

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Licenciado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

# “El Universo Melodramático de Pedro Almodóvar. Caso Práctico: Todo Sobre Mi Madre”

*TRABAJO FINAL DE CARRERA*

Autor: **Victoria Mirasol Rodríguez**

Director: **José Pavía**

**GANDIA, 2013**

## - PRÓLOGO

Melodrama.<sup>1</sup>

(Del gr. μέλος, canto con acompañamiento de música, y δράμα, drama).

1. m. Obra teatral, cinematográfica o literaria en que se exageran los aspectos sentimentales y patéticos.
2. m. ópera (□ obra teatral cuyo texto se canta con acompañamiento de orquesta).
3. m. Letra de esta obra.
4. m. Drama que se representaba acompañado de música instrumental en varios de sus pasajes.
5. m. coloq. Narración o suceso en que abundan las emociones lacrimosas.

## - Introducción

El melodrama es un género que ha sido filón y fuente inagotable para reflejar las emociones, despierta en su espectador sentimientos empáticos, conmueve. Ha sido considerado como un intergénero y también como parte del 'cine de mujeres', sobre todo por la sensibilidad y el protagonismo femenino, pero considero que esto es un error, en realidad la esencia del melodrama reside en que actúa como un megagénero que puede estar presente, y ser permeable, en géneros como el western o el cine negro. Sánchez Noriega<sup>2</sup> afirmó que: "resulta imposible resumir los tipos de melodramas o ver su evolución, no en vano, Gubern habla de megagénero o

---

<sup>1</sup> [www.rae.es](http://www.rae.es)

<sup>2</sup> Sánchez Noriega, José Luís: (2006) Historia del Cine. II Los géneros cinematográficos, Madrid, Alianza, p. 138

género intragenérico y, sucintamente, habla de melodrama familiar, militar, teatral, social y amoroso. El melodrama permea otros géneros -suele estar presente, al menos, en el western y el cine criminal- y es sensible al contexto social y cultural, y a los públicos a quienes se dirige”.

Por otro lado, no se puede pasar por alto la tan manida comparación del género melodramático con el cine de mujeres o *weepies*, errónea por otra parte, que se debe al parecido con la temática que ambos tipos de películas tratan. Las *weepies* son películas de mujeres para mujeres, donde la traición, el dolor, el amor o la muerte se abordan únicamente desde un punto de vista femenino. Estas películas, desde su idea más básica antes de la redacción del guion, pasando por cada plano, por cada secuencia, se realizan pensando en el público final al que se dirigen: las mujeres. Esto no ocurre del mismo modo con una película melodramática, cuyo objetivo final es mostrar los sentimientos del ser humano, indistintamente de que se trate de hombre o una mujer, y dirigidos a ambos sexos. Por tanto, el melodrama es un género que no muere, siempre permanece, siempre está ahí, formando parte de cualquier filmografía, algo totalmente lógico dado que profundiza en lo más propio e inherente al ser humano: sus sentimientos, sus ansias o sueños, sus bajezas y debilidades, sus ambiciones y esperanzas de futuro.

Con todo esto, sería imposible que el género dejara de funcionar y evolucionar, al contrario, siempre se adapta a los nuevos tiempos y corrientes, siempre permanece y cada vez adquiere un mayor número de posibilidades que transmitir, el melodrama no deja a nadie indiferente.

- ¿Qué es ‘eso’ de los géneros?

“Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación -o en cualquier reseña- sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda

película. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos -el *western*, la comedia, el musical, el bélico, las películas de *gansters*, la ciencia-ficción, el terror- y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de este, mitad visual, mitad conceptual"<sup>3</sup>. Pero, ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Dónde se encuentra el origen para que hoy en día los espectadores identifiquemos los distintos géneros cinematográficos?

Sin duda, solo hay una respuesta: en los géneros literarios. Y es que la acepción de género, tal y como hoy en día la conocemos, tiene su origen en la literatura. Los géneros literarios son cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras literarias:

- Lírica: se caracteriza por representar la realidad desde un punto de vista subjetivo, el del autor.
- Épica o Narrativa: se caracteriza porque narra una realidad ficticia desde un punto de vista que es ajeno al autor, quien es un mero transmisor de una historia o narración.
- Dramática: se representa uno o varios conflictos de forma teatralizada por actores de forma que la voz; el gesto; la expresión corporal y facial; el escenario donde se realiza la acción, juegan un papel fundamental.

No cabe duda que, respecto a los géneros literarios, la dramática sería la fuente de la que bebe el melodrama cinematográfico; ya que el género literario de la dramática, se divide en: tragedia, comedia, teatro, melodrama,

---

<sup>3</sup> Jameson, Richard T.: *They Went Thataway: Redefining Film Genres: A National Society of Film Critics Guide*, San Francisco, Mercury House, 1994, p. 9

tragicomedia o farsa. De hecho, y etimológicamente, la palabra melodrama es originaria del griego μέλος = canto o música y δράμα = acción dramática. En un principio, hacía referencia a un espectáculo o representación donde la parte hablada (cantada o teatralizada) se integraba con la música.

Volviendo a la noción del género cinematográfico, no sería correcto realizar un estudio sobre el mismo, sin hacer primero una breve aproximación a la noción de género. Aunque esto no resulte tarea sencilla, dado que existe mucha controversia en torno a la figura del género, su significado, su valor, su función, etc.

Por un lado, podríamos decir que el estudio de los géneros ayuda a detectar la actitud del público en cada momento, ya que, según las diferentes épocas o situaciones, y siempre condicionadas por el momento socio-político; el público expresa su favor por determinado tipo de películas y rechaza, casi sistemáticamente, otros géneros. Ejemplos hay muchos, uno cercano es el sucedido durante los años del postfranquismo en España, hacia finales de los 70 principios de los 80. En este periodo, conocido como la Transición y que supuso el paso de la dictadura a la democracia, proliferó un tipo de cine denominado como 'cine del destape'. Se trataba de películas joviales y superficiales, casi banales, en las que el mayor objetivo era mostrar lo que hasta la fecha había estado prohibido en España: piernas, pechos o glúteos femeninos. El nacimiento de este tipo de cine respondía a una demanda social sobrevenida por un determinado momento histórico. Y es que previamente a esta época, el yugo de la censura erradicó todo atisbo de cuerpo femenino, entre otras cosas, de las pantallas españolas.

Lo mismo sucedió con cierto tipo de cine, desarrollado en la América de los años 50 y hasta entrados los 80, a raíz de la Guerra Fría. En esta época, el mensaje cinematográfico subliminar en las películas de sello americano,

estaba claramente dirigido a evidenciar el anticomunismo y a ensalzar los mensajes patrióticos americanos frente al enemigo ruso. Y es que el cine, desde sus inicios, ha servido para mucho más que para el entretenimiento.

Dándole vueltas a la noción de género, también podríamos añadir que lo que realmente hacen los géneros es, de alguna forma, encasillar o encuadrar las diferentes películas en determinada tipología. Aunque bien es cierto que una gran parte de las producciones se escapan a este encasillamiento, o que muchas obras cinematográficas pueden ser clasificadas en varios géneros a la vez. Al fin y al cabo, estamos hablando de etiquetar el cine, de agruparlo bajo determinadas etiquetas que responden a conceptos teóricos que, en muchos casos, han sido desarrollados a posteriori. Por ejemplo, *Titanic* (James Cameron, 1997) puede catalogarse como una historia de amor -un drama romántico- como la recreación de un suceso real -cine histórico- o como la narración de un naufragio -cine catastrófico-.

Podríamos continuar diciendo que los géneros descubren la estructura más significativa del cine como arte de masas, y así seguir añadiendo datos que los diferentes intelectuales y teóricos de esta disciplina han recogido a lo largo de la corta, pero intensa, historia del cine, cuando lo realmente maravilloso es que el genio creador cinematográfico es irreductible a unas reglas.

Pese a ello, el análisis de los géneros y estilos cinematográficos, proporciona un conocimiento teórico, pero vivo, del séptimo arte. Y lo cierto es que el cine es un mundo lleno de posibilidades: divertir, informar, seducir, acompañar, imaginar, soñar o mostrar. Por tanto, al hablar de cine, hablamos de un proceso de creación, un proceso, intelectual y subjetivo, que no está sujeto a más reglas que aquellas a las que un director quiera atarse. Lo que significa que no todo el cine pueda clasificarse de la misma manera, porque no todas las películas se crean del mismo modo, o con la misma intención.

Aun así, si para algo sirve la clasificación por géneros del cine, es para tratar, de alguna forma, de ayudar al futuro espectador, contribuye a orientarlo ante la obra que va a ver, disfrutar o sentir. Del mismo modo que la clasificación de las películas por géneros cinematográficos ayuda a la propia industria a la hora de producir, comercializar, distribuir o exhibir cualquier obra cinematográfica. Por tanto, los géneros son necesarios para la propia supervivencia del cine.

Y, aunque es difícil aproximarse al estudio de los géneros, vamos a tratar primero de definir, al menos, el significado del concepto. En el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, la definición más parecida al género cinematográfico que podemos encontrar, es relativa al género literario y dice así: 'cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras literarias'. Tenemos, por tanto, las dos primeras acepciones de la palabra de las que podemos extraer parte de su función: categoría y orden. Pero, ¿Qué es lo que han dicho los estudiosos del cine?

Rick Altman, quien ha escrito uno de los libros de referencia para el estudio de los géneros cinematográficos, y en el que recoge numerosas teorías surgidas desde los inicios de cine, argumenta que<sup>4</sup>: "en los cómics siempre aparecen extraños artefactos capaces de desempeñar las más diversas tareas. Algo parecido ocurre con la visión que normalmente se tiene del género. Con una versatilidad poco menos que mágica, los géneros resisten dentro de la teoría cinematográfica. No son sino categorías subjetivas cuyas delimitaciones varían con el devenir del tiempo, y cuyas definiciones, metodología analítica y nomenclatura, dependen del sujeto que las emite, y la época en que lo haga. El término género no es, al parecer, un término descriptivo cualquiera, sino un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera:

---

<sup>4</sup> Altman, Rick: (2000) Los géneros cinematográficos, Barcelona, Paidós Comunicación, p. 34

- El género como esquema básico, o fórmula, que precede, programa y configura la producción de la industria.
- El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores.
- El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público."

El teórico David Bordwell apuntó en su libro 'El arte cinematográfico: una introducción' que los géneros son un acuerdo tácito entre directores y público. Para Tom Ryall, citado por Rick Altman<sup>5</sup>, "la imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por artista/película/público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos/estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte de director y su lectura por parte del espectador".

Se puede definir, por tanto, a los géneros como miradas, patrones o estilos de estructuras, pero esta jamás sería una definición completa, ya que se quedaría en una parte muy superficial de lo que los géneros pueden llegar a significar. Hay algo más en ellos, y es la química con la que desatan los instintos del espectador.

Sánchez Noriega<sup>6</sup> afirmó que: "los géneros se han definido tardíamente, y sirven para clasificar las películas en función de las expectativas que crean en

---

<sup>5</sup> Altman, Rick: (2000) Los géneros cinematográficos, Barcelona, Paidós Comunicación, p. 35

<sup>6</sup> Sánchez Noriega, José Luís: (2006) Historia del Cine. II Los géneros cinematográficos, Madrid, Alianza, p. 98

el espectador, siendo una guía para reír (la comedia) emocionarse o llorar (el drama/melodrama), asustarse (cine de terror), sorprenderse (lo fantástico), entretenerse (las aventuras), etc. O también para el reconocimiento de temas, espacios, iconos, situaciones, objetos... que espera encontrar en las películas”.

El género cinematográfico se caracteriza por la especialización de su contenido narrativo, anunciada por el nombre que lo designa, así una película bélica tratará de asuntos militares, y una película melodramática tratará de un drama o tragedia. Las películas de género están sometidas a cierta repetición o reiteración de elementos, ya sea el esquema narrativo, escenarios, espacios dramáticos, situaciones o tipos de diálogos. De esta forma, el espectador encuentra placer en ese reconocimiento, aunque, complementariamente, cada obra posee elementos diferenciales y nuevas contribuciones al género en el que se inscriben.

La lista de géneros puede ser interminable. Dentro de cada género hay múltiples variantes y ciclos, denominados subgéneros. Aunque los conocidos como canónicos, o géneros mayores, son el melodrama, el *western*, la comedia y documental. En realidad, toda la cuestión del género así como cualquier tentativa de definición del mismo se ve sujeta a una significativa paradoja: no tenemos ningún problema aparente a la hora de situar un texto fílmico dentro de una determinada práctica genérica; sin embargo, cuando tratamos de definir ese mismo género en el que hemos ubicado el texto, los problemas, inexorablemente nos salen al encuentro. Pese a la manifiesta imposibilidad de definir satisfactoriamente el género, éste se encuentra profundamente implantando en el discurso teórico así como en otro tipo de interacciones que suceden en los alrededores de la industria. Este alto nivel de implantación obedece, sin duda, al alto grado de rentabilidad que semejante noción es capaz de ofrecernos en los entornos más variopintos.

- El Melodrama, una realidad omnipresente: un 'género de géneros'

Tal y como se ha explicado en las páginas anteriores, etimológicamente, melodrama significa drama musical y es, sin dudarlo, una categoría temática difícil de establecer, ya que estamos frente a un género cuyo corpus es el mayor de la historia del cine. En el melodrama, nada de lo humano es ajeno, sí es subjetivo y cercano a las peripecias de los sentimientos, sus raíces se remontan a la antigüedad; debemos a Aristóteles con su *Poética*<sup>7</sup> la definición de *hamartía*, la herida melodramática que se prolonga en los personajes y que constituye la base del melodrama.

