

La memoria en el closet: duelo, homonormatividad y herencia paterna en el último cine de Pedro Almodóvar

Luis Martín-Cabrera | *University of California, San Diego*

Para Gaby y Lupe como afirmación y celebración de la vida y la memoria fuera del closet.

Opposition to material inequality is maligned as “class warfare”, while race, gender or sexual inequalities are dismissed as merely cultural, private, or trivial. This rhetorical separation of the economic from the political and cultural arenas disguises the upwardly redistributing goals of neoliberalism —its concerted efforts to concentrate power and resources in the hands of tiny elites.

La oposición a la desigualdad material se descalifica como “lucha de clases”, mientras que la desigualdades de raza, de género o de sexo se descartan como algo meramente cultural, privado o trivial. Esta separación retórica de lo económico frente a los ámbitos de lo político y de lo cultural disfraza los objetivos de redistribución ascendente del neoliberalismo —sus esfuerzos concertados para concentrar el poder y los recursos en las manos de las pequeñas elites—.

Lisa Duggan, *The Twilight of Equality?*

Sometimes in the dead of the night, when libidinal fulfillments have their way, the ghost of the crypt comes back to haunt the cemetery guard, giving him strange and incomprehensible signals, making him perform bizarre acts, or subjecting him to unexpected sensations.

A veces en mitad de la noche, cuando las satisfacciones libidinosas hacen lo que quieren, el fantasma de la cripta viene a atormentar al guarda del cementerio, dándole señales extrañas e incomprensibles, haciéndole llevar a cabo actos extraños, o sometiéndole a sensaciones inesperadas.

Abraham and Torok. *The Shell and the Kernel*.

I. Introducción

NO ES EXAGERADO afirmar que el cine de Pedro Almodóvar se ha transformado de un tiempo a esta parte en el objeto de deseo por excelencia del Hispanismo dentro y fuera de las fronteras de la Península Ibérica.¹ En la más re-

¹ Paul Julian Smith, por ejemplo, describe así el éxito del cine de Almodóvar entre los académicos británicos y norteamericanos: "For academics in the US (and to a certain extent, the UK), Almodóvar was a dream director, equally exploitable for courses in gender, ethnic, or lesbian and gay studies. Hispanists found a topic which finally, was attractive to scholars and students in other areas; generalists could flatter themselves that they were taking an interest in a 'minority' area, which proved more pleasurable than most" ("Para los académicos en Estados Unidos [y hasta cierto punto, en el Reino Unido], Almodóvar era un director de ensueño, igualmente explotable en cursos sobre género, etnia y estudios lesbianos y gays. Los hispanistas encontraron un tema que por fin era atractivo a investigadores y estudiantes de otras áreas; los generalistas podían halagarse a sí mismos pensando que se habían interesado por un área "minoritaria", la cual demostraba ser más

ciente colección de ensayos sobre el cine de Almodóvar, *All about Almodóvar*, Brad Epps y Despina Kakouddaki escriben:

In the last thirty years, Almodóvar has been, by turns, an experimental voice of the Spanish *Movida*, a social and political provocateur, a cultural iconoclast, an *enfant terrible*, a punk, a queer, and a quirky genius whose appeal transcends national boundaries and generic formation.

En los últimos treinta años, Almodóvar ha sido, por turnos, una voz experimental de la *Movida* española, un provocador social y político, un iconoclasta, un *enfant terrible*, un punk, un *queer* y un genio extravagante cuya atracción trasciende barreras nacionales y formaciones genéricas. (2)

Es innegable, como afirman Epps, Kadoudaki y muchos otros, que las películas de Almodóvar han contribuido decisivamente a deconstruir las nociones más tradicionales de género y sexualidad mediante la creación de una caligrafía visual que aborda los aspectos más complejos de las políticas del deseo en la España contemporánea. Más complicado, sin embargo, es estar de acuerdo con la conexión que establecen estos críticos entre estos descentramientos epistemológicos y el éxito de la transición a la democracia en España, el triunfo de las políticas culturales del Partido Socialista Obrero Español y, en general, la celebración de la democracia liberal y el libre mercado como apoteosis de la modernidad española.

Esta triunfalista visión, de hecho, tiene más que ver con el éxito con que se ha integrado el cine de Pedro Almodóvar en los mercados transnacionales de la cultura, que con los

placentera que la mayoría de las otras"; 5).

conflictos y antagonismos que definen la relación entre cultura, historia y política en la España contemporánea. En este sentido, es muy revelador el control que ha ejercido el propio Pedro Almodóvar sobre la crítica académica de cine como instrumento de promoción de sus películas. En un artículo publicado en el 2004, Marsha Kinder relata el modo en el que El Deseo S.A. organizó una conferencia en la Universidad de Castilla La Mancha (UCLM) que coincidía además con el estreno de *La Mala educación* y que servía el doble propósito de promocionar la película y de producir la figura del director manchego como *Auteur* de prestigio dentro del mercado cinematográfico global. Según Kinder:

Film historians frequently find themselves becoming intellectual publicists for the texts they describe. This is precisely what happened to all of us film scholars at the International Congress of Almodóvar [...] As a consequence, we all got a “good education” on how auterism currently works in the global film market.

