

Del collage al trencadís: lo transnacional en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar¹

Rubén Romero Santos

Universidad Carlos III de Madrid

¹ Este trabajo se ha realizado con la ayuda del proyecto “Cine y televisión 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global” (CSO2016-78354-P), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Agencia Estatal de Investigación.

Resumen: En el cine de Pedro Almodóvar existe un movimiento constante entre lo local y lo global. La comparación de sus dos obras más conocidas y reconocidas, *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) y *Todo sobre mi madre* (1999), permite observar cómo el estilo del director ha ido evolucionando con la asunción de que, para avanzar en su carrera, era necesario abrazar referentes transnacionales. De esta manera, a través de dos de las obras del manchego también

es posible analizar cómo la cinematografía española ha ido normalizándose y adaptándose a una emergente cultura global.

Palabras clave: Almodóvar, Transnacional, Madrid, Barcelona, cultura global

Résumé : Dans le cinéma de Pedro Almodóvar, il y a un mouvement constant entre le local et le global. La comparaison de ses deux œuvres

les plus connues et les plus reconnues, *Femmes au bord de la crise de nerfs* (1988) et *Tout sur ma mère* (1999), nous permet de voir comment le style du réalisateur a évolué en partant du principe que, pour avancer dans sa carrière, il fallait des références transnationales. De cette manière,

à travers deux de ses œuvres, il est également possible d'analyser comment la cinématographie du réalisateur espagnol s'est normalisée et adaptée à une culture mondiale émergente.

Mots-clés : Almodóvar, Transnational, Madrid, Barcelone, culture globale

Nancy Berthier ha alertado sobre la “sobreevaluación de Almodóvar” en Francia, que vincula a “cierto exotismo, vinculado con la otredad, pero también cierta universalidad”. Al margen de si es merecido o no, su observación puede ser aplicable a la recepción de la obra del cineasta manchego en otros países. Otredad y universalidad son constantes en el cine de Pedro Almodóvar. Sin embargo, el peso de una y otra en su cine ha ido variando dependiendo de las diferentes etapas que ha ido atravesando. Si el cine de Almodóvar se ha descrito a menudo como un *collage* o un *pastiche*³, la procedencia de los elementos que lo conforman también ha variado en aras de una transnacionalidad que le permita aspirar a un público mayor.

En este artículo, pretendemos reflejar dicha evolución con el análisis de dos de sus películas más populares: *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988), culminación de su etapa madrileña y cómica, que lo convirtió en un referente internacional, y *Todo sobre mi madre* (1999), el gran melodrama barcelonés que lo encumbraría a máxima figura del cine de autor transnacional merced a la gran cantidad de galardones obtenidos.

Un buen punto de inicio para conocer la imagen que de la peculiar estética de Almodóvar se tenía a principios de la década de los 90 puede ser la música. En 1992, el cantante Joaquín Sabina publicaba la canción “Yo quiero ser una chica Almodóvar”, incluida dentro del álbum *Física y química*, editado por Sony Music. En un tono irónico, caricaturizaba a la protagonista del cineasta manchego como extravagante (aquella que se vestía “con faldas y a lo loco”), frívola (caracterizada como “un poco lista, un poquitín boba”), apasionada (pues es incapaz de “no dar el alma sino a quien me la roba”) y, muy especialmente, embebida de una realidad que empezaba y acababa en las fronteras de Madrid, pues todo lo que superaba las fronteras de la ciudad les resultaba indiferente (“y no permitir que me coman el coco / Esas chungas movidas de croatas y serbios”).

De algún modo, la canción plasmaba el estereotipo que la sociedad española había adjudicado y que estaba muy asociado al éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, la particular *screwball comedy* madrileña de Pedro Almodóvar. Sin embargo, en 1992, el cine de Almodóvar ya había iniciado otros derroteros que culminarían en 1999 con *Todo sobre mi madre*. Según Martínez-Vasseur, “*Mujeres...* supone, en la filmografía de Pedro Almodóvar el protagonismo, por excelencia,

2 BERTHIER, Nancy, “Crítica cinematográfica y nacionalidad”, in *Cine, nación y nacionalidades en España*, Nancy Berthier y Jean-Claude Séguin (Ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 2007, pág. 20.

