

¿Qué quiere una madre?

Comentario sobre *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar

Nancy Blake

“Le phallus, c'est ce qui pour chacun, quand il est atteint, justement l'aliène de l'autre”

Jacques Lacan, Séminaire X L'Angoisseⁱ

“Uno nunca sabe dónde ubicarse para ver una película como *Todo sobre mi madre*”, señala el renombrado crítico de cine Roger Ebert, y agrega que la pérdida de orientación es parte de la seducción del cine de Almodóvar.ⁱⁱ

¿Debemos tomarnos el argumento en serio o simplemente disfrutar de los colores y magníficos decorados interiores, los homenajes a Tennessee Williams y *All About Eve* (Eva al desnudo)? ¿Se trata de una parodia o de un pastiche? Ebert está en lo cierto, especialmente si consideramos que la cámara de Almodóvar no siempre sabe dónde está situada: cuando el hijo de la protagonista escribe en su diario íntimo, la cámara enfoca su lápiz desde la perspectiva de la hoja de papel.

La parodia y la autorreferencialidad son inseparables del método de Almodóvar, sin embargo, *Todo sobre mi madre* es también una película honesta y emocionalmente poderosa, aunque dos de sus personajes sean prostitutas travestis, otro sea una monja embarazada, y otros dos sean lesbianas que pelean constantemente. Pese a que por momentos el argumento es absurdo, por más paradójico que pueda parecer, la película sostiene valores familiares.

Al comienzo de la película, Esteban, que quiere ser escritor, está esperando que comience un film en la televisión para verlo con su madre. Es el clásico de 1950 *All about Eve* (Eva al desnudo) de Joseph Mankiewicz. Esteban señala que el título de la película en español, *Eva al desnudo*, se presta a equívocos, el film debería llamarse *Todo sobre Eva*. Manuela, la madre, dice que le parece un poco extraño, pero Esteban ya ha tomado el anotador que siempre lleva consigo para escribir, y entonces la cámara se convierte en su cuaderno: “*Todo sobre mi madre*”. El film que estamos viendo, ¿es la fantasía de este hijo

que sueña con conocer todo sobre su madre? En muchos otros momentos del film, encontramos a la cámara ubicada en una posición que no podría ser sino la de Esteban, aunque para ese entonces ya esté muerto.

Todo sobre mi madre, está dedicada “A Bette Davis, Gena Rowland, Romy Scheneider... A todas las actrices que han hecho de actrices. A todas las mujeres que actúan. A los hombres que actúan y se convierten en mujeres. A todas las personas que quieren ser madres. A mi madre”. ¿Cómo deberíamos entender esta proximidad entre la estrella de cine y la madre? ¿Qué tienen en común estos dos deseos: el teatro y la maternidad?

La Mujer como Actriz

Pedro Almodóvar ha usado el topos de la donación de órganos en dos films recientes, invitándonos a reflexionar sobre los límites entre la vida y la muerte, y a preguntarnos qué es lo que amamos en nuestros seres queridos. El punto de partida de la película, como a menudo ha señalado el director, puede encontrarse en la escena de uno de sus films anteriores, *La flor de mi secreto* (1995), en el que una enfermera llamada Manuela actúa en un video de entrenamiento para el personal de un hospital ilustrando las posibles emociones de una mujer al enterarse de la muerte de su hijo de dieciséis años a la que luego se le pedirá que done los órganos para beneficio de otros pacientes. Es una representación que debe servir como base para las discusiones del personal en un centro de transplante de órganos. La mujer no es actriz, sin embargo se adapta perfectamente al papel o, al menos, lo hace mucho mejor que los dos médicos varones. Refiriéndose a *Todo sobre mi madre*, Almodóvar ha señalado que en su pueblo natal conoció mujeres que, gracias a su habilidad para engañar, podían hacer que todo marchara sobre ruedas en las vidas de los que estaban a su alrededor.

En esta película, cuando Nina, una de las actrices profesionales, debe ser internada a causa de una sobredosis y no puede subir al escenario, Manuela se ofrece para reemplazarla. El papel es el de Stella en *Un tranvía llamado deseo*, y la que hace el papel de Blanche es Huma Rojo, una actriz de mediana edad que admite haber creado su imagen pública siguiendo el modelo de Bette Davis. Huma le pregunta a Manuela si es actriz y Manuela responde que sabe mentir muy bien y que está acostumbrada a improvisar. Todo lo cual parecería indicar que es perfectamente natural que las mujeres sean actrices.

Llegado este punto, tenemos la impresión de que si las mujeres actúan, es a causa del sistema ideológico que las obliga a engañar para lograr sus objetivos. Sin dudas, hay algo de verdad en eso. Pero la fascinación de Almodóvar por la mujer como actriz, ¿acaso no es más profunda? Intentaremos responder esta pregunta en las páginas siguientes.

Deseo Homoerótico

Si *All About Eve* es el intertexto del film de Almodóvar, entonces a primera vista parecería que en la remake el mensaje es exactamente el opuesto al del original de 1950. La moraleja del film de Mankiewicz es resumida por Bette Davis, la estrella como monstruo sagrado, que al final de la película comprende hasta qué punto su obsesión por su carrera le ha hecho perderse de las cosas esenciales de la vida.

La carrera de una mujer es un asunto curioso. Te olvidas de que cuando vuelvas a ser una mujer, necesitarás aquellas cosas de las que te deshiciste para ascender más rápido. Hay una carrera que todas las personas de sexo femenino tenemos en común, nos guste o no: ser mujer. Tarde o temprano, tendremos que trabajar en ella, no importa cuántas otras carreras hayamos tenido o deseado. Y, al final de cuentas, nada tiene sentido si no puedes levantar la vista antes de la cena o darte vuelta en la cama y verlo a él. Sin eso, no eres una mujer.

Sin dudas, esta no es la moraleja de la versión de 1999. Como demuestran las fotos promocionando *Todo sobre mi madre*, en el universo de Almodóvar, “él” casi nunca está.

¿Cómo comprender la atracción que sienten dos mujeres que son madres, Manuela y Rosa, por Lola, el/la travesti? Manuela lo explica diciendo que las mujeres son capaces de cualquier cosa con tal de no estar solas; más aún, todas son un poquito lesbianas.

En su análisis de otro film de Almodóvar, *Tacones Lejanos* (1991), Marsha Kinder descubre que en la película, detrás del relato edípico tradicional se oculta el deseo homoeróticoⁱⁱⁱ. Para Kinder, el deseo homoerótico de amar, imitar, convertirse en el progenitor del mismo sexo, y no el deseo heterosexual hacia el progenitor del sexo opuesto, es lo que estructura el relato edípico.

Dado que Almodóvar es conocido por ser un director gay, los críticos a menudo han buscado contenidos homoeróticos en sus films. Pero las cosas probablemente sean un poco más complejas. *Tacones lejanos* culmina con una escena de reconciliación entre la protagonista Rebeca y su madre, en el

contexto del embarazo de Rebeca. Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988), también culmina con la unión entre la heroína y otra mujer, y la aceptación del embarazo. De este modo, ellas son algunas de a quienes va dirigida Todo sobre mi madre: “A todas las personas que quieren ser madres”. ¿Esto quiere decir que Almodóvar fantasea con la maternidad en la ausencia del padre? El otro intertexto importante de Todo sobre mi madre es Un tranvía llamado deseo; la obra de Tennessee Williams ha dejado una marca indeleble en la vida de la heroína de Almodóvar Manuela, tal como ella misma le confiesa a su hijo. En su película, Almodóvar nos hace asistir al final de este drama en dos oportunidades; y así es como nos enteramos de que Stella se marcha sola con su bebé, abandonando a su marido. Este final no es el del modelo original, en el que Tennessee Williams hace que Stella permanezca bajo el control de su marido bien macho. Almodóvar despliega una sensibilidad queer: en tanto director orientado hacia temáticas gay, sus filmes rechazan posiciones libidinales fijas en pos de una celebración de la fluidez de las identidades de género y de la “no naturalidad” de los deseos humanos. Paul Julian Smith le atribuye a la compañía productora El Deseo, fundada por el director y administrada por su hermano productor, Agustín, el mérito de permitir que Almodóvar filme sus películas en secuencia, dando lugar a que personajes y trama se desarrollen de manera natural, lo cual constituye una fórmula costosa a la que el director no podría aspirar en otras productoras^{iv}. Quizá este método creativo sea lo que le permita que situaciones exageradas puedan convertirse en argumentos sólidos para la defensa de patrones de deseo alternativos. De hecho, la obra de Almodóvar parece ser un perfecto ejemplo de la frase de Tim Dean: “Toda sexualidad es sexualidad queer”^v.

Donación de Órganos

Como vimos, Almodóvar ha señalado que el punto de partida de Todo sobre mi madre fue la escena inaugural de uno de sus films anteriores, en el que una enfermera actuaba en un video sobre transplantes de órganos. Esto nos remite a la preocupación por la línea entre la vida y la muerte en Kika, donde la heroína es una maquilladora a la que convocan con el fin de que prepare un cadáver para un funeral y la cual ve cómo su cliente revive gracias a su tratamiento.

En Todo sobre mi madre, la pregunta acerca de los límites entre la vida y la muerte está aún más presente que en films anteriores, aunque no carezca de ironía. Esteban le pide a su madre que le permita presenciar una de sus presentaciones de seminarios. En ella, Manuela, una enfermera que había sido actriz pero que ahora está a cargo del área de donación de órganos de un hospital, actúa en un video para

entrenar al personal de salud. En el film dentro del film, debe convencerse a los conmovidos parientes de la persona fallecida que autoricen la utilización de los órganos de sus seres queridos. Poco después de esta escena, Manuela se encontrará repitiendo este papel en la realidad, cuando después de un accidente, sus colegas le pidan que done el corazón de su hijo.

Tiempo después, Manuela le confiesa a la psicóloga de grupo que siguió el corazón de su hijo hasta su nuevo destino. ¿Qué representa el órgano para Manuela? Si seguimos la lógica de Lacan, lo que aquí está en juego es la libido “como puro instinto de vida, es decir, de vida inmortal, de vida irreprimible, de una vida que, por su parte, no necesita órganos, de vida simplificada e indestructible. Es justamente lo que se le sustrae al ser viviente por estar sometido al ciclo de la reproducción sexual. Y de esto son los representantes, los equivalentes, todas las formas enumerables del objeto a. Las formas que adopta el objeto a no son más que sus representantes, sus figuras. El pecho, como equívoco, como elemento característico de los mamíferos –igual que la placenta—representa bien esa parte de sí mismo que el individuo pierde al nacer, y que puede servir para simbolizar el más recóndito objeto perdido^{vi}.

Creo que para Almodóvar la donación de órganos representa, lo sepa o no, el enigma del objeto a, “aquello que en ti es más que tú”, lo que hace que un ser amado sea irremplazable. Lo cual implica una alteridad que precede la relación con el otro como sujeto: dicho de otro modo, la relación entre el sujeto y la libido.

Debes Pagar tus Obligaciones en este Mundo

Después de la muerte de su hijo Esteban, Manuela sigue su corazón. A pesar de la prohibición que, como enfermera, sin dudas conoce, Manuela tiene que conocer al paciente que recibe el corazón, como si creyera que puede encontrar al ser que fue parte de sí y del que no logra separarse. El interés por los transplantes de órganos deja entrever la obsesión por la cuestión de la identidad, omnipresente en la obra de Almodóvar.

Hay otra escena, una de las más maravillosas del film, que debería ser analizada junto con la anterior. También en esta escena se trata de medir la importancia del cuerpo en la composición de la identidad. Es la escena en la que Agrado, la ex prostituta travesti, sube al escenario para reemplazar a la actriz ausente. Ya que la obra no puede ser representada, Agrado cuenta la historia de su vida. Sin embargo, ésta no consiste en un sketch autobiográfico, sino en la enumeración de las cirugías plásticas a

las que Agrado se ha sometido, así también como el precio de cada operación. Y el objetivo de todo esto es probar que Agrado es “muy auténtica”. En este juego de transformación y realidad, Agrado ha pagado el derecho de ser quien es.

Hacia el final de su actuación, Agrado señala: “Me ha costado mucho ser auténtica. Pero no hay que ser tacaña con todo lo relacionado con nuestro aspecto. Porque una mujer es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”.

El/la travesti, como ser de apariencias, ¿es la contra-verdad? ¿Pone en cuestión el concepto mismo de verdad? En el caso de Agrado, se trata de un ser que compromete su singularidad para lograr un reconocimiento superficial en pos de profundidades desconocidas. La figura del/de la travesti, o del transexual, se repite en las películas de Almodóvar y siempre tiene esta función. Agrado, como indica su nombre, es un ser que sacrifica su identidad para convertirse en el agalma, la causa de deseo del otro.

Lacan tenía esta estructura en mente cuando planteó una definición de la ética: “ne pas céder sur son désir”. Esta frase polivalente puede ser traducida de diferentes formas, pero ya que el deseo es lo que constituye al sujeto como sujeto del inconsciente, el deseo es lo no cognoscible por excelencia. “Ne pas céder sur son désir” quiere decir “no renunciar a aquello que, tú mismo, jamás podrás conocer”.

