# La movida en el cine: resortes y continuidades

*Emilio Carlos García Fernández*[1]

Todo el mundo da por cierto que la movida fue un fenómeno circunscrito a la primera mitad de los años ochenta. Y sin embargo, el personaje que mejor encarna las tensiones e inquietudes de dicho movimiento, Pedro Almodóvar, sigue profesionalmente activo. Abriendo la mano, esa continuidad me lleva a pensar que su cine aún encarna aquellos elementos de inventiva que fueron tan característicos de la vanguardia madrileña. Por esta vía, su más reciente filme, *Hable con ella*, tiene la fuerza de una demostración. Veámoslo de este modo: la cinta no contradice ese afán provocador que el realizador manchego acreditó en sus inicios. Un afán provocador que, dicho sea de paso, es atenuado por un toque culposo a la hora de resolver las audacias que inicialmente propone. *Habla con ella* también perpetúa las figuras y cualidades más frecuentadas por Almodóvar. A saber: personajes como la madre castradora y dominante, esa portera que sirve de metonimia a la España más pintoresca y la periodista que cede a los más bajos impulsos de su labor. Por lo que se refiere al guión, la confluencia entre casticismo y vanguardia queda resuelta en la disgregación posmoderna del relato. Obviamente, también domina en la mezcla esa estética *kitsch* que, no obstante, se alterna con detalles de sofisticación, como las dos piezas coreográficas de Pina Bausch, *Café Müller* y *Masurca Fogo*, insertas a modo de prólogo y epílogo del filme.

En cierto modo, quizá el autor sea consciente de esas conexiones de su obra con el pasado, y por eso mismo reitera detalles que ya conocemos –Chus Lampreave como la portera o Loles León como la presentadora frívola y agresiva–, e incluso se toma la libertad de introducir brevemente a damas tan representativas del antiguo clan almodovariano como Cecilia Roth y Marisa Paredes.

A la luz de estos detalles se vislumbra una continuidad de aquella movida madrileña en otra fórmula que, sin dejar atrás el localismo y otras de sus

[1] Catedrático y Director del Departamento de Comunicación Audiovisual I, de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y autor de numerosos libros sobre la historia del cine español, entre los cuales destacan *Historia ilustrada del cine español* (1985), *El cine español contemporáneo* (1992) y *El cine español entre 1896 y 1939* (2002).

referencias fundacionales, amplía sus fronteras y hace un guiño a la modernidad francesa. Adviértase que todo ello nos permite aquilatar el campo creativo y estético donde opera Almodóvar, ceñido al mismo repertorio iconográfico que conocemos desde comienzos de los ochenta. No obstante, eslabonar esta cadena puede conducir a equívocos. Ni Almodóvar es rutinario ni sus creaciones son tan predecibles. Pero resulta indudable que él mismo es fiel a su estilo y convenciones, por otra parte esperadas –casi demandadas, diría yo– por un público fiel. De ahí que no hubiera sido chocante ver *Hable con ella* por las mismas fechas en que se estrenaron *Matador* o *La ley del deseo*.

Aun fecundada por el mismo criterio creativo, esta última película ofrece una novedad que ya se advierte en otros trabajos de los últimos años. Almodóvar es productor de sus filmes y permanece muy atento a las nuevas tendencias del gusto popular. Así, pues, sabe modular su oferta para que sea comercial. Y dado que ambiciona una audiencia cada vez más amplia, el director modera las provocaciones o castiga poéticamente a los personajes que superan determinados cauces, de forma que ningún espectador llegue a escandalizarse en demasía.

Por otro lado, sucede que el panorama del reciente cine español es, cuando menos, descorazonador, y alguien con tanta personalidad como Almodóvar destaca forzosamente, aun cuando, a mi modo de ver, se le haya sobrevalorado en el plano crítico. No es muy aventurado sostener que nuestro cine sigue viviendo de aquella etapa, a través de éste y de otros compañeros de generación, como Fernando Trueba o Fernando Colomo. A poco que se analice este proceso, quedará bien claro ese modelo de continuidad que vengo defendiendo. Veamos, pues, en qué consistió y cómo se ha mantenido la movida en la gran pantalla, explorando, de paso, de qué forma se gestó y hasta qué punto influyó en la industria. Que expliquemos esta faceta cinematográfica de la movida desde el punto de vista industrial, tiene un claro sentido: demostrar cómo una fórmula independiente, casi marginal, se fue aclimatando a los rigores de la taquilla, ensanchando el sector del público al que inicialmente iba dirigida.