3 HOLGUÍN, Antonio, *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra, 2006 y Marvin D'Lugo, *Pedro Almodóvar*, Chicago, University of Illinois, 2006.

de Madrid⁴”. En el ático de la calle Montalbán número 7 en el que vive Pepa (Carmen Maura), cabe el mundo. De hecho, el monólogo de inicio de la protagonista, en el que nos confiesa que intenta construir su particular Arca de Noé en ese enorme espacio parece querer convencernos de eso: intenta aparear patos y gallinas, en una especie de granja urbana. No solo eso: desde la terraza se tienen vistas a todo Madrid, en un *skyline* imposible e irreal, un universo autónomo y autosuficiente que parece poner en imágenes el famoso dicho “de Madrid al cielo”. Tal vez el momento en el que mejor se plasme este mundo ideal sea en la postal con una imagen de la Cibeles que Iván (Fernando Guillén Cuervo) envía a Pepa y en la que Carlos (Antonio Banderas) lee: “Pepa, estoy aquí en Madrid contigo y no necesito más”. A lo que ella responde: “Iván, yo también estoy en Madrid contigo y soy muy feliz al verte escribir esto. Pepa”. Sabemos, sin embargo, que Iván es un embustero. Solo él y su nueva novia (Paulina Morales, interpretada por Kiti Manver), los auténticos villanos del filme, desean tomar un avión rumbo a Estocolmo y huir del paraíso que es Madrid. Pepa quiere huir de Madrid con Candela, tomarse unas vacaciones, pero resulta imposible, en lo que, lejos de ser un revés, supone un triunfo. O eso parece confirmar la escena final, en la que Pepa regresa a su terraza y se reafirma en lo feliz que es allí (“Creo que no lo voy a alquilar. Me encantan las vistas”).

El espacio queda constreñido a ese gran pueblo que es Madrid, única ciudad del mundo en la que puedes toparte una y otra vez con el singular Mambo taxi conducido por Guillermo Montesinos, transporte en el que viaja Pepa de una a otra punta de la ciudad. Una postura que refleja la relación del director con la villa y corte que le había acogido hacía décadas cuando llegó a ella desde su Calzada de Calatrava natal. Tal y como confiesa:

En 1987, cuando escribí el guion, Madrid era una fiesta. Hacía una década que la democracia había llegado a nuestro país y había explotado la parte más lúdica y hedonista del carácter español. Tuve la suerte de ser joven en esa época. Mis películas de los años ochenta reflejan aquel estallido de libertad, que lo iluminaba todo⁵.

Visto con la distancia que da el tiempo, resulta asombroso que esa iluminación cegara tanto como para tomarse a chifla un asunto tan serio como el del terrorismo islamista, pero así entendía y vivía Almodóvar la sociedad del momento: la subtrama de Candela y su novio chiita (“Fíjate, el mundo árabe, cómo se ha portado conmigo”, dice Candela afligida), con su plan para secuestrar un avión que debe partir con destino a Estocolmo, probablemente sería imposible hoy.

Y es que en la séptima película de Almodóvar están algunos de los referentes más festivos del universo del manchego. El director y guionista elimina de un plumazo las cuestiones más problemáticas de su filmografía para el punto de vista de la sociedad española del momento, como pueden ser las relaciones sexuales atípicas (*Matador*, 1986) o no heteronormativas (*La ley del deseo*, 1987⁶). El mismo Almodóvar ha confesado que la idea del filme parte del monólogo *La voz humana*, de Jean

4 MARTÍNEZ-VASSEUR, Pilar, “La España de los 80 en Mujeres al borde de un ataque de nervios”, in *Almodóvar, el cine como pasión*, Francisco A. Zurian y Carmen Vázquez Varela (Coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, págs. 107-132.

