

# TODO SOBRE MI MADRE

MARVIN D'LUGO



Cecilia Roth en una escena de *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, 1999

De forma no tan evidente como en *Los amantes del círculo polar* de Julio Medem, *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar mezcla la geografía con la genealogía para llevar al público español a percibir la identidad cultural como un proceso continuo de modificación e hibridación gracias a la migración de los individuos y las ideas en la circulación cultural. Ambientada en Barcelona, ésta es la primera película de Almodóvar en que la acción principal ocurre fuera de Madrid. La elección de la localización es más que un mero escaparate del argumento. Al igual que en los usos anteriores de la puesta en escena en Madrid, Barcelona aparece cargada de sus propios valores intertextuales como uno de los sitios simbólicos del renacimiento cultural durante el período temprano del posfranquismo.



En la primera década de la transición política a la democracia, una serie de películas de Bigas Luna, Vicente Aranda, Jaime Camino y Ventura Pons caracterizaron a la capital catalana como un puente entre la España peninsular y provinciana y los conceptos sexual y socialmente liberados de Europa. Almodóvar evoca algo de esta aura cultural al utilizar el Barrio Gótico de Barcelona y los barrios obreros y «chino» como representación del ambiente sexualizado en gran parte de la acción de la película.

Manuela, la madre del título, interpretada por Cecilia Roth, aparece como una argentina que, tras la muerte de su hijo, Esteban, atropellado por un coche, va a Barcelona en busca de su marido extraviado, el padre del chico, que también es un argentino ahora transformado en el travestí Lola. La argentinidad de Manuela resulta particularmente impactante porque Roth ya había aparecido antes en numerosas películas de Almodóvar de los años 80, en las que no se hacía ningún comentario de su condición de argentina. Pero la Cecilia Roth de los 80 *no* es la Roth cuya reciente aparición en dos críticas y comerciales coproducciones hispano-argentinas —*Un lugar en el mundo* (1992) y *Martín Hache* (1997), ambas dirigidas por Adolfo Aristarain— estableció su identidad de actriz argentina que vive y trabaja en España. Aquí su figura estelar recuerda la posición como actor principal en dos mercados del actor argentino Héctor Alterio, lo cual conduce a una desfiguración de lo nacional.

Resulta notable que la argentinidad de Roth no aparece inicialmente como una característica necesaria, sino más bien contingente, de su identidad en *Todo sobre mi madre*; es decir, que no resulta absolutamente necesaria para la evolución de su personaje. Por lo que el fundamento de su argentinidad en ciertos enlaces claves del texto empieza a plantear la pregunta precisamente acerca del por qué se llega a mencionar, por qué importa. Tras la muerte de su hijo, por ejemplo, la amiga íntima de Manuela intenta localizarla, pensando que ha regresado a la Argentina, cuando, de hecho, ha ido a la capital de Galicia, A Coruña, siguiendo la pista del paciente que ha sido el beneficiario del corazón transplantado de su hijo. Cuando Ana, la monja embarazada, le revela a Manuela quién es el padre de su bebé, lo formula en términos de identidad nacional «*tu paisana, Lola*».

Es sólo hacia el final de la película, en la compleja trama de Almodóvar, que comenzamos a apreciar por qué las alusiones argentinas importan. Ana (Penélope Cruz), la monja embarazada que cuida a Manuela, porta el bebé de Lola y deberá dar a luz con una cesárea. Mientras Manuela tranquiliza a Ana antes de la operación, dice que es un día doblemente feliz, primero porque ella va a dar a luz a su hijo y, también, porque Videla, el general gobernante de la reciente dictadura militar argentina, ha sido arrestado. Las palabras de Manuela subrayan la política de identidad en la



raíz de *Todo sobre mi madre*. El recién nacido de Ana es la criatura, literal y alegórica, de la unión de los márgenes sociales y políticos que ahora se han transformado en el centro narrativo de la acción. Ana y Lola son figuras definidas sexual y políticamente que dan cuerpo a un concepto más intenso de la identidad nacional: la tradición católica española, ligada a una revisión del dogma que se remonta a las Redentoras Humilladas de *Entre Tinieblas* (1984), y un flamboyán exiliado político argentino, Esteban, que cambia de género en Lola, representando, de esta manera, una re-escritura andrógina del patriarcado.