Conviene en primer lugar que atendamos a esa crisis que asoló al cine español a finales de la década de los 70, y cuyo peor momento ocurrió en 1979, una fecha en la cual comienzan a detectarse en Madrid los primeros gestos de la Nueva Ola. Almodóvar, por entonces empleado en la Compañía Telefónica, ya rodaba cortometrajes en Super-8 y 16 mm. Sólo la mención de los títulos ya nos sitúa en un marco adecuadamente contracultural: *Dos putas o Historia de amor que termina en boda* (1974), *Homenaje* (1975), *La caída de Sodoma* (1975), *El sueño o La estrella* (1975), *Blan-*

*cor* (1975), *Trailer de Who's afraid of Virginia Woolf* (1976), *Sea caritativo* (1976), *Sexo va, sexo viene* (1977), *Las tres ventajas de Ponte* (1977), *Folle... folle... fólleme... Tim* (1978) y *Salomé* (1978). A diferencia de otros compañeros de generación, el director siempre desdeñó los clichés relativos al entorno agrario del cual él mismo procede. Defendiendo un distinto enfoque, Almodóvar ha mantenido ese rechazo ante una de las corrientes del último cine hispánico, pretendidamente naturalista: «Unos lo llaman 'cine rural posfranquista'. Lo mejor sería eso de 'cine de boina'. Por fortuna hasta los campesinos son distintos. Mi familia, que es paleta, y mis tíos campesinos no son así. Son diferentes a como los pintan algunos directores. (...) A mí me entristece esa imagen de España negra que aún se exporta. En Japón, en una de esas semanas de cine español que se organiza, me llegaron a decir que en España no hay ciudades, puesto que nunca han visto una película urbana de aquí, y que vivimos bajo el hacha del tricornio. No debemos perder la memoria, pero ya está bien de tanta recreación costumbrista»[2].

Ese impulso renovador del joven Almodóvar coincide con uno de los momentos más pesimistas del cine nacional, que además de revelar sus peores patologías, parece no sugerir cauces de mejora. Si bien los índices de producción conservan una cierta estabilidad, a partir de 1981 hay un ligero crecimiento de éstos, que contrasta con el descenso de la proporción de espectadores que asisten a a las salas para ver cintas españolas. Por esas fechas, nuestra cinematografía cada vez se distribuye menos en el extranjero, y ese menoscabo de la rentabilidad exterior se traduce en un menor interés de los mercados internacionales por adquirir producciones españolas. Si pensamos que poco antes había un cine de género de elevada rentabilidad, y además estrenado incluso en Estados Unidos, podremos comprender la magnitud de esta decadencia.

El 1 de agosto de 1979, Televisión Española plantea su primera convocatoria de proyectos cinematográficos, destinada a poner en marcha una colaboración productiva que sea beneficiosa para ambos medios audiovisuales. Pero tampoco esta circunstancia queda al margen de controversias, y no escasean las voces que critican la fórmula de selección. Por otra parte, la inversión de mil trescientos millones de pesetas no acredita su eficacia hasta 1982. Ante semejante panorama, no ha de extrañar que las inversiones privadas y las cooperativas vayan generalizándose como las dos vías de producción más usuales. En lo que concierne al sector de la exhibición, la

[2] Citado por María Antonio García de León y Teresa Maldonado en *Pedro Almodóvar, la otra España cañí,* Diputación de Ciudad Real, 1989, p. 67.

crisis que se vive en este periodo es aún más llamativa. Mengua el número de espectadores al tiempo que prospera el mercado del vídeo, y ello motiva que un parque de cinco mil salas quede reducido en breve plazo a poco más de tres mil quinientos cines.