5 DUNCAN, Paul, y Bárbara Peyró, *Los archivos de Pedro Almodóvar*, Colonia, Taschen, 2011.

6 SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Universo Almodóvar: estética de la pasión en un cineasta posmoderno de Pedro Almodóvar*, Madrid, Alianza, 2017, pág. 335.

Cocteau. Hay quien ha visto en su puesta en escena y su vibrante colorido un remedo de las comedias protagonizadas por Doris Day y dirigidas por Delbert Mann o Michael Gordon. Por supuesto, están sus guiños al melodrama estadounidense, con la inclusión del Johnny Guitar de Nicholas Ray (1954). También están, por supuesto, los guiños al cine de Alfred Hitchcock, una constante en su obra, como demuestra la escena del asesinato en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). En esta ocasión, parece evidente el homenaje a *Extraños en un tren* (1951), con el plano a través de las gafas de Pepa cuando esta se desmaya en el estudio de doblaje, y su condición de *voyeur* frente a la casa de Lucía (Julietta Serrano), remedando *La ventana indiscreta* (1954). Sin embargo, los elementos más chocantes y llamativos son los que se asocian a los elementos más *kitsch* y folclóricos de la cultura española. Está, por supuesto, el famosísimo gazpacho con Orfidal, pero también nos encontramos con todo un templo del *kitsch* que es el interior del Mambo taxi conducido por Guillermo Montesinos, en el que el cliente puede encontrar las revistas del corazón (*Semana*) y representantes de las por entonces pujantes publicaciones femeninas (*Mia*, *Dunia*), todavía consideradas una anomalía en el kiosko. Hay, también, unas castañuelas en una caja que, de alguna manera, se unen semánticamente a la muñeca flamenca que decora la casa de Pepa, cuyo portal vigila una mítica portera testigo de Jehová (Chus Lampreave).

Mujeres al borde de un ataque de nervios obtuvo un gran éxito de taquilla en España: fue vista por 3.347.850 espectadores y recaudó 7.020.213,76 euros, según recoge el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales). Datos, como veremos, que resultarán sumamente interesante comparar con los de *Todo sobre mi madre*. Fue nominada a 16 Premios Goya, y obtuvo cinco, entre ellos el de Mejor Película y Mejor Guion Original. Si se convirtió en un fenómeno en España, algo parecido ocurrió fuera, al ser la gran carta de presentación del cine de Pedro Almodóvar en el mundo: fue nominada a Mejor Película de Habla No Inglesa y, pese a no obtenerlo, sí que se alzó con otros galardones de prestigio, como son el Premio del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York como Mejor Película Extranjera.

Tras el éxito de *Mujeres...*, en 1991, Almodóvar firmará un contrato de producción con la empresa francesa Ciby 2000. Circunstancia que no será ni mucho menos menor si tenemos en cuenta que, probablemente, una de las grandes virtudes de Almodóvar sea la autoconsciencia con respecto a su obra. La entrada de capital transnacional también provocará una resignificación de la ciudad con la que se había asociado hasta la fecha. Según D'Lugo:

La especificidad cultural española es secundaria en estos trabajos, normalmente un simple contexto a la acción [...] Relacionada con esta evolución de la mise-en-scène hay un remarcable cambio hacia una caracterización negativa de Madrid. En no poca medida, el género contra el que los [personajes] se rebelan es el cliché folclórico de España que el director había cultivado para atraer al público internacional⁷.