Los historiadores del cine frecuentemente se ven convertidos en publicistas intelectuales de los textos que describen. Esto es precisamente lo que nos sucedió a los investigadores de cine en el Congreso Internacional de Almodóvar [...] Como consecuencia, todos recibimos una “buena educación” sobre cómo funciona el cine de autor en el mercado global del cine.² (“Reiventing” 11)

² Para una crítica exhaustiva del concepto de cine de autor no puedo dejar de recomendar efusivamente tanto el Manifiesto de Cine Sin Autor como el blog de Gerardo Tuduri. En el manifiesto Tuduri define lo que él llama el dispositivo autor como “aquel que por diversas circunstancias llega a tener el poder de tomar las decisiones sobre el Capital y el Sistema Fílmico en sus diferentes momentos: producción, distribución, circulación, exhibición y conservación de una película y sobre sus beneficios” (10) y sitúa sus orígenes en los años cincuenta con la emergencia

Justin Crumbaugh va incluso un poco más lejos y se plantea la siguiente pregunta: “Do Almodóvar scholars themselves, however unintentionally, not also benefit from the star power and mystique of their object of inquiry, from the fetishization of Almodóvar as an intellectual commodity? If such arrangements between film authors and scholarly authors exist, are they not mutual?” (“¿Acaso la crítica académica almodovariana, aunque sea sin querer, no se beneficia del poder estelar y del halo de misterio de su objeto de estudio, de la fetichización de Almodóvar como mercancía intelectual?”; 716). Si la respuesta a estas preguntas es afirmativa, el substrato de una buena parte, si no la mayoría, de la crítica almodovariana sería esta circulación transnacional y biunívoca de un capital simbólico que contribuye tanto a la fetichización y mercantilización de las películas de Almodóvar como a la producción teórica de sus críticos, sin que, por supuesto, ni las películas ni la crítica queden completamente sobredeterminadas por dicho substrato de producción material y simbólica. En otras palabras, la crítica académica almodovariana, consciente o inconscientemente, habría contribuido, por un lado, a la producción de un aura autorial —la radical originalidad, el estilo inimitable, la singular caligrafía visual del cine almodovariano, el

de la *Nouvel vague* y *Cahiers de Cinema* aunque aclara —y esto se aplica directamente al cine y la figura de Almodóvar como autor— que a lo largo de las últimas décadas las prácticas capitalistas han convertido al cine de autor “en una marca que funciona como escaparate de inversión, una modalidad, que al tiempo que ofrece ciertas constantes técnicas, estéticas y temáticas, se nos presenta como un estruendoso aparato comercial basado en la rentabilidad de su taquilla” (11).

halo sagrado, en fin, con que Benjamin describe la obra de arte antes de entrar en la era de la reproducción mecánica— y, por otro, habría servido para producir un valor simbólico agregado que aumentaría su capacidad de circulación en los circuitos globales de la cultura. De este modo, a la doble circulación de capital simbólico entre críticos y cineasta, se superpone otra que se mueve entre el aura como valor supremo del canon del hispanismo (el valor estético de sus películas supuestamente al margen del mercado) y el valor que tienen como mercancías las películas de Almodóvar en el mercado transnacional.

Para evitar suspicacias, debo reconocer inmediatamente que mi escritura no está al margen de esta contradicción entre estética (aura) y mercado (fetichización), pues ya se sabe que incluso los libelos más amargos y las críticas más enconadas son una forma de reconocimiento. Sólo estoy sugiriendo que tal vez haya llegado la hora de perforar el aura que rodea las películas de Almodóvar, que tal vez sea el momento de intentar hacer una interpretación que no quede inmediatamente inscrita en la circulación y acumulación de capital simbólico o de capital *tout court*. Por eso, el objeto de este trabajo es abrir la interpretación de las películas del director manchego a ciertas zonas de tensión que no han sido abordadas previamente por la crítica o que han sido abordadas sólo de manera marginal o insatisfactoria. En concreto, propongo centrarme en tres problemas interrelacionados: La ley del padre, el retorno de la memoria y la identificación de Almodóvar con el ideario político liberal de la socialdemocracia española. La interrelación e interpretación de estas zonas de tensión se proyectará, en general, sobre el prisma de las versiones más críticas de los estudios *queer* (i.e. la

crítica *queer* de color) y, en particular, sobre la emergencia del concepto de homonormatividad como herramienta teórica para pensar la heterogeneidad y los antagonismos que atraviesan la noción misma de *queerness* en sus relaciones asimétricas con otras formas de opresión y explotación. Como resulta imposible e improductivo abordar estos temas en toda la cinematografía almodovariana, centraré mis reflexiones sobre todo en dos de sus películas más recientes —*La flor de mi secreto* (1995) y *Volver* (2006)— sin prejuicio de que algunas de estas observaciones puedan también extrapolarse a otras producciones fílmicas del director manchego.

Si empezamos por desentrañar la relación que hay entre historia y memoria en el cine de Almodóvar, lo primero que cabe decir es que tanto en sus primeras películas como en la mayoría de las entrevistas que concedió en los años ochenta hay un calculado desdén por la historia más reciente de la dictadura y la guerra civil y una afirmación concomitante del placer como el lugar por excelencia de las políticas emancipatorias. En este sentido, son ya casi míticas las declaraciones de Almodóvar a Frédéric Strauss en las que afirma:

La transgresión y la ley están tan ligadas que intento negar hasta la existencia de esta última y lucho para que no aparezca en mis películas (...). Mi objetivo no es transgredir, pues la transgresión implica un respeto y una consideración hacia la ley que yo no tengo. Por eso mis películas nunca han sido anti-franquistas, porque no reconozco en ellas la existencia de Franco. Es, en cierto modo, mi venganza contra el franquismo, quiero que no quede ni el recuerdo, ni la sombra. (30)

Esta borradura de la ley del padre le permite a Almodóvar pensar su cine como una línea de fuga, un dispositivo rizo-

mático, para utilizar los conceptos de Deleuze y Guattari, desde el que plasmar en imágenes una política del deseo al margen de la dialéctica de prohibición y trasgresión. Este gesto sin duda tuvo una potencia política inicial que sirvió para desatar de un modo radical la concepción heterosexista del pecado y el placer sobre la que se asentaba la gobernanza del régimen franquista. Sin embargo, al tratar de que no quede “ni el recuerdo ni la sombra” del dictador, paradójicamente, se va a efectuar una espectralización de la misma ley del padre que se trataba de anular.³ Ya se sabe que lo propio de un fantasma, de un muerto mal enterrado, es volver; todo fantasma produce su *hauntology*, esa mezcla de retorno y acoso incesante. Por eso, a medida que pasen los años, la sombra y el recuerdo espectral de ese pasado ominoso de la dictadura y la guerra civil se van a acabar colando no sólo en las películas que tratan ese pasado explícitamente sino incluso en las que se pretenden del todo separadas de esa historia.

Como veremos más adelante, este retorno espectral de la historia no está en modo alguno desligado de las recientes discusiones sobre la recuperación de la memoria histórica en España. En los últimos años, por ejemplo, Almodóvar ha comprado los derechos de la biografía del poeta comunista

³ *Mutatis mutandi*, estas mismas reflexiones de Cristina Moreiras-Menor sobre otro film mítico de la Transición, *El desencanto*, se pueden aplicar al gesto parricida de Almodóvar: “La muerte del padre, esa figura que está fuera de la ley, ha desaparecido, pero no así su estado de excepción, su ley. Los hijos de ese padre no han sabido, ni mucho menos, provocar esa revolución capaz de producir una transformación radical de la temporalidad lineal del progreso (*nuestra historia*) y, en consecuencia, permanecen atrapados en una historia cuya herencia sigue sin asumirse, sin leerse y, por tanto, sin abrirse a su razón justa.” (146)

Marcos Ana. El preso político que pasó más años en las cárceles del franquismo ha sido el encargado de leer, junto a Almudena Grandes, el manifiesto en defensa del juez Garzón en la Puerta del Sol después de una masiva manifestación y ha prestado su imagen y su voz para un vídeo en el que se recupera la historia de Virgilio Leret Ruiz, primer militar ejecutado y desaparecido por negarse a unirse a la sublevación franquista.⁴

En las páginas que siguen trataré de mostrar que este nuevo imperativo categórico de recordar es incomprendible si no se pone en relación su cine con las figuras paternas y con la historia reciente de la socialdemocracia en España. Insistir en el lugar del padre en el cine de Almodóvar puede parecer un contrasentido, pues es ya un lugar común afirmar que Almodóvar es un director de mujeres, que su cine pone a la mujer en primer plano, que sus películas, como sus propios títulos indican, son, sobre todo, sobre su madre, sobre la identificación homosexual con su madre (Smith, 2; Bersani and Dutoit, 243). Habría que sospechar, aunque sólo fuera por pura intuición psicoanalítica, que lo que un director dice estar haciendo conscientemente, lo que señala obsesivamente en mostrar como origen y razón de ser de su cine nunca coincide plenamente con las obsesiones políticas y estéticas que subyacen a su producción cinematográfica. En este sentido, es sumamente interesante el silencio ensordecedor que rodea la figura del padre ausente en la vida y en el cine de Almodóvar, aunque, por supuesto, al referirnos a la

⁴ El video puede consultarse en <<http://video.publico.es/videos/0/66885/1/recent>>. Curiosamente, el objetivo es darle voz y cuerpo a un desaparecido, a un fantasma.

ley del padre no lo hagamos pensando en la historia específica de Almodóvar con su padre biológico.

La ley del padre —siguiendo las teorías de Lacan y del feminismo lacaniano— designa una función simbólica, es el tercer término que viene a romper la unidad imaginaria de la madre con el/la bebé para introducir al sujeto en el lenguaje y las estructuras del deseo. Lacan “calls this third term Name-of-the-father or the father’s name, but by formalizing its action in the form of the paternal metaphor or function, he makes it clear that it is not inescapably tied to either biological or de facto fathers, or, for that matter, to their proper names” (“llama a este tercer término el Nombre-del-padre, pero al formalizar su acción en forma de función o metáfora paterna, deja claro que no está inexorablemente ligado al padre biológico o al padre de hecho, o, lo que es más, a sus nombres propios”; Fink 56). El nombre del padre se refiere, entonces, a una sucesión de metáforas diseminadas a lo largo de cualquier estructura social —la familia, la nación, una comunidad dada— cuya función es introducir un tercer término que regula y, a la vez, hace posible, la relación entre deseo, lenguaje y ley. Por eso Lacan habla del No del padre y del nombre del padre (*le non/nom du père*) como una misma cosa, porque es en relación a la prohibición y a la amenaza de castración que el sujeto puede constituirse dentro del lenguaje. Esta estructura de poder social queda, por ello, definida por el valor simbólico del falo como significante del deseo y de una autoridad patriarcal, cuya causa permanece, sin embargo, siempre ausente o en falta.

Las mejores interpretaciones feministas del psicoanálisis lacaniano nos han ayudado a entender que tanto el falo (significante por excelencia de la autoridad paterna), como

el triángulo edípico (escenario donde se constituyen tanto el deseo como la ley del padre) no son en sí mismos la garantía del orden patriarcal, sino la condición de posibilidad de su deconstrucción, puesto que para Lacan este escenario no tiene ningún sustento biológico ni social, es una fantasía metafórica. Jacqueline Rose, por ejemplo, lo explica así:

The father is a function and refers to a law, the place outside the imaginary dyad and against which it breaks. To make him a referent is to fall into an ideological trap: the prejudice which falsifies the Oedipus complex from the start, by making it define as natural, rather than normative, the predominance of the paternal figure. There is, therefore, no assumption about the ways in which the place comes to be fulfilled (it is the very assumption which is questioned).

El padre es una función y refiere a una ley, el lugar externo a la díada imaginaria y contra la cual se rompe. Convertirlo en un referente es caer en una trampa ideológica: el prejuicio que falsifica el complejo edípico desde el comienzo, al definir como natural, en lugar de normativo, el predominio de la figura paterna. No hay, por tanto, ningún supuesto sobre las formas en que el lugar llega a satisfacerse (es el supuesto mismo lo que se cuestiona). (63)

Muy en sintonía con estos presupuestos psicoanalíticos, buena parte de la producción cinematográfica del director manchego se esfuerza por desligar la paternidad de cualquier determinación biológica y por ende sus películas tratan de excluir, enmascarar, matar o espectralizar este tercer término, la ley del padre —de ahí, entre otras razones, la insistencia en la identificación con las mujeres—. Por eso, si bien el deseo en las películas de Almodóvar no responde a la estructura heteronormativa del triángulo edípico freudiano, la

autoridad simbólica del padre, el nombre del padre como objeto de deseo, identificación y amenaza de muerte está por todas partes como causa ausente de la narración fílmica. Por ejemplo, Tina, el personaje de Carmen Maura en *La ley del deseo* (1987), es una transexual que cambia de sexo para hacerse una mujer y complacer así a su padre, que es también su amante, y que, tras la operación de cambio de sexo, la abandona. Esteban (Eloy Azorín), el hijo de Manuela (Cecilia Roth) en *Todo sobre mi madre* (1999) está, según Bersani y Dutoit, codificado como un adolescente estereotípicamente gay que se identifica con su madre y vive obsesionado con la búsqueda de un padre cuya identidad la madre le ha ocultado y que, en realidad, es un transexual machista, Lola (Tony Cantó) (Bersani y Dutoit 243). En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Miguel (Miguel Ángel Herranz), uno de los hijos de Gloria (Carmen Maura) vive de chapero hasta que su madre lo da en adopción a un dentista pederasta (Javier Gurruchaga). Al final de la película Miguel abandona al dentista, “porque es muy joven para comprometerse en una relación formal” y retorna para salvar a Gloria del suicidio después de que ésta asesinara a su padre. El retorno del hijo pródigo gay es aquí también el retorno de la autoridad del padre, pues como él mismo afirma vuelve porque en casa “hace falta un hombre”.

La fluidez y la movilidad con que Almodóvar desliga la paternidad de sus determinaciones biológicas, genéricas o sexuales es una de las razones por las que sus propuestas cinematográficas son consideradas transgresivas y sintomáticas de una España en buena medida liberada de las construcciones más tradicionales y opresivas del género y la sexuali-

dad durante la dictadura. Sobre esto cabe decir, en primer lugar, que la desconexión de los conceptos de paternidad de sus potenciales determinaciones biológicas —el hecho de que la función paterna pueda ser desarrollada por un transexual o una mujer— no se separa sustancialmente, aunque no sea poco, del concepto psicoanalítico del nombre del padre. Por otro lado, el papel simbólico del padre en el cine de Almodóvar no debería ser entendido o valorado abstractamente, sino que tendría que ser historizado. Esta operación hermenéutica implica, ente otras cosas, examinar tanto los intentos infructuosos de matar y enterrar al padre autoritario franquista, como sus intentos de sustituirlo por el poder patriarcal benévolo de la socialdemocracia española que el cine de Almodóvar casi siempre identifica como factor de progreso y liberación.

En este sentido, sorprende, después de tantas páginas dedicadas al cine de Almodóvar, que sus estrechas conexiones con el ideario de la socialdemocracia española no ocupen un lugar más central en los análisis de la filmografía del director manchego. En general, cuando se discute la ideología de Almodóvar se hace para caracterizarlo como un director progresista, contrario a las políticas más conservadoras del Partido Popular, pero no necesariamente ligado a las políticas culturales del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Sin embargo, Almodóvar ha recibido no sólo financiación para sus primeras películas a través del Ministerio de Cultura socialista dirigido por Pilar Miró en los años ochenta, sino que ha pedido en repetidas ocasiones el voto para los candidatos del PSOE. La última vez, durante las elecciones del 2008, como miembro activo de la Plataforma en Apoyo

a Zapatero (PAZ).⁵ Con esto, quiero aclarar, no trato de reducir a Almodóvar a la categoría de intelectual orgánico del PSOE o sugerir que sus películas son un simple epifenómeno del ideario socialdemócrata, sino más bien argumentar que estas conexiones no se pueden simplemente glosar por encima colocando a Almodóvar en la categoría abstracta de director de cine “progresista” o “de izquierdas”.⁶

II. *La flor de mi secreto* y el padre benévolo socialista.

Tras el relativo fracaso de público y crítica que supuso *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995) representa, según la opinión de la mayoría de los críticos, la consagración de un director de cine que ha pasado de ser el *enfant terrible* del cine español a convertirse en un realizador maduro, dueño de una caligrafía visual única e intransferible (Colmeiro 126). Además de señalar la llegada a la madurez del cine de Almo-

⁵ <http://www.elpais.com/articulo/espana/Intelectuales/artistas/crean/plataforma/apoyo/Zapatero/elpepuesp/20080209elpepinac_15/Tes>

⁶ El propio Almodóvar no esconde ni su oposición al PP ni su apoyo al PSOE, véase, por ejemplo, la siguiente anécdota que relata Brad Epps al respecto: “In an open conversation with the public held at Harvard, Almodóvar ‘joked’ that since the Socialists had returned to power after winning general elections in March 2004 (just days after an attack by Islamic terrorists left 191 people dead in Madrid) he was ready to try his hand at a lighter fare” (“En una conversación abierta al público que se llevó a cabo en Harvard, Almodóvar dijo ‘en broma’ que ya que los socialistas habían regresado al poder tras ganar las elecciones generales en marzo de 2004 [tan solo unos días después de que un ataque llevado a cabo por terroristas islámicos dejara a 191 personas muertas en Madrid] ya estaba listo para intentar hacer algo más ligero”; 30)

dóvar, *La flor de mi secreto* es frecuentemente considerada la primera película abiertamente crítica con el gobierno de Felipe González y la primera que presta una especial atención a la minoría gitana en España. Marsha Kinder, por ejemplo, afirma que *La flor* representa el “canto del cisne” al gobierno de Felipe González y el final del contrato cultural que el director manchego tenía con el gobierno socialista (“Refiguring” 13). Por su parte, Colmeiro escribe que *La flor de mi secreto* es la película más política del director manchego hasta la fecha, porque en ella rompe “el pacto de silencio con el gobierno socialista que había financiado varias de sus películas en los años 80. Se coloca en una situación de oposición claramente enfrentada a los socialistas, particularmente en la escena de los estudiantes manifestándose y coreando gritos de protesta contra Felipe González”. (127)

Otros críticos como Marsha Kinder (“Refiguring” 13 y Marvin D’lugo (91) coinciden con la interpretación de esta escena de los estudiantes manifestándose que hace Colmeiro. Sin embargo, la escena es mucho más ambigua de lo que pretenden estos críticos. La secuencia comienza justo después del intento fallido de suicidio de Leo (Marisa Paredes), la protagonista de la película, cuando descubre que no hay ninguna posibilidad de arreglar su relación con su marido, Paco (Imanol Arias). La escena comienza con un primer plano de una televisión en la que se está retransmitiendo un concurso de gritos en un pueblo de la provincia de Madrid, la televisión está colocada frente a una fotografía de un paisaje tropical. A petición de Leo, el camarero cambia el canal de la televisión y aparece Chavela Vargas en la televisión interpretando “En el último trago” de José Alfredo Jiménez. La cámara alterna entre los primeros planos de la televisión

con Chavela Vargas y los contraplanos de Leo que viste un abrigo azul y un gorro rojo. Un traveling lateral sigue a Leo mientras choca con unos estudiantes de medicina que entran en el bar. En la clase, un plano medio desenfocado al principio muestra a un grupo de estudiantes de medicina saltando y cantando “ahora la gripe la va a curar Felipe”, del cielo siguen cayendo los panfletos que tiran los estudiantes, la cámara sigue a Leo con primeros planos pegados a su cara en los que el azul contrasta con el blanco de las batas de los estudiantes. Un plano medio muestra el reencuentro, el choque, de Leo (vestida de azul) con Ángel (Juan Echanove) (vestido de rojo), un periodista de *El País* que la ha estado ayudando. Finalmente, un plano picado desde arriba muestra el contraste entre los estudiantes bailando en blanco rodeando a Ángel y Leo, la cámara panea de arriba abajo, mientras siguen cayendo papeles sobre el cielo azul y empieza a sonar el tema “Ay amor” de Bola de Nieve.

Es evidente, mirando la escena con atención, que la banda sonora, los colores y los movimientos de cámara están pensados más para recrear el desgarramiento interior de Leo por la pérdida de su marido que para representar visualmente el descontento de la población española con el último gobierno de Felipe González. La banda sonora —la música de Chavela Vargas y Bola de Nieve— señala la soledad y el abandono de Leo por contraste con los sonidos pre-verbales del concurso de gritos y las consignas desarticuladas de los estudiantes. Los colores también cumplen la función de separar a Ángel y Leo de la masa de batas blancas y, finalmente, la cámara. Por lo tanto, el lugar desde el que se nos pide como espectadores que hagamos empatía sigue de manera obsesiva a Leo.

El propio Almodóvar parece confirmar esta interpretación de la escena, pues cuando le preguntaron por la crítica implícita al gobierno de Felipe González en la escena contestó lo siguiente:

La manifestación de estudiantes sitúa la película en un contexto histórico, en un momento concreto de la realidad española, y todos los eslóganes tan agresivos contra Felipe González, la insatisfacción de los españoles frente al gobierno de la época. Eso le da mucha fuerza a la escena, pero no es sino un efecto secundario, imprevisto; mis motivaciones profundas eran mucho más frívolas, o mejor dicho, más artísticas. (Strauss 137)

Cabe recordar que en el momento del rodaje de *La flor de mi secreto* ya se han desvelado los escándalos de corrupción de Juan Guerra, FILESA, la creación de los GAL, el “en este país no hay cojones para negarme a mí una televisión” de Jesús de Polanco,⁷ y Luis Roldán, ex-director de la Guardia Civil ya había sido detenido en Bangkok tomando daiquiris y dándole argumentos a Vázquez Montalbán para escribir otra novela policial de la serie Carvalho. Parece, por tanto, exagerado atribuirle a esta escena una intención crítica que no solamente no tiene, sino que podría interpretarse justamente al revés, como una defensa implícita del gobierno de Felipe González frente a los eslóganes agresivos y pre-verbales de los estudiantes de medicina. De hecho, en una entrevista concedida a Paul Julian Smith con motivo del estreno de *La flor de mi secreto* en Londres, Almodóvar afirma:

⁷ <http://www.elconfidencial.com/cache/2007/07/22/8_hombre_libertad_negocio.html>

The country is very tense. It can't stand the Socialist Government and it blames Felipe González for not resigning. But when the socialists go the [extreme right] People's Party will get in. Young people have no memory of political activism; they don't even know what it means to have a political position. They may say they're on the right but they don't realize the right will stop them the way they live now.

El país está muy tenso. No puede aguantar al gobierno socialista y culpa a Felipe González por no dimitir. Pero cuando los socialistas se vayan entrará el Partido Popular [de extrema derecha]. La gente joven no tiene memoria del activismo político; ni siquiera sabe lo que significa tener una posición política. Puede que digan que son de derechas pero no se dan cuenta de que la derecha pondrá fin al modo en que ahora viven. (178)

Habría que recordarle a Almodóvar, entre otras cosas, que en España hay, al menos nominalmente, más de dos partidos políticos y que los dos partidos hegemónicos —el PP y el PSOE— han defendido políticas fiscales y económicas similares; de hecho, los gobiernos socialistas han sido mucho más agresivos con las privatizaciones de empresas públicas o con la aplicación de reformas laborales claramente dañinas para las clases populares y para esos jóvenes supuestamente apolíticos. En 1987, en pleno gobierno de Felipe González, el grupo punk La Polla Records explicaba en una de sus canciones más famosas, “No somos nada” la posición de miles de jóvenes que ya en esa época no se identificaban con ninguno de los partidos políticos mayoritarios:

Somos los nietos de los obreros que nunca pudisteis matar,
por eso nunca, nunca votamos para la Alianza Popular,
ni al PSOE ni a sus traidores ni a ninguno de los demás,
somos los nietos de los que perdieron la Guerra Civil,
¡No somos nada!

Más recientemente el “Movimiento 15-M” ha dejado meridianamente clara la diferencia entre apartidismo y apolitismo. En este sentido es necesario entender que los manifestantes no ignoran nuestro pasado más reciente, no son víctimas del final de las ideologías y de la historia, “no odian las urnas, odian a los bancos y a sus políticos serviles y tienen no sólo soluciones sino un lenguaje propio que toca y llena las plazas con una gramática de la libertad: ‘Si no nos dejáis soñar, no os dejaremos dormir’, ‘No somos antisistema, el sistema es antinosotros’, ‘Sin curro, sin dinero y sin miedo’, ‘No somos un partido político, los que tienen que reflexionar son ellos’” (Martín-Cabrera, “15-M: el lenguaje”).

Pero ni siquiera hace falta recurrir a argumentos extradieéticos, entrevistas, canciones punk o consignas revolucionarias para probar que la secuencia de la huelga de estudiantes no tiene nada de crítica al gobierno de Felipe González, porque esta escena conecta con otra posterior que le da sentido a través de una referencia intertextual a la película *Casablanca*. Hacia el final de la película, Ángel y Leo pasean por las calles vacías de Madrid hasta llegar a una desierta Plaza Mayor. En la plaza, Ángel le pregunta a Leo si recuerda la escena en la que Ingrid Bergman entra por primera vez en el café de Rick y le pregunta a Bogart si se acuerda de la última vez que se vieron. Bogart responde que nunca olvidará ese día porque fue el día en que los alemanes ocuparon París, ella vestía de azul y los alemanes iban de gris. Ángel entonces le dice a Leo: “de azul vestías tú el día que huyendo de tu vida te chocaste con la mía”. De este modo, la secuencia de los estudiantes protestando contra el gobierno de Felipe González adquiere su significado último a través de la referencia a la escena de Bogart y Bergman en

París. Los estudiantes de blanco entran, siguiendo está lógica, en una relación metonímica con los soldados nazis de gris; lo que no se puede decir de manera directa se dice a través del desplazamiento entre escenas y referencias fílmicas, de manera “más frívola y artística”: los estudiantes que protestan contra el gobierno de Felipe González no son más que unos nazis y ni siquiera lo saben.

Esta conclusión puede parecer apresurada o basada en un par de escenas, pero si se analiza la función paterna que representan las dos figuras masculinas —Ángel y Paco— se verá que estas conclusiones políticas son inherentes a la narración fílmica de la película y no simplemente aspectos marginales. Mi argumento aquí es que Ángel y Paco no son simplemente los objetos de deseo de Leo y, por lo tanto, el sustento argumental del melodrama, sino que representan funciones paternas prescriptivas y modos de autoridad patriarcal cargados de historia. Paco, empezando por el nombre mismo, puede ser leído como una referencia alegórica a Francisco Franco y representa, por tanto, la autoridad del padre tiránico, la continuación de su poder por otros medios y en otras circunstancias históricas.

La primera referencia que la película da de Paco son unos botines que Leo, su mujer, no consigue sacarse. En una de las primeras escenas de la película, Leo aparece escribiéndole una carta a Paco y contándole que los botines son como su recuerdo, que le aprieta el corazón hasta impedirle respirar. Acto seguido trata infructuosamente de sacárselos y no es capaz de hacerlo; en ese momento trata de llamar a Blanca (Manuela Vargas), su asistente gitana, para que le ayude a sacárselos, pero ésta no contesta el teléfono porque está bailando. Sale a la calle y contrata a un yonky para que le ayude a

sacarse los botines, pero éste tampoco es capaz. Finalmente, Leo acude a ver a su amiga Betty (Carme Elías), que mantiene en secreto un affaire con Paco, y ella consigue sacarle los botines.

Todas estas referencias claramente indican que los botines funcionan como un significante fálico que referencia la autoridad patriarcal y opresiva de Paco, los botines son como Paco, una fuente de opresión. En este sentido, los botines adelantan y simbolizan el papel autoritario que Paco desempeñará en la película. Paco representa la europeización de la autoridad paternal franquista, es un militar que trabaja para la “fuerza de paz” de la OTAN en Bosnia, pero al mismo tiempo mantiene todos los manierismos y formas de autoridad del padre tiránico franquista. Es, literalmente, la continuación del franquismo por otros medios, enquistada y oculta tras la fachada de modernidad de la sociedad española, y como los botines, la fuente y el objeto de una forma de deseo que esclaviza y destruye, Paco es pura pulsión de muerte.

Ángel, como su propio nombre indica alegóricamente, es la encarnación del padre tolerante, comprensivo y benévolo. Tanto su mirada beatífica como su codificación femenina representan punto por punto un modelo antagónico a la autoridad del padre tiránico franquista que representa Paco. En este sentido, tiene razón Colmeiro cuando escribe que “en *La flor de mi secreto* Almodóvar trastoca y subvierte las categorías construidas alrededor de los conceptos de género literario y género sexual” (117). Esto es así, argumenta Colmeiro, porque Leo, que escribe bajo el pseudónimo de Amanda Gris, no es capaz de seguir escribiendo *nove-las rosa* (un género literario tradicionalmente femenino),

porque le salen todas negras (un género literario tradicionalmente masculino) y tiene que ser Ángel el que termine de escribir las novelas rosa que Leo estaba obligada a terminar contractualmente, firmándolas con el pseudónimo femenino de Paqui Derma.

Es innegable que hay un descentramiento importante de géneros, nombres e identidades. El problema es que esta inversión potencialmente subversiva se identifica con una forma de autoridad paterna simplemente enmascarada, aunque no es poco, en una identidad femenina. Paqui es el apelativo de Francisca, el femenino de Francisco, Paco, el marido de Leo y, por extensión, Francisco Franco, el dictador. Pero además de esta circulación e inversión de nombres y géneros, el padre benévolo y feminizado está claramente identificado con la posición política de la socialdemocracia española.

La primera vez que Ángel aparece en la película viene precedido de un plano picado hacia arriba de la antigua sede de *El País* en José Miguel Yuste. Después entra Leo en este plano que tiene por objeto transmitir visualmente la grandiosidad del edificio y la empresa. Más tarde la cámara muestra un primer plano de los rotativos con los periódicos circulando hasta que la cámara panea hacia abajo, enfocándose, en un plano picado desde arriba, en Ángel, que le está diciendo a un compañero de trabajo: “Este es el sitio que más me gusta de todo el periódico”, a lo que éste responde, “a mí me encanta, es cómo el corazón y las arterias”. A esto Ángel añade, “Si esto no funciona *El País* [el país] no funciona”. Esta deliberada confusión entre homónimos —El País como periódico y el país España— es claramente prescriptiva. *El País* y el país son una y la misma cosa, de manera que lo que es bueno para El País (valga decir para

PRISA es bueno para España y para Leo, pues a la postre será Ángel quién la salve del suicidio y le ayude tanto a finalizar su contrato con la editorial como a encontrar su estabilidad emocional.

A esta altura del argumento podría objetarse que ni Ángel ni Paco son figuras paternas para Leo, sino que más bien son objetos de deseo. Ya señalamos en la introducción que la ley del padre no corresponde con el padre biológico, sino que más bien se trata de una función, una metáfora que viene a ocupar el lugar de las prohibiciones y la regulación del deseo. Pero además es la propia narración fílmica la que marca a Leo como una mujer histérica, incapaz de articularse como sujeto deseante autónomo, sujeta al nombre y la autoridad del padre, marcada por los límites simbólicos del poder fálico que Paco le impone violentamente. Esta posición es además transmitida culturalmente de madres a hijas como un destino biológico inamovible. Cuando Leo decide volver al pueblo para superar su desengaño amoroso —una vuelta a la naturaleza, por cierto, también estereotípicamente “femenina”⁸— su madre (Chus Lampreave) le explica que las mujeres sin un hombre se vuelven locas; son como vacas sin cencerro.⁹ En palabras de la madre:

Yo también estoy como vaca sin cencerro, pero a mi edad es más normal. Por eso quiero vivir aquí en el pueblo. Cuando a las mujeres nos deja el marido, porque se ha muerto o se ha ido con

⁸ Le debo esta importante observación a Eva Calieri, una estudiante de mi seminario sobre el cine de Pedro Almodóvar.

⁹ Además, según Marvin D’Lugo, el guión original de la película se llamaba “Una vaca sin cencerro” (89).

otra, que para el caso es igual, nosotras debemos volver al lugar donde nacimos, visitar la ermita del santo, tomar el fresco con las vecinas, rezar la novena con ellas, aunque no seas creyente, porque si no nos perdemos por ahí, como vacas sin cencerro.

Efectivamente, al final de la película y tras un período de cura en el campo, Leo vuelve a Madrid para reunirse con Ángel, una nueva autoridad paterna benévola y codificada de manera femenina que promete ser menos opresiva que la de Paco, el viejo padre franquista aggiornato; vuelve para no volver se loca, para no quedarse “como vaca sin cencerro”. La película termina con una referencia a la película *Ricas y famosos* (1981) de George Cuckor. Al final de *Ricas y Famosas*, Liz (Jacqueline Bisset) y Merry (Candice Bergen) están sentadas plácidamente frente a la chimenea con una copa de vino compartiendo y contemplando lo que han sido sus tumultuosas vidas. Como en *Ricas y famosos*, al final de *La flor*, Ángel y Leo están también sentados frente a una chimenea con una copa de vino, como dos buenas amigas que finalmente han encontrado paz en sus vidas. La escena en ambas películas puede leerse de manera homosocial y homoerótica. En el caso de *La flor de mi secreto* hay además un añadido transgresivo, puesto que uno de los personajes femeninos, Ángel, es biológicamente un hombre.

Sin embargo, en ambas películas esta placidez homosocial se levanta sobre la discriminación explícita de las minorías de color en la película. En el caso de *Ricas y famosos*, Merry se lamenta en el taxi de haber tenido que compartir un premio literario con una escritora afroamericana cuya novela no tiene más mérito que el haber sido escrita por una mujer de color. De manera un poco más sutil, pero no menos pro-

blemática, en *La flor*, Leo se reúne con Ángel sólo después de haber rechazado los avances de Antonio (Joaquín Cortés), el hijo gitano de la sirvienta de Leo, que le ofrece sus servicios sexuales para lavar su culpa por haberle robado el manuscrito de una de sus novelas con el fin de financiar su espectáculo flamenco. Representar a los personajes gitanos como ladrones hipersexualizados, más pasionales que racionales, no es la mejor manera de romper con los centenarios estereotipos racistas que pesan sobre la población romaní en Europa.¹⁰ Por eso, la inserción de este pequeño episodio antes de la reunificación final con Ángel, parece sugerir, consciente o inconscientemente, que la placidez de los escritores frente a la chimenea requiere de la exclusión de las minorías raciales y de la aceptación de la autoridad paterna benévola de la socialdemocracia.

Llegados a este punto cabe concluir que *La flor de mi secreto* reproduce consciente o inconscientemente una agenda homonormativa. El término “homonormatividad” fue intro-

¹⁰ José Manuel del Pino es el único crítico que analiza, en toda su complejidad, las relaciones de género, raza y sexualidad que definen la escena. “Antonio y Leo —escribe del Pino— son conscientes de las barreras que los separan (es significativo que Leo no deje a Antonio pasar de la cocina)” (270), pero después sorprendentemente afirma que “...estamos ante una película de Almodóvar en donde en cuestiones sexuales y de pasión todo juicio de tipo ético debe quedar en suspenso” y concluye con la siguiente afirmación, la cual acaba por reproducir ciertos motivos biológicos del pensamiento raciológico: “Se podría afirmar, usando una metáfora geopolítica, que el cuerpo colonizado del Gitano macho intenta mediante su sexualidad convertirse en colonizador del cuerpo de la hembra burguesa blanca, con lo cual se invertirían las relaciones de poder entre ambos personajes” (271).

ducido en los estudios *queer* por Lisa Duggan, no como el reverso conmensurable de la heteronormatividad, pues, según Duggan, no hay ninguna estructura en la vida gay, por conservadora o normalizadora que sea, que pueda asemejarse al poder que tienen las instituciones que promueven y normalizan la heterosexualidad y las ideologías reproductivistas (94), pero sí nombra la emergencia de formas de desigualdad y exclusión al interior mismo de la cultura y de las políticas *queers*.¹¹ Según Lisa Duggan, esta nueva homonormatividad “is a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustain them, while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domestic consumption” (“es una política

¹¹ Esta división entre quienes aceptan y promueven las políticas neoliberales dentro del movimiento gay y quienes las combaten, está plenamente presente en los colectivos que organizan la multitudinaria fiesta del orgullo gay en Madrid. Asociaciones como la Federación Estatal de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales (FELGTB), su filial en Madrid, COGAM, y la Asociación de Empresarios Gays y Lesbianas (AEGAL) tienen estrechas colaboraciones tanto con el PSOE como con el PP y defienden la integración de las comunidades *queer* a la nación por medio del consumo. La periodista de *Diagonal* Izaskun Montoya cita a Isidra Q., portavoz del colectivo Acera del Frente, afirmando que “la exhibición de publicidad comercial es incompatible con una manifestación, es una cabalgata empresarial. Nadie concebiría un 1 de Mayo o el Día de la Mujer con marcas comerciales. Es un peligroso precedente de mercantilización y, por tanto, de descafeinización de las reivindicaciones políticas”. AEGAL además ha sido duramente criticada por asociaciones de inmigrantes y asociaciones como Acera de Enfrente por el amedrentamiento que ejercen sobre los vendedores ambulantes. Izaskun Montoya. “PSOE y PP apuestan por un Orgullo empresarial” <<http://www.diagonalperiodico.net/PSOE-y-PP-apuestan-por-un-Orgullo.html>>

que no cuestiona las instituciones y los presupuestos dominantes heteronormativos, sino que los defiende y sustenta, a la vez que promete la posibilidad de electores potenciales gays y una cultura gay despolitizada y privatizada anclada en el consumo doméstico”; 50). La homonormatividad funciona, entonces, reduciendo la cultura *queer* a la cultura de los hombres blancos gays y asumiendo tácitamente todas las otras formas de exclusión y opresión (clasismo, racismo, misoginia, etc.) que generan las políticas neoliberales son irrelevantes, naturales o divisivas.¹²

III. *Volver*, el banquete totémico y el entierro imposible del padre

Sin embargo, esta paz conseguida sobre la exclusión de las minorías raciales y la aceptación del modelo económico neoliberal se va a quebrar en las sucesivas producciones cinematográficas de Almodóvar en general y en *Volver* (2006) en particular. En *Volver*, como el mismo título de la película indica, el pasado ominoso de la dictadura y el poder del padre franquista van a retornar otra vez al presente para cuestionar la apacible normalidad con la que concluía *La flor de mi secreto*. De hecho, aunque no se mencione directamen-

¹² A propósito de la identificación neoliberal con la homosexualidad masculina, Christian Gunderman escribe: “La ecuación parecería ser la siguiente: la economía neoliberal, absorbida en la pura especulación bursátil sin sustento en una productividad industrial, se quiere liberada de la “suciedad” de las luchas de clase por el proceso de producción; la homosexualidad (sobre todo masculina), a su vez, es la sexualidad liberada de la materialidad de un cuerpo ligado a la reproducción y se transforma en símbolo de un deseo que existe y se propaga por sí mismo” (170).

te nunca, *Volver* es la película que reflexiona de manera más profunda sobre la memoria de la dictadura franquista, la imposibilidad de hacer el duelo por un pasado que sigue estando presente y el retorno espectral de la autoridad paterna franquista.

En este sentido, *Volver* es difícilmente comprensible si no se tiene en cuenta la apertura de la fosa en Prianza del Bierzo en el año 2000 y la subsiguiente formación de un potente movimiento social para la recuperación de la memoria histórica que ha trabajado incesantemente en la exhumación de las fosas comunes, ha presionado al primer gobierno de José Luis Rodríguez para la aprobación de La ley de memoria histórica del 2007 y ha luchado contra la perpetuación de la impunidad antes y después del enjuiciamiento del juez Baltasar Garzón por la apertura de una causa contra los crímenes del franquismo.¹³

Desde la primera escena, la presencia ausente de los muertos y la imposibilidad de cerrar el duelo se imponen como realidades inevitables. La película se abre con un plano medio de un cementerio en el que un montón de viudas, la mayoría vestidas de negro, limpian afanosamente las tumbas de sus seres queridos. La cámara panea de izquierda a derecha en un traveling lateral, mientras suena una de las cancio-

¹³ Stephanie R. Golob hace esta conexión al principio de un artículo sobre la justicia transicional en España “Volver: the Return of/to Transitional Politics in Spain” (127), mientras que Steven Marsh lo menciona en la última nota de un ensayo, por lo demás muy interesante, “Syncopated rhythm and Subterranean Subjects in the Spectral Economy of *Volver*”. (356)

nes de la popular zarzuela *La Rosa del azafrán*. La escena termina cuando la cámara se detