práctica? Si así hemos de definir algo moderno (y no en términos de moda), ¿qué es lo que verdaderamente aporta Almodóvar? Porque las respuestas de buena parte de la movida para nada supusieron ninguna reestructuración de los caducos modelos culturales que España heredaba de Franco, a no ser por el mero desmadre en el que se produjeron. Los pintores volvían a pintar cuadros expresionistas, formalistas y comerciales, tras las experiencias conceptuales de los años 70 que tanto hicieron por cambiar el estado de cosas: muchos escritores se lanzaron a especulaciones oníricas y barroquizantes que difícilmente se han sostenido con el paso del tiempo: la gran mayoría de intelectuales pensaron que la única manera de hacer praxis era introducirse masivamente en los cargos públicos que se abrían con el nuevo gobierno socialista de 1982; no para aplicar sus ideas, sino para asegurarse un puesto en el nuevo status quo del dirigismo cultural democrático, llámesele museos, ministerios de cultura o becas.

Sin embargo, y a primera vista, Almodóvar es algo más que todo eso. De entrada, es homosexual, y no de closet; es un artista cuyo cine rompió al principio ciertos moldes anquilosados en la forma de narrar experiencias cotidianas; sus farándulas musicales, escénicas, apolíticas y altamente sexualizadas de finales de los años 70, en plena transición política española, supusieron bocanadas de aire fresco frente a las sesudas sesiones de intelectuales barbudos de izquierda y vestidos de pana. Tampoco es menos verdad que muchos de sus primeros personajes, habitantes de una periferia social que no habían recibido ninguna atención en el ámbito de la cultura –mujeres, homosexuales, travestis, junkies, etc.– comenzaron a hablar desde el centro del espectáculo, reivindicando su condición de productores sociales. Todo ello es cierto... pero ¿qué precio se ha debido pagar “a la larga”? ¿considerar “moderna” a la Virgen de Guadalupe?

La movida representó aire fresco, pero era de ventilador, o en el más “moderno” de los casos de aire acondicionado. La supuesta modernidad ejercida por la “movida” –pintores, escritores, cineastas, etc– dejó en la cuneta cualquier reflexión sobre los motivos por los cuales era necesario ese aire fresco: sobre los orígenes y desarrollos de la tragedia social y política que el Franquismo había gestado, y por cuyo contraste podíamos llamar “rabiosamente modernos” los usos y prácticas creativos de aquellos años incipientes de democracia. Pero no: la movida se entregó a la juerga (necesaria y ansiada, sin duda) mientras que cientos de intelectuales que se habían comido los peores años de la dictadura y que habían soñado con una sociedad racional y comprometida, se preguntaban entre alucinados y desesperados, cómo era posible que se estuviera tirando por la borda tanto esfuerzo, tantas ilusiones y sinsabores. Muchos de ellos no encontraron respuesta, simplemente porque no se les ocurrió pensar que la movida era el fantasma de siempre, pero vestido a la moda y viviendo entre discotecas y rayas de perica. Si el barroco y el lenguaje ampuloso e imperialista del Franquismo habían sido los contrarios a batir, ahora surgía un nuevo

lenguaje desmadrado, también ampuloso, hiperexpresionista y enormemente seductor: una forma cultural que despreciaba las preguntas y sólo perseguía respuestas inmediatas y resultonas: respuestas extáticas, ya no dirigidas desde los púlpitos de las iglesias, sino desde los escenarios de rock y las patéticas pasarelas de moda, cuyo último colofón no deja de ser Agatha Ruiz de la Prada. Que nadie vea aquí un discurso conservador. La crítica no puede ser unidimensional. No obstante, si bien sería una estupidez comparar al Franquismo con la movida, por el simple hecho de la diferencia en el ejercicio de la libertad, más compleja se nos hace la mera y burda definición de modernidad que la movida misma se otorgara: una complejidad que muchos intelectuales españoles han sido incapaces de advertir.

Todo esto viene a cuento inmediato de la última película de Almodóvar, *La mala educación*, un nuevo propósito indisimulado de fusionar definitivamente todos los elementos de un universo de graves flaquezas políticas y de enormes amnesias. No es que la película sea mala: es sencillamente una más en su larga carrera. Porque estarán conmigo que todas sus películas cuentan la misma historia. Pero este film redondea, si cabe más, la descorazonadora capacidad de Almodóvar a la hora de expresarse políticamente, y en un tema tan espinoso y sangrante como es el de la Iglesia en su relación con el mundo homosexual.

Uno se pregunta porqué el mundo gay ha venido muy a menudo definido por angelitos, santos, corazones sangrantes y virgencitas. Todos tenemos en mente la multitud de estampitas, rosarios y demás parafernalia que parte del imaginario homosexual ha hecho suyo desde hace tiempo. Mucho del mundo de la "pluma" parece haber encontrado en esas imágenes, altares y capillitas el espejo referencial más propio y directo. Probablemente deberíamos releer autores psicoanalíticos para encontrar algunas razones. En todo caso, Almodóvar, en esta última película, parece haber intentado salir de ese referente kitsch, que tanto explotara en otros films como *Entre tinieblas*. En *La mala educación*, pretende exponer, seriamente, el caso de los abusos sexuales practicados por religiosos sobre niños. A través de una estructura de culebrón televisivo, tan cara al director, pergeña una narración que, ¡increíble!, deja intacta la imagen de la iglesia católica, poniendo todo el acento en las supuestas responsabilidades personales, como si el director hubiera querido dar un atisbo de ética protestante a fin de conquistar mercados nórdicos, como así ha acabado siendo. ¿Es que no recuerda Almodóvar la tragedia sufrida por los homosexuales, ya no sólo en las hogueras de la Inquisición, que parecen tan lejanas, sino durante los años del Franquismo, cuando cientos de ellos fueron encarcelados bajo la etiqueta de la "peligrosidad social", vejados por la policía, mofados en el trabajo y condenados por los curas? ¿cómo puede venir ahora a decirnos que la responsabilidad personal en todos estos hechos es parte de una crítica política, cuando hoy mismo la

## Conferencia Episcopal española sigue culpabilizando a los homosexuales?

No deja de ser interesante que el propio director enseguida declarara que la película no era un ataque contra la iglesia, sino un “paisaje” de determinados comportamientos que se daban (dan) en el entorno de la iglesia y en el de algunas escuelas confesionales. Como si de un moderno cura Hidalgo se tratara, ¡enarbola la Guadalupe para atacar a quien la creara! Este es el modelo político que defiende el cine de Almodóvar. Cada vez que el director acude a temas políticos, surge su huero barroquismo, se enzarza en terrenos lodosos cuyas realidades no comprende, porque su mentalidad política está definida en el simple formalismo de las imágenes, como si éstas fueran capaces de convocar por sí mismas las contradicciones, las estrategias y las dificultades de la lucha política. Pero el cine de Almodóvar es como un bolero, como una “soap-opera”, absolutamente codificada y cerrada en sí misma, incapaz de articular lo complejo de la vida política. Él mismo ha admitido que le “resulta difícil traducir al cine su compromiso social”. A huevo. Porque el cerrado formalismo barroco que cultiva jamás podrá casar con la abierta y compleja realidad de una actitud que se quiera crítica.

Todo esto viene de largo en su biografía profesional. ¿En qué películas de Almodóvar aparece la palabra Franco o franquismo? ¿qué entiende Almodóvar de lo que supone el proceso continuado de prácticas sociales que hacen posible una “democracia”? En la película *Átame*, Victoria Abril hace el papel de una actriz al servicio de un director “rojillo” y parálítico (Fernando Rabal) quien es secuestrada por un maníaco callejero (Antonio Banderas) quien a todas luces está en las antípodas del mundo y de los intereses de la actriz. Finalmente, inmersa en un intenso “Síndrome de Estocolmo” ella se enamora de él: final feliz. Tras este argumento, como siempre de culebrón televisivo –por cierto, perfectamente urdido por Almodóvar–, se esconde una metáfora de mayor calado que nos permite vislumbrar ciertas nociones políticas e históricas del director manchego: Abril, cuyo papel parece emblematicar una democracia amnésica (por lo aburrida) de su pasado y de sus conflictivos orígenes, se entrega ciegamente a una realidad como Banderas, completamente despolitizada, desapegada de toda racionalidad, pero atávica en lo irracional, espejo del mito español de la pasión barroca propia del bolero. Solución perfecta del debate político español ideado por la pseudo-modernidad posfranquista de la movida madrileña de los años 80, que Almodóvar entre otros protagonizó. El debate sobre el pasado inmediato de la recién nacida democracia española era algo que debía obviarse, para fijar la atención en lo verdaderamente esencial, en lo auténtico: que existe una forma tradicional y un estilo propio del ser nacional, lo barroco. Un barroco que está por encima de épocas, políticas e ideas: una tracción telúrica, un magma inevitable que entierra lo considerado “supérfluo”, para aclarar el paisaje de lo “español”, encarnado en el macho Banderas.

Pero sigamos, ¿en qué film del manchego hay la más mínima referencia crítica a la iglesia, o incluso al poder mismo, si exceptuamos quizás las primeras *Pepi, Lucy y Boom...* o *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, trabajos que por su misma socialidad extrema ponen en tela de juicio la cultura institucional ejercida en mayúsculas? Cuando Almodóvar gana su segundo Oscar por *Hable con ella* en el 2003, y en medio del fregado creado por la guerra estadounidense en Irak, admitió que había suprimido por *motu proprio* las referencias pacifistas que tenía escritas en el discurso original. Pero para más inri, añadió: “Entiendo que muchos de los galardonados que han hablado hoy en el escenario se han autocensurado por las presiones que tienen de la industria de Hollywood, algo que a mi no me pasa”. Verdaderamente surrealista: entonces, ¿por qué demonios suprimió esos párrafos?. Volvemos al alma barroca y a la intrínseca etiqueta cortesana de ser agradecido con los patrones y huéspedes.

De entre la retahila de ejemplos de su absoluta falta de comprensión del hecho político, destaca su más reciente patinazo. Éste ilustra como ningún otro su idea de la acción política simplemente como “boutade”, aún con el riesgo evidente de crear un efecto muy negativo sobre aquellos activismos políticos sobre los que dice apoyarse. Tras los atentados terroristas del 11 de marzo en Madrid, y en medio de los bolos de presentación de *La mala educación*, Almodóvar pensó que ya era necesaria una opinión pública explícita sobre la situación de aquellos días, como un Juan Dieguito anunciando la epifanía de una verdad tremebunda. Y descarriló completamente. En una rueda de prensa anunció que tenía “muy fundadas” sospechas de que el gobierno de José María Aznar había intentado decretar el “estado de excepción” el día de las elecciones, el 14 de marzo, con el fin de anularlas y contener el giro político hacia la izquierda que se creó durante aquellas intensas jornadas. Si ello fue una estrategia publicitaria para vender la película, entonces no deberíamos rasgarnos las vestiduras, aunque supusiera una táctica ciertamente desorbitada. Ya hemos vistos cosas similares en muchos otros sitios. Pero lo grave es que a todo el mundo nos quedó la sensación de que Almodóvar iba en serio, que creyó firmemente que desvelando un secreto se entronizaba en el altar de la verdadera lucha política. ¡Qué espíritu tan barroco! Quien está cerca de los arcanos del poder es quien únicamente tiene la capacidad para subvertirlo, formando así su propia imagen de héroe. Además de que el poder atacado se cuidará muy mucho de tocar a quien está por encima del bien y del mal, allí en las alturas, como lo está Almodóvar. A los pocos días, el director tuvo que anunciar que se había equivocado y pidió disculpas. Quizás sabiendo ya que el daño estaba hecho y que había hecho flaco favor a centenares de activistas reales que se habían movilizado en la calle en contra de la manipulación gubernamental.

La idea del héroe está directamente emparentada con la de genio. ¿Se han preguntado alguna vez por qué los grandes genios del arte español nunca dejaron escuela o seguidores, a diferencia de los artistas

protestantes? Ni Velázquez, ni Goya, ni Picasso, ni Dalí, por poner a los cuatro clásicos, tuvieron talleres, como los tuvo, por ejemplo, Rembrandt. La concepción barroca hispana de la creación se fundamenta en la idea de la presencia unívoca del genio, figura mítica perseguida por cualquier artista nacional que quiera triunfar. La imagen del genio es una respuesta a la calamidad de una estructura educativa y artística desoladora, sólo superable por la fuerza de un rabioso individualismo, de un anarquismo infantiloides que no percibe que el acceso al trono es únicamente posible con el beneplácito de unas poderosas fuerzas sociales que conciben al autor como un bufón que, aunque molesto y diga verdades, esté siempre lo suficientemente a mano para que no se le vaya del todo la mano. Velázquez tenía como único amigo al rey Felipe IV; Goya, a la Duquesa de Alba; la gran ilusión de Picasso, hombre fascinado por lo popular pero desde la altura de la élite, eran las visitas de los grandes pro-hombres a su estudio; y Dalí, que fue el artista más amigo de Franco.

Almodóvar ciertamente no está tan cerca de esos poderes: está sencillamente cerca de sí mismo: él sabe de sobra que jamás habrá un director de cine nacional que intente acercarse a su estilo, a su forma de hacer. Su cine nunca es de colaboración, jamás aceptará la posibilidad de deshacerse de sí mismo. Es gracioso oírle despotricar de la Academia Española de Cine, porque “no le hace caso”, dice. Pero ello le gusta, le encanta. Encima, gana dos veces en Hollywood, algo que ningún hispano ha conseguido nunca. Y él sabe que lo premian porque identifican en su cine justamente los tópicos que los turistas-espectadores nórdicos más buscan en lo hispano. Almodóvar se vé a sí mismo como un heredero natural de una gran tradición nacional, que hoy no es otra cosa que la exaltación que la mayoría de la cultura española (o de la mexicana) hace de su penosa modernidad.