Es decir, el gazpacho, las castañuelas y las flamencas pasan a ser algo secundario cuando no anacronismos de una cultura que camina a pasos agigantados hacia su equiparación con el mundo occidental y europeo al que pertenece por derecho. No podemos dejar de señalar que, en esa visión

7 D'LUGO, *op. cit.*, pág. 68.

negativa, es probable que influya el hecho de que el bastón de mando del ayuntamiento haya cambiado de manos: en 1989, el PSOE (Partido Socialista Obrero Español), gran impulsor de La Movida, la gran transformación cultural capitalina que llegó con la democracia, ha sido expulsado de la alcaldía de Madrid tras una traumática moción de censura que ha aupado a Agustín Rodríguez Sahagún, líder del conservador partido UCD (Unión de Centro Democrático) al poder. Algunos de los protagonistas musicales de La Movida realizan pequeños cameos, como el bajista de Pistones, Juan Luis Ambite, que interpreta al motero o Rossy de Palma, ya convertida en actriz tras su paso por el grupo Peor Impossible y un breve cameo en *La ley del deseo*. La eclosión de Almodóvar, su desarrollo como artista, se ha producido con el Partido Socialista Obrero Español en el poder. De hecho, sus relaciones fueron tan fluidas que Almodóvar intentó por todos los medios que Juan Barranco, el alcalde socialista que sustituyó a Enrique Tierno Galván entre 1986 y 1989, hiciera un cameo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* como un basurero, sugerencia que Barranco declinó debido a que el ofrecimiento coincidió con un conflicto laboral entre el consistorio y los empleados de limpieza.

El contrato con Ciby 2000 se extenderá durante cuatro películas: *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995) y *Carne trémula* (1997). El régimen de coproducción permitirá una mejor distribución en Francia, con un progresivo aumento de la valoración de la obra almodovariana entre crítica y público galo pues, hasta entonces, Almodóvar afirmaba gozar de más prestigio en países como EE UU o Italia. Así, en 1993, *Tacones lejanos* recibirá el Premio César a la Mejor Película Extranjera, lo que abrirá las puertas para que, en 1994, se publique el influyente monográfico *Conversations avec Pedro Almodóvar*, de Frédéric Strauss⁸. Su fama alcanza tal nivel que, en 1997, será nombrado Caballero de la Orden de la Legión de Honor francesa en 1997.

Este proceso va a culminar en *Todo sobre mi madre*, que D'Lugo considerará una auténtica “realineación geocultural”⁹ y cuyas circunstancias de producción y promoción van a suponer la definitiva incorporación de Pedro Almodóvar a la cinefilia transnacional. Transnacional es, por ejemplo, la producción: a diferencia de *Mujeres...*, que es una película financiada íntegramente por capital español, los aproximadamente 3.600.000 euros¹⁰ que cuesta *Todo sobre mi madre* serán, en un 80%, aportados por El Deseo, la productora de los hermanos Almodóvar y Rocío Ester, y en un 20% por Renn, la productora del director francés Claude Berri¹¹. Pero lo transnacional no se queda en números, sino que va a afectar a todos los aspectos del filme en una operación que Pedro Almodóvar ejecutará mediante tres características: cambiará el escenario, introducirá referencias histórico-políticas y empleará referencias transnacionales para definir y acompañar a sus personajes.

En primer lugar, *Todo sobre mi madre* es la primera película de Almodóvar fuera de Madrid. El cambio de ciudad no es ni mucho menos casual. Si *Mujeres al borde de un ataque de nervios* es algo así como el canto del cisne de La Movida, el resurgir cultural tras años de oscuro franquismo, *Todo sobre mi madre* lo va a ser de la Barcelona olímpica, del “maragallismo”, de la reforma de la ciudad iniciada por el gobierno del Partit dels Socialistes de Catalunya desde las primeras elecciones democráticas de 1979. Tanto Narcís Serra, el primer alcalde, como su sucesor, el carismático Pasqual Maragall, y el sucesor de este, Joan Clos tienen una idea muy clara de cuál es la posición que