Dato singular: un filme tan humilde como *Ópera prima* (1980), de Fernando Trueba, inicia una moda de comedias costumbristas, en la cual se enmarcan *La mano negra* (1980), de Fernando Colomo, *Vecinos* (1981), de Alberto Bermejo, *Pares y nones* (1982), de José Luis Cuerda, *Estoy en crisis* (1982), de Colomo, *A contratiempo* (1981), de Óscar Ladoire, y *Bajo en nicotina* (1984), de Raúl Artigot. Se trata de títulos cuyo destinatario es un público amplio, a buen seguro ajeno al retozo más o menos provocador de la movida, encarnada por las mismas fechas en el primer largometraje de Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980).

¿Constituyó esta producción *almodovariana* un gran éxito popular? Más bien tiendo a pensar que no fue sino un título minoritario, destinado en su momento a ese colectivo noctámbulo e inquieto que, desde muy diversos frentes, acabó reuniéndose en la vanguardia. Por otro lado, conviene tener presente que no era éste un caso aislado de cine desprejuiciado y provocativo. Cintas contemporáneas, al estilo de *La quinta del porro* (1980), de Francesc Bellmunt, y *Que nos quiten lo bailao* (1983), de Carles Mira, se conducían por el mismo camino, aunque con el tono fallero que caracterizó ese cine que aglutinó la llamada «comedia mediterránea».

Pero retomemos la cronología. El apogeo de la movida coincide con el primer triunfo electoral del PSOE. Los mil trescientos millones de pesetas de TVE comienzan a dar sus frutos, y en 1983 la concesión del Oscar a la Mejor Película Extranjera a *Volver a empezar*, de José Luis Garci, concurre con el reajuste en la Dirección General de Cinematografía. Los premios que ésta otorga anualmente van a beneficiar a los nuevos realizadores; entre ellos, Pedro Almodóvar, galardonado por *Laberinto de pasiones* (1982).

El 28 de diciembre de 1983 se promulga un Real Decreto en el cual se arbitran medidas de protección a nuestro sector. Cuando Pilar Miró accede a la Dirección General de Cinematografía cambia el marco legal, pero los resultados de este nuevo planteamiento legislativo no son positivos para nuestra producción. Tras ser nombrado ministro de Cultura, Jorge Semprún procura corregir los fallos de la anterior ley en agosto de 1989, pero las penas del cine español parecen haberse vuelto crónicas.

Desprovista de ambiciones y de atractivo económico, la actividad fílmica pasa por un difícil momento de tránsito generacional. Como espectador y cinéfilo, recuerdo cómo la aportación de Almodóvar vino a agitar aquel panorama con un proyecto como *Pepi, Luci, Bom...*, torpe narrativamente y

grosero en sus diálogos, pero fascinador para cuantos pensaban que esa falta de afectación marcaba un camino renovador. En una entrevista con Frédéric Strauss, el cineasta resumía de este modo la filosofía de aquel lanzamiento: «La falta de medios te da una especie de libertad creadora que no tienes en otras circunstancias. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* está llena de defectos de lenguaje, de defectos formales, pero –yo lo decía cuando promocionaba la película y es cierto– cuando una película tiene uno o dos defectos es una película defectuosa, pero cuando tiene tantos, esos defectos le dan estilo»[3].

El universo sexual y sus variantes, la apropiación de los aires más radicales de la música juvenil, las posibilidades experimentales de la droga, el colorido de las tribus urbanas y una mirada festiva hacia los estereotipos de nuestra identidad, resumen unas inquietudes que el manchego comparte con la movida. De hecho, ésta adquiere ritmo cinematográfico gracias a él, a pesar de que los productores todavía no conceden valor a esa creatividad rupturista. Si calibramos el impacto popular de esta primera etapa de Almodóvar, hallaremos cómo es el público joven, más identificado con esa dinámica, quien sustenta sus primeras iniciativas. No obstante, el tiempo ha transcurrido a favor suyo, y hoy podemos apreciar una cinta como *Laberinto de pasiones* (1982) en su doble faceta de comedia extravagante y documento de época. Porque esta película reinventa el cosmos madrileño de acuerdo con la pauta lúdica de su creador. Con todas las salvedades que la comparación exige –y pidiendo disculpas por la densidad de la receta–, podríamos decir que se trata de una lectura castiza de Anita Loos, adornada por la estética *kitsch* tan propia de las fotonovelas y luego distorsionada por improvisaciones de expresión *underground*. Además de todo ello, hay en el filme un relato que, visto sobre el papel, parece caricaturizar o acaso homenajear ese tipo de historias que ya abordó el cine comercial de los años sesenta, y que tiene sus raíces en el sainete.

El protagonista, Riza Niro, hijo del derrocado emperador de Tirán, practica el amor gay en Madrid, donde también vive la exemperatriz Toraya. Cuando Riza entra a formar parte de un conjunto musical, cae perdidamente enamorado de Sexilia, integrante de un conjunto rival, y ese romance concluye con una moraleja que no desentonaría en una viejo folletín, pues Riza abandona el placer homosexual y Sexilia, la ninfomanía. Una vez más, el diálogo del cineasta con Strauss nos proporciona algunas claves en torno a la acogida de esta producción: «El éxito fue más importante que el

[3] *Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss*, Madrid, El País/Aguilar, 1995, pp. 24-25.

de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, seguramente porque es una película menos corrosiva y menos sucia; tuvo bastante éxito de público también por el hecho de ser una comedia. Yo recuerdo que estuve en una proyección y la gente no paraba de reírse durante toda la película. Por otra parte, encajaba mucho con la liberación que sentía Madrid en ese momento. Después del estreno se convirtió en una película de culto como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* y se está poniendo todavía por la noche, desde hace años [1994], en el [cine] Alphaville. Pero la crítica fue muy cruel, tuvo críticas mucho peores que *Pepi, Luci, Bom*»[4].

Los incondicionales de Almodóvar acogieron con satisfacción esta entrega, que fue criticada en la prensa con argumentos más bien poco favorables. Los esporádicos elogios se alternaron con voces que acusaban a la cinta de confusa, escasa de aliento creativo, inconexa e incluso torpe. Sin embargo, el tiempo ha ido en su favor, y hoy podemos valorar mejor la frescura de este título, idóneo para comprender lo que fue y ambicionó la movida.

Otra producción enmarcada por esa corriente es *Entre tinieblas* (1983), donde los personajes parecen decididos a transgredir, siquiera parcialmente, el protocolo social. De nuevo, Almodóvar construye el catálogo de sus temas, y esta vez pone el acento en esa materia religiosa que planea sobre toda su obra, incluida esa última entrega que antes comentábamos, *Hable con ella*. Hay sin duda novedades, pero no en el temario de *Entre tinieblas*, sino en su tratamiento narrativo. De hecho, ésta es la primera vez que el cineasta logra evidenciar una capacidad narrativa de cierta entidad. Así, de la indiferencia formal pasamos a un esperpento de inspiración valleinclanesca, construido decorosamente, respetando la sucesión de planos, el entramado secuencial y las pautas de ritmo, concepción temporal y diseño del espacio escénico. Es conveniente recordar estos rasgos antes de abordar la esencia del libreto, pues todos ellos evidencian que el realizador está convencido de que su carrera exige profesionalizarse. Aunque sólo fuera por este motivo, *Entre tinieblas* ocuparía dentro de su filmografía un lugar muy peculiar. En su momento, escribí que dicho convencimiento no significaba que Almodóvar se hubiera transformado, de la noche a la mañana, en un cineasta admirable por su dominio del lenguaje cinematográfico. Aún hoy lo sostengo, y revisar esta película supone descubrir el modo en que la experiencia adquirida con sus dos primeras entregas le condujo a una toma de conciencia creativa. Toma de conciencia que –según yo escribí en la fecha del estreno– se traducía, simplemente, en una planificación no aleatoria.

[4] Frédéric Strauss: Op. cit., pp. 42-42.