Aristóteles definía la *hamartía* como un error trágico, defecto, fallo o pecado, aunque no se refiere al pecado tal y como se conoce hoy en día, sino como un error fatal en que incurre el héroe trágico. "Puesto que la trama de la tragedia no debe ser simple, sino compleja, e imitar acciones temibles y dignas de compasión -ya que esto es lo propio de este tipo de imitación- es, por lo pronto, evidente que no deben exhibirse personajes virtuosos que pasan de la felicidad a la desdicha -pues esto no inspira temor ni despierta la compasión sino que es repugnante- ni tampoco malvados que pasan de la desdicha a la felicidad -pues esto es lo menos trágico del mundo -ya que no cumple con la condición requerida, pues no provoca sentimientos humanitarios ni dignos de compasión y temor".

Con la definición del héroe griego y su peripecia, Aristóteles está definiendo al personaje melodramático: "tal es el caso que no destaca por su virtud ni por su justicia, pero tampoco cae en la desdicha por maldad o por perversión, sino más bien por culpa de alguna falla<sup>8</sup>". Y es que los ecos de la tragedia

---

<sup>7</sup> Aristóteles: (1987) *Poética*, XIII. Traducción de José Alsina Clota, Barcelona, Icaria Literaria, p. 41

<sup>8</sup> Falla por *hamartía*, entendida como error trágico, defecto o fallo

griega y las peripecias a las que los héroes griegos se enfrentan, están muy presentes en el melodrama. Las raíces de los mecanismos melodramáticos se hunden en la tragedia helena y la mezcla de música y drama le aportan el nombre durante el Renacimiento.

La realidad, y la historia del cine, nos indica que el melodrama es un género que puede abarcarse desde múltiples cinematografías: la europea, la hollywoodiense, la de Extremo Oriente, la de India, la del mundo árabe, o incluso la latinoamericana. Una tradición, esta última, que está abonada al melodrama, no solo en el mundo cinematográfico, sino también en el mundo televisivo de las series de ficción que tantas horas de la sobremesa española han llenado, y llenan, con los conocidos en España como 'culebrones'. Unas series que irrumpieron en España a finales de los 80 y encontraron en los 90 su momento más álgido, y lo cierto es que, si se analizan en profundidad, todas responden a un mismo patrón, que podría definirse como melodramático.

Por tanto, y teniendo en cuenta las múltiples industrias cinematográficas existentes a lo largo y ancho del globo terráqueo, sería imposible abarcar el melodrama desde tanto punto de vista diferente. Resulta necesario acotar el tema, y marcar unos parámetros de estudio ante la imposibilidad de abordar el melodrama desde tantas perspectivas.

Por otro lado, si algo caracteriza a la industria cinematográfica es la hegemonía del cine americano. Desde los inicios del cine ha sido así, y aunque los hermanos Lumiere dieran los primeros pasos, los méritos y el gran desarrollo cinematográfico han ido a parar a la otra orilla del Atlántico. Toda omisión implica olvidos injustos, pero hay que hacerlo. Es por eso que para continuar con la búsqueda de las claves melodramáticas, vamos a analizar el melodrama hollywoodiense. Y es que ha sido esta industria, la americana, la que ha institucionalizado el melodrama como un modelo fílmico universal.

- Melodrama: un género permeable.

Cuando el melodrama comienza a instaurarse como género, en la literatura, lo hace como pieza teatral que combinaba partes habladas con partes musicales. En los inicios del siglo XIX, con la llegada de un nuevo tipo de público, devenido de la era industrial y conocido desde entonces como público de masas, el término de melodrama será atribuido a dramas populares, de argumento sensacionalista y aventuras novelescas.

Siempre reflejando el eterno enfrentamiento entre el bien y el mal, con final feliz y personajes estereotipados; el melodrama, progresivamente, ha ido incorporando elementos de la novela sentimental, del drama romántico, de la opereta, o del folletín, hasta que; finalmente, el cine adoptó estos planteamientos melodramáticos y los convirtió en uno de sus materiales más característicos. El melodrama es un género que abarca, desde una ópera italiana, hasta una película canónica como es *Magnificent Obsession*, (Douglas Sirk, 1953. En España traducida como Obsesión). Pasando por un relato de Dickens. Y es que, este género, adquiere desde sus inicios un carácter multiforme e intergenérico que hacen muy complicada la tarea de su estudio. La estirpe melodramática es amplia, y aplicada al cine se podría describir como más que un género, una forma de narrar basada en los giros súbitos de la acción, el juego simplificado de connotaciones morales y el resorte sentimental y apasionado que mueve a los personajes, dicho de otra forma, el melodrama afectaría a la totalidad de la producción de Hollywood.

- Las características del género.

El cine melodramático se fundamenta en la sinonimia (figura que consiste en usar intencionadamente voces sinónimas o de significación semejante, para amplificar o reforzar la expresión de un concepto), en la redundancia y la metáfora. Redundancia en el sentido de reiteración, que dice la misma cosa un número ilimitado de veces, obligando al espectador a la visualización constante y repetida de la exhibición del dolor, sin poder hacer nada, ni rebelarse.

El melodrama es un género de alta densidad dramática, su materia base son los sentimientos, y sobre todo, la herida materialización del sentimiento. La escenografía al servicio de la representación de esta herida melodramática, se entremezcla con los distintos flujos de información. No podemos entender, o analizar, el melodrama sin conocer cómo funcionan los flujos informativos: ¿Qué sabe el personaje? ¿Qué sabe el público? Existen relaciones básicas entre el saber del personaje y el del espectador, a partir de la relación que se establece con el espectador, se van configurando las diferentes estructuras narrativas fundamentales:

- Espectador y personaje comparten la misma información.
- Espectador sabe más que el personaje.
- Espectador sabe menos que el personaje.

Mayoritariamente en el melodrama, el espectador accede antes que el personaje a una información que será fundamental para el devenir de su historia. Esta fórmula se usa mucho en el melodrama porque favorece la implicación (empatía) de espectador con el personaje. El espectador percibe lo que va a ocurrirle al personaje y esto provoca un fuerte estado emotivo en el espectador, desatando sus deseos de avisar al personaje de lo que va a sucederle aunque, lógicamente, sea imposible.

Otro aspecto fundamental a la hora de configurar el melodrama es el factor tiempo, su tratamiento. El tiempo del melodrama no pasa sin más, es un tiempo que modela, que marca al personaje. No se trata simplemente de horas o días que se van sucediendo de forma inevitable, se trata de un tiempo que nos marca para siempre, un tiempo performativo: que deja huella y nos configura. Es por eso que podemos decir que la unidad narrativa del melodrama no es propiamente la acción, sino que es el padecimiento, la acción padecida y sufrida, en lugar de actuada.

Tampoco podemos dejar aparte la comunicación gestual, no verbal, rostros y miradas, en general el trabajo gestual de lo melodramático es toda una arquitectura. Si el melodrama juega con el tiempo, con el destino, con la ausencia o con la pérdida; el rostro es la suma de todas ellas, es donde más y mejor se reflejan estos sentimientos, callados y quedos, que son capaces de reflejar la *hamartía* -la herida- en una mirada.

Al igual que sucede en todos los géneros, lo primero que parece evidente en un melodrama, es que pasan muchas cosas, pero lo importante no es que pasen. No se trata de que los personajes sean muy activos, y hagan muchas cosas, se trata de que les sucedan muchas cosas. Además de la abundancia y la pasión, ha de darse una acumulación de sucesos, pero han de recaer en su mayoría sobre nosotros los espectadores, a quienes esta concentración de sucesos nos parecerá inusitada y desproporcionada, despertando la empatía. Y es que el espectador será incapaz de no sentir empatía frente a la concatenación de desgracias, frente a la acumulación de sentimientos encontrados y a la suma de sufrimiento de los distintos personajes.

El objetivo último, reconocido o no, del melodrama es la catarsis que también definiera Aristóteles, es lograr que el espectador padezca con los personajes,

comparta, comprenda y sienta las vicisitudes que sufren, que se emocione. El personaje melodramático vive el tiempo en su dimensión más angustiada, los enamorados pretenden la fusión total, no separarse hasta que la muerte lo haga, pero las leyes del melodrama requieren que sea el *supremum fatum*, el destino supremo del que hablaban los romanos, quien ejecute esa separación. Siendo el tiempo y la espera los principales acompañantes al drama, junto con la ausencia y el dolor, de ahí el uso de fundidos encadenados para mostrar el paso del tiempo, o los *flashbacks* como golpes del pasado.

La gran característica del personaje del género es la actitud pasiva con que asumen las heridas, la heroicidad de las víctimas melodramáticas reside en la pasividad con que aceptan el sufrimiento, son incapaces de intervenir eficazmente a favor de su felicidad, sólo la aparición de algún elemento externo hará posible, y no siempre, un final relativamente feliz.

Los personajes del melodrama se mueven entre los valores del bien y el mal, son personajes tipo, con una función dentro de la historia, y significan un valor o sentimiento. Se trata de estereotipos que se mueven en universos maniqueos

Tal y como sucede en otros géneros, en el melodrama se da una conjunción de: dirección de actores y elección de los mismos, imprescindible que sea la adecuada para la interpretación. Además, también cuenta la iluminación, los movimientos de cámara, la composición, el ángulo de toma, el encuadre y tamaño de cada plano, la función de determinados objetos, el decorado, las elipsis, las variaciones de tono o los encadenados, etc. Estos recursos cinematográficos confluyen de una determinada manera que conducen a una intensificación del dramatismo. Todo en el melodrama está medido al milímetro para que los sentimientos estén a flor de piel.

Las estrategias narrativas se encuentran, generalmente, cargadas de acciones y conflictos, hasta tal punto es la sobrecarga (más que carga), que roza la hipérbole. Estas estrategias están salpicadas de situaciones cliché (del diccionario: Lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia) tantas veces parodiadas o convertidas en estereotipos. Suelen derivar en soluciones extremas, giros inesperados y bruscos de los relatos, encuentros insospechados, coincidencias artificiosas, una exagerada intervención del azar... pero siempre bajo la guía del sentimiento exacerbado, como dijera Umberto Eco<sup>9</sup>: “dos clichés producen risa; cien, conmueven”.

Es importante no olvidar que los relatos melodramáticos suelen depositar el punto de vista del narrador en el de la víctima, la identificación o implicación equivale a la empatía. La sabia dosificación de la información es otra de las necesidades de la maquinaria melodramática.

- Los temas del melodrama

El amor es el gran eje del relato melodramático, siempre presenta dificultades o dudas, pero al final vence, siendo la solución a todo conflicto. Mediante el amor se alcanza el triunfo y sin él, la felicidad no es posible.

De todas formas, el amor está presente en la práctica totalidad del cine, ya sea en su estado más puro, como en las relaciones sentimentales entre hombre y mujer, o un amor familiar como el de los padres hacia los hijos, también un amor de amistad. Existe el amor que representan los sentimientos por objetos, como una casa que representa a una familia entera, su historia,

---

<sup>9</sup> Eco, Umberto: (1999) La estrategia de la ilusión, Barcelona, Lumen, p. 129

sus idas y venidas, su pasado y su futuro. Este sentimiento de amor por lo material se refleja muy bien en otro melodrama muy conocido *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó, Victor Fleming 1939). En esta obra, la mansión Tara representa a la familia: sus plantaciones, sus fiestas, su vestuario, su juramento, sus recuerdos, sus vivencias... Todo se configura alrededor de este espacio que forma parte de la esencia de la película.

Otro aspecto fundamental a tener en cuenta en el género melodramático es la familia, que se configura como el núcleo de la sociedad. Pueden surgir problemas, pero es la familia, en sus múltiples vertientes, quien estructura las vidas de las personas y les ayuda a superar los vaivenes del destino.

La ascensión social se configura como otro tema que se trata en las películas melodramáticas, siempre está presente la búsqueda de la satisfacción personal a través de alcanzar un "status" también en relación con los prejuicios sociales, aunque esto pertenece más a épocas pasadas, ya que el melodrama también ha evolucionado de acuerdo con los cambios sociales. Los conflictos existenciales, que anidan en el inconsciente y afloran con una fuerza desgarradora en el caso de celos, envidias, adicciones, soberbia, egoísmo o traición, también son otro de los ejes fundamentales del género.

- La representación del melodrama.

El melodrama configura un relato con aspiraciones existencialistas, narraciones que buscan respuestas a los grandes enigmas de la existencia. Probablemente, por ello se manifiestan como relatos en su forma más pura y universal, y por ello el uso de recursos cinematográficos para crear la relación entre el texto y el espectador son más escasas y simples que en otros géneros cinematográficos.

Sus esquemas argumentales ofrecen pocas variantes, son estructuras sencillas, casi básicas en comparación como en otros géneros como la comedia, que usa estrategias narrativas y dramáticas más complejas y ricas, intercaladas con giros e ingredientes muy elaborados.

Aunque, por otro lado y en este sentido, es importante saber distinguir y no confundir esta esencialidad narrativa del melodrama con simpleza estructural. De hecho, los melodramas están plagados de estructuras densas como las elipsis, los movimientos temporales, los virajes dramáticos inesperados y esquemas de repetición. Además, como la herida que se refleja en los melodramas está, muchas veces originada en el pasado, este cine puede recurrir al uso del *flashback* como explicación de una situación pasada necesaria para entender el presente.

Otra clave a destacar de la representación fílmica del melodrama es el uso de la cámara, de los planos, cómo el director con el objetivo de su cámara dibuja el melodrama, aproximando al espectador a la cara del personaje, a sus ojos, para que leamos los sentimientos en su mirada. Es por eso que el uso de los primeros planos, los planos detalle y los planos subjetivos se hacen más que evidentes en las obras melodramáticas.

- Profundicemos: 'Todo sobre mi madre'

Como Guillermo Cabrera Infante escribiera<sup>10</sup>: "hablar de Todo sobre mi madre es hablar de todo sobre Almodóvar". Pero también el propio director ha

---

<sup>10</sup> 'Todo sobre Almodóvar' Guillermo Cabrera Infante. Edición escrita diario EL PAÍS, Madrid 16 de mayo de 1999. Pág. 41

reconocido cómo esta película tiene mucho de sí mismo. En una entrevista concedida a Beatrice Sartori<sup>11</sup>, Almodóvar aseguraba que: “Todo sobre mi madre es una película que me emociona mucho. Creo que la película entera es la que me representa a mí por entero. Quiero decir, que en todas las demás he estado en un lugar o en otro. En esta, si fuera un círculo (lo dibuja), estoy por entero alrededor (dibuja un círculo mayor que encierra al primero)”.

El cineasta manchego es reconocido por escribir, y dirigir, películas para mujeres, aunque él mismo<sup>12</sup> no termina de estar de acuerdo con esta afirmación. “La fama de buen director de actrices la aceptaba por mera educación, pero es uno de tantos tópicos sobre mí. (...) A lo largo de 14 películas reconozco que me he encontrado con mayor cantidad de buenas actrices que de buenos actores, pero también es cierto que he escrito más papeles femeninos que masculinos a neutros”.

Pero si hay algo innegable respecto a la figura del director manchego es que ha creado un universo único e intrínseco: el universo almodovariano, y cualquier persona que vea una única escena, reconoce la huella latente del director. Pero *Todo sobre mi madre* es, sin dudarlo, la obra que mejor refleja este sentimiento por lo femenino, es donde mejor ha querido plasmar su universo concéntrico alrededor de la mujer.

Comenzaremos a introducirnos en el universo melodramático de Almodóvar analizando el título de *Todo sobre mi madre*, donde se encuentra una de las claves de la obra: las mujeres, o mejor, las madres. Sabemos que las madres

---

<sup>11</sup> Entrevista de Beatrice Sartori a Pedro Almodóvar el 13 de mayo de 1999, día del estreno de ‘Todo sobre mi madre’ en Madrid. Publicada en [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

<sup>12</sup> Autoentrevista de Pedro Almodóvar, publicada en la sección ‘sus textos’ de la página oficial del director en la Web [www.clubcultura.com](http://www.clubcultura.com)

que ha reflejado Almodóvar, en cada una de sus películas, estaban todas inspiradas, aunque sea por oposición, en Francisca Caballero, su propia madre.

Como dijera el mismo Almodóvar<sup>13</sup> recordando episodios de su infancia: “tres o cuatro mujeres hablando, significan para mí el origen de la vida, pero también el origen de la ficción y de la narración”. Reconociendo que las mujeres han sido, desde sus orígenes, las máximas inspiradoras para él a lo largo de toda su narrativa, lo que le ha supuesto el descubrimiento del juego entre ficción y realidad. Algo a lo que le gusta jugar, y mucho, al manchego.

El director estaba muy unido a su madre, esto le ha influido enormemente, haciéndose evidente en muchas de sus películas, en las que aparecen madres de todo tipo. Pero con una cosa en común, siempre volcadas en sus hijos, un estereotipo bastante claro sobre la mujer: como la madre cuida de sus hijos a toda costa. Y esta película no iba a ser menos, es un homenaje a las madres, y a las mujeres; Todo funciona alrededor de ellas, desde Manuela, que es el personaje principal, Rosa, la monja, o la Agrado, hasta Lola, la catalizadora de las vidas de estas mujeres, pero que es un transexual, es decir, un hombre convertido en mujer.

Hay tres hombres en *Todo sobre mi madre*, pero tan sólo son espectros, despojos. Es una película predominantemente femenina, y estos papeles masculinos son muy secundarios, sus presencias representan sombras en la vida de las mujeres. Uno es un anciano, enfermo de Alzheimer (Fernando Fernán Gómez que interpreta al padre de Rosa), otro es el actor que interpreta a Stanley Kowalski (Carlos Lozano) en la representación de *Un*

---

<sup>13</sup> 'Todo sobre mi madre' Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 171

*tranvía llamado Deseo* y el último, es un hombre miserable, una “epidemia”, según lo define la propia Manuela, que daña todo lo que toca: es Esteban padre, o lo que es lo mismo, Lola (Toni Cantó).

Otra de las claves que refleja el título de la película es el uso de las referencias que *Todo sobre mi madre* hace hacia el cine, actuando como una “meta-ciencia” que no cesa de hablar de sí misma.

El título tiene su origen en la traducción literal de ‘All about Eve’ (1950, L. Mankiewicz traducida en España por ‘Eva al desnudo’). Para Almodóvar<sup>14</sup>, *Todo sobre mi madre* “trata sobre mujeres y actrices, mujeres que se confiesan y se mienten en el camerino de un teatro, convertido en sancta sanctorum del universo femenino”. Y este último, el camerino de un teatro, ejerce su influencia en el director manchego, ya que será una de las localizaciones que vamos a encontrar en esta película.

De esta forma, encontramos de nuevo al mundo del cine y del teatro, haciendo del mismo uno de sus *leit motive* con la continua representación de diferentes escenas de la obra: *Un Tranvía llamado Deseo*. Obra magistral, escrita en 1947 por Tennessee Williams (con la que obtuvo el deseado premio Pulitzer) y que también forma parte de esta complicada trama, siempre, como anticipo de lo que va a suceder.

#### - Sinopsis

Manuela es una enfermera que ha tenido que educar y sacar adelante sola a su hijo Esteban. Este, es un adolescente que sueña con ser escritor. Una

---

<sup>14</sup> ‘Todo sobre mi madre’ Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 171

trágica noche, Esteban muere atropellado mientras corría detrás del coche de su actriz favorita tras verla actuar en el teatro.

La enfermera, destrozada, descubre que las últimas palabras que su hijo escribió, iban dirigidas hacia un padre que nunca conoció. Decide entonces ir en su búsqueda y regresar a Barcelona. Una vez allí, se enfrentará a la dura realidad de la que siempre huyó, tendrá que iniciar la búsqueda de un hombre que ahora se llama Lola, para así, poder comunicarle que era padre, que su hijo murió, y que soñaba con poder conocerlo. Una búsqueda como esta, nunca puede resultar sencilla y, en efecto, no lo es.

- El argumento de la historia /la idea dramática

Manuela es una enfermera que dirige la unidad de trasplantes del Hospital Ramón y Cajal de Madrid. Vive sola con su hijo adolescente, Esteban, al que adora. El chico es muy inteligente, todo un intelectual que llega a pasar horas y horas leyendo y escribiendo, sus dos pasiones son la literatura y escribir guiones. Esteban adora a su madre, pero tiene una espina clavada, y es que no sabe de forma cierta quién fue su padre, esta duda le acompaña siempre. Como también lo hace una libreta en la que va tomando notas, está escribiendo un relato sobre su madre, ¡futuros premios Pulitzer! bromea.

Manuela ha sacado a su hijo adelante sola, y ahora, con 17 años, Esteban necesita saber la verdad sobre su padre. La noche de su cumpleaños, Esteban pide como regalo saber la historia del 'padre perdido', el chico siente que a su vida le falta un trozo, y es por ello que Manuela decide contárselo todo, pero antes de que esto ocurra, acuden al teatro para ver la representación de '*Un tranvía llamado Deseo*'. Pero lo que Esteban no sabe es que esta obra ha

marcado profundamente a Manuela desde su juventud, y al volver a verla se reabre su herida. Esta obra actúa como un augurio sobre la vida de Manuela, adelantando, de forma inquietante y callada, la suerte que vivirá la enfermera.

A la salida del teatro, Esteban quiere un autógrafo de la actriz Huma Rojo, que interpreta el papel de la gran Blanche Dubois, por lo que corre detrás de su taxi en una noche de intensa tormenta. Cuando parece que le ha alcanzado, un taxi le atropella brutalmente y Esteban muere. Sobre la lluvia corre la sangre del joven, tan solo acompañado por los alaridos de dolor de una madre que llorará hasta quedarse seca.

Han pasado unos días y Manuela está destrozada, ha perdido la razón de su existencia y ya no le quedan motivos para seguir viviendo, pero descubre uno, el último deseo de su hijo: conocer a su padre. Así que decide regresar a Barcelona, va huyendo de su tragedia, de sus recuerdos. Hace 17 años abandonó esta ciudad huyendo del padre de su hijo, ahora huye de nuevo, pero en un trayecto de dirección opuesta: de Madrid a Barcelona. Y esta vez, para buscar al padre de su hijo, aunque ahora Esteban es Lola, un travesti.

Nada más llegar a Barcelona se reencuentra con La Agrado, una antigua amiga con la que compartió muchos momentos, y que ahora le aportará a Manuela un apoyo indispensable a la vez que añade, al drama que ésta vive, un toque de humor. La Agrado también es un travesti que ejerce la prostitución.

Pero parece que *Un tranvía llamado Deseo* jamás dejará de acompañar a Manuela, pues se está representando de nuevo, esta vez en Barcelona. Tras ir al teatro para ver la obra y llorar desconsoladamente, la enfermera acude al camerino de Huma Rojo. Esta escena, magistral por su emotividad y por los sentimientos contenidos, nos recuerda a una representada previamente en

esta misma película, cuando Eva fue a visitar a Margo en *Eva al desnudo*, película que vieron Manuela y su hijo horas antes de morir este. No puede negarse la gran maestría de Almodóvar al recrear esta escena, tan parecida a la original de Mankiewicz, pero con el añadido de la gran carga emocional que ahora supone para sus protagonistas y su futuro. Esta es la primera toma de contacto entre las dos mujeres, que a partir de ahora, y sin saberlo, estarán unidas de por vida.

Manuela ya está instalada en Barcelona, su antigua ciudad y de la que salió huyendo, decide buscar trabajo y es así como conoce a Rosa, una monja que, poco a poco, se ganará el corazón de nuestra protagonista, sobre todo cuando descubra el drama que encierra su vida, la Hermana Rosa está embarazada de Lola/Esteban que, además, le ha contagiado el VIH.

Mientras, Manuela ha conseguido trabajo, el destino ha querido que sea la ayudante de Huma Rojo y que incluso, como antaño, deba representar el papel de Stella Kowalski en *Un tranvía llamado Deseo*. Finalmente, y tras una serie de acontecimientos que así lo requieren, Manuela acaba confesando a Huma su desgarrador drama, y cómo esta obra, *Un tranvía llamado Deseo*, le ha acompañado durante toda su vida. Está unida a su persona desde lo más profundo, revive su pasado, reabre a cada segundo su herida, avivando lo que la obra significa para ella: es el nexo real que le une a sus *Estébanes*.

Por fin, Huma comprende a Manuela, volviéndose muy compasiva con ella, pero cuando el drama de Manuela comienza a disiparse, de nuevo la tragedia entra en su vida: Rosa da a luz a su hijo, también contagiado del virus del SIDA, pero la joven monja fallece durante el parto. En el entierro, Lola reaparece, como si de una epidemia se tratase, de negro y en representación de lo oscuro, de la muerte. Pero, por fin, Manuela puede desahogarse y

confesarle su paternidad, también la pérdida de su hijo Esteban, y aquí se pone fin al primer encuentro entre las dos mujeres en 18 años.

Tras esos horribles momentos vividos, Manuela ahora tiene una ilusión, algo por lo que vale la pena vivir, el nuevo Esteban, el tercero, el hijo de Rosa. Y con él decide huir, esta vez regresa a Madrid, y, de nuevo, sin despedirse.

Han pasado dos años y Manuela viaja nuevamente a Barcelona, por primera vez en su vida, no va huyendo. Acude a un congreso sobre SIDA, el pequeño Esteban ha logrado negativizar el virus, es un milagro. Manuela ve la luz al final del túnel. Esto es algo que Almodóvar quiere plasmar de una forma muy evidente, y lo hace de la forma más sencilla: junto con el off, que explica lo sucedido en la vida de Manuela (se oye de su propia boca), vemos como el tren sale del oscuro túnel. Es una metáfora muy efectiva. De hecho es una metáfora muy obvia y manida, que se ha utilizado demasiadas veces en la historia del cine. Pero precisamente es su efectividad a la hora de expresar el mensaje, lo que hace que desde Hitchcock hasta el propio Almodóvar utilicen este recurso.

Por fin, Manuela, puede volver a sonreír, la alegría ha vuelto a su vida, y, de nuevo, aunque puede resultar tragicómico, lo hace gracias a Esteban, al primero, al que ahora se llama Lola, y quien le ha 'dado' a su tercer Esteban, el que ahora inunda su vida. El hijo de Esteban y la Hermana Rosa.

La película finaliza con el siguiente rótulo<sup>15</sup>: "A Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider... A todas las actrices que han hecho de actrices. A todas las

---

<sup>15</sup> 'Todo sobre mi madre' Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 122

mujeres que actúan. A los hombres que actúan y se convierten en mujeres. A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre”.

Unas palabras que relatan fielmente las intenciones de realizar un homenaje por parte del cineasta, y que él mismo reconoce en las páginas del guion<sup>16</sup>: “No sólo son el tema de *Todo sobre mi madre*, sino que la película también va dedicada a ellas. Especialmente a las actrices que en algún momento han hecho de actrices. Siempre me han interesado las películas que reflejan el mundo del cine. No me refiero a las que cuentan historias de actores, directores, escritores, productores, estilistas, maquilladores, figurantes, imitadores de estrellas, etc. Me refiero a películas cuyo argumento es el propio cine, y las personas que lo hacen, su sordidez. De este género inexistente, y que participa de todos los géneros, me atrae especialmente el protagonizado por actrices. En la dedicatoria final nombro a tres de las que más emoción me han deparado: la Gena Rowland de *Opening night*, la Bette Davis de *All about Eve* y la Romy Schneider de *Lo importante es amar*. El espíritu de las tres impregna de humo, alcohol, desesperación, locura, deseo, desvalimiento, frustración, soledad, vitalidad y comprensión a los personajes de *Todo sobre mi madre*”.

- Las claves del melodrama a examen en ‘*Todo sobre mi madre*’: el ‘almodrama’

Recurrir al uso del melodrama fue la clave del éxito de *Todo sobre mi madre*, pero Pedro Almodóvar no afronta el melodrama respetando sus normas y siendo fiel al género, Pedro Almodóvar juega con el melodrama y con el espectador y crea su propio género: el ‘almodrama’<sup>17</sup>. Silvia Colmenero explica cómo Almodóvar recurre al uso del melodrama: “tan de gusto del

---

<sup>16</sup> ‘*Todo sobre mi madre*’ Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 173

<sup>17</sup> ‘*Todo sobre mi madre*’ Estudio crítico de Silvia Colmenero. Ediciones Paidós, 2001. Pág. 46.

público, pero sin olvidar nunca el humor. Convierte sus películas en deudoras de un género diferente, que algunos se han atrevido a tildar de 'almodrama', a caballo entre la tragicomedia, el drama y el sainete folletinesco. *Todo sobre mi madre* es, sin duda, un melodrama, pero en el sentido almodovariano, con el humor siempre presente como elemento aliviador, y la tendencia más pura a la telenovela en el trazado de algunos de sus argumentos. Todo ello aderezado con recursos de corte innovador que lo transforman en un género de gran eficacia de cara al público".

#### - Estructura del melodrama

De forma frecuente, una de las particularidades del melodrama es que las acciones se desarrollan en el núcleo de una familia. En el caso de 'Todo sobre mi madre' se trata de una familia monoparental compuesta por Manuela, la sufrida madre y Esteban, el hijo que fallece. En el melodrama, el conflicto se desata por la introducción de algo o alguien ajeno en ese núcleo, en este caso el catalizador del drama familiar será la muerte del único hijo y la huida de Manuela. En su periplo se encontrará con viejas amistades, abriendo de nuevo una herida más en el corazón de Manuela, hasta dar con el origen del dolor, Esteban padre.

#### - Los personajes característicos del melodrama

El melodrama también tiene mucho de tragedia. Los personajes están sentenciados a sufrir y no pueden modificar el destino que les toca vivir y al que están atados. Todas las calamidades recaen sobre el protagonista, que parece estar maldito. En este caso veremos como sobre Manuela recaen todas

las desgracias posibles, no sólo su dolor por la pérdida del amado hijo, sino un dolor que se va sumando ante cada desgracia que le ocurre, a ella o a sus seres queridos.

Pero Manuela no es el único personaje melodramático, todos lo son. Rosa: la monja enferma de SIDA y embarazada, la Agrado: una prostituta travesti a la que roban todo lo que tiene, Lola (antes Esteban) enferma y sola en la vida...

Y es que la diversidad de personajes se expresa, además, en la coralidad de *Todo sobre mi madre*. La obra cuenta con una serie de historias secundarias que complementan a la historia principal, aportándole riqueza. Todas las historias que rodean a la de Manuela son como micropelículas dentro de una misma matriz. Sirven para introducir nuevos y numerosos temas y añaden su propia carga emotiva, dando así más crudeza al melodrama que rodea.

#### - Sentido y aceptación del sufrimiento

El personaje protagonista asume y soporta su sufrimiento de una manera integral, sin hacerle frente. Se trata de un comportamiento marcado por cierta pasividad. Esto se opone a los héroes tradicionales de otras películas, dotados de atributos épicos y capaces de resolver cualquier situación por compleja que sea.

El personaje de Penélope Cruz, Rosa, en *Todo sobre mi madre*, asume que va a morir de SIDA y sus últimos días los dedica a vivir en casa de Manuela, intentando que su embarazo llegue lo más lejos posible y su hijo nazca. Cuando sabe que su final está cerca, en lugar de encerrarse, va a un hospital

a morir. De camino a allí, se encontrará a su padre, en el parque, con el perro. Sabe que será la última vez que le vea, aunque él, enfermo de Alzheimer no puede ya ni reconocerla. Rosa simplemente llora y acepta también que no puede despedirse de él. Ya que decirle que es su hija; no serviría para nada y sólo conseguiría desconcertarle o enfadarle.

Ese encuentro tan tenso uno de los momentos más emotivos de la película. Ella tiene que asumir su desdicha y la de su padre, porque él no se da cuenta de nada. La actitud de Rosa ante la posibilidad de cambiar el aciago destino es pasiva, no ha lugar para cuestionarlo o revelarse, tan solo ha lugar para la sumisa aceptación.

- Traumas del pasado

Una característica de los personajes del melodrama es su incapacidad para superar los traumas y heridas del pasado, de hecho son heridas abiertas, que no cicatrizan para nuestros protagonistas. Se trata de heridas que marcan su vida y que les motivan en ciertas decisiones.

En *Todo sobre mi madre* el claro ejemplo es Manuela en el momento posterior a la pérdida de su hijo. La peripecia principal de la película comienza, concretamente, cuando Manuela va a ver a la actriz Huma Rojo, recordando aquel autógrafo que su hijo no pudo conseguir antes de ser atropellado a la salida del teatro. Comienza entonces una relación de pseudoamistad en sus inicios que lo único que acarrea a Manuela es más dolor. Este dolor queda reflejado en el rostro de Manuela, en sus ojos, y el espectador lo sabe gracias a los primeros planos que muestran la herida de Manuela.

- Resignación o represión de los deseos

A veces, el dolor de los protagonistas viene de la represión de un deseo que necesitan cumplir por encima de todo. Rosa, la inocente monja amiga de Manuela, es el personaje más reprimido de *Todo sobre mi madre*. Se va a morir de SIDA, estando embarazada de un bebé al que puede contagiar la enfermedad. Esta enfermedad se la transmitió un antiguo amor, ahora travestido, que también está muriendo de sida y que no quiere conocer a su hijo.

Y en medio de esta situación, Rosa siente el dolor de no poder acercarse a sus padres. Su padre está enfermo de Alzheimer y no la reconocería. Pero su madre, que sí está completamente lúcida, ya no la reconoce como su hija y no quiere verla, porque no encaja en sus planes y estatus de vida. En este punto, volvemos a ver la representación de la familia como sustento social. La familia de Rosa es tradicional, con valores y creencias cristianas, de ahí que Rosa se haya dedicado a ayudar a los más necesitados y haya orientado su vida a Dios. Pero también es cierto que son los férreos principios de Rosa madre, los que impiden perdonar a su hija por lo que ha hecho y aceptarla tal y como es.

- La herida se repite, acumulación de desgracias.

*Todo sobre mi madre* es un cúmulo sin fin de dramas, desgracias y heridas; Una madre pierde a su hijo adolescente a la salida del teatro; una misionera enferma de sida sabe que va a morir estando embarazada; un anciano que padece Alzheimer está totalmente alejado de su familia y de la realidad, y un travestido también moribundo por tener sida no conocerá a su hijo y no se ha

despedido de esa antigua novia, la misionera monja, antes de que muriera. Y es que, tal y como hemos explicado anteriormente, el melodrama es terreno abonado a la hipérbole, a la exageración y el exceso. Pero si hay algo que se repite es el drama, el dolor.

- El uso significativo de los espacios

Es bastante recurrente que las historias netamente melodramáticas se desarrollen en dos espacios bien definidos, en este caso nos encontraremos la dicotomía Madrid-Barcelona, con espacios únicos, con estilos muy definidos y con peculiaridades que responden a cada uno de los personajes: un hospital un cementerio, o un camerino de una artista.

¿Qué representa cada espacio? ¿Cómo se representa? Madrid representa el pasado de Manuela, el pasado que le une a su hijo Esteban, pero también el futuro que le une al tercer Esteban, el hijo de la Hermana Rosa. Barcelona representa un pasado anterior, el de la relación de Manuela con el primer Esteban, un pasado unido al dolor y la desdicha, y un espacio del que sale huyendo, no una, sino dos veces. En ambas ciudades existen espacios físicos donde se desarrolla la mayor parte de la trama. En Madrid:

- El hospital en el que trabaja Manuela, allí conocemos su oficio. Se trata de una enfermera que trabaja en el área de donación de órganos y trasplantes. Es en este espacio en el que conoce el fatal desenlace de su hijo Esteban, y donde, por primera vez, se tiene que poner en la situación opuesta en la que tantas veces ha estado, debe firmar el documento que autoriza la donación de los órganos de su hijo.

- El teatro, lugar donde Manuela revive su pasado al acompañar a su hijo a ver '*Un tranvía llamado deseo*'. El teatro marca el punto de inflexión que acaba derivando en la muerte de su hijo, y, de ahora en adelante, este espacio sellará la trayectoria de Manuela.

- El tren se corresponde con un espacio que une ambas ciudades, y, a la vez, se configura como un espacio de reflexión para Manuela. Desde el interior del tren, la protagonista hace saber al espectador de su pasado, habla sobre cuando conoció a Lola (antes Esteban, su marido), habla sobre su huida desde Barcelona a Madrid con su hijo en el vientre. Pero también representa las sucesivas huidas de Manuela de una ciudad a otra, cada vez motivadas por un herida distinta, pero todas ellas marcadas por un nombre, el de Esteban, los tres Esteban de su vida.

En Barcelona también se dan espacios muy significativos para el desarrollo melodramático de '*Todo sobre mi madre*':

- La rotonda de la prostitución, fiel reflejo de una parte de la sociedad. Representa un espacio de perdición, un círculo vicioso marcado por el sexo, la prostitución y las drogas. Un mundo que parece ajeno a Manuela, aunque, de alguna forma, está ligado a su pasado. Algunas de las personas que le rodearon en su juventud sí forman parte de ese círculo, como la Agrado y Lola, que son travestis, o Nina, la pareja de Huma Rojo, que es drogadicta. También es en este espacio donde Manuela se reencuentra con su pasado, en este caso a través de la Agrado, quien rápidamente le pone al día de todos los cambios sucedidos desde que Manuela saliera huyendo de Barcelona, rumbo a Madrid, embarazada de Esteban.

- El teatro, como ya hemos avanzado, este espacio es uno de los más significativos en el filme, la obra que aquí se representa *Un tranvía llamado*

*Deseo*, ha marcado la vida de Manuela y es el nexo que le une con su hijo fallecido. En este espacio es donde se forja la amistad con Huma, quien con su actitud despectiva fue la causante de que Esteban saliera corriendo detrás de un taxi y muriera atropellado en una noche de tormenta. También en el teatro es donde Manuela encuentra trabajo una vez instalada de nuevo en Barcelona.

- La casa de Manuela, el espacio que nos muestra el estatus social de la protagonista, un lugar sencillo, sin grandes lujos pero muy acogedor. Un espacio de refugio y solidaridad para la Hermana Rosa, denostada por su familia tras quedar embarazada de un travesti.

- El cementerio donde se desarrolla el funeral de la Hermana Rosa es otro de los espacios clave. Allí es donde Manuela se reencuentra con Lola, y donde se dan noticias sucesivas sobre la muerte. La de Lola, que va a morir de SIDA; la de Esteban hijo, ya que en este espacio Manuela confiesa a Lola que tenían un hijo y que este ha muerto; y aquí es también donde, finalmente, muere el motivo de la huida de Manuela, ya que encuentra la paz con la memoria de su hijo al cumplir su último deseo, contar la verdad.

- Temática melodramática y conflicto

El melodrama es, ante todo, moralizante. Los 'buenos' son recompensados y los 'malos' son castigados. Usualmente, hay una pareja bondadosa, que lucha contra un antagonista mal intencionado que intenta interponerse entre la pareja, para conseguir el amor de uno de los protagonistas. Las diferencias sociales suelen ser parte fundamental del conflicto. Se da una concepción maniquea, tal y como sucede en muchos melodramas. Hay buenos y malos,

pero en este caso los roles no responden al 100% a esta idea del bien y el mal, son papeles reversibles, donde los 'malos' inicialmente, acaban encontrando el perdón, la paz, y acaban desatando la empatía con el espectador.

- Características de estilo

Lo propio del melodrama es la exageración, ya sea de los sentimientos; de los sucesos que se dan en la trama; del lenguaje utilizado, que suele ser poco coloquial; e incluso de las actuaciones. En los momentos de mayor tensión dramática, se utiliza música para recalcar los sentimientos y se tienden a hacer primerísimos primeros planos. La música en *Todo sobre mi madre* no deja indiferente al espectador, acompaña a Manuela en cada uno de sus pasos, integrándose en su definición de personaje y contribuyendo a que el espectador empatice con ella y asumir su drama como propio.

Y es que en *Todo sobre mi madre* la banda sonora se confunde con la narración. Está compuesta por 18 temas, de los cuales 15 son de Alberto Iglesias, y cada uno de ellos forma parte de la estructura del relato. Durante todo el filme, la música se va adecuando al estado de los personajes, a sus emociones, desde una canción de inquietante ritmo, a una melodía que nos introduce en el personaje de Manuela, en forma suave con una base de piano.

El estilo melodramático busca llegar a un público popular y masivo, razón por la que tiende a ser extremadamente claro en sus planteamientos y utilizar estas exageraciones, tanto a nivel narrativo como visual o musical, para que no queden dudas de lo que sucede.

- El punto cómico: una sonrisa entre tanto dolor

En *Todo sobre mi madre*, el más claro ejemplo lo encontramos en el monólogo realizado por la Agrado (Antonia San Juan) en la función de teatro. Como ella explica<sup>18</sup> le llaman Agrado porque su misión en la vida es “hacerle la vida agradable a los demás”, aunque claro está, ella lo hace a su manera.

El papel de la Agrado es fundamental para completar el círculo perfecto en la obra de Almodóvar, alivia al espectador y rompe la tensión del drama. Y es que hasta la representación del drama más puro necesita de un momento cómico, de un respiro, que, en este caso, se representa gracias a la Agrado.

- Final feliz

No todo en la vida es, o tiene que ser, malo, ni tan siquiera en un melodrama, y por eso, de algún modo u otro, al final de su camino los personajes heridos encuentran la paz. En *Todo sobre mi madre* se hace, además, de una forma muy icónica con la secuencia final: Manuela en el tren de regreso a Madrid, con su milagro -el tercer Esteban- en brazos y con una luz que por fin puede observar al final de túnel.

Aunque si bien es cierto, en el melodrama, ni lo bueno ni lo malo, ha de dejarse necesariamente para el final. Hay directores que han pretendido dar un giro a este típico final feliz, y acaban rodando finales no tan felices, o bien finales disfrazados de principios muy desconcertantes. En este sentido, Douglas Sirk, uno de los directores más representativos del género

---

<sup>18</sup> 'Todo sobre mi madre' Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 104

melodramático, contaba en una entrevista a Angie McBellow<sup>19</sup> que para adaptar la novela de Robert Wilder, *Escrito sobre el viento*, decidió articular su estructura a través de un *flashback* que anticipara en el inicio del filme buena parte del final. “Mi técnica siempre se ha basado en no dejar la explosión para el final. Así que coloqué el final al principio de la película. Fue un final trágico. La mayoría de los guionistas insisten en que el final sea una sorpresa, creo que es un error”.

- La idea que motiva la historia/idea temática en ‘Todo sobre mi madre’

Esta es una historia totalmente influenciada por el cine y muestra los sentimientos que el director tiene hacia este medio, pero ante todo es una historia de mujeres. Es una historia dedicada a las mujeres que fingen, a los hombres que fingen ser mujeres, a las mujeres que mienten...

En una de las escenas cruciales de la película, Huma Rojo le pregunta a Manuela si sabe actuar a lo que Manuela contesta<sup>20</sup>: “sé mentir muy bien y estoy acostumbrada a improvisar”. Y es que en esta película, podemos ver reflejada la capacidad que tiene la mujer para fingir, para mentir, esto es precisamente un tema de la obra, el otro es el dolor.

El dolor, como fiel reflejo de una obra melodramática, es el perpetuo compañero de Manuela, es el que le acompaña en cada uno de los momentos cruciales de su vida, siempre a su lado, siempre latente, como si fuera parte de ella y no pudiera más que seguir sus pasos.

---

<sup>19</sup> Revista Fotogramas, número 1.683. Entrevista del periodista Angie McBellow al cineasta Douglas Sirk

<sup>20</sup> ‘Todo sobre mi madre’ Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 78

'*Todo sobre mi madre*' es la representación de una vida marcada por la tragedia, un drama sobre el dolor y sobre las heridas, la herida causada por la pérdida de un hijo. Y la herida abierta, sobre la piel y dentro de ella, por un amor que cambió la vida de nuestra protagonista, haciéndola huir permanentemente. Es la historia de idas y venidas, de huidas siempre marcadas por un mismo patrón: el significado de un nombre, Esteban, y la representación de una obra de teatro: '*Un tranvía llamado Deseo*'.

También es una historia que proclama la solidaridad de las mujeres, el cómo ofrecen su ayuda sin esperar nada a cambio, es una historia sobre la bondad de los desconocidos, en los que tanto confía la mítica Blanche Dubois de Tennessee Williams.

- Análisis de secuencias, o cómo consigue Almodóvar transmitir el melodrama que encierra *Todo sobre mi madre*

He escogido dos secuencias para estudiar en profundidad: la escena de la noche previa al cumpleaños de Esteban, en casa de Manuela y la escena de la muerte del joven, y las he escogido por dos razones muy diferentes.

1. La primera secuencia la escojo por la cantidad de referentes hacia el cine, la televisión y la literatura, de los que se sirve Almodóvar. Siempre acostumbra a hacerlo en sus películas, es algo que forma parte de su vida, y como tal, no duda en mostrarlo, Llegando, incluso, a dar algunos retazos autobiográficos, que más adelante se verán analizados.

Muchas veces durante el desarrollo de la obra, al ver a Esteban, podríamos imaginar cómo fue la juventud del manchego, siempre rodeado de libros y de libretas en las que esbozar sus futuras películas con sus extravagantes personajes, o bien pidiendo obras de Capote como regalo de cumpleaños, también escapándose a ver el teatro... Además, el director reconoce que Esteban es el personaje que más le identifica, al señalar<sup>21</sup>: “Cuando me preguntan qué personaje de la película se parece más a mí siempre respondo que Esteban. Me imagino a su lado, viendo lo que él ve, leyendo lo que lee y acompañando a su madre”.

2. La segunda escena me parece de especial importancia por la gran carga melodramática que encierra, tanto la propia escena, como *Todo sobre mi madre*. Y también por considerar esta escena fundamental en el devenir de los personajes, y como catalizadora de las acciones que la continúan.

Previo a esta secuencia, y como presagio de lo que va a acontecer, vamos a ver por primera vez la espectacular fachada del teatro Bellas Artes de Madrid, donde se representa la obra *Un tranvía llamado Deseo*. Algo que se muestra vital durante el desarrollo de la película, ya que esta obra actuará como una serie de círculos concéntricos que rodean, invisibles pero ciertos, a Manuela.

- I. Análisis de secuencia: cena en casa de Manuela la noche anterior al cumpleaños de Esteban.

Nada más arranca la secuencia, podemos observar a Manuela, está en su cocina haciendo la cena, que tiene una pinta deliciosa. Se le ve con mucha

---

<sup>21</sup> Conversaciones con Pedro Almodóvar, Frédéric Straus, Cahiers du Cinema, Ediciones Akal 2001 pág. 164

soltura, evidenciando que es una experta cocinera. La cocina es muy colorida, refleja luz y armonía. Es un entorno muy confortable y familiar. Para conseguir este efecto, se juega con el colorido de los muebles, un azul muy vital, que nos transporta a las tardes de playa con la familia. En este momento el director utiliza planos medios, en los que se sitúa al espectador y se les proporciona información sobre el espacio en el que viven el joven y la madre.

Otro aspecto destacable, es que esa cocina, la de Manuela y Esteban, podría ser la de cualquiera de nosotros, es una cocina totalmente normal, alejada de la artificiosidad propia e inherente, en muchas ocasiones, del cine. Pero en este caso, no ocurre así, y nos encontramos con escenarios totalmente familiares y reconocibles por los espectadores, tanto en la cocina o salón, como en el resto de localizaciones. Este hecho también ayudará al espectador en el desarrollo dramático, y durante el devenir de la historia, ya que aporta claves para que entremos en catarsis con Manuela, ayudará a que la sintamos como un "yo" que podría estar viviendo lo mismo que ella, un "yo" que siente su dolor.

En el siguiente plano vemos a un chico joven, se trata de Esteban que está escribiendo en su libreta. El joven está sentado frente a la tele, y lo sabemos porque esa misma es la posición de la cámara. Las imágenes se muestran en plano, contraplano, un recurso que se utiliza para situar al espectador, ya que la escena continuará allí, y la televisión pasará a cobrar mucha importancia para el devenir de la secuencia.

Por otro lado, el cuaderno de notas de Esteban es un recurso que nos acerca a los sentimientos y pensamientos más internos que tiene el adolescente con respecto a sus padres. Está en el salón, que también se trata de un espacio muy cálido y confortable, decorado con tonalidades ocre y rojizas que

ayudan a situar al espectador y a identificar, a Manuela y Esteban, como una familia normal, como una familia más.

El montaje alterna planos de Manuela y de Esteban emparejados cromáticamente: el color rojo del jersey de Manuela y los tomates, el azul de los muebles de la cocina y el azul del pijama de Esteban. Estos planos resultan muy llamativos ya individualmente, pero van a encontrar continuidad cromática en los planos que les suceden.

Tenemos música diegética<sup>22</sup>, se escucha el sonido ambiente de la televisión que hay frente a Esteban, él, por unos segundos la mira, y ahora pasamos a ver, precisamente, lo que se ve en la televisión, es un anuncio de pañales. Estos planos, aún procedentes de otro medio, prolongan el emparejamiento anterior, así en los azules del fondo donde juegan los bebés, como en los tonos rojos de los sombreros y gorros que algunos de los niños llevan.

En este punto, Almodóvar juega con la mirada de Esteban, nos la muestra para enseguida mostrar que capta la atención del joven, y esto no es cualquier cosa, es un anuncio de pañales, un anuncio dedicado a las madres que cuidan de sus hijos. Encontramos aquí una clara referencia al papel que juega la televisión respecto a las familias. Y Almodóvar no deja nada al azar, no es casualidad que el anuncio que podemos primero oír y luego ver, sea de pañales. La televisión aparece de este modo incorporada al filme, como es frecuente en las obras de Almodóvar, la película como medio que posibilita la implantación de otras imágenes, y que, además, se integran por montaje cromático, en este caso a través del colorido de los planos que se observan a través del televisor, y que se manifiestan en continuidad con los planos previos.

---

<sup>22</sup> Que forma parte de la escena, no es música o sonido ambiente añadido.

El anuncio termina, mientras, Esteban continúa enfrascado escribiendo, pero se da cuenta de que la película va a empezar, así que avisa a su madre para que no se la pierda. Manuela se muestra interesada por no perderse el comienzo y se apura para terminar con la cena. Acto seguido, pasamos a ver lo que transmite la televisión: unos títulos de crédito y, enseguida, el título de la película que van a ver: "*All about Eve*" a la vez, escuchamos una voz en off que traduce el título: - *Eva al desnudo*. Ahora, podemos ver a madre e hijo sentados frente a la tele, es un plano medio que nos acerca la indignación de Esteban, quien en voz alta recrimina que, al traducir, se cambie el significado los títulos. Toda una queja enunciada por el propio Almodóvar. En realidad, la traducción literal es *Todo sobre Eva*, a lo que su madre alega que suena raro, pero el joven, pensativo, coge su cuaderno y anota algo.

Este es un plano muy curioso por la posición invertida de la cámara y por mostrar así un punto de vista diferente a lo que como espectadores estamos acostumbrados. Al principio podemos ver como el chico escribe las palabras 'Todo sobre', pero, rápidamente, pasamos al siguiente plano, donde vemos cómo un lápiz escribe sobre un cristal.

En este momento la cámara se encuentra en posición invertida, se trata de un plano totalmente contrapicado y que muestra un punto de vista totalmente diferente al que veníamos observando hasta ahora. Esta posición de la cámara permite crear el efecto de que el chico escribe sobre la cámara, aunque no puede verse lo que escribe. De esta forma, se está enfatizando sobre el acto del joven, ya que la cámara asume un papel principal para mostrar la importancia de lo que está escribiendo. Entonces, como si de una mezcla entre las dos películas se tratase, ahora podemos ver el título en mayúsculas y entre los dos personajes, sobreimpresionado y en mayúscula leemos: *TODO SOBRE MI MADRE*.

De este modo, el título original de la obra de Mankiewicz se incorpora, debidamente modificado, igual que lo hacen los planos de '*All about Eve*' tal es su incrustación en '*Todo sobre mi madre*'.

Toda la escena está ambientada en el salón de la casa, con un sofá anaranjado que ocupa la mitad inferior de la pantalla, hay una lámpara que ilumina muy tenue la estancia, y dos cuadros, uno de Miró, pintor surrealista, y uno con motivos de Frida Khalo, la conocida artista mexicana. El propio Almodóvar ha alabado varias veces a esta artista, conocida por su bisexualidad proclamada. El cineasta también hace de forma continuada referencias culturales, estas dos son un ejemplo.

Mientras todo esto sucedía, se han dado varias de las claves que acompañan siempre al cine de Almodóvar, una es la referencia clara a la televisión, que se sitúa en la posición central de la habitación y también adquiere la atención de las dos personas, que conversan en torno a lo que allí sucede. No resulta baladí que la publicidad que podemos ver sea de la conocida marca de pañales Dodotis, éste fue uno de los anuncios más recordados de la televisión de la época y hace una clara alusión a las madres.

Después encontramos la otra referencia, la obra de Joseph L. Manckiewicz que aporta el título, aparte de tener un argumento que va a ser imitado en ciertas de las escenas de *Todo sobre mi madre*. Este film de 1950 ganó 6 Oscars, entre ellos mejor película y mejor director, los títulos de crédito podemos verlos en el total de la pantalla, destacando más si cabe la importancia que esta cinta tiene en la obra de Almodóvar.

Mientras que Esteban comentaba sobre el título, la posición de la cámara ha cambiado, ahora se sitúa detrás de la televisión, de tal forma que podemos ver sentados frente a la misma, y uno junto al otro, a Manuela y su hijo.

La secuencia continúa, -¿Qué escribes? Le pregunta la madre, a lo que el joven bromea, - ¡futuros premios Pulitzer!, en realidad, está escribiendo sobre ella, sobre su madre, pero Manuela no lo sabe, nosotros sí. Como siempre, el manchego juega con la dosificación de la información, añadiendo el suspense justo para que el espectador, ávido de más, continúe indagando sobre la historia que se está narrando. Manuela, en una actitud muy maternal, bromea ahora sobre si su hijo tendrá que hacer la carrera para mantenerla, pero al joven no le hace gracia y le increpa, ella, abrumada, confiesa que ya ha hecho cualquier cosa por él. Podemos ver un plano de la cara de Manuela, que refleja en su mirada las heridas que la vida ha marcado en su rostro, podemos averiguar que no ha sido fácil sacar a su hijo adelante sola, y que ha hecho ya muchas cosas por él.

Ahora pasamos, por corte, a ver una secuencia de *'Eva al desnudo'*, observamos como Bette Davis, en el papel de la actriz Margo Channing, se está maquillando frente a un espejo, aquí Mankiewicz utiliza el recurso de los espejos para esta escena, recurso que el propio Almodóvar usará en esta película. A Margo le comunican que hay fans esperando por un autógrafo suyo, pero ella responde airada que sólo son "animalillos cazadores de autógrafos" comparándolos con coyotes. Mientras, observamos como Eva Harrington (Anne Baxter) aguarda para conseguir el suyo, tal y como horas después aguardará Esteban a Huma Rojo, sin saber que esa espera le conducirá a la muerte. La actitud despectiva de Margo será repetida más adelante por Huma Rojo, la actriz (diva) de teatro a la que Esteban adora y tras de la que correrá en busca de un autógrafo.

De nuevo encontramos como Almodóvar utiliza una obra ya existente, para que actúe en *'Todo sobre mi madre'*, de tal forma que se comporta como un oráculo griego que predice lo que va a ocurrir. Un nuevo juego de anticipo de información y una nueva visión del cine dentro del cine. Esteban le pregunta a su madre si no le gustaría ser actriz (tema de la película, mujeres que actúan) que él escribiría papeles para ella. Es precisamente en este momento cuando más nos recuerda al propio Almodóvar, que no sólo dirige sus películas si no que también las escribe, y que siempre saca de su madre una inspiración para el desarrollo de sus películas.

Al hilo de la primera escena de *'Eva al desnudo'*, Esteban confiesa a su madre la fascinación que siente por las actrices, a lo que ella responde asegurando que fue actriz amateur en su juventud en un grupo de teatro de aficionados, recordando que todavía conserva una foto de aquella época. Esteban muestra sus ansias por ver esta foto.

La escena siguiente comienza con un plano que prolonga, de nuevo, el cromatismo de los anteriores. Manuela entrega la foto a su hijo, un plano detalle se la entrega, a su vez, al espectador. Podemos observar a la joven y cómo la foto está partida por la mitad y le falta un trozo que ha sido arrancado. Esteban pasa su dedo por ese borde rasgado, acaricia esta rotura con sus dedos. Se trata de un momento de gran simbolismo, ya que esta foto rasgada representa la misma carencia que él tiene en su vida. A la foto le falta un pedazo, su padre, supone el joven, el mismo pedazo que Esteban echa de menos en su vida. Vemos, en primer plano, la foto de una Manuela muy joven y bella, en una pose al estilo Cabaret, otra referencia filmográfica en el film. Fin de la secuencia.

Como hemos podido observar en tan sólo una secuencia, Almodóvar ha plagado de referencias y autorreferencias la pantalla, desde la literatura o el

teatro, pasando por el cine. Y mostrándonos a un inquieto joven, que se desvive por su madre, que anhela ser escritor, que adora la escritura. Es un joven que bien podría tratarse del propio cineasta. Esto es la vida del manchego, todo lo que habla, piensa y todo lo que dice, es cine. Todo lo recoge y escribe en una libreta, como Esteban, para transformarlo luego en un relato cinematográfico y así, mostrárselo al mundo, el cine es su pasión, su vida, es todo para Almodóvar. Él es un creador de historias.

A lo largo de la filmografía del director, podemos encontrar todo tipo de referencias hacia el cine español y hacia el norteamericano. En sus primeras películas, recuperó a actrices que fueron muy populares en los años cincuenta y sesenta, como, por ejemplo, Chus Lampreave o Julieta Serrano, eso sí, les otorgó papeles totalmente diferentes a los que acostumbraban a interpretar. También introdujo el cine y el teatro en la película misma, como una premonición de lo que va a suceder, ya sea la tragedia (el despecho de Huma Rojo hacia Esteban y la posterior muerte del joven persiguiendo a su ídolo) o la reinterpretación del pasado (Manuela vuelve a representar el papel de Stella Kowalski muchos años después).

En definitiva, el cine, entra dentro del cine de Pedro Almodóvar, pues este encuentra inspiración en lo que le rodea, en escritores, maquilladores, cámaras, grúas, actores de doblaje, rodajes, actrices... En cualquiera de sus films vamos a encontrar motivaciones cinéfilas, la fuente inagotable de su obra.

II. Análisis de secuencia: muerte de Esteban a la salida del teatro.

Sin duda la escena con mayor carga dramática de la película y la que requiere una mayor exigencia interpretativa para Cecilia Roth en el papel de Manuela. Esteban y su madre salen del teatro, acaban de ver *'Un tranvía llamado Deseo'*, lo que ha emocionado muchísimo a Manuela. Salen a la calle y está lloviendo, pero Manuela, madre precavida, había cogido un paraguas, lo abre para cubrir a su hijo.

Este paraguas abriéndose marca la transición hacia el fragmento siguiente. Esteban desea pedirle a Huma Rojo un autógrafo, a ella no le hace mucha gracia, pero decide concederle ese gusto a su hijo, al fin y al cabo, aún es el día de su 17 cumpleaños. Ambos se guarecen en la puerta de un bar próximo, y entablan una conversación que se origina por la pregunta que Esteban formula a su madre, interesándose por qué le emocionó la actuación de Nina Cruz en *'Un tranvía llamado Deseo'*. Ella responde que no fue la actriz quien le emocionó, sino el papel que representa: el de Stella Kowalski. Manuela confiesa que hace más de 20 años con la compañía de teatro de aficionados ella representó ese papel, y también admite que el padre del joven hacía el papel de Kowalski.

Esteban le dice que algún día tendrá que contárselo todo sobre su padre (clara referencia a la propia película y a la de J. L. Mankiewicz). Sabe que no debe de ser fácil cuando ella aún no lo ha hecho, pero confiesa que estuvo a punto de pedirlo como regalo de cumpleaños, Manuela dice no estar segura de que sea un buen regalo, reconoce que no es un asunto fácil de contar, pero que lo hará cuando lleguen a casa. La necesidad paterna que el hijo muestra hace que Manuela le haga esa promesa de hablarle sobre su padre. Esteban la besa dulcemente en la mejilla.

Es una conversación muy intensa, el joven pide conocer "todo sobre mi padre" y la mirada de Manuela es capaz de reflejar lo que esa pregunta

significa para ella, le llena de dolor, pero acepta, pese a saber que al contarle la historia de su padre, se reabrirá el dolor y con él, el drama. Toda la conversación entre madre e hijo transcurre en un único plano frontal a los dos personajes, esto añade dramatismo a la escena, sólo importan ellos y su conversación, como si no hubiese nada más en el mundo, hasta que alguien irrumpe en él.

Un corte por montaje da paso a Nina Cruz, que hace del papel de Stella, seguida por Huma Rojo. Toman un taxi, mientras, Esteban sale corriendo hacia Huma. Ahora vemos a las dos mujeres en el interior del taxi, donde también se sitúa la cámara, y, a través del espejo, empapado por la lluvia, vemos acercarse al joven. Esteban golpea el cristal con la libreta en la mano, esperando un autógrafo, pero el coche arranca mientras que Huma mira al chico, impotente y confusa. Esteban ha quedado solo en el medio de la calle, Manuela se acerca y le cubre con el paraguas, la situación le resulta absurda y le pide que se vayan, pero justo ahora vemos desde el taxi como Huma se gira y mira hacia Esteban. Parece un acto de llamada, así que el chico no duda ni un segundo y sale de nuevo corriendo hacia ella.

Al hilo de esta carrera, un *travelling* de alejamiento focaliza a Manuela en primer plano hasta terminar mostrándola en un plano general, lejana y sola. Este movimiento de cámara es capaz por sí mismo de anticipar lo que le va a pasar a Manuela, el plano parece arrancarle algo para llevárselo con él para siempre, a la vez que presagia, en esa imagen final, lejana y sola, la fatalidad que está a punto de acontecer.

Esteban llega corriendo a la esquina donde está el taxi, pero se acerca un coche a toda velocidad, y desde el interior de este vehículo, podemos observar la colisión. El coche ha embestido con fuerza al chico que ha caído al suelo, su sangre se mezcla con el agua, como la vida que se diluye. Mientras

esto sucedía, podíamos ver el punto de vista del joven durante la colisión, ya que la cámara comienza a dar vueltas sobre sí misma enseñando una perspectiva de Madrid. Es un plano subjetivo, en el que pasa a través de los ojos de Esteban: a su madre chillando que corre hacia él, y mira a los ojos de su hijo; lo coge y lo apoya en su regazo, gritando horrorizada. Ella lo había visto todo, incluso antes de que ocurriera ya había soltado el paraguas que queda a merced del viento, para ir en busca de su hijo. No hay un alma, tan sólo Manuela y su hijo en el suelo, sobre la lluvia y acompañada tan solo por su sonido, junto con los gritos angustiados de Manuela, desgarradora.

El momento previo a la muerte del chico, posterior al *travelling* de alejamiento, le sigue la siguiente cadena de planos: en primer lugar, Esteban corriendo tras el taxi de Huma; después, un plano desde el interior del vehículo en movimiento que muestra cómo el joven irrumpe por delante del mismo desde la parte derecha del encuadre. A continuación, un primer plano de Manuela, ahogando un grito; luego volvemos al interior del vehículo y finalmente el plano en el que la cámara, como dislocada, cae sin control.

Atendiendo a los puntos de vista que articulan estos planos de la muerte del joven, comprobamos que responden sucesivamente a un punto de vista de Manuela observando a su hijo correr, pasamos a un punto de vista objetivo desde el interior del vehículo, para volver al punto de vista de Manuela, momentos antes de ver al coche atropellar a su hijo, y, de nuevo, vuelta al punto de vista objetivo antes de pasar al punto de vista subjetivo del joven en el momento de su atropello y desvanecimiento. La lluvia contribuye a difuminar los contornos, mientras que, por la derecha, vemos asomar a Manuela, impulsada por movimientos ralentizados.

A partir de este momento el director, de forma magistral, agudiza el drama. La madre, con el rostro cada vez más desencajado, no deja de gritar "hijo

mío, hijo mío". Se pierde totalmente el vínculo genético con la realidad, los edificios, el rostro de Manuela o los movimientos en general de la actriz, se muestran distorsionados, a lo que hay que añadir la falta de sincronización entre la imagen y el sonido, ya que el movimiento de los labios de Manuela no coincide con sus palabras o gritos. Todos estos elementos, vistos en su conjunto, están dotados de una enorme expresividad.

Finalmente, la cámara cae al suelo, la calle está mojada. Todo se vuelve negro, como el futuro. Fin de la secuencia.

Almodóvar acostumbra a jugar con el melodrama, pero en *'Todo sobre mi madre'* va a verse inmerso en él, sin reservas. Esta secuencia, aparte de ser la que obliga a Manuela a llevar a cabo en su vida un cambio radical, y de nuevo a enfrentarse a una huida, (esta vez a Barcelona); encierra una carga de dolor que va a marcar el devenir de la historia. Se va a dar una concatenación dramática de hechos, que hará que el dolor permanezca junto a Manuela, como si de un amigo se tratase, siempre fiel, siempre a su lado. Todos los personajes que van a convivir con Manuela encierran una pequeña tragedia, un nuevo drama que va a sumarse al de la enfermera y todos tienen obsesiones y adicciones, en suma, una tragedia.

- Conclusiones y otros aspectos destacables del análisis de escenas

Muchas cosas podrían decirse y estudiarse sobre *'Todo sobre mi madre'*, es la película número trece del manchego, es la que le dio su primer Oscar de Hollywood, incluso se puede decir que esta película está hecha a base de pedacitos y sobrantes de sus anteriores doce películas, ya que recoge los testigos dejados en obras anteriores, por ejemplo, el personaje de Manuela.

Pero algo fundamental es que con *'Todo sobre mi madre'*, Almodóvar realiza un sentido homenaje al cine, ésta es la película que más se acerca a las tragedias griegas, y también podemos decir que se trata de un nuevo homenaje, esta vez, a las familias de cualquier índole y, sobre todo, a las madres. En efecto *'Todo sobre mi madre'* se ha convertido en todo sobre Almodóvar.

La dosificación de la información en el desarrollo de *'Todo sobre mi madre'*, resulta, cuanto menos, curiosa. A la vez que hace plantearse ciertas cuestiones. Es una mezcla de conocimientos limitados e ilimitados, por un lado vemos lo que le va sucediendo a Manuela a la vez que ella lo padece. Por contra, el resto de personajes se enteran siempre después que nosotros. Un ejemplo: el espectador sabe que Rosa tiene el SIDA al mismo tiempo que Manuela, pero antes que la Agrado y Huma. Toda la información que va recopilando Manuela sobre Lola, nos es transmitida al mismo tiempo que ella, casi siempre por lo que cuenta la Agrado.

Pero la propia historia de Manuela, lo que sucedió en su pasado y le hizo huir para sacar ella sola adelante a Esteban, nos va siendo contada muy lentamente, con una información dosificada, de tal forma, que siempre permanece la intriga por saber que sucedió.

También es destacable que Lola sea un punto de unión entre los personajes del filme, es el padre de los dos Esteban, le robó a la Agrado, con la que mantenía amistad y compartía trabajo, y, por último, antes de morir, le da la fotografía de Esteban (su hijo al que no conoció) a Huma Rojo. Esta fotografía representa la imagen viva de Esteban para Manuela, la fotografía es traspasada a personas muy ligadas con Esteban, como su padre y su ídolo artístico. Así Esteban, lo que no pudo hacer en vida, como conocer a su padre y a Huma, lo hace a través de la fotografía.

La narración subjetiva también está presente en el filme. Para ello, se utilizan dos flashbacks y la voz en off. La única cámara subjetiva presente, corresponde a la visión de Esteban antes de morir, en la que ve y oye a su madre acercarse hacia él y gritar entre llanto su nombre. Esta toma ha sido utilizada para darle mayor dramatismo a ese momento, además de ayudarnos a entender que es lo que está viendo y oyendo por última vez Esteban.

Manuela, antes de irse a Madrid con el pequeño Esteban, envía una carta de despedida a la Agrado y a Huma. Mientras la Agrado lee la carta, escuchamos la voz en off de Manuela. Esto le da aun más peso e intención sentimental a la carta y su contenido, además de hacer partícipe al espectador de los sentimientos de Manuela, de hacerle interiorizar los sentimientos de la protagonista.

En cada plano, con cada palabra, con el sonido de cualquier voz o el reflejo de una mirada, *'Todo sobre mi madre'* transmite el drama, refleja el dolor y los sentimientos. Pero la vida no puede ser tan sólo eso, así que, como siempre, al final del túnel puede verse la luz.

- El paso del tiempo en *'Todo sobre mi madre'*

*'Todo sobre mi madre'* es una película en la que cada plano tiene sentido, sucediéndose uno a otro de forma acompasada pero también curiosa. Y es que todo lo superfluo ha sido eliminado, sobre todo en el plano temporal, y encontramos una narración muy concentrada pero que no deja lugar a dudas. Almodóvar ha articulado este filme a base de utilizar elipsis y el resultado es una obra muy expresiva.

Por ejemplo, en el caso del trasplante de los órganos de Esteban, tres semanas después de hacerlo, el hombre al que le han trasplantado el corazón sale del hospital y Manuela está allí, como una espía. La cámara se dirige directamente al hombre, para acabar fundiéndose con su corazón. Al instante, vemos a Manuela en la habitación de su hijo, ya vacía, y cuando llega su amiga Mamen es cuando el espectador conoce qué ha hecho Manuela, saltándose las normas para saber dónde ha ido a parar el corazón de su hijo.

Instantes después Manuela ya está en el tren, huyendo de Madrid a Barcelona, no la hemos visto llegar a la estación, ni subir al tren, pero igual da, porque hemos entendido, perfectamente, el significado, ayudados también por los sentimientos y recuerdos de la propia Manuela, a través de su voz en *off*.

Lo siguiente es un plano aéreo de Barcelona, en ese momento sabemos que empieza una nueva vida para nuestra protagonista en esta ciudad, sin necesidad de ver cómo busca piso, se instala o se enfrenta a los recuerdos que Barcelona le trae a la memoria.

- Análisis en profundidad: los personajes de *'Todo sobre mi madre'*, ejemplos del personaje melodramático, articulando la herida.

Si hay algo que caracteriza el género melodramático, tal y como se ha explicado anteriormente, es la composición de sus personaje, sus características y su dolor. Realizando un análisis pormenorizado de los personajes que integran la trama de *'Todo sobre mi madre'* se observan todas y cada una de las características del género.

- Manuela, por Cecilia Roth

Cecilia Roth, debido a la situación política de su Argentina natal, emigró a España en 1976. Aquí, intervino en películas de contrastados directores como 'Las verdes praderas' (José Luís Garci, 1978) o 'Arrebato' (Iván Zulueta, 1979) antes de trabajar a las órdenes de Pedro Almodóvar.

En 1982, iniciaron su colaboración en '*Laberinto de pasiones*' la continuaron con '*Entre tinieblas*' ya en 1983 y en 1984 con el rodaje de '*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*'.

Cecilia Roth es una actriz puramente dramática y muy expresiva en cuanto a la exteriorización de sus sentimientos, sin embargo y a petición de Almodóvar, este papel lo tuvo que afrontar desde la contención más absoluta. Para definir el personaje de Cecilia Roth, el director<sup>23</sup> hizo una curiosa comparación de la película con su género antagónico: la comedia. "Si existiera el término (solo se adjudica a la comedia delirante, me refiero a la *screwball comedy*), podríamos definir 'Todo sobre mi madre' como un *screwball* drama. Drama disparatado, barroco y con personajes extremos, vapuleados por el azar (sin que sea gran guiñol, o drama grotesco). Como contrapunto a su naturaleza desmesurada, durante los ensayos, decidí que la actuación debería ser radicalmente sobria, incluso árida. Para Cecilia era el reto mayor, su personaje está como carbonizado por la muerte de su hijo; súbita y demoledora como un rayo. Y está en todos los planos de la película".

---

<sup>23</sup> 'Todo sobre mi madre' Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 183

'*Todo sobre mi madre*' supuso el reencuentro, casi 15 años después, entre Pedro Almodóvar y Cecilia Roth tras el rodaje de '*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*' en 1984. En '*Todo sobre mi madre*', la actriz argentina encarna a Manuela, una enfermera de 38 años, ex actriz *amateur*, que abandonó su Argentina natal y que en la actualidad trabaja en el hospital Ramón y Cajal de Madrid, ciudad en la que reside con su hijo Esteban. Un adolescente de 17 años que ama el cine, el teatro, la literatura de Truman Capote y que sueña con escribirle un guion cinematográfico a su madre. Pero la vida de Manuela está marcada por el dolor y por la huida.

Manuela siempre huye, y lo hace en tren, atravesando túneles interminables. Primero huye de Barcelona a Madrid, aunque esto no lo conoce el espectador hasta transcurridos los primeros momentos y tras la trágica muerte de su hijo.

Diecisiete años después, Manuela emprende el camino de regreso, también huyendo, pero, en esta ocasión, realizando el recorrido en la dirección inversa, de Madrid a Barcelona, y marcada de nuevo por una terrible herida: la muerte de su hijo.

Dos años más tarde huye de nuevo, y esta vez con el hijo de la Hermana Rosa y de Esteban (ahora Lola) en sus brazos, huyendo de los padres de la monja y, de nuevo, vemos a Manuela herida.

Pero, finalmente, Manuela encuentra la paz, y es Cecilia Roth<sup>24</sup> quien nos lo explica: "La vida se impone finalmente y Manuela se aferra a ella. Sin pedir permiso vuelve a reír, a amar, a convivir con sus temores y a vencer al miedo. ¿Dónde va el amo por el hijo muerto? Se proyecta infinitamente y vuelve a

---

<sup>24</sup> '*Todo sobre mi madre*' Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 188

iluminar como un sol cálido y amable. El amor vuelve. Contagiada por el vértigo de la historia (y del propio Pedro) me robé a Manuela para siempre' ".

- Rosa, por Penélope Cruz

Penélope Cruz es, en la actualidad, la actriz española más internacional de todos los tiempos, única española hasta la fecha reconocida con un premio Oscar. Su fama y trabajo, al otro lado del Atlántico, solo es comparable con la recientemente fallecida Sara Montiel, primera española que trabajó en Hollywood a las órdenes de los grandes directores del momento.

Penélope Cruz, madrileña de Alcobendas, debutó en el cine en 1992, bajo las directrices de R. Alcázar en un papel secundario en la película '*El laberinto griego*'. Ese mismo año, le llegó a la joven la gran oportunidad de su vida, al trabajar para Bigas Luna en '*Jamón, jamón*', junto a una promesa emergente del cine posteriormente consolidada: Javier Bardem, también ganador de un premio Oscar de la Academia. Con esta película, destacó como uno de los rostros de mayor proyección del cine español, una posición confirmada meses después tras el rodaje de '*Belle époque*' (Fernando Trueba, 1992). Esta película supuso el primer acercamiento de la actriz a la industria americana ya que el filme fue propuesto por la Academia Española de Cine como mejor película de habla extranjera para los premios Óscar 2013, obteniendo la ansiada estatuilla.

Tras trabajar a las órdenes de Manuel Gómez Pereira en '*El amor perjudica seriamente la salud*' (1996) llegó su primer contacto con el director manchego Pedro Almodóvar. Fue en 1997, en la película '*Carne trémula*', se trataba de un pequeño papel que aparecía en el principio de la película y donde la joven

daba vida a una prostituta embarazada, de mirada inocente, que daba a luz en un autobús en la España de los 70. El papel fue corto, pero, sin duda, y viendo la posterior relación, tanto humana como profesional, que se fraguó entre ambos, supuso el inicio de un binomio muy prolífico para ambos a todos los niveles.

El personaje de Penélope Cruz en *'Todo sobre mi madre'*, como el resto, puede resultar exagerado. Almodóvar encontró la inspiración para crear a la Hermana Rosa en un artículo sobre religiosas que se dedican, especialmente, a los travestis y a darles la oportunidad de abandonar el mundo de la prostitución. Sin duda, la mejor definición de este personaje la encontramos en el propio director<sup>25</sup>, quien detalló a la hermana Rosa como: "una monja que no intenta salvar a nadie. No está segura ni de Dios ni de nada, su fe navega a la deriva, como su vida misma", y añade sobre el trabajo de la actriz al encarnar a esta monja "Penélope dio a su personaje un toque muy fuerte y original".

La Hermana Rosa es una joven monja misionera que dedica sus días a ayudar a los travestis enfermos de SIDA y adictos a la heroína. Está embarazada de Esteban, el mismo padre del hijo de Manuela. Aunque Esteban es travesti y ahora se llama Lola. Pero hay mucho más drama en la vida de esta joven monja, ya que Esteban le ha transmitido el virus del SIDA y la muerte le acecha. Además, la relación de Rosa con sus padres es muy complicada; con su padre porque padece Alzheimer y ni siquiera la recuerda, con su madre porque tiene un carácter muy fuerte y especial, es católica y ni asume ni entiende el rumbo que ha tomado la vida de su hija, a la que rechaza sistemáticamente.

---

<sup>25</sup> Conversaciones con Pedro Almodóvar, Frédéric Straus, Cahiers du Cinema, Ediciones Akal 2001 pág. 158

El personaje de Rosa ayuda a Manuela en el cometido de encontrar a Lola-Esteban, el padre de su hijo muerto. Le pone sobre su pista avisándole: “Estuvo aquí hará unos cuatro meses. La ayudamos a desintoxicarse, la cuidé durante el mono pero desapareció de la noche a la mañana”. De esta forma, Rosa puede ayudar a Manuela a encontrar a Lola-Esteban, también a encontrar un nuevo trabajo como enfermera, pero este personaje se revelará como algo más que una relación de apoyo para Manuela, en cierto modo, será su salvador. Y es que en su seno, Rosa lleva al Esteban definitivo, a su hijo junto con el primer Esteban. La relación ahora es de hermandad, porque Rosa y Manuela se llaman hermanas, y esto se expresa en forma de maternidad compartida: el hijo de Rosa pertenece a ambas, y cuando la monja muera, Manuela será la encargada de cuidarle.

Penélope Cruz reconoce el personaje de la Hermana Rosa como un regalo<sup>26</sup> “en ‘*Todo sobre mi madre*’ me ha hecho un regalo con un personaje precioso, el de la Hermana Rosa, una monja enferma, con muchos problemas, una mujer muy especial”.

A raíz de este papel, Penélope Cruz se convirtió en la actriz internacional que es hoy en día, además de ser la nueva musa de Almodóvar, con quien ha continuado trabajando desde entonces. A partir del 2000, la carrera de la madrileña se centró casi exclusivamente en el extranjero, donde ha participado en una variada gama de producciones, llegando incluso a estar a la órdenes de Wody Allen en el rodaje de ‘*Viky, Cristina, Barcelona*’ junto a Scarlett Johanson, en un papel que le supuso ganar un premio Oscar de la Academia de Cine Americana como mejor actriz secundaria.

---

<sup>26</sup> ‘*Todo sobre mi madre*’ Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 191

- Huma Rojo, por Marisa Paredes.

Los inicios de Marisa Paredes se remontan a los años 60, en el famoso 'Estudio 1' de TVE, en el que lleva a cabo representaciones teatrales de textos de Shakespeare, Ibsen, Chejov o Neville, entre otros. En los 80, se estrena en el cine, en obras tan conocidas como '*Tras el cristal*' (Agustí Villaronga, 1985) o '*Mientras haya luz*' (Felipe Vega, 1987). Pero nunca abandona el teatro ni tampoco la televisión. En 1991, se convierte en Betty del Páramo para Pedro Almodóvar en la película '*Tacones lejanos*', papel que le supuso el reconocimiento internacional, y años más tarde, en 1995, repite a las órdenes del manchego en '*La flor de mi secreto*'. Finalmente le llegó a Marisa Paredes el papel de su vida, el de Huma Rojo.

Huma Roja no es el papel protagonista, pero sí resulta de suma relevancia ya que se erige como el desencadenante de los hechos, hasta tal punto que el último plano es para ella: antes de que el telón echado de un teatro ponga punto y final a la película, la cámara se fija en su rostro cuando habla, como sólo esta actriz sabe hacer, sobre el dolor acarreado por un amor no correspondido.

Almodóvar siempre ha concedido a Marisa Paredes papeles cargados de dramatismo en los que encarna a grandes divas de la escena al más puro estilo de Norma Desmond, encarnada por Gloria Swanson en '*El Crepúsculo de los dioses*' una de las obras culmen de la filmografía del genio Billy Wilder.

En '*Tacones lejanos*', Marisa Paredes interpretó a una cantante que abandona a su hija por vivir en su divismo, y en '*La flor de mi secreto*' se convirtió en una desesperada esposa que se refugia en la escritura. Es, sin embargo, en

*'Todo sobre mi madre'* donde interpreta el rol por excelencia de una gran dama del teatro. Marisa Paredes<sup>27</sup> aseguró: "Huma Rojo es un personaje que Pedro escribió pensando en mí, un regalo que me hace, que nos hace a todos los intérpretes. La fascinación que siente Pedro por el teatro la ha puesto en Huma. Ella triunfa en el escenario cuando vive el drama de Blanche Dubois, y fracasa cuando vive su propio drama. Cuando comprueba su incapacidad para resolver su vida, se refugia en la representación".

En *'Todo sobre mi madre'* Huma Rojo es la actriz que encarna a la Blanche Dubois de *'Un tranvía llamado Deseo'*. Una mezcla de azares y pasos precisos lleva a Manuela ante la presencia de Huma, entre ellas se establece un vínculo jefa-empleada que acaba siendo sustituido por un vínculo de amistad y confianza. Esto genera un recuerdo a Manuela, el recuerdo de la noche en la que murió su hijo persiguiendo, precisamente, al coche que portaba a Huma Rojo, tratando de conseguir el autógrafo de quien luego se convertiría en la confidente de su madre. Además, en Huma no se condensa solamente este pasado, también es la actriz que interpreta *'Un tranvía llamado Deseo'* la obra que marcó dos momentos clave en la vida de Manuela: el conocimiento del padre y la pérdida del hijo.

Pero Huma también es una amante dolida que no encuentra paz en su relación con la joven Nina, su compañero en el teatro, que interpreta a Stella Kowalski, y de quien está perdidamente enamorada; pero de la que lo único que obtiene son rechazos y desplantes dentro de una relación que ha pasado del amor a la perdición. Se trata este de otro personaje marcado por la herida del melodrama, es un ser fracasado en su vida privada pero con una capacidad mágica de fingir, de hacer suyas otras tragedias además de la suya propia. Se convierte en una esponja que recoge los pesares de quienes le rodean, finalmente Nina la abandona por un hombre con quien emprende una nueva

---

<sup>27</sup> *'Todo sobre mi madre'* Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 189

vida. Y es que la vida de Huma es ficción, y ella no podrá salir en busca de su verdad, su salvación nunca llega.

En esta posición, también observamos que Huma, en muchas ocasiones, parece la madre de Nina. Huma, por su mayor edad, adquiere el papel de protectora de la descarriada joven, previniéndola ante el uso de las drogas y riñéndola por el abuso que de ellas hace. Nina, en cambio, actúa como la hija caprichosa que desobedece y reniega de su 'madre', pero que sabe que siempre estará para salvarla. La de Huma y Nina es una relación de amor que en nada lo parece, Huma se aferra a Nina como a una hija que no tiene, convirtiéndose de esta manera en el símbolo de otro tipo de maternidad, la maternidad frustrada.

- Nina Cruz, por Candela Peña.

Conocida por participar en películas sonadas en los 90 como '*Días contados*' de Imanol Uribe (1994) o '*Hola, ¿Estás sola?*' (Icía Bollaín, 1995). Debido a su juventud y escasa proyección, se sorprendió enormemente tras la llamada de Pedro Almodóvar. "Llega un día y te llaman de El Deseo, productora de los Almodóvar. Bueno pues, por punky que seas, por de verdad que vayas, por joven con ideas a defender que tengas... en definitiva, por la lucha que cada uno lleve, pese a todo eso, te haces caca"<sup>28</sup>.

En '*Todo sobre mi madre*' interpreta a Nina Cruz, una actriz joven y adicta a la heroína, pareja sentimental, y profesional, de Huma Rojo. Con muy mal

---

<sup>28</sup> '*Todo sobre mi madre*' Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 193

genio y dureza. Su trabajo en este filme la lanzó, definitivamente, como una actriz importante de la escena española hasta el día de hoy.

Nina se encamina hacia su propia autodestrucción, refugiándose en el caballo (heroína), es una mujer con mucho talento, pero está metida en una espiral de autodestrucción. Se miente y engaña a sí misma, igual que hace con todos, incluida Huma; para aplacar la furia de sus nervios y su temperamental carácter. Finalmente, este personaje sí encuentra la redención, y, en una de las escenas finales, sabemos que ha iniciado una nueva vida junto a un hombre, que es madre, y que vive retirada de todo lo que antes le rodeaba en un pintoresco pueblo del interior.

- Lola, antes Esteban (el primero), por Toni Cantó

Sin duda se trata de uno de los personajes más peculiares de *'Todo sobre mi madre'*, tanto por su pasado como por su futuro. Por su pasado, porque es un travesti que ha abandonado su vida como hombre (Esteban) para ser una mujer (Lola). En cuanto a su futuro, porque Lola está enferma de SIDA y su muerte está próxima. Le contaba Almodóvar a Straus<sup>29</sup> que para crear al personaje de Lola-Esteban, se inspiró en un travesti dueño de un bar en Barcelona que vivía con su mujer, él le prohibía llevar minifalda mientras iba en bikini, "la ilustración perfecta del machismo". En el mismo contexto narra Almodóvar que otra de sus fuentes fue conocer a un travesti de 45 años que ejercía la prostitución junto a su hijo adolescente, "el padre travesti y la madre le habían regalado a su hijo la operación de pechos por su cumpleaños. La verdad es que las escenas más extravagantes de *'Todo sobre mi madre'* están inspiradas en la realidad".

---

<sup>29</sup> Conversaciones con Pedro Almodóvar, Frédéric Straus, Cahiers du Cinema, Ediciones Akal 2001 pág. 158

Lola representa la muerte, el dolor, es el único punto de vista masculino dentro de un universo femenino. Ninguna frase define a este personaje, y su relación con la muerte, mejor que lo hace Manuela cuando por fin, después de 18 años, se reencuentran en el entierro de la Hermana Rosa. "Tú no eres un ser humano, Lola, eres una epidemia. Y es entonces cuando este personaje del que hasta ahora sólo hemos tenido recortes, esbozos, aparece en pantalla. Vestida de negro, pálida, débil y delgada, anunciando que su propia muerte está cerca. Y es que, las dos únicas veces que Lola aparece en escena, lo hace vistiendo los colores de la muerte y la sangre.

Lola se considera una mujer con pene, sin embargo, este personaje es más propio del mundo masculino que del femenino. Y es que no se transforma en mujer porque realmente desee serlo, al menos no hay pistas suficientes en el filme para así creerlo. Lo hace porque ama lo arriesgado, lo que está fuera de la norma "yo siempre fui excesiva" le dice a Manuela en su reencuentro.

Pero además de excesiva, se muestra como una persona egoísta, tirana, machista, conservando también esta parte del hombre, no solo el pene. Y es que Lola siempre ha deseado ser padre, tal y como ella misma reconoce, y es por eso que muestra su interés por conocer a su hijo Esteban, su hijo con la Hermana Rosa, porque de su hijo Esteban con Manuela, ni de su muerte, nada sabe. Su actitud inconsciente le lleva a robar a su amiga Agrado, a acostarse y dejar embarazada a la Hermana Rosa, aún sabiendo de la enfermedad que tenía y que transmitiría a Rosa; su sentencia de muerte. Lola-Esteban representa todo lo contrario a las mujeres que aparecen en la película, es insolidario, intolerante y egocéntrico. Una persona que solo se muestra humana cuando llora ante la foto de su hijo adolescente o cuando coge a su hijo en brazos, en este momento Lola se nos aparece como un ser tierno, con una actitud maternal (paternal) y dulce.

- La Agrado, por Antonia San Juan.

Antes de su participación en '*Todo sobre mi madre*' Antonia San Juan se había labrado un nombre en los circuitos de café-teatro de Madrid, siempre con personajes basados en un monólogo. No es casualidad que su momento cumbre en esta película sea, precisamente, improvisando un monólogo en el teatro. A raíz de este filme, Antonia San Juan ha continuado triunfando en las pantallas de cine españolas, y, en la actualidad, interpreta en la televisión a uno de los personajes más queridos de '*La que se avecina*', dando vida, precisamente, a la actriz del destape venida a menos Estela Reynolds. Y es que, como viene siendo habitual en las películas de Almodóvar, '*Todo sobre mi madre*' supuso el descubrimiento para el cine de una nueva actriz, en este caso de Antonia San Juan.

Otro aspecto a destacar en el desarrollo y construcción de *La Agrado*, es la tendencia de Almodóvar a retratar personajes marginales dotados de gran sensibilidad. A mostrar personajes normalmente no aceptados por la sociedad como yonquis, travestis o prostitutas, a los que el director dota de humanidad. En esta película, *La Agrado* (travesti y prostituta) y *Lola*, representan a este mundo marginal. A su vez, *La Agrado* es el personaje más entrañable y peculiar, y quien aporta un punto cómico dentro de tanto drama.

Ella es la primera persona con la que se topa Manuela en su vuelta al pasado, una vez regresa a Barcelona. Pero la travesti es para Manuela una presencia apacible y positiva, porque la reconcilia con todo lo agradable que allí vivió. Son viejas amigas que no se guardan ningún tipo de rencor y sí buenos recuerdos.

Cuando Huma y Nina acaban en el hospital a causa de un grave enfrentamiento, Agrado toma las riendas y decide salir al escenario, que transforma en algo suyo, para explicar ante el público que no va a ser posible la función. Por el contrario, les invita a permanecer con ella para conocer la historia de su vida y promete entretenerles. Al hablarles de sus múltiples operaciones estéticas, y de su coste, asegura que: “una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”. Un final casi moralizador con el que La Agrado resume su propia esencia, ella todo lo da y nada pide a cambio, es generosa y solidaria como nadie y solo tiene un objetivo, hacer agradable la vida a los demás. Y es que cuando La Agrado termina su monólogo, el teatro se viene abajo entre los aplausos del público.

En la edición final del guión cinematográfico de *'Todo sobre mi madre'*, Almodóvar escribió: “Hace años me enteré de que algo parecido había ocurrido de verdad en un teatro, y desde entonces quería meterlo en una película mía. La anécdota real la vivió Lola Membriles, en Argentina. El sistema eléctrico del edificio del teatro donde actuaba falló, a la hora de la función se quedaron sin luz. No había más alternativa que suspender. ¿O sí la había? Membriles, que no se arredraba ante nada, decidió ser ella misma la que desde el escenario, alumbrada con una vela encendida, diera la noticia al público. ‘Por supuesto que se les devolverá el dinero de la entrada. Pero ya que están aquí yo les pediría que se quedaran. A los que se queden, prometo entretenerle contándoles la historia de mi vida’. Nadie se movió y la actriz hizo la función de su vida, y décadas más tarde inspiró uno de los bloques más divertidos de *'Todo sobre mi madre'*. Porque en la película también hay humor. Mucho humor. Siempre que aparece Agrado”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> *'Todo sobre mi madre'* Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 177

- Rosa, por Rosa María Sardá.

Rosa María Sardá es una gran veterana del cine español, en 'Todo sobre mi madre' Almodóvar le ofreció un papel<sup>31</sup> "breve, nada amable, difícil. Todo esto, aunque parezca raro, gusta a un actor. Y por si fuera poco, Rosa (la madre) me ha dado la oportunidad de asistir y saborear el brillante (y sabio) ejercicio de la dirección de Pedro Almodóvar. Pedro convierte lo difícil en posible, con el sentido común y, cómo no, con el talento".

Después de numerosos papeles en el cine y la televisión, Rosa María Sardá llegó al cine de la mano de Luis García Berlanga, en 1987, con 'Moros y cristianos'. Realizó numerosas películas antes de llegar su oportunidad con Pedro Almodóvar. Su interpretación en esta película encuentra momentos de gran densidad dramática, sobre todo al reconocer su hija, la Hermana Rosa, que nada espera de ella, o en una conversación con Manuela tras la muerte de su hija por SIDA al dar a luz.

Rosa es una madre que no entiende el rumbo de la vida de su hija, una madre desubicada pero que no deja de amar a esa hija de la que tan separada se encuentra, y que, además, vive con un hombre, su marido, que ya no la reconoce porque sufre Alzheimer.

---

<sup>31</sup> 'Todo sobre mi madre' Guion definitivo, Pedro Almodóvar, Madrid, 1999, pág. 201

- Bibliografía
  
- 'Todo sobre mi madre' Guion definitivo, Pedro Almodóvar. El Deseo Ediciones, Madrid, 1999.
  
- Guía para ver y analizar 'Todo sobre mi madre'. Pedro Poyato. Nau LLibres y Ediciones Octaedro. Valencia, Barcelona, 1999.
  
- El cine melodramático. Pablo Pérez Rubio. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.
  
- Pedro Almodóvar, 'Todo sobre mi madre'. Estudio crítico de Silvia Colmenero Salgado. Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.
  
- Conversaciones con Pedro Almodóvar, Frédéric Straus, Cahiers du Cinema. Ediciones Akal, 2001
  
- Revista Fotogramas, número 1.683
  
- 'Todo sobre Almodóvar' Guillermo Cabrera Infante. Edición escrita diario EL PAÍS, Madrid 16 de mayo de 1999.
  
- Entrevista de Beatrice Sartori a Pedro Almodóvar el 13 de mayo de 1999, día del estreno de 'Todo sobre mi madre' en Madrid. Publicada en [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)
  
- Autoentrevista de Pedro Almodóvar, publicada en la sección 'sus textos' de la página oficial del director en la Web [www.clubcultura.com](http://www.clubcultura.com)
  
- Historia del Cine. II Los géneros cinematográficos, José Luís Sánchez Noriega.
  
- Los géneros cinematográficos. Rick Altman. Paidós Comunicación, Barcelona, 2000.

- La Poética. Aristóteles. Traducción de José Alsina Clota, editorial Icaria Literaria, Barcelona, 2000.
- El cine de Pedro Almodóvar. Nuria Vidal. ICCA, Madrid, 1988.
- Elementos constitutivos del relato cinematográfico. Josep Prósper Ribes. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2004.