8 STRAUSS, Frédéric, *Conversations avec Pedro Almodóvar*, París, Cahiers du Cinéma, 2000.

9 D'LUGO, *op. cit.*

10 BONET MOJICA, *op. cit.*

11 Según datos del ICAA.

Barcelona debe ocupar en el mundo, esto es, convertirse en un polo progresista y cosmopolita. Se trata de recuperar el discurso de finales del siglo XIX, cuando, a través de la organización de la Exposición Universal de 1888, Barcelona se puso como ejemplo de la modernización española ante una capital que se consideraba anacrónica y pueblerina. Ese deseo de mostrarse al mundo, de reivindicarse a través de los grandes eventos, estará en el germen de la organización de los Juegos Olímpicos de 1992, que resituían a la ciudad como una “ciudad global”, por utilizar el término empleado por Saskia Sassen¹². La razón de la elección de Barcelona como escenario de la acción, su cosmopolitismo, queda verbalizado por el propio Almodóvar durante la presentación del proyecto: “Soy español, no estamos tan lejos y ahora he redescubierto que Barcelona es, a la vez, Marsella, La Habana y Nápoles¹³”. Suponemos que, además, había una cuestión ideológica: a diferencia de Madrid, ciudad en la que, tras alcanzar el poder en 1989, los partidos conservadores no volvieron a perder unas elecciones hasta 2015, en Barcelona, ese Partido Socialista que tanto ayudó a La Moviada mantenía el liderazgo desde 1979. La Ciudad Condal es, pues, un oasis progresista en una España que vira hacia la derecha.

Barcelona, además, está de moda internacionalmente, algo sumamente importante para alguien como Almodóvar, tan pendiente de todo tipo de tendencias estéticas y culturales. No parece casual que, acabados los fastos olímpicos, en los que la organización ha trabajado codo con codo con la agencia de publicidad Ovideo-Bassat-Sport, diferentes directores estadounidenses rueden en la ciudad, seducidos por lo que han visto en las pantallas durante aquel verano. Solo en 1994 se estrenan tres películas con la Ciudad Condal como escenario: *Unveiled* (William Cole, 1994), *La tabla de Flandes* (Jim McBride) o *Barcelona* (Whit Stillman). La ciudad se convierte en un destino turístico de primer nivel en Europa. Las librerías se inundan de tratados sobre su arquitectura, tradición y modernidad: en francés, *Barcelone ou comment refaire une ville*, de Béatrice Sokoloff; en italiano, *Barcellona: Architettura E Spazi Urbani 1975-1992*, de Luca Molinari; sin olvidar, por supuesto, la obra en inglés del influyente crítico de arte Robert Hughes, *Barcelona*, tan fascinado por la ciudad que acabaría por convertirla en su hogar. A diferencia de Atlanta, la siguiente ciudad en albergar unos JJ.OO., Barcelona será capaz de prolongar el efecto de los mismos y proseguirá su transformación a menudo a través de atrevidas construcciones, de modo y manera que se convierte en una especie de paraíso para los arquitectos de todo el mundo. No es de extrañar, pues, que solo en 1999, el mismo año del estreno de *Todo sobre mi madre*, la ciudad reciba tres importantes reconocimientos, como son la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects, siendo la primera ciudad en obtener tal distinción, considerada el Premio Nobel de la arquitectura; que la consultora Mercer Consulting la elija como una de las cinco ciudades del mundo con mejor calidad de vida y que Sir Richard Rogers, uno de los arquitectos y teóricos más importantes del mundo la cite como modelo a seguir en el prólogo del libro *Towards an Urban Renaissance*.

Almodóvar conoce bien Barcelona, pues visitó con frecuencia la ciudad predemocrática, merced a su contacto con la escena libertaria encarnada por dibujantes tan fascinados como él por la estética pop y *queer* como Nazario o Mariscal. La ciudad a la que regresa, sin embargo, ya no se parece a esa canalla y nocturna de su juventud. Como si de una ilustración de esas guías de viaje para visitantes cultos se tratara, la Barcelona de *Todo sobre mi madre* se despliega en todo su esplendor modernista: Almodóvar se recrea en los edificios levantados, precisamente, cuando la ciudad