La Madre Devoradora

En *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*, John Hopewell señala que una parte importante del cine español trata el tema de la familia incestuosa y represiva. Como ejemplo, menciona el film de 1975 de José Luis Borau, *Furtivos*. En esta obra, una madre y su hijo viven en las profundidades de un bosque. El deseo incestuoso de la madre es explícito, pero Borau explica que la madre es una figura de “España, que quiere tener a sus hijos para ella sola, que los ama, los aplasta, y termina por devorarlos”^{vii} De esta forma, esta figura maternal representa a la ley del padre y a la madre española entendida como pilar de la Iglesia en la España de Franco, donde los intereses del Estado y los intereses de la familia comparten la misma base ideológica. Desde este punto de vista, a la madre se le hace cargar con una gran responsabilidad, ya que es símbolo de la represión, tanto política como psíquica. Las fantasías de incesto de directores como Borau, Buñuel o Saura, son transformadas por Almodóvar, que imagina otra figura de la madre.

Hay madre buenas y otras no tanto. Manuela se entrega completamente a su maternidad, y cuando pierde a su hijo, ampara a Rosa, la monja embarazada, antes de convertirse en la madre adoptiva del bebé de Rosa. En contraste, Doña Rosa, la madre egoísta y burguesa de la Hermana Rosa, nunca logra establecer un vínculo con su hija, a la que describe como ajena. Doña Rosa es una falsificadora de cuadros que imita pinturas de Chagall; no crea, copia.

Muchos han notado la ausencia relativa de padres en la obra de Almodóvar. En *Qué he hecho yo para merecer esto?*, Antonio ni siquiera nota que su hijo ya no está en el departamento. En *Todo sobre mi madre*, la Hermana Rosa le pide al taxista que la está llevando al hospital para que dé a luz a su hijo que se detenga para poder echarle una última mirada a su padre, que está paseando al perro en la plaza frente a su departamento. El perro reconoce a Rosa, mientras que el padre, víctima de demencia, no sabe quién es.

Según Lacan en el Seminario XX, “Para quien carga con el falo, ¿qué es una mujer? La mujer es un síntoma”. “La mujer es el síntoma del hombre” es una de esas frases lacanianas supuestamente misóginas, y citada con frecuencia. ¿Pero qué es un síntoma sino un mensaje en clave? Para Freud, el síntoma es una formación de compromiso. En el síntoma, el sujeto recibe, en un mensaje disfrazado e irreconocible, la verdad de su deseo, la verdad que ha traicionado o que no puede aceptar. De este modo, si observamos el axioma “la mujer es el síntoma del hombre” bajo esta luz, encontramos una explicación para la estructura del film noir, donde la femme fatal desaparece, se desintegra, se desvanece, tan pronto como el insensible héroe la abandona. El poder de la femme fatal existe sólo si el héroe cree en el deseo que ella le provoca. La otra fórmula lacaniana infame, “La mujer no existe”, apunta en la misma dirección. La mujer no existe per se, sino como síntoma del hombre.

Sin embargo, si analizamos el argumento de Slavoj Žižek planteado en su lectura sobre el desarrollo tardío de Lacan en su texto sobre Joyce, “El sinthome”, particularmente el intento de comprender la formación del sujeto en su ontología (las bases de su relación con el goce), entonces la totalidad del vínculo entre el hombre y su síntoma se revierte. Si el síntoma se disuelve, el sujeto se desorienta, su relación con el mundo se desestabiliza. De esta forma, decir que “la mujer es el síntoma del hombre”, implicaría aseverar que el hombre sólo existe a través de la mujer como síntoma. Así podríamos describir a los dos protagonistas masculinos de *Hable con ella*. Dicho de otro modo, el hombre ex -iste, todo su ser se sitúa fuera de sí, en la mujer. Por otra parte, la mujer no existe, in -siste, y esta es la razón por la cual, como lo ha demostrado Almodóvar en varios de sus films, no toma forma sólo a través de la agencia de, o en relación a, el hombre. La referencia al goce no fálico, a la que Lacan misteriosamente se

referirá como “el Otro goce”, se explica por esta asimetría. La mujer, en tanto ser que insiste, aparece ilustrada en todos los films de Almodóvar.

Es cierto que los personajes de Almodóvar son caricaturas, pero no son exactamente imágenes caricaturizadas del travesti como hombre haciendo de mujer a través de una vestimenta exagerada. Almodóvar se imagina un hombre que ha rechazado el semblante fálico, destruyendo de este modo la idea de “feminidad como mascarada”, según el famoso análisis de Joan Rivière para quien la mujer es un hombre al que le falta algo, y por lo tanto se pone adornos, se maquilla, lo que Riviere llama la mascarada, con el fin de enmascarar esta falta. Almodóvar parece decir con Lacan que lo que está en juego en lo femenino es la exhibición de la falta (-φ) ^{viii}. Así es como de acuerdo con la lectura de Lacan, el hombre Sócrates que exhibe la falta que es su deseo, se convierte en el objeto de la transferencia de Alcibíades. La opción^x está al alcance de todos, hombres y mujeres, de ser el equivalente homólogo de la mujer, es decir, el ser que se acopla con el Uno, adquiriendo el status de objeto. En el universo de Almodóvar, el deseo femenino se exhibe. Por otra parte, es el significante fálico el que tiene el status de semblante. Tanto es así que en cuanto uno deja caer la máscara fálica, la mujer aparece.

Judith Butler y el Género como Performance

La mayoría de las fotos que promocionan las películas de Almodóvar lo muestran en compañía de sus actrices. ¿Significa que Almodóvar es un director feminista? Hoy en día, el feminismo como postura teórica en gran medida ha dado lugar a la teoría sobre el género, una visión del comportamiento humano que le debe mucho a los escritos de Judith Butler y a su manera de comprender la masculinidad y la feminidad como máscaras o performances. En *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Butler sostiene que no hay identidad de género por detrás de las expresiones del género. La identidad es vista únicamente como performativa. Las expresiones del género son la causa de la identidad de género, y no su efecto.^x Para Butler, ni la identidad femenina ni la masculina se encuentran determinadas por el sexo biológico; de hecho, Butler cuestiona la noción misma de lo natural en lo que hace al género, en donde ve únicamente un sistema de signos e información discursiva. Si el género es entendido como identidad sexual, construido a través de una serie de gestos que se repiten en el contexto de una cultura en particular, entonces lógicamente debería existir una forma de liberarse de las performances tradicionales de la masculinidad y la feminidad. Los sujetos deberían poder librarse de los límites impuestos por sus sexo biológico y adoptar una multiplicidad de identidades de género.

El término “género” no proviene del vocabulario de la biología ni de la psicología, sino de la lingüística. La teoría del género toma sus premisas de la noción de performatividad elaborada por J. L. Austin, y del eslabón que une la obra de Austin a la de Lacan, Emile Beveniste, con quien Butler se alinea. Sin embargo, a pesar de los muchos puntos de contacto con el pensamiento de Lacan, desde el punto de vista del psicoanálisis hay una contradicción fundamental en la teoría del género, de acuerdo con las formulaciones de Butler. La primera parte del argumento presentado más arriba es perfectamente coherente con la lectura lacaniana del género: la identidad sexual es vista como un constructo, aprendido en el contexto de una cultura o lenguaje específicos. Pero la conclusión emancipatoria de Butler es problemática. Parafraseando a Kafka cuando le preguntaron si creía en la teoría freudiana: of course, but how can you cure that? Si la teoría del género supone que los sujetos pueden liberarse de los límites impuestos por el género y pueden adoptar libremente “múltiples” identidades de género, entonces ¿qué sucede con la teoría del inconsciente?

Es cierto que en películas anteriores, Almodóvar a menudo ha representado lo femenino como pura construcción. Su cámara siempre sigue con curiosidad y afecto, y a veces incluso fascinación, el artificio de lo femenino como algo estético. La mañana siguiente a la noche del reencuentro, durante la cual la prostituta travesti fue violentamente golpeada por un cliente, Agrado sale a la calle con Manuela. El rostro de Agrado está hinchado y con moretones, pero lleva puesto un conjunto fucsia muy apretado e insiste en que “Nada como Chanel para hacerte sentir respetable”. Las frases de Agrado a menudo transforman una situación absurda en un delicioso intermezzo. Cuando Manuela le pregunta si lo que lleva puesto es un Chanel auténtico, la respuesta le agrega otro nivel a la escena. Agrado, ofendida por la insinuación, se pregunta cómo podría hacer algo semejante con el hambre que hay en el mundo, y responde: “Lo único auténtico que tengo son mis sentimientos”. Es obvio que, dada la precaria situación financiera en la que la coloca su profesión, Agrado jamás podría pagarse un Chanel auténtico, pero Almodóvar no se pierde la oportunidad de subrayar el valor de lo falso en la construcción de la identidad.

Almodóvar Re-Escribe a Lacan en Baños de Damas y Caballeros

En un film de 1985, *Matador*, Diego, el héroe herido, conoce a María, una femme très fatal, en el baño de hombres. Le dice que se ha equivocado de puerta, a lo cual ella le responde que “no hay que confiarse en las apariencias”. En *Tacones Lejanos* (1991), el personaje travesti se llama Femme Letal. A ella/él le presentan a Manuel, el marido de Rebeca, la heroína, después de una actuación y Manuel, el

macho burgués, pregunta si Letal es un hombre o una mujer. La respuesta es interesante: “Depende, para ti soy un hombre”. La respuesta puede interpretarse en el sentido de que puede ser hombre o mujer dependiendo de la mirada de su público.

Manuel, el marido de Rebeca, es también el ex amante de la madre de ella, Becky, y no dudará en engañar a su esposa cuando aquella visite Madrid. De hecho, en *Tacones lejanos* es posible imaginar una situación semejante a la que Freud admitió no haber podido desenmarañar en su análisis de Dora. Ya que, a pesar de las negativas de su paciente, y a pesar de los numerosos argumentos feministas que han sido esgrimidos desde entonces, Freud tiene toda la razón al suponer que Dora realmente ama a Herr K., el único problema es que Freud no entendía por qué. Si Dora se siente atraída por Herr K., esto se debe únicamente al hecho de que es el marido de la mujer ideal, Frau K., la amante del padre de Dora, la Mujer que Dora admira bajo la forma de la *Madonna sixtina* durante las dos horas de éxtasis que pasa en Dresden. Si Dora alienta los avances de Herr K., no es sino para aproximarse a él en tanto “sujet supposé savoir”; K. encarna al sujeto supuesto saber de Lacan, ya que, en tanto esposo, tiene una relación íntima con el ideal de feminidad. De un modo similar, si Rebeca se casa con Manuel (Micky), es justamente porque se trata del ex amante de su madre. Micky sabe lo que es una mujer. Desafortunadamente, también es el falócrata prototípico, que hace todo lo que está en su poder para reducir la relación entre los sexos a la pura biología. Cuando Letal conoce a Becky, cuya persona/imagen pública es el modelo para su performance, le pide a su ídolo que le dé un aro como recuerdo. Manuel le sugiere a Becky que le pida uno de sus falsos pechos a cambio. Becky, alegremente convierte el comentario de Manuel, proferido como un insulto, en una broma. Becky y Letal intercambian accesorios y la estrella le agradece al/la travesti, diciendo: “Gracias por la teta, ahora tengo tres”. Para quien tenga el oído entrenado en psicoanálisis, con el número tres ella está subrayando la valencia fálica del atributo supuestamente femenino. El intercambio también parece establecer una equivalencia entre aro y pecho: ambos se presentan como signos de feminidad exteriores, no esenciales. De esta forma, el género es puesto bajo sospecha en tanto criterio de identidad.

Letal reproduce el aura de Becky en tanto estrella dándole a la hija de Becky, que fue abandonada por una carrera, acceso a esta presencia mágica. ¿Pero entonces cómo comprender la escena siguiente, en la que Rebeca acompaña a Letal a su camarín para ayudarlo a sacarse el disfraz y termina encontrándose en una gimnasia heterosexual muy atlética mientras Letal murmura: “Me gustaría ser más que una madre para ti”? Almodóvar parece innovar aquí, pero quizá esté parodiando el paradigma

freudiano, ya que si la hija logra renunciar al amor exclusivo que siente por su madre, no lo hace, como predijo Freud, en pos del padre. Letal le hace el amor a la hija de Becky todavía vestido como Becky.

Lo que nos lleva a Todo sobre mi madre y a la cuestión de la maternidad. En Tacones lejanos, Rebeca ama sólo a su madre. Cuando asesina a su marido, sin duda el motivo son los celos. Pero no es porque lo odie por haberla engañado con otra mujer. Asesina a Micky porque se ha metido con su madre, y Rebeca no está dispuesta a compartir a su madre. Una flashback nos revela que, de niña, Rebeca también había sido responsable de la muerte de uno de los ex maridos de su madre. Cuando Rebeca descubre que está embarazada, sólo puede ser resultado de su encuentro con el hombre que ha sabido convertirse en “Femme Letal”, la encarnación de su propia madre como La femme lacaniana. De manera similar, si Manuela, en Todo sobre mi madre, se convierte en la madre de Esteban, es sólo porque su esposo, cuyo nombre solía ser Esteban, se ha transformado en Lola. Y si Rosa se convierte en la madre de un nuevo Esteban, el tercero, sólo puede deberse al encuentro con esta misma Lola, ya que la monja, como novia de Cristo, será la madre de un niño al que su propia madre describe como un “monstruo”. Lola no es exactamente un padre, es más semejante a la figura que, de acuerdo con la teoría que Freud les atribuye a los niños en “Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci”, se conoce como madre fálica.

Según la lógica inexorable del automatismo psíquico, de acuerdo con una interpretación del Otro lacaniano muy difundida en la que el sujeto es hablado, casi no hay lugar para otra cosa que no sea el determinismo. Por otro lado, desde el momento en que Lacan insiste en el carácter barrado o tachado del Otro, y más aún, cuando pone el acento en la pregunta que emana de este Otro, “Che Vuoi?”, nos encontramos frente a un enigma, el Otro es también víctima de la alteridad. En este contexto, baste con mencionar “la traducción” del deseo de la madre como “Nombre-del-Padre”. El nombre que Lacan le da a este mensaje enigmático, es el Deseo-de-la-Madre –ya que este deseo es incomprensible para el niño cuyo deseo ha sido despertado por las caricias maternas. La mayoría de las decepcionantes introducciones a la obra de Lacan señalan que debemos entender la función paterna como aquello que quiebra el dúo idílico y simbiótico de madre e hijo; desde esta perspectiva, el padre sería la introducción del orden simbólico a través de la prohibición. En oposición a esta idea, sería conveniente recordar que para Lacan, el padre no es el nombre de una intrusión traumática, sino más bien el de una resolución del callejón sin salida que resulta de tal intrusión: el padre es la respuesta al enigma. El enigma, por supuesto, es la cuestión del deseo de la madre. ¿Qué quiere realmente, además de mí, su hijo, ya que es evidente que no puedo satisfacerla?

Después del film *Todo sobre mi madre*, la madre de Almodóvar falleció y él hizo otro film, *Habla con ella*, en el que un hombre perdidamente enamorado, le habla a su amada que está en coma, la convierte en madre y así logra resucitarla, aunque por ello debe pagar con su propia vida. Dentro de *Habla con ella*, el director insertó un corto mudo, como los que hacía en sus años de estudiante. Se llama *El amante menguante*, un claro homenaje al cuadro de Courbet “*Origine du Monde*”, que le pertenecía a Lacan y que ahora está en el Musée d’Orsay. Este film en miniatura le permite a Almodóvar fantasear acerca de la pequeñez solitaria de un hombre y su sueño de develar el misterio de la vida, encarnado por la mujer como madre.

De esta forma, si la pregunta por excelencia es “¿Qué quiere una Madre?”, el padre aparece providencialmente para ocupar el lugar de la respuesta. Tal es justamente el significado del padre para Lacan: una traducción y/o síntoma. Una formación de compromiso que subraya la ansiedad insoportable causada por el vacío del deseo del Otro.

Un crítico ha señalado que en la tragedia griega, más particularmente en *Edipo* de Sófocles, el desconocimiento del sujeto acerca de sus orígenes es la causa del desastre. Sería sencillo entonces proponer que el hijo de Manuela, Esteban, muere porque no descubre quién es su padre. Rosa nos incita a interpretarlo así cuando le hace prometer a Manuela que le revelará todo sobre su origen a su hijo Esteban. Sin embargo, en un sentido opuesto al de esta lectura, me gustaría sugerir una complicación más.

Resulta bastante evidente que, cuando el primer Esteban del film, el hijo de Manuela de diecisiete años, se queja en su diario íntimo porque su madre le ha arrancado una mitad a todas las fotografías que él ha encontrado cuando revisaba sus cajones, y señala que la falta en su vida es similar, se supone que entendamos que necesita conocer a su padre. Sin embargo, no es un hecho menor que cuando la voz en off de Esteban, la voz de su diario, nos dice esto, Esteban ya está muerto. Esta otra mitad que él imagina como su padre, ¿acaso no sería plausible pensar que lo que pide, en lugar del padre per se, es el Nombre-del-Padre –Esteban, como nos enteramos cuando Manuela firma las solicitudes oficiales donando sus órganos, llevaba el nombre de su madre—, el Nombre-del-Padre como respuesta al enigma del Deseo-de-la-Madre? En otra oportunidad, la voz en off de Esteban que ya está muerto, es decir, la voz de su diario, nos dice que los chicos que viven solos con su madre tienen un aire especial, como de intelectuales o escritores, y en su caso eso se justifica porque es un escritor: es difícil no oír a Almodóvar aquí, el autor del guión, identificándose con su personaje. Al comienzo de este análisis, hice referencia a la idea de Rogert Ebert de que la cámara en los films de Almodóvar no siempre sabe dónde situarse. Una escena

sorprendente gracias al posicionamiento de la cámara, cerca del final de la película, es aquella en la que Lola conoce a su segundo hijo, el bebé Esteban, en un café donde Manuela también le muestra la foto de su primer hijo. Cuando Lola besa la foto, la cámara se ubica debajo del vidrio, en el lugar del rostro del Esteban. Es posible interpretar este momento como la pérdida de conciencia de la cámara, como un medio para sugerir que el film persigue la fantasía del hijo. Si es cierto que lo que Esteban quiere es conocer “Todo sobre mi madre”, descubrir el Nombre-del-Padre es encontrar respuesta al enigma del Deseo-de-la Madre. Desafortunadamente, en el caso del escritor, Esteban, el nombre del padre es Esteban-Lola.

Obras citadas

Butler, Judith; *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*; London and New York; Routledge; 1990 [Hay edición en español: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*; Barcelona; Editorial Paidós; 2001].

Dean, Tim; *Beyond Sexuality*; Chicago; The University of Chicago Press; 2000.

Ebert, Roger; disponible en:

<http://www.suntimes.com/ebert/ebert...>

Hopewell, John; *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*; London; The British film Institute; 1986 [Hay edición en español: *El cine español después de Franco*; Madrid; El Arquero; 1989].

Kinder, Marsha; “High Heels”; *Film Quarterly*; 45 no. 3; Spring; 1992; pp. 39-44.

Lacan, Jacques; *Séminaire XI Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973 [Hay edición en español : *Seminario XI ; Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*; Buenos Aires, Paidós; 1987].

Lacan, Jacques; *Séminaire XX; Encore*; Paris; Seuil; 1975 [Hay edición en español: *Seminario XX Aun*; Buenos Aires; Paidós; 1992].

Lacan, Jacques; *Ecrits* (translation Fink, Bruce); London ; W.W. Norton; 2002 [Hay edición en español: *Escritos II*; Buenos Aires; Editorial Siglo XXI; 2002].

Lacan, Jacques; *Séminaire X L'Angoisse* ; Paris ; Seuil; 2004.

Smith, Paul Julian; *Desire Unlimited*; Second edition; London; Verso; 2000.

ⁱ Lacan, Jacques; Séminaire X L'Angoisse ; Paris ; Seuil ; 2004 ; p. 310.

ⁱⁱ Ebert, Roger; disponible en: www.suntimes.com.

ⁱⁱⁱ Kinder, Marsha; "High Heels"; Film Quarterly; 45 no. 3; Spring; 1992; p.40.

^{iv} Op. Cit. p. 92.

^v Dean, Tim; Beyond Sexuality; Chicago; The University of Chicago Press; 2000; p 4

^{vi} Lacan, Jacques; Séminaire XI Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse, Paris, Seuil, 1973 ; p. 180 [p. 205-206, de la edición en español].

^{vii} Hopewell, John; Out of the Past: Spanish Cinema after Franco; London; The British film Institute; 1986; p. 36.

^{viii} Así es como interpreto la referencia a la feminidad en "La significación del falo" de Lacan ("Por muy paradójica que pueda parecer esta formulación; decimos que es para ser el falo, es decir el significante del deseo del Otro, para lo que la mujer va a rechazar una parte esencial de la feminidad, concretamente, todos sus atributos en la mascarada." En *Ecrits* (Bruce Fink, Traductor); London: W.W. Norton; 2002; p. 279. (Página 674 en la versión en español).)

^{ix} En el original, la autora juega con la frase career choice, haciendo referencia al texto original del film *Todo sobre Eva*, y a las implicaciones del sujeto de la libre elección.

^x Butler, Judith; *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*; London and New York; Routledge; 1990; p. 25.