

TODO SOBRE MI MADRE
los intertextos

por

LÉA DE SOUSA CAMPOS DE MENEZES

MAYO DE 2001

TODO SOBRE MI MADRE los intertextos

Desde la perspectiva del argumento de *Todo sobre mi madre*, se podría decir que su autor habría vuelto a apostar en el melodrama como lo creen algunos críticos: “Todo sobre mi madre” narra la historia de Manuela, una enfermera de la Organización Nacional de Trasplantes que está muy unida a su hijo de diecisiete años hasta que éste muere atropellado por un coche después de salir de una representación teatral de “Un tranvía llamado deseo”. Y todo ello sucede sin que el muchacho haya podido cumplir su sueño máximo: conocer a su padre. Es por eso que Manuela viaja a Barcelona a la búsqueda del padre de su hijo, un travestí llamado Lola. Y será precisamente en esta búsqueda enmarcada en el extraordinario escenario de la Ciudad Condal donde ella conocerá a una serie de mujeres que se encuentran en una situación similar a la suya” (cinemazine, 2001)

Pero observado el tratamiento dado a dicho argumento, la forma cómo se propone su desarrollo, se concluye que es exactamente ahí dónde sobresale la genialidad de Almodóvar.

“El lenguaje del escritor, como de cualquier artista, surge siempre en tensión con el seno de una lengua; es decir de una estructura externa convencional de signos que lo aprisiona, que en cierto modo lo determina, pero a la que también supera y modifica por el solo hecho de contextualizar en ella una práctica creadora” (Gómez-Martínez, 1999)

Son múltiples las referencias que se hacen a lo largo del relato, sea a través de la palabra oral o escrita, sea de la imagen.

Todas esas inserciones nos llevan a creer que la intertextualidad es la clave para atribuirle significado a la pluralidad de significantes que constituyen el ejercicio de la creación en *Todo sobre mi madre*, cuya dinámica se centra en un continuo entretejer no sólo de diferentes sistemas de signos (lengua, imagen, sonido, gesto, color, forma) sino también de diferentes significantes.

Referencias cinematográficas como las que se hace a “All about Eva” (“Eva al desnudo”), “Lo importante es amar” o a “Opening night” (“Escena abierta”) son intersecciones discursivas del cine y del teatro en la película en cuestión.

En “Eva al desnudo”, el personaje cinematográfico de Bette Davis es la actriz teatral Margot Channing, actriz que en la vida real interpretó el papel principal de “Eva al desnudo” en el teatro. En “Opening night”, Gena Rowlands vive en la pantalla la vida de Myrte Gordon, una actriz de teatro. Romy Schneider, en “Lo importante es amar” interpreta el papel de una actriz.

Respecto a “All about Eva”, en particular, el mismo título en inglés le sirve de referencial a Almodóvar: *Todo sobre Eva/ Todo sobre mi madre*. Inclusive, en las primeras escenas del relato, Manuela y su hijo Esteban, que ven dicha película por televisión, comentan el título que le dieron en Español.

Dicha intersección de lenguajes es recurrente en la puesta en escena de “Un tranvía llamado deseo”, espectáculo retomado en varias ocasiones en el

desarrollo del guión. Huma Rojo, que es el personaje de la actriz Marisa Paredes en la película *Todo sobre mi madre*, vive, en el drama, el personaje Blanche DuBois. “Para los estadounidenses de cierta edad, la pieza de teatro de Tennessee Williams”, presentada por primera vez en Nueva York, en 1947, “es un símbolo de la literatura de la posguerra” . (Martin Kettle, 1998). Cabe resaltar que André Previn, 69 años, “que forma parte de esta generación identificada con la pieza”, la convirtió en ópera, cuyo estreno se dio en San Francisco, en 1998 (Martin Kettle).

El personaje Manuela, al explicarle a Huma la razón de su presencia en el teatro, en Barcelona, afirma: “la pieza ha marcado mi vida”. Es entonces cuando cuenta el atropellamiento que ha sufrido su hijo a la salida del teatro, en Madrid, y, en retrospectiva, aparece contracenando en el teatro amateur, representando el personaje de la madre.

Hacia el final de la película se hace un comentario sobre el estreno de García Lorca.

Es el rescate del teatro en el cine.

Manuela es una enfermera de la Organización Nacional de Trasplantes que participa de campañas publicitarias de concienciación del pueblo, respecto a la importancia de la donación de órganos, grabando simulaciones. De pronto se ve metida en una situación “real” que envuelve a su propio hijo. El acercamiento al tema de trasplante de órganos de recién fallecidos ya lo había tratado Almodóvar en *La flor de mi secreto*, a través de los llamados “cursos de formación que se dan a los médicos que solicitan los órganos para trasplante de los familiares” de las víctimas. El abordaje del tema en *La flor de mi secreto* funcionó como “recurso de presentación de un personaje, punto de partida de su nueva película” -*Todo sobre mi madre* (Fernández, 1999). Es el rescate de la misma creación cinematográfica del autor.