12 SASSEN, Saskia, *La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio, Buenos Aires, Euduba*, 1999.

13 BONET MOJICA, Lluís, “La Barcelona de Almodóvar”, *La Vanguardia*, 11 de octubre de 1998, pág. 76.

asumió por primera vez el objetivo de convertirse en un referente mundial, construyendo edificios que hoy ya son iconos universales: la Sagrada Familia, de Antoni Gaudí, por supuesto, pero también el Palau de la Música Catalana, obra de Lluís Domenech i Montaner que, junto a otro de los edificios de su autoría, el Hospital de Sant Pau sería nombrado Patrimonio Universal de la UNESCO en 1997. Probablemente, el plano más recordado del filme sea aquel en el que Manuela abre las puertas del balcón de la casa de su amiga, la prostituta Agrado, y ante sus ojos se levanta el Palau, con su juego de ladrillo y mosaicos de cerámica (el célebre *trencadís* modernista).

Barcelona se va a convertir en el cruce de caminos de una ciudadanía dispar y transnacional. Con su gesto frente al Palau de la Música, Manuela abre, metafóricamente, las puertas a una ciudad que se representa como una mezcla de razas y culturas, en la que sus protagonistas, habitantes de un mundo globalizado cuyo horizonte vital va mucho más allá de una terraza. Los personajes nos cuentan que viajan y los vemos viajar: Manuela, su protagonista, hace un primer viaje de Buenos Aires a París, de allí a Barcelona, y de allí a Madrid, para después regresar a Barcelona. La Hermana Rosa desea viajar como misionera a El Salvador. Tal vez la escena que mejor represente esa Barcelona en la que todo el mundo cabe y todo el mundo es bienvenido sea el paseo de Manuela y la Hermana Rosa por la calle Allada Vermell. Compárese la misma con una parecida de *Mujeres...* en las que el director se recrea en mostrar a los ciudadanos anónimos: si en *Mujeres...* son unos jóvenes patinadores esbeltos y caucásicos los que se cruzan con Pepa mientras esta vigila la casa de Lucía, en *Todo sobre mi madre* serán familias multirraciales que disfrutan del suave clima mediterráneo. Lo muestran las imágenes y lo dice Almodóvar, eufórico, en sus declaraciones al presentar el filme: “He descubierto un decorado natural fastuoso, donde conviven todas las etnias y la gente se sienta tranquilamente en la calle y se pone a dormir¹⁴”.

El movimiento de los personajes se refleja también en otros movimientos. No nos interesa especialmente el movimiento entre sexualidades. Sí que resulta más interesante señalar que el movimiento transnacional no es solo de cuerpos, sino que también afecta a los referentes. Hay elementos del *collage* (¿o tal vez sería más apropiado calificarlo, en esta ocasión, de *trencadís*?) que se repiten, como la imprescindible referencia al melodrama estadounidense, en esta ocasión con citas visuales y/o textuales a *Eva al desnudo* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), con una interesante reflexión sobre la traducción, en un guiño (otro más) transnacional a la traducción al español de su original inglés (*All about Eve*), que acaba por dar título al filme. También es detectable la influencia de *Noche de estreno* (John Cassavetes, 1977), amén del juego de realidad y ficción entre las peripecias de las mujeres del filme y la obra que interpreta Huma, *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Las citas filmicas, sin embargo, se han pulido de manera considerable. Almodóvar muestra un estilo mucho más depurado y sutil, en el que su propuesta ya no es reproducir el virtuosismo de los grandes maestros calcando sus planos, sino sugiriendo su influencia. También se repite lo que se ha calificado de “melodrama atlántico¹⁵”, esto es, la presencia de elementos de la cultura latinoamericana en el cine de Almodóvar. Si en *Mujeres...* el atlantismo estaba marcado por las canciones de Lola Beltrán (‘Soy infeliz’) y La Lupe (‘Puro teatro’), en *Todo sobre mi madre* girará en torno al reencuentro entre

14 BONET MOJICA, Lluís, *op. cit.*

15 GABILONDO ALBERDI, Joseba, “Melodrama atlántico y migrancia materna. Apuntes sobre *Todo sobre mi madre*”, en *Almodóvar, el cine como pasión*, Francisco A. Zurián y Carmen Vázquez Varela (Coord.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, págs. 287-306.

