

De la construcción de un nuevo cuerpo textual, sexual y familiar en *Todo sobre mi madre* de Almodóvar

PEDRO POYATO

The construction of a new textual, sexual and familiar body in *All About My Mother* by Almodóvar

Abstract

In the almodovarian text, it is not uncommon to find references that, having been taken from other texts, become incorporated to films by Almodóvar. This transtextuality is particularly evident in the film *All About my Mother*, wherein, in addition, one can observe certain equivalencies in the narration itself full of operations for transplantation and transsexualism. In this paper, we analyse the film by focussing on this poetics, so to speak, of the prefix trans (transtextuality, transplantation and transsexualism). Finally, we focus on the way in which the film suggests transsexualism as a possibility for reconstructing a new symbolic familial order.

Key Words: Almodóvar, family, promise, transsexualism, transtextuality, transplantation.

Partiendo del concepto de transtextualidad establecido por Gérard Genette en *Figuras IV*, Jean-Marc Lalanne¹ apunta que de eso mismo se trata en *Todo sobre mi madre*, de “trascender un cerco juntando todos los textos ya escritos”. Y añade: “De la transtextualidad a la transexualidad hay sólo un paso y estas dos prácticas tienen en común el querer absorber los signos de lo que no es propio (el otro texto o el otro sexo)”. Mas no advierte, sin embargo, Lalanne que de la transexualidad al trasplante, pues de esto también se trata en *Todo sobre mi madre*, hay igualmente un solo paso, ya que también en el trasplante se trata de absorber los signos de lo que no es propio, en este caso, el otro cuerpo.

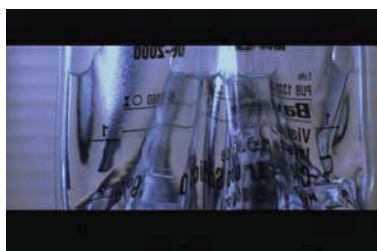
Transtextualidad, trasplante y transexualidad devienen así en algunas de las prácticas que construyen, que elaboran, que formalizan *Todo sobre mi madre*. El objetivo de este trabajo no es otro que el estudio de la construcción del film en relación a esta poética de lo *trans*, si así puede decirse; estudio que nos va a permitir a su vez abordar la reconstrucción del nuevo modelo familiar que, a partir de los restos de otras familias devastadas, el texto almodovariano lleva a cabo, en lo que sin duda es una de sus mayores apuestas².

¹ En *Cahiers du cinéma*, nº 535, mayo de 1999.

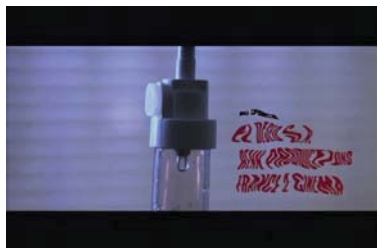
² Precisamente, el día de la presentación del rodaje de *Volver*, el nuevo filme de Almodóvar, el pasado 30 de junio, el Congreso de los Diputados aprobaba la ley que permitía casarse y adoptar hijos a los homosexuales: Almodóvar aprovechó la ocasión para reivindicar, ante las cámaras de televisión, otros modelos familiares alternativos al tradicional, claramente en crisis, por lo demás, desde hace ya algún tiempo. En este sentido, *Todo sobre mi madre* había sentado ya las bases para la construcción de uno de estos modelos.

La donación de órganos: el trasplante

Todo sobre mi madre se abre con un plano vacío y de fondo desenfocado como punto de partida de una panorámica que, desde un punto de vista cercano, recorre el enjambre de tecnología de la U.C.I. de un hospital, desde un gotero hasta la gráfica, un electroencefalograma plano, que está imprimiendo una de las máquinas encargadas de suministrar información sobre el enfermo. Las en extremo cercanas imágenes anteriores han permitido apreciar en las palabras escritas en las bolsas de suero (F1), como consecuencia de la distorsión de las letras, como apretujadas unas contra otras, un discurso a punto de perder definitivamente la forma, de disolverse, lo que parece contaminar los mismos títulos de crédito, cuyas letras aparecen igualmente sometidas a torsiones y ondulaciones extrañas (F2). Diríase que nos encontraríamos en un lugar donde los discursos se desvanecen, cesan.



F1



F2

El estado de muerte cerebral del enfermo, luego del electroencefalograma anterior, es confirmado poco después por Manuela, la enfermera (Cecilia Roth), quien, con su llamada a la O.N.T., introduce ya en el film el tema del trasplante. En una secuencia posterior, descubriremos que Manuela, además de enfermera, es también actriz: interviene en dramatizaciones para los cursos de donación de órganos que se hacen en el mismo hospital donde ella trabaja. La secuencia donde Manuela aparece interpretando a una esposa que acaba de perder a su marido permite poner en relación al film con el arranque de *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995), donde también una enfermera llamada Manuela interpretaba, en esa ocasión, a una joven madre que acababa de perder a su hijo.

Veamos con algo de detalle este arranque: en él, dos psicólogos médicos plantean con tacto a la joven madre la posibilidad de donar los órganos de su hijo fallecido. La aparición posterior de una cámara filmando y de un equipo viendo lo filmado en un monitor de televisión, redefinen las imágenes anteriores, que creíamos integradas en la trama principal del film, como pertenecientes a un documental destinado a orientadores médicos. Sin embargo, poco después descubriremos que no se trata de un documental, sino de una ficción ya que los médicos y la madre son actores³.

Precisamente, en relación a la actuación de esta actriz, una enfermera llamada Manuela (Kiti Manver), interesa destacar cómo se introduce en la piel del personaje que interpreta, esa joven madre que acaba de perder a su hijo de dieciséis años, hasta el punto de terminar confundiendo con él –la misma Manuela habrá de aclarar después varias veces a sus

³ No es difícil percibir en el continuo cambio de registro experimentado por estas imágenes, a propósito de su recepción, uno de esos juegos *a la manera* de Almodóvar que tanto son del gusto del cineasta manchego.

compañeros del seminario que no era “ella”, sino “la madre” que interpretaba quien respondía, en la sesión anterior, a los orientadores médicos-, en una operación que puede ser leída como una transposición al interior de la diégesis del tipo de interpretación que, como es bien sabido, el propio Almodóvar solicita a sus actrices.

Así pues, una situación ya planteada en un film anterior, *La flor de mi secreto*, es retomada en *Todo sobre mi madre*, donde también una enfermera llamada Manuela escenifica ante la cámara situaciones relacionadas con la donación de órganos. El propio texto tiende así puentes entre ambos filmes para, una vez que la conexión ha sido establecida, mostrar cómo un mismo personaje, Manuela, es interpretado por dos actrices diferentes, Kiti Manver y Cecilia Roth, en una operación que podríamos en principio vincular al texto Buñuel, concretamente al film *Ese oscuro objeto de deseo* (1979), donde el personaje de Conchita era también interpretado por dos actrices, Carole Bouquet y Ángela Molina, en una operación de extrañamiento (“*dépaysement*”), de dinamitación del sentido, heredera de los procedimientos surrealistas que Buñuel viniera trabajando en sus filmes desde *Un perro andaluz* (1929). Ahora bien: mientras que Buñuel trabaja esta operación en el interior de un mismo film, Almodóvar lo hace a caballo de dos filmes no continuos por lo demás en su filmografía, lo que se traduce en que el espectador de *Todo sobre mi madre* que no conozca *La flor de mi secreto* no puede percibir este rasgo intertextual. Podría, por ello, señalarse, atendiendo al dispositivo enunciativo del texto, que si en Buñuel el anterior juego personaje-actrices del enunciado apunta sobre todo al enunciatario (en tanto que destinatario implícito del estallido del sentido surtido por la operación de *dépaysement*), en Almodóvar, por el contrario, es el enunciador lo que se impone; un enunciador cuya preponderancia quedará definitivamente confirmada cuando en *Todo sobre mi madre* haga vivir a Manuela, ahora en carne propia, como consecuencia de la muerte (real) de su hijo, idéntica situación a la por ella interpretada para la ficción en *La flor de mi secreto*. He aquí un nuevo juego a la manera almodovariana⁴ que señala directamente al enunciador del film.

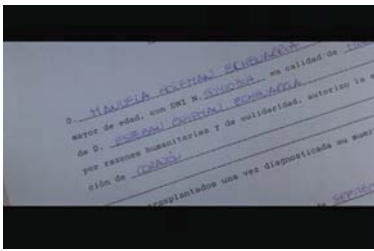
Por lo demás, el arranque de *La flor de mi secreto* explicita ya bien claramente el interés del texto almodovariano por la dramatización de la actriz ante la cámara, por esta auténtica “performance”, como lo ha denominado Allinson⁵, que se prolonga, acabamos de verlo, en *Todo sobre mi madre*, donde, por cierto, la actuación de Cecilia Roth interpretando a la Manuela que acaba de perder a su hijo, y la de Manuela interpretando, anteriormente, a la esposa que acababa de perder a su marido, resultan, en sí mismas, indistinguibles: ficción y no-ficción se igualan de este

⁴ Pascale Thibaudeau se ha referido a éste y a otros procedimientos manieristas del Texto-Almodóvar en su trabajo “Greffes et transplantations de tissus filmiques: une métaphore a la manière de Pedro Almodóvar”, en *La Licorne*, Poitiers, MSHS, 2003, ps. 195-211.

⁵ Allinson, M.: *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y Medio, 2003, ps. 277-279.

modo, por lo que a la interpretación de los actores se refiere, ante la mirada de la cámara almodovariana.

En lo que sigue, ahora a propósito de la repentina muerte de Esteban en accidente, el film va a detenerse en detallar los distintos pasos que conlleva la operación del trasplante, desde que Manuela firma el consentimiento de la donación hasta que el receptor elegido sale del hospital con el órgano trasplantado, lo que viene a confirmar la fascinación que la operación del trasplante ejerce en el texto. El primero de esos pasos, el consentimiento de Manuela, es visualizado en dos planos: el primero de ellos (F3) es un plano detalle que muestra, escritos en la instancia de la correspondiente "Autorización Familiar", los datos del donante, y el segundo es un plano de escala media donde, acompañada de Mamen, la monitora de los seminarios de dramatización, aparece una desconsolada Manuela firmando, como una sonámbula, como una zombi, la autorización de la donación (F4). Esta estructura paritaria de planos, además de constituirse en ese primer paso que toda operación de trasplante conlleva, desempeña otra función, como en seguida veremos. A partir de aquí, prosigue la concatenación de planos destinada a detallar el complejo dispositivo desplegado en torno al trasplante: el infortunado Esteban en la camilla llevado a toda prisa hasta el quirófano, donde de su cuerpo le va a ser extraído el órgano correspondiente / la secretaria de la O.N.T. seleccionando en los archivos un destinatario del órgano de Esteban / el receptor elegido, un residente gallego, que en esos momentos duerme junto a su mujer, recibiendo el aviso del hospital / un equipo médico, que porta una llamativa nevera azul, bajando de la ambulancia, en el aeropuerto de A Coruña, para tomar a toda prisa un avión con destino a Madrid / el avión despegando del aeropuerto / en los pasillos del hospital "Ramón y Cajal", el equipo médico, con la nevera azul que porta uno de los componentes, entrando en el quirófano a toda velocidad / el equipo saliendo ya del quirófano con el órgano de Esteban depositado en el recipiente azul / en el quirófano del "Hospital Provincial" de A Coruña, un grupo de cirujanos se dispone a implantar el corazón de Esteban en el cuerpo del receptor. Por fin, tras el intertítulo, "Tres semanas después", aparece un plano del trasplantado saliendo del hospital, acompañado de algunos familiares.



F3



F4

6 Aun cuando Manuela haya acudido hasta A Coruña para conocer el receptor del corazón de su hijo, en ningún caso el discurrir narrativo del film exige un desarrollo tan exhaustivo de planos.

El fragmento anterior permite comprobar hasta qué punto el film se interesa por el trasplante⁶, por el recorrido del órgano –metonímicamente presente en las imágenes a través de la nevera azul- desde que éste, tras las autorizaciones previas, es extraído del cuerpo de Esteban hasta que es implantado en el cuerpo del receptor seleccionado, que adquiere así, con el latido del nuevo órgano, una nueva vida.

Eva al desnudo y Música para camaleones: la transtextualidad

Esta operación de trasplante encontrará un equivalente, como decíamos al principio, en la operación de transtextualidad: si aquel opera en el cuerpo humano, al que se le implanta un órgano extraído de otro cuerpo, ésta hace lo propio en el cuerpo textual, donde lo que se implanta, para quedar en él plenamente integrado, es un fragmento que previamente ha sido extraído de otro texto. Y al igual que con el trasplante, el film se detendrá en explicar la operación de transtextualidad, detallando ahora cómo un fragmento, trascendiendo el cerco textual que le es propio, es implantado en un nuevo cuerpo textual, que, como en el trasplante, adquiere, junto a una revitalización del fragmento implantado, vida propia. Veámoslo.

Manuela y su hijo Esteban se disponen a ver una película emitida por televisión. Tal es el motivo que desencadena la implantación en *Todo sobre mi madre* del fragmento intertextual al que queremos ahora referirnos: se trata de *All about Eve*, de J.L. Mankiewicz, película que fue titulada en España, así lo dice la voz en off que lo traduce, como *Eva al desnudo*. Precisamente, esta discordancia idiomática da pie a que Esteban apunte a su madre que la traducción correcta del título original del film es "Todo sobre Eva", palabras de las que el propio Esteban se sirve para anotar en el cuaderno el título del relato que está escribiendo, "Todo sobre...", instante en el que aparece el crédito que intitula el film, "Todo sobre mi madre". De este modo, el título original del film de Mankiewicz, "Todo sobre Eva", se incorpora, debidamente modificado, no sólo al relato del personaje, Esteban, operación subrayada por una perspectiva imposible, sino que, traspasando los límites de la diégesis, se convierte en el título mismo del film, cuya inscripción es demorada justo hasta este instante⁷. Resulta así que la transferencia del texto mankiewicziano opera también a nivel paratextual.

En una secuencia posterior, con motivo del regalo del libro *Música para camaleones* que Manuela hace a su hijo, la palabra de Truman Capote –leída por Manuela a petición de Esteban– se hace presente en el film: "Empecé a escribir cuando tenía ocho años. Entonces no sabía que me había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo. Cuando Dios le entrega a uno un don también le da un látigo. Y el látigo es únicamente para autoflagelarse". A diferencia de Manuela, que sólo parece entender en estas palabras el castigo que conlleva la escritura "es como para que se te quiten las ganas de escribir" sentencia, Esteban encuentra en ellas un prefacio maravilloso, sin duda porque, como quien las dice, también él sabe ya de su encadenamiento a la escritura y del dolor o más

⁷ Inscipción cuyas letras ya no acusan, por lo demás, aquellas extrañas ondulaciones de los créditos anteriores.

exactamente del goce- que la misma conlleva. Este compromiso de Esteban con la escritura -sólo se escribe desde la carencia- puede vincularse a una carencia suya ya sabida, a un agujero simbólico del que nos ocuparemos en seguida. Así pues, la cita de Capote se integra plenamente en un nuevo texto, el almodovariano, donde contribuye, tal es su función, a la caracterización del personaje de Esteban, uno de los protagonistas del film. Pero a su vez, oída en el nuevo texto, la cita adquiere una nueva sonoridad, la revitalización propia que toda operación de transtextualidad conlleva.



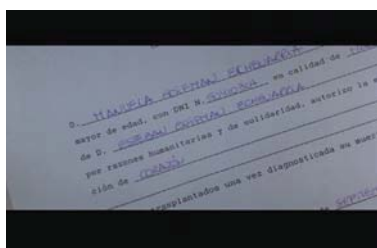
F5



F6

Más, como decíamos, el texto habrá dado ya cuenta previamente de la carencia del personaje que fundamenta esta operación de transtextualidad: cuando Manuela, en un fragmento anterior, entregaba a su hijo Esteban una foto suya de juventud, podía verse cómo a la misma le faltaba un trozo (F5); trozo que, como cabe deducir del áspero borde del lado derecho de la imagen, le ha sido arrancado. Esteban pasaba su dedo, como acariciándolo (F6), por ese borde, huella de la amputación sufrida por la fotografía.

Más adelante, muerto ya Esteban, la palabra que, a propósito de esta fotografía, él escribiera en su cuaderno, resuena con fuerza en el film: "Anoche mamá me enseñó una foto de cuando era joven. Le faltaba la mitad. No quise decírselo, pero a mi vida también le falta ese mismo trozo"; carencia que encuentra su reflejo en el rostro de Esteban, como él mismo se encargaría de escribir en su cuaderno: "A los chicos que vivimos solos con nuestra madre se nos pone una cara más seria de lo normal...". Pero esta carencia del hijo encontrará, todavía, un tercer reflejo en el film: en la instancia (F3) que Manuela hubo de firmar para autorizar el trasplante, podía constatarse cómo los apellidos de Esteban eran los mismos que los de la madre. El nombre del padre se encuentra, así, ausente en la filiación del hijo.



F3

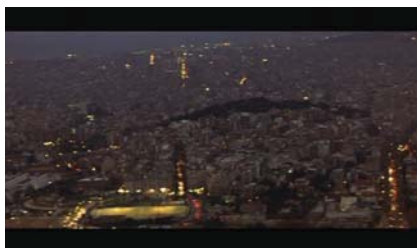
Todo ello llevará a Esteban a formular una demanda a su madre: "algún día tendrás que contármelo todo sobre mi padre; para mí no hay regalo mejor". Pero la muerte de éste, impide a Manuela contarle a su hijo todo sobre el padre ausente: es entonces cuando ella decide viajar a Barcelona, motivo éste que permitirá acercarnos al otro gran tema que corre por las venas del film: la transexualidad. Realicemos, pues, en torno a este punto, el correspondiente análisis fílmico.

Búsqueda del padre del hijo muerto: la transexualidad

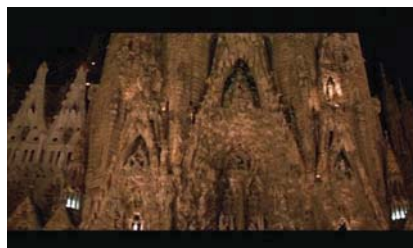
Manuela acude en busca del padre de su hijo. Un largo túnel la conduce a un pasado vinculado a Barcelona. En un notable cambio de registro enunciativo, por lo que al punto de vista se refiere, la cámara, escapando por el agujero de luz que se atisba al final del túnel, se eleva para mostrar, en su vuelo, la irrupción, a vista de pájaro, de la Barcelona nocturna (F9), los ríos de luces de los automóviles recorriendo las grandes arterias de la ciudad y, al fondo, acotando el espacio, el mar.

Después de doce películas rodadas íntegramente en Madrid, Almodóvar opta ahora por Barcelona para, entre otras cuestiones, pasear la cámara por la ciudad y recoger así sus contrastes a través de manifestaciones como el *Templo de La Sagrada Familia*, *El Campo*, la *Barcelona Habanera* y, sobre todo, los edificios modernistas⁸. Así, con motivo del paseo en taxi por la ciudad de Manuela buscando al padre de su hijo, no tardará en aparecer (F7) el *Templo de La Sagrada Familia*, de Gaudí, símbolo de la Barcelona contemporánea, esplendorosa, para dar paso inmediatamente después (F8) a la zona conocida como *El Campo*, un arrabal convertido en mercado de sexo y de droga. La oscuridad de la noche, cerrando la visión, delimita bien los confines de este espacio acotado, cerrado sobre sí mismo, como en ello redundan los círculos que trazan los automóviles ocupados por individuos ante cuya mirada se exhiben los torsos desnudos de los transexuales (F9).

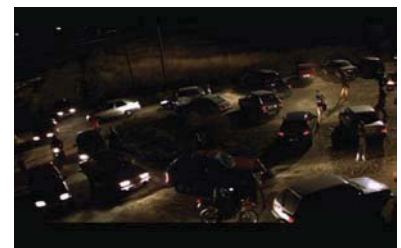
⁸ Nos hemos ocupado ampliamente de ello en P. FOYATO y A. MELENDO CRUZ: "Barcelona, Modernismo, Burguesía y Familia en *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999)". *Actas de las IV Jornadas de Historia del Arte, Arquitectura y Regionalismo*, Universidad de Córdoba, 2005. En prensa.



F7



F8



F9

Manuela no encuentra en este lugar al padre de su hijo, pero sí a Agrado (Antonia San Juan), un transexual, vieja amiga suya, que la lleva a su casa, donde transcurre la siguiente escena. Escena que comienza con una panorámica desde una de las bellísimas fachadas del *Palacio de la Música*, obra de Doménech i Montaner, joya del modernismo catalán, hasta una fotografía que muestra a Manuela y Lola en la Barceloneta⁹: ambas aparecen abrazadas, en presencia de Agrado (F10). Un plano general continuado, emparejado cromáticamente al de la fachada modernista, muestra a Manuela y Agrado conversando (F11) sobre la Lola de la

⁹ Se genera así, otra vez, un acusado contraste, habitual, como se ha dicho, en la visión que el film ofrece de la ciudad de Barcelona, entre el Palacio de la Música y la Barceloneta.



F10



F11



F12

fotografía: de sus palabras se infiere que, como Agrado, Lola es una transexual (“nos pusimos las tetas juntas en París”, recuerda Agrado a Manuela). Pero, en un momento dado, el plano general anterior da paso a una articulación plano-contraplano de los rostros de ambas a la que se yuxtapone, justo después de que Manuela diga a Agrado “tengo algo pendiente con Lola”, un plano-detalle de la fotografía anterior (F12) pero donde la misma aparece recortada de manera que sólo aparecen en la imagen Lola y Manuela abrazadas. En el plano siguiente, que retoma la articulación plano-contraplano anterior, Agrado reprocha a Manuela aquella partida suya de Barcelona sin despedirse siquiera.

De este modo, la puesta en forma almodovariana, a partir de la operación de reencuadre llevada a cabo sobre la fotografía y del trabajo del montaje anterior, en lo que viene a ser una estructuración ejemplarmente clásica, destaca un plano cuyo interior recoge una imagen que marcaría a fuego el destino de Manuela, pues, como el espectador ya ha adivinado, de ese abrazo suyo con Lola nacería Esteban.

Hasta su encuentro con Lola, en el cementerio, casi al final del film, Manuela irá encontrando huellas de Lola, así en la fotografía anterior, como acabamos de ver, o en la hermana Rosa, a quien Lola ha dejado embarazada; huellas que irán dando pie a otros tantos relatos parciales de Manuela acerca de Lola y de su unión con ella. Este embarazo de la hermana Rosa, por ejemplo, posibilitará que Manuela, personalizándola en una supuesta amiga, relate a Rosa cómo Lola se convirtió en mujer, prosiguiendo así la historia de la transexualidad de Lola allí donde la había dejado Agrado.

Pero el texto se detendrá, al igual que sucediera con el trasplante y la transtextualidad, en detallar los distintos pasos que conlleva la operación de transexualidad, esa absorción de los signos de lo que no es propio, en este caso del otro sexo, en palabras de Lalanne. Es ahí donde encuentra su pertinencia esa escena ejemplar del monólogo de Agrado, donde ésta relata, en términos económicos, cómo tuvo lugar la implantación en su cuerpo (masculino) de elementos propios del otro sexo; escena que por lo demás permite constatar el doble registro que el tratamiento de la transexualidad adquiere en el film, pues si las intervenciones de Agrado, como la anterior, adquieren por lo general tintes cómicos, todo lo vinculado con Lola y su transexualidad aparece teñido por el signo de lo dramático.

Hacia el final del film, Manuela y Lola se encuentran por fin, en un escenario que no por casualidad es un cementerio: “Cuando me fui de

Barcelona, iba embarazada de ti (...) Un niño precioso (...) No puedes verlo. Hace seis meses, un coche lo atropelló y lo mató. Vine a Barcelona sólo para decírtelo..." dice a Lola Manuela. No es baladí detenerse en estas frases de Manuela, pues si la primera de ellas viene a justificar lo que ya adivináramos en escenas anteriores, a propósito de la fotografía de la Barceloneta y del embarazo de la hermana Rosa, las frases siguientes hablan de lo que ya sabíamos: la muerte de Esteban, atropellado por un coche. Y, sin embargo, el texto insiste en este hecho visualizando ahora sus efectos, como así demuestra la planificación, no tanto en el rostro de Lola, que conoce ahora la noticia, como en el de Manuela, en lo que sólo puede ser entendido como una nueva *performance* de la actriz. Pues, efectivamente, la cámara se interesa por cómo el rostro de Manuela (F13) acusa el desgarramiento, mientras verbaliza, en esta ocasión para el padre de su hijo desaparecido¹⁰, cómo murió Esteban. Cuando, al final de la escena, Lola, tras enjugarse las lágrimas con ellas, retira las manos de la cara, pueden verse sendos mocos que cuelgan de los orificios de su nariz (F14). El texto se quiere aquí especialmente cruel, en la caracterización de este padre que, en relación a ese hijo suyo no sabido, se queda "a dos velas".

En una secuencia posterior, Manuela se reúne con Lola: tras presentarle al neonato Esteban, Manuela le hace entrega de una foto, diciéndole: "Este es nuestro Esteban". El encuadre secciona la fotografía de modo que los ojos del muchacho se convierten en los únicos protagonistas del plano (F15). Seguidamente, Manuela abre el cuaderno de notas de Esteban y, pasándoselo a Lola, le dice: "Mira, esto es lo que escribió la mañana en que murió. Léelo". Un nuevo plano muestra entonces los ojos de Esteban y debajo, justo en el lugar de la boca y superpuesto a ella, la página abierta del cuaderno de notas (F16): es así como Esteban aparece en la imagen mirando, a través de la fotografía, y hablando, a través de la palabra escrita, a Lola, su padre, pero también al espectador, que sólo ahora oye en su totalidad lo plasmado por Esteban en el cuaderno: "Anoche mamá me enseñó una foto, le faltaba la mitad. No quise decírselo, pero a mi vida le falta ese mismo trozo. Esta mañana he revuelto en sus cajones y he descubierto un fajo de fotos. A todas les faltaba la mitad. Mi padre, supongo (...) Quiero conocerle. Tengo que hacerle comprender a mamá que no me importa quién sea, ni cómo sea, ni cómo se portó con ella. No puede quitarme ese derecho".

He aquí la demanda del hijo: conocer al padre, saber de él, al margen de quién sea, de cómo sea y de cómo se portara con su madre. Pues el mismo sólo importa como encarnación de una figura, la figura paterna, de la que el hijo tiene necesidad para vivir, ya que en ello están sus orí-



F13

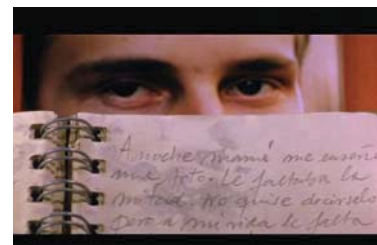
¹⁰ Manuela habrá verbalizado ya este mismo acontecimiento de la muerte de su hijo en los camerinos del teatro –donde se representa *Un tranvía llamado deseo*, otro de los intertextos del film–, para Huma y Nina. Y la cámara, también en esa ocasión, se interesaba por el rostro de la actriz durante la dramatización.



F14



F15



F16

genes, su filiación; una figura que se descubre así como intermediaria necesaria para que el hijo pueda vincularse simbólicamente a un pasado, enraizarse en una historia. Algo que, por lo demás, aparece ejemplarmente inscrito en el film mediante ese fajo de fotos rotas, con una parte amputada; fotos que si individualmente dan cuenta, como ya veíamos, del vacío paterno, en su conjunto aluden a la imposibilidad de construir el álbum familiar de un pasado donde Esteban pueda inscribirse.

Pues bien, era eso demandado por el hijo lo que Manuela, su madre, no quiso darle, al borrar –y ahí están las fotos, como también los datos relativos a la filiación, para demostrarlo– cualquier rastro de su relación con el padre de Esteban. Junto a esta familia *coja*, formada por Manuela y su hijo Esteban, otra familia protagoniza el film: se trata en este caso de una vinculada a la burguesía catalana –tal es la notable inscripción del movimiento modernista en el film– pero que, como la anterior, resulta explícitamente cuestionada al descubrirse, a través de las relaciones que sus miembros mantienen entre sí, simbólicamente aniquilada, rota, devastada¹¹.

¹¹ Nos hemos ocupado ampliamente de ello en el trabajo antes citado: P. POYATO y A. MELENDO (2005).

La promesa: cristalización de un nuevo modelo familiar

Sin embargo, junto a la deconstrucción de estos modelos de familia, el texto empieza a poner las condiciones para la reconstrucción de uno nuevo; modelo que, como oportunamente ha sido señalado¹², va descubrirse vinculado, en su cristalización definitiva, a aquel otro que, desde su irrupción, el texto retiene en su memoria: el representado por el nombre mismo del *Templo de La Sagrada Familia* (F8), edificio que no por casualidad llamara la atención de la cámara almodovariana con motivo del paseo de Manuela por la ciudad. Hay que hacer notar, sin embargo, que esta nueva familia, producto de la relación de la hermana Rosa con el transexual Lola, se encuentra en su germen en las antípodas del modelo propuesto en el programa gaudiniano, y ello porque si en éste la mujer, la virgen, era fecundada por la Palabra –de Dios–, en el almodovariano, la mujer, la hermana Rosa, lo ha sido por su revés propiamente siniestro, la semilla infectada, contaminada de muerte, de Lola. Pero, en todo caso, esta huella de muerte de Lola devendrá a su vez, tal es el milagro que alumbra el film, en origen de vida (de una nueva familia), en lo que es, como decíamos, la mayor apuesta de *Todo sobre mi madre*.

En la secuencia donde Rosa, yacente en la cama en avanzado estado de gestación, es aseada por Manuela, aparece un plano (F17) donde Manuela mantiene levantado con su mano el brazo de Rosa de modo que

¹² NAVARRO-DANIELS, V.: *Tejiendo nuevas identidades: la red metaficcional en intertextual en "Todo sobre mi madre" de P. Almodóvar* [online]. The University of Connecticut, Storrs. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/navarrodaniels.html>



F8

la imagen resulta protagonizada por los brazos extendidos hacia arriba y unidos por sus manos de las dos mujeres: refiriéndose al hijo que espera, Rosa dice entonces a Manuela: "Le voy a poner Esteban. Por tu hijo. Este niño va a ser de las dos".

Estructurado en torno a estas dos mujeres, de cuya unión da buena cuenta esa imagen anterior que muestra el singular abrazo entre ambas¹³, y el hijo por venir, este modelo de familia del que habla la hermana Rosa se descubre patentemente desvinculado de un elemento capital en relación al gaudiniano, pues no hay todavía en él rastro alguno de la figura paterna. Mas he aquí las palabras que, poco después, cuando Rosa ha sido ya internada en el hospital, a punto de nacer su hijo, ambas mujeres intercambian:

- Rosa: "Espero que el tercer Esteban sea para ti el definitivo"
- Manuela: "Lola no sabe que tuvimos un hijo, nunca se lo dije"
- Rosa: "Y tu hijo, ¿lo sabía?"
- Manuela: "Tampoco"
- Rosa: "Prométeme una cosa: prométeme que no le ocultarás nada al niño"
- Manuela: "Te lo prometo"

Justo cuando Manuela dice estas últimas palabras, una panorámica autónoma hacia la derecha termina encuadrando la cruz trazada por los barrotes de la balconada; cruz que, a la vez que anticipa la muerte de Rosa, sanciona la promesa formulada por Manuela.

Es el momento de retornar a la escena donde Manuela se encontraba con Lola, concretamente al momento en que un plano cercano del nuevo Esteban (F18), en brazos de Manuela, balbucía con gesto vivaz un sonoro "ahhh", justo entre las frases del discurso del Esteban fallecido: "...mi padre, supongo" y "quiero conocerle...", pues es aquí, en este instante capital en el que la demanda paterna del Esteban fallecido lo es también del nuevo Esteban, donde adquiere toda su importancia, en tanto que depositaria de una palabra dada, la promesa de Manuela.

Pero la promesa, como la palabra, solo puede sostenerse en la medida en que se esté dispuesto a pagar un precio por ello: cuando la abuela del nuevo Esteban rechaza a su nieto por miedo a que, con sólo arañarla, le contagie la enfermedad, Manuela se hará cargo del niño llevándoselo con ella donde "no tenga que soportar tanta hostilidad". De la magnitud de ese sacrificio dará buena cuenta, por lo demás, el film al vincular esta decisión de Manuela a la palabra de Lorca declamada por Huma Rojo (Marisa Paredes), en una nueva operación de transtextualidad que incorpora una cita del texto teatral *Haciendo Lorca* de Lluís Pascual: "Cuando



F17

13 Con gran sagacidad, Luis Martín Arias me sugirió que en ese abrazo bien podría leerse el trazado visual del falo.



F18

yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Los animales los lamen ¿verdad? A mí no me da asco de mi hijo”.

Esta alusión a la sangre del hijo, de la que declara no sentir asco, que hace la madre lorquiana, potencia así el precio (recordemos que se trata de sangre contaminada por el SIDA) que, por oposición a la abuela del nuevo Esteban, Manuela está dispuesta a pagar por mantener su promesa. “La promesa –advierte González Requena¹⁴– es el juramento que, por articular dos registros temporales diferenciados, presente y futuro, se configura narrativamente: hace relato”. Pero esa articulación de presente y futuro encierra a su vez la posibilidad de otro futuro: el del nuevo Esteban. Y ello porque esa palabra sostenida por Manuela permitirá a éste saber del padre, de la figura paterna, esto es, vincularse simbólicamente al pasado de sus orígenes –sólo en esa medida podrá ser el “Esteban definitivo”, como Rosa deseara a Manuela. Un futuro que, por lo demás, empieza ya a esbozarse poco después, con el nuevo retorno de Manuela a Barcelona, cuando constatemos que el nuevo Esteban ha negativizado el virus y que, finalmente, es aceptado por su abuela materna. Concluye así la reconstrucción del modelo familiar propuesto; modelo que, configurado en torno a un hijo, el tercer Esteban, fruto de la relación surgida entre un padre convertido en mujer y una madre monja de aspecto virginal, va a ser sustentado por Manuela y una promesa a través de la cual la ausencia real del padre cobrará la forma de presencia simbólica del mismo.

Hemos constatado la importancia que en la construcción del texto almodovariano adquiere la práctica transtextual y sus equivalencias en la diégesis, interesada en operaciones de trasplante y transexualidad. Hemos constatado cómo esos fragmentos –literarios, cinematográficos, teatrales– trascienden los cercos textuales de partida para incorporarse al texto almodovariano, cual es el caso de la cita lorquiana anterior potenciando la promesa de Manuela que funda el nuevo modelo familiar, y, análogamente a cómo sucede en el trasplante y en la transexualidad, dotar así de vida propia, vivificar el cuerpo textual de esta interesantísima película que es *Todo sobre mi madre*.

¹⁴ GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Teoría de la Verdad”, en *Trama y Fondo* nº 14.