Luego, la última escena muestra en una pantalla de cine los créditos de “*Todo sobre mi madre*”, que rinden un homenaje a las tres grandes actrices nombradas en el guión (Bette Davis, Gena Rowlands y Romy Schneider), “a todas las mujeres que actúan, a todos los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres, a mi madre” (Almodóvar, 1999). Es el cine cine reconocido y galardonado por la crítica, tratado dentro del cine ficción, es decir, la pantalla que exhibe los créditos, dentro del cine-ficción de Almodóvar, que existe en el ámbito de la misma realidad. Es el metacine.

Todos estos ejemplos confirman la premisa de la intertextualidad, cuyo objetivo se centra en la metainterpretación, la metarepresentación.

Nos parece una especie de laboratorio cinematográfico, en el que Almodóvar, ansia llegar a las últimas consecuencias de la capacidad interpretativa, sobre todo la femenina, seducido que siempre ha estado por la “capacidad de la mujer para fingir” ” (El mundo, 1999). Es él mismo quien afirma: “mi idea al principio fue hacer una película sobre la capacidad de actuar de determinadas personas que no son actores” (El mundo, 1999), personas que saben fingir. Y saber fingir es para él una calidad femenina.

De hecho, todos sus personajes no son lo que al principio parecen ser pero son lo que no parecen, lo que no demuestran. Es la misma Blanche DuBois, personaje del *Tranvía* quien afirma: "No quiero realismo, quiero magia".

La Agrado, disculpándose con el público la cancelación de la función aquella noche, tras contar la serie de intervenciones quirúrgicas estéticas por las que ha pasado, dice: "Cuesta mucho ser auténtica. Una es auténtica cuanto más se parece a lo que soñó de sí misma. Y en estas cosas no hay por qué ser racana". Como dice Calderón de la Barca, "La vida es sueño y los sueños sueños son".

La hermana Rosa es una "joven monja, de 26 años que dedica su vida, en un centro de acogida, a atender prostitutas, travestís, toxicómanas y todo tipo de mujeres maltratadas por la vida". Sin embargo, está embarazada, de un homosexual, y oculta de la familia no sólo el embarazo, sino también su enfermedad: el sida.

Rosa, la madre de la monja, es una burguesa que le copia los cuadros a Chagall. Oculta de su marido la situación de la hija. Se preocupa con el hecho de que no sepa nadie sobre el VIH, como en una versión moderna de Bernarda Alba: ¡ "Mi hija ha muerto virgen!"

El padre de la hermana Rosa, ciego, vive totalmente fuera de la "realidad", a lo mejor por negarse a ver la realidad.

Nina busca la paz en el "caballo". Huye de sus problemas.

Manuela le deja a Lola en Barcelona, y crea para sí y su hijo un mundo artificial, intentando ocultar de Esteban su origen paterno y de sí misma el pasado que la persigue toda la película.

Se conforma así un discurso de la "no-realidad", una lección de cómo subvertir la realidad, alimentándola de mitologías, haciendo que fantasía y vida cotidiana se confundan en un nuevo tipo de costumbrismo urbano" (Fernández, 1999), en el que las mujeres toman la iniciativa de la acción, tienen comportamientos masculinos: la combatividad, la violencia, la independencia, el coraje. ¿Gorki (*Madre coraje*)?

Manuela crea sola a su hijo, también hijo de un travestí, y, a pesar de haberlo perdido recientemente en un accidente, parte en busca del padre para confesarle este secreto, después de diecisiete años, en medio a un ambiente urbano cruel y hostil, de drogadictos, traficantes, prostitutas.... Aunque consciente de que Esteban (Lola) es el padre del hijo de la hermana Rosa, es ella quien la apoya y ayuda a enfrentarse a la enfermedad, embarazo y familia.

Los hombres, transformistas, son más bien unas figuras andrógenas queriendo vivir papeles femeninos, pero sin perder de todo el vínculo con el código social masculino."Ellos quieren ser mujeres, pero eso sí, sin dejar de ser hombres" (cinemagazine, 2001). Esteban, por ejemplo es padre dos veces, pero sin deshacerse de su "par de tetas".

En esta despolarización masculino/femenino sobresale La Agrado, un personaje transexual, a quien le toca la carga humorística de la película. Pero, a pesar de la comicidad, no se ridiculiza al personaje. Cuando le cuenta a Huma la historia de su vida, la resume en no más que tres frases, con mucha naturalidad: "era camionero, me puse un par de tetas y me hice puta". Período

que se contrapone a una casi imperceptible pregunta de La Agrado: ¿Sabes por qué me llaman La Agrado?, que enseña algo de su sensibilidad.

Todo ello porque la realidad esencial en la película es la expresión de la verdad de los sentimientos, lo que se resuelve cinematográficamente con muchas tomas en primer plano, más concretamente de la actuación de las mujeres, que destacan la emoción del actor/actriz.

Queda planteada la solidaridad entre los enfermos del alma y del cuerpo, como un refuerzo para soportar la jornada. De ahí el acercamiento al tema del trasplante de órganos, el sida, la pérdida repentina y violenta de un hijo, el abandono, la drogadicción, y, sobre todo, la condena de los prejuicios.

Respecto a la fotografía, hay que observar algunos panoramas de Madrid (terrazas, apartamentos), casi en la penumbra, bajo lluvia, nostálgico sin pasado expreso, en el que sobresale la fachada del teatro y el nombre del espectáculo.

Una vez en Barcelona, las externas frecuentemente tienen poca iluminación, ocultando todo un mundo por descubrir.

El foco, aunque ligero, en el pórtico de La Sagrada Familia (Gaudí) es más que un fotograma callejero. Es un ícono intencional que, por antítesis, visa provocar perplejidad ante el concepto posmoderno de la familia, al reconocer la "otredad". La matriz familiar contemporánea ya no es la familia nuclear tradicional, constituida de padre, madre e hijo, representada por la obra de Gaudí, sino una matriz ya extendida (la que recibe agregados) ya monoparental constituida de padre e hijo o madre e hijo (fruto de desencuentros personales, de las más diversas opciones sexuales). Lo que nos lleva a concluir con Carlos Bonfil (1999) que "el sentimiento materno, la devoción filial, la expresión de los afectos, el concepto mismo de familia no son el privilegio y monopolio de una moral autoritaria." En ello está "el ánimo libertario de su cinta" (Bonfil, 1999).

"Cada significante, pues, parece ser a la vez significado de otro significante en una sucesión repetitiva/circular que se convierte en un fin en sí misma" (Gómez-Martínez, 1999). Es decir, bajo la óptica de la posmodernidad, se subverte el código, desconstruyendo y reconstruyendo el discurso. Almodóvar, inclusive, se confiesa "un reescritor nato de su propio material [...] ; puede llegar a desarrollar hasta siete versiones de una misma historia hasta encontrarse seguro de ella" (cinemagazine, 2001). Pero es a través de este continuo entretejer, que se reconoce el discurso de la "otredad" como parcela esencial del propio discurso. En este sentido, se manifiesta un ansia de construir un discurso que actúe como instrumento efectivo de comunicación, como posibilidad de significar, de construcción de un todo significativo. El mismo título de la película ya apunta para esta cuestión plural y una a la vez ("Todo"). Este discurso que "asume la "otredad" como paso previo al acto de significar" es el **discurso antrópico** como lo denomina Gómez-Martínez (1999), en cuya base significativa está lo humano. Y *Todo sobre mi madre*, aunque mantenga la vena tragicómica del cineasta, explota en últimas instancias el drama de la vida humana.

Desde una perspectiva discursiva antrópica, por lo tanto, se incorporan esos nuevos valores buscándose su significado en los sentimientos humanos, lo que le permite a Almodóvar entretener la noción de familia más allá de lo social, de lo sexual, creando una escena en la que un travestí mira con ternura femenina al hijo que trae en sus brazos.

BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ-MARTÍNEZ, J. L. El discurso antrópico y su hermenéutica. In: *El discurso antrópico y su praxis en la cultura iberoamericana*. Madrid: Miletto, 1999: 23-104.

“Todo sobre mi madre” ; Especial Oscars 1999. In: <http://www.elmundo.es/1999>

“Todo sobre mi madre”. In: <http://www.cinemagazine.es/2001/05/24>

FERNÁNDEZ, F. Almodóvar, sin máscara ni freno. In: diariomedico.com/1999/04/28.

KETTLE, M. “Un tranvía llamado deseo”, convertido en ópera. In: www.elmundo.es/1998/10/06.

“Opening Night”. In: www.todocine.com/2001/05/29

BONFIL, C. Todo sobre mi madre. In: *La Jornada*. 24/10/1999.

Los Oscars 1950-1959. In: www.ideal.es/cine/oscars50.html/2001/05/29

ALMODÓVAR, P. Todo sobre mi madre. Madrid: El deseo.1999.