el director y una las más célebres “chicas Almodóvar”: Cecilia Roth. Carmen Ciller y Manuel Palacio han estudiado profusamente la relación entre Almodóvar y la actriz argentina, quien entrará en contacto con el director tras exiliarse de la dictadura. Según los autores, durante sus cuatro primeras colaboraciones, Almodóvar emplea a Roth para: “crear para el cine nacional un estereotipo interpretativo que conecta con los cambios de la Transición y que permite hacer visibles realidades prácticamente inéditas en el cine del franquismo, como eran nuevos roles en la representación de la mujer¹⁶”. En su quinta película a las órdenes de Almodóvar, Cecilia Roth también será una nueva mujer: en concreto, ejercerá de vértice de un nuevo concepto de maternidad y de familia.

De algún modo, su personaje, Manuela, parece realizar el mismo viaje atlántico que ha realizado Cecilia Roth: sabemos que huyó a París con Esteban, y de allí volvió a mudarse a Barcelona. Como Cecilia, lo hizo por unas circunstancias políticas que ya no son cosa menor. Para el director ya no se trata de “esas chungas movidas”, como las describiera Joaquín Sabina. Frente al Almodóvar que se toma a guasa el terrorismo islámico en *Mujeres...* el drama de Manuela y Esteban (Toni Cantó) culminará con un final feliz cargado de un fuerte posicionamiento ideológico: “Hoy es un gran día: va a nacer tu hijo y metieron preso a Videla”. Del mismo modo, la Hermana Rosa (Penélope Cruz) pretende trasladarse a El Salvador como misionera, para sustituir a las monjas que allí han sido asesinadas. De nuevo, lo transnacional no se utiliza como parodia, sino como drama.

Son rasgos políticos atípicos en el cine de Almodóvar. De hecho, se suele citar *Carne trémula*, la película inmediatamente anterior a *Todo sobre mi madre*, como la primera vez en la que Almodóvar muestra un posicionamiento claramente político y antifranquista.

También son constatables las variaciones en la faceta más melómana de Almodóvar. Sus referentes musicales visitan territorios inexplorados: el melodrama atlántico se escenificará al son del bandoneón del músico argentino Dino Saluzzi. En el bandoneón y en la presencia de Roth también encontraremos ecos de esa labor de coproducción con Argentina que el equipo de *El Deseo* está realizando en ese momento y que se alarga hasta el día de hoy. En una sorprendente decisión, también se escucharán los acordes del senegalés Ismael Lo y su canción “Tajabone”, un tema inspirado por una fiesta infantil, cuya temática obviamente cuadra con la del filme pero, también, con el multiculturalismo que Almodóvar pretende plasmar. Por último, tenemos la presencia de Marc Chagall, quintaesencia de lo transnacional antes de que se definiera lo transnacional: bielorruso, pero también judío errante y parisino, cuya obra se dedica a falsificar la catalana madre de Rosa interpretada por Rosa María Sardá.

La recepción de *Todo sobre mi madre* aporta una interesante vertiente que viene a demostrar el carácter transnacional del filme. Según los datos del Instituto de Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA), en España, recaudó 9.962.766,60 euros, frente a los 7.020.213,76 euros de *Mujeres...* un incremento debido a la inflación, pues el filme sería visto por 2.590.471 espectadores casi 760.000 menos (3.347.850) que *Mujeres...* Si la comedia de 1988 se queda a unos miles de espectadores de figurar entre las diez películas más vistas de la historia, lugar que marca en el *ranking* *La guerra de papá* (Antonio Mercero, 1977) con 3.524.450, el melodrama de 1999 no figura ni siquiera entre las 20 películas más vistas por los españoles. Sin embargo, si tenemos en cuenta el público global y no solo el español, *Todo sobre mi madre* sí que estaría entre las diez películas más taquilleras