Aún estamos lejos de la posterior afinidad de Almodóvar con el melodrama de Douglas Sirk, pero ya hay en este filme rasgos que abren ese camino. Por lo demás, buena parte del atractivo de esta película reside en su juego provocativo, mucho menos feroz de lo que en su momento se creyó. El escándalo, no obstante, fue un hecho. Cuando *Entre tinieblas*, reforzada por el creciente prestigio europeo de nuestra movida, acudió al Festival de Venecia, la Democracia Cristiana italiana se negó a que la película se incluyera en el certamen, y ello explica su exhibición fuera de concurso. Lejos de desanimarse, el clan almodovariano recibió con ello una publicidad indirecta, para mayor satisfacción del reparto femenino, compuesto por actrices como Julieta Serrano, Marisa Paredes, Carmen Maura, Chus Lampreave y Cecilia Roth.

La trama gira en torno a la comunidad de las Redentoras Humilladas, compuesta por cinco monjas más un capellán. Su convento es una escenografía donde se dan cita todos los referentes estéticos de Almodóvar: desde los pintores de la movida hasta los fotocromos de Marilyn Monroe o Raquel Welch que decoran el despacho de la Madre Superiora. Otra referencia a la movida se transluce en la tarea de estas religiosas: redimir a jóvenes descarriadas, cuya vida desembocó en la droga o la prostitución. La acción se anima cuando Yolanda Bell, una cabaretera a quien la Madre Superiora conoció en *El Molino Rojo* barcelonés, mata a su novio con una sobredosis de heroína. La artista busca refugio entre las monjas, quienes irán modificando sus personalidades en un marco de progresiva decadencia y relativismo moral. Como es de imaginar, todo ello desemboca en el abandono del convento. En definitiva, he aquí un esperpento canalla, inspirado en un viejo esquema hollywoodense –el del intruso que modifica la vida de una comunidad aislada– que ya plasmaron Billy Wilder y Thomas Monroe en *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, 1941), de Howard Hawks.

Atraído por las posibilidades del melodrama urbano, Almodóvar ensaya un neorrealismo de estética *pop* en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), donde expresa la miseria vital de una mujer que acaba asesinando a su marido. Si bien podemos encuadrar esta nueva producción en el marco de la movida, lo cierto es que proporciona nuevas opciones a su creador, quien comienza a entender hasta qué punto será beneficioso para él controlar todas las facetas de la producción. «En el mundo del cine –aclara–, la profesión me veía como una *petarda*. Realmente no empezaron a considerarme director hasta que en el 84 rodé mi cuarta película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* La película narra las tribulaciones de un ama de casa, de clase social baja. El hecho de que no fuera indiferente a la realidad social influyó en que me miraran con otros ojos, algo tipo: 'Bueno, además

de moderno, parece que tiene corazón'. De todos modos en los años de lo que se ha dado en llamar movida cambiaron muchas cosas, pero no le afectó al cine que se hacía. Revolucionaron todo lo que se podía llevar a cabo en poco tiempo y casi sin dinero. Y hacer una película, incluso con *no–budget*, sin presupuesto, como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* siempre es caro y necesitas la colaboración de un montón de gente»[5]. La gran paradoja quizá sea que la expresión de un fenómeno abierto a la improvisación y el diletantismo –la movida– condujo a Almodóvar hacia algo tan sometido a calendarios y reglas como el establecimiento de una compañía productora, El Deseo, muy eficazmente coordinada por su hermano Agustín.

Sospecho que, como casi todo creador con una personalidad acusada, Almodóvar se ciñe a un estilo reconocible. Como antes dijimos, ese estilo identifica los márgenes de la movida, aun a pesar de los cambios de registro y de los ingredientes volcados al repertorio que el cineasta maneja en la escritura de guiones. Con una especie de pudor, sus atrevimientos han ido atenuandose, al igual que ha sucedido con la obra de otros artistas coetáneos. Quizá no huelgue recordar que un grupo musical como Radio Futura, en su origen muy transgresor, fue derivando hacia un estilo *pop* que prescindía de provocaciones, conforme a un gusto mayoritario. Esto es algo que se advierte en la mudanza que va desde el disco que titularon *Música moderna* (Hispavox, 1980) hasta ese gran éxito de ventas que fue *Semilla negra* (Ariola, 1984), y que ya incluía elementos de inspiración iberoamericana. Algo semejante cabría decir de intérpretes como Alaska, Teo Cardalda o Bernardo Bonezzi.

En este sentido, la madurez de Almodóvar es un proceso que afecta a otros partícipes de la Nueva Ola, si bien en su caso se publicitó en un grado mayor. *Matador* (1986) nos da el modelo de este periodo de madurez narrativa, que avanza hasta *Hable con ella* sin perder sus constituyentes iconográficos. De hecho, ya en el plano argumental, ambas producciones tienen bastante en común –los toros, la pasión desbocada, la muerte–, y su propio realizador, a la hora de presentar recientemente esa nueva entrega, reconoció dicha consanguinidad. Un parentesco que, si afinamos el análisis, viene a demostrar cuál ha sido el anclaje de la movida en su cine. Como es lógico, nuestro asedio sólo será válido si reconocemos en esta última un puñado de tendencias más o menos abarcables, y no sólo un ambiente social que se fue definiendo entre 1978 y 1985. En esto, por cierto, conviene recordar definiciones tan desdeñosas como aquella que trazó Manuel Vicent: «Cua-

[5] Rafa Cervera, *Alaska y otras historias de la movida,* Plaza & Janés, 2002, p. 22.

tro camiseros, un concejal de cultura, tres cantineros y cinco libélulas han urdido una pequeña fiesta, pero esta movida que sólo deja con la boca abierta a los paletos no es sino otra mala imitación de una pequeña nube de moscardas»[6].

Espejismo para unos y corriente articulada para otros, lo cierto es que la movida obtuvo el beneficio de la popularidad mediática, y eso contribuyó a fijar su estereotipo. Por ejemplo, cuando *La ley del deseo* (1987) fue exhibida en los festivales de Cannes, Miami, Montreal y Buenos Aires, ese movimiento madrileño era un fenómeno ampliamente difundido, y el protagonismo cultural de la ciudad había sido reiterado por revistas como *Newsweek* y *Rolling Stone*, y también por periódicos como *Libération* y *Le Monde*. Ni que decir tiene que Almodóvar supo capitalizar ese efecto, principalmente en Francia, donde aún hoy continúa siendo un cineasta de gran repercusión. En cierto modo, el realizador pasó a convertirse en el máximo exponente de la vanguardia española, aunando ingredientes castizos y señas de modernidad. Una mezcla peculiar, fascinadora para la audiencia internacional, y desde luego, muy rentable para la compañía El Deseo si nos atenemos a la repercusión comercial de títulos como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *¡Átame!* (1989), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993) y *Todo sobre mi madre* (1999).

Al hilo de la filmografía almodovariana, he mencionado repetidamente la permanencia de ciertos elementos de la movida, más allá del periodo durante el cual estuvieron de moda entre una minoría influyente. A modo de conclusión, elegiré un título donde tales ingredientes se conjugan con peculiar fortuna, no ya por la calidad del producto, sino porque éste abunda en simetrías con aquella presencia moderna de Madrid. Me refiero a *Trailer para amantes de lo prohibido*, un filme de Almodóvar estrenado por Televisión Española el 23 de febrero de 1985, y proyectado en público el 22 de abril de 1992, en el pabellón abierto por la comunidad madrileña en la Expo-92. Además de figurar en su reparto Bibi Andersen y Paco Poch, la película cuenta en su ficha técnica con el equipo del programa *La edad de oro*. A ello añadiré el juego propuesto por la trama: un trailer –esto es, un método promocional– que acaba adquiriendo personalidad propia al reinterpretar sin complejos el planteamiento de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Acaso el pastiche y la reinterpretación sean, justamente, las claves que mejor explican el mundo del cineasta manchego y, por simpatía, el itinerario de aquel Madrid ecléctico y bohemio.

[6] *El País*, 17–IX–1985, citado en J.L. Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña,* Árdora, 1991, p. 76.

«El Barón Braün Systan» (1984), de Manuel Garcés Gil