La formulación que hace la película de la revisión de la identidad nacional y el tema de la regeneración del individuo y la sociedad se basa en una de las constantes de la cinematografía de Almodóvar: la búsqueda de alternativas a la configuración tradicional de la familia. Como Alejandro Yarza ha señalado respecto a las primeras películas de Almodóvar, la trama, muy a menudo, implica el desmantelamiento de la imagen tradicional de la familia y su re-formulación con nuevos personajes que han cambiado de género (¿regenerados?). La puesta al día y el refinamiento de esta refiguración de la familia se pueden apreciar en la elaboración de las genealogías de *Todo sobre mi madre*, con su impactante amalgama de geografía e identidad encarnada en los tres personajes que llevan el mismo nombre, Esteban. El primer Esteban, el personaje transformado en Lola, vino exiliado de la Argentina a Barcelona unos veinte años atrás, aparentemente huyendo de la «guerra sucia», un itinerario al que sólo se alude oblicuamente en los diálogos pero que, luego, subraya Manuela con su alusión a Videla. En los años que transcurren él se ha visto abandonado por Manuela y se ha hecho transexual. En la figura de Lola existe una noción no expresada de la transformación de la identidad por el desplazamiento geográfico que se remonta al personaje de Carmen Maura en *La ley del deseo* (1987), que se fue a Marruecos como Tino y regresó a Madrid como Tina.

El hijo de Lola y Manuela, el segundo Esteban, también destaca como representación de la identidad transformada. Prácticamente desde el principio de la película, él se alinea con la cultura extranjera, anglófona, en particular la americana. Es él quien denuncia la pobre traducción española de *Eva al desnudo* (*All about Eve: Todo sobre Eva*), y luego revela su especial identificación con los escritos de Truman Capote y la obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo*. Estos inter-textos americanos son obras de dos señalados escritores homosexuales norteamericanos que forman parte de un discurso meta-crítico sobre la creatividad que se relaciona directamente con la formulación que hace la película de una identidad cultural revisada. Señaladamente, la cultura americanizada con la que se identifica Esteban no aparece, en absoluto, fuera de lugar aquí. Más bien, aparece naturalizada, así-



milada en los ambientes eclécticos y urbanos de Madrid y Barcelona, sugiriendo un paradigma cultural que trasciende las nociones atávicas de una prístina cultura nacional española.

Recién comenzada la película, Manuela le regala a Esteban para su cumpleaños las memorias de Truman Capote, *Música para camaleones*. Más sorprendentemente que en los otros personajes, este Esteban encarna el potencial del camaleón, un particular deseo de auto-transformación que se alinea con la re-territorialización reflejada en los modelos creativos transnacionales que abraza en su aspiración de hacerse escritor. Tras su muerte, la madre es persuadida para que done el corazón para un transplante de órgano a un hombre anónimo de la ciudad gallega de A Coruña y, más adelante, la vemos espiando a esta re-encarnación biológica de su hijo.

El tercer Esteban, el hijo de la monja española y el transexual argentino es, en algún sentido, una nueva reencarnación del segundo Esteban. Es, como si dijéramos, el producto del cruce de los límites geográficos y sociales, el heredero de una nuevamente unida familia transnacional, tanto española como latino-americana, y situado estratégicamente en la narración como icono de la nueva España.

Los tres Estebanes constituyen una genealogía familiar que se corresponde en la película con una serie de textos literarios que, a su vez, conforman una genealogía cultural que refleja la biología. Al principio, el joven Esteban, que sueña con ser escritor, se identifica explícitamente con el prefacio de las memorias de Truman Capote, *Música para camaleones*, que le pide a Manuela que le lea: «Cuando Dios te entrega un don, con él también te da un látigo y la única función de éste es la auto-flagelación». Sólo retrospectivamente queda claro que la auto-lacerante naturaleza de la creatividad de Esteban se encuentra en los dos anhelos que manifiesta a su madre: ser un escritor y conocer a su padre. En efecto, la trama que continúa tras su muerte persigue estas dos aspiraciones: su propio anhelo por hacerse escritor se ve reemplazado por el involuntario viaje de su madre para encontrar al padre perdido y mostrarle los escritos del hijo. Irónicamente, el agente de la búsqueda ha cambiado su género por el de una mujer, Manuela, de la misma forma que el objeto de la búsqueda, su padre Esteban, cuando finalmente se le re-encuentra, aparece como Lola, el transexual. En la raíz de la búsqueda del auto-descubrimiento artístico y familiar se halla la persistente correspondencia de la trasgresión de los límites con la transformación del género.

Como Capote, el joven Esteban se identifica con la obra de Tennessee Williams, *Un tranvía llamado deseo*, que se está representando en Madrid con la actriz favorita de Esteban, Huma Rojo (Marisa Paredes), en el legendario papel de Blanche Dubois. El ínter texto de Williams sirve de nuevo eslabón en la transforma-



ción de identidades cuando Manuela le dice a su hijo que ella ha representado el papel de Blanche en una producción de aficionados en la Argentina, años atrás, junto a su padre. Así, el personaje escénico ficticio, Blanche, llega a encarnar el deseo de actuar tanto de Manuela como de la idolatrada actriz de Esteban, Huma Rojo. Tal como lo ha explicado Almodóvar, el centro de la trama de la película se materializa en esta convergencia de las actrices representando el papel de Blanche: «...Este iba a ser el tema de mi... película, la capacidad de las mujeres para fingir. Y la maternidad herida. Y la solidaridad espontánea entre las mujeres. 'Siempre he dependido de la bondad de los desconocidos', dice Williams por boca de Blanche Dubois. En *Todo sobre mi madre*, las bondadosas desconocidas son mujeres» (Nota de prensa de la película). Las figuras de Capote y Williams como escritores definen, con claridad, el deseo que tiene el joven Esteban de transformarse en escritor.

El tercer texto literario que completa la genealogía de la identidad transformada se relaciona con la figura de la madre en la adaptación de la obra de Federico García Lorca, *Bodas de sangre*, escenificada por el afamado director de escena catalán, Lluís Pasqual y titulada *Haciendo Lorca*. Significativamente, Almodóvar hace que Huma Rojo represente la versión de Pasqual en lugar del texto original de la obra de Lorca, permitiendo, de esta manera, que Huma diga las líneas que reflejan las dos identidades de Manuela y Esteban como madre e hijo caído respectivamente en la película. Esta escena de Lorca ocurre hacia el final del drama tras el asesinato del novio cuando la madre viuda se lamenta: «Hay gente que piensa que los hijos son cosa de un día. Pero se tarda mucho, mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de un hijo derramada por el suelo».

La importancia de la sustitución que hace Pasqual del texto original de Lorca destaca uno de los aspectos claves del proceso completo de transformación genealógica adoptado en toda la película, el mecanismo de reciclado de las identidades culturales gracias a las sucesivas re-escenificaciones que producen nuevas identidades. Éste es el mismo principio que ya hemos señalado en la regeneración de la identidad del joven Esteban en el cuerpo del receptor del órgano transplantado, y en el tercer nacimiento de Esteban como icono de una reconfigurada comunidad cultural. En efecto, los tres ínter textos literarios tejidos en el itinerario espiritual y geográfico de Manuela se cohesionan en una genealogía artística que refleja la trama como narración de una españolidad reformulada. Es importante reconocer que el tema crítico de la genealogía, que Almodóvar destaca, trasciende la mera formulación de la trama. Más bien, la trama se arroja como un «cebo» para llevar al espectador a reflexionar acerca de la migración simbólica de los personajes, que trasciende los supuestos de la identidad fija, sea



ésta geográfica, lingüística o de género. La serie de secuencias que enmarcan a Esteban, Manuela y, luego, a Huma, contra las enormes carteleras de Blanche actuando en «Tranvía», sirven de tema visual recurrente de estas recicladas transformaciones de la identidad.

En este contexto, quizás la escena más memorable de la película es el monólogo de la amiga de Manuela, Agrado, un transexual que, cuando se cancela la representación de «Tranvía», aparece ante el público para entretenerlo recitando su propia autobiografía. Su discurso trata acerca de la autenticidad del género, pero se relaciona metafóricamente con el concepto de la autenticidad cultural y creativa como mostraba la genealogía que hace Esteban de los escritores creativos. «Me llaman la Agrado porque toda mi vida sólo he pretendido hacerle la vida agradable a los demás. Aparte de ser agradable, también soy muy auténtica». Luego pasa a enumerar la serie de operaciones de cirugía plástica a que se ha sometido para llegar a ser «auténtica», junto con su correspondiente precio en pesetas: «rasgado de ojos, ochenta mil. ¿Tetas?, dos, porque no soy ningún monstruo, setenta cada una. Silicona en labios, frente, pómulos, caderas, culo; el litro cuesta unas cien mil, así que hecha las cuentas porque yo ya las he perdido. Cuesta mucho ser auténtica, y en estas cosas no hay que ser rúcana. Una es más auténtica cuando más se parece a lo que ha soñado de sí misma».

La autenticidad como el objeto de la transformación del personaje parece, a primera vista, un giro irónico nada más ya que todo lo que Agrado estima de la reconstrucción de su género es notoriamente artificial, sólo una simulación de lo femenino. Sin embargo, como aclara con sus propias palabras, lo que hace real la autenticidad es el propio deseo. Así, como Blanche Dubois en la consecución de sus propias identidades escapistas, o incluso en los deseos del joven Esteban de hacerse escritor y, también, de conocer a su padre, la realización del deseo equivale a la autenticidad. Mientras que la confusa genealogía planteada en la trama de *Todo sobre mi madre* destaca el papel de los deseos individuales en la reconstrucción de la identidad personal, la genealogía intertextual y «cultural» de Esteban (la película de Mankiewicz, las memorias de Capote y las obras de Williams, Lorca y Pasqual), afirman los deseos colectivos de una re-configurada imaginación nacional, mayormente no manifestada pero que, sin embargo, se encuentra en el núcleo de la evolución de la película.

TRADUCCIÓN DE Miguel Ángel Fernández