16 CILLER, Carmen, Manuel Palacio, “Cecilia Roth en España (1976-1985)”, *UNED. Revista Signa*, nº 20, 2011, pág. 344.

de la historia del cine español, concretamente en el puesto octavo con 59.830.107 millones de euros. Lo mismo puede decirse del reconocimiento de crítica y profesionales. *Todo sobre mi madre* no solo arrasó en los Goya, alzándose con siete de las 14 nominaciones a las que aspiraba, entre ellas las de Mejor Película y, esta vez, sí la de Mejor Director, galardón que se le había negado durante años a Almodóvar y que supuso su reconciliación definitiva con la industria española. En Francia, en marzo de 1999, se le otorgó el César de Honor a su carrera, momento en el cual Gilles Jacob, delegado general del Festival de Cine de Cannes, invitó a Almodóvar a acudir con *Todo sobre mi madre* al certamen. Almodóvar, en esos momentos, se lo piensa: “Acepto con la condición de hacerlo fuera de concurso. No me apetece competir¹⁷”. Pero lo hizo, y se llevó el galardón a Mejor Director. Luego llegarían el BAFTA, el premio de la Asociación de Críticos de Cine de Los Ángeles, el de Círculo de Críticos de Cine de Nueva York, y, por fin, el Óscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa. De modo y manera que, en la categórica opinión de Marvin D’Lugo, *Todo sobre mi madre* es “la película más premiada de la historia del cine¹⁸”.

Solo en un lugar hubo ciertas reticencias a su apabullante éxito: para la crítica barcelonesa, la transnacionalidad y la estetizante mirada almodovariana sobre la ciudad convertía a Barcelona en un espacio extraño y así lo reflejaban en un reportaje aparecido en la prensa catalana¹⁹. Del mismo modo que el *skyline* falso del ático de Pepa era irreconocible en *Mujeres...* para Mirito Torreiro: “Hay películas que se ajustan muy poco a la realidad topográfica de la ciudad, como *Todo sobre mi madre*, pero que ofrecen una visión espectacular [...] Incluso su manera de hacerlo, de coger partes de la ciudad y amalgamarlos el uno al lado del otro para crear una ciudad inventada, pero que también es muy real”. Por su parte, Àlex Gorina sostenía que: “Nunca he entendido la alegría con la que se recibió la Barcelona de Pedro Almodóvar en *Todo sobre mi madre*, que es una película que me gusta mucho, y a la ciudad le hace una función determinada, pero que no es Barcelona, a mi parecer”. Observemos ahora la opinión de un crítico foráneo como el francés Serge Toubiana que es igualmente categórico al afirmar que: “*Todo sobre mi madre* provoca las mismas emociones en cualquier país y en cualquier idioma²⁰”. Como en el texto de Nancy Berthier con el que abríamos este artículo, la lucha entre el exotismo y la universalidad en la obra almodovariana está más viva que nunca en una película tan aclamada como *Todo sobre mi madre*.

Parece que, en la aplicación de lo transnacional, algo se gana... pero algo se pierde. Entre 1988 y 1999, el cine de Pedro Almodóvar variará en género y tono, adoptando unas formas más próximas al melodrama e introduciendo problemáticas transnacionales en sus filmes. La culminación será *Todo sobre mi madre*, la película que le valdrá el prestigio crítico en todo el mundo. Una operación para la que será precioso cambiar el rumbo y la localización de su cine.

17 MARTÍ, Octavi, “Pedro Almodóvar recibe un César de honor por su carrera”, en *El País*, 7 de marzo de 1999. [1 de julio de 2018] < https://elpais.com/diario/1999/03/07/cultura/920761203_850215.html >

18 D’LUGO, *op. cit.*

19 SALVÀ, Bernat, “Moltes Barcelones”, *El Punt Avui*, 1 de agosto de 2011. [1 de julio de 2018] < <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/437795-moltes-barcelones.html> > En catalán en original, traducido al español por el autor.

20 Citado por Berthier, *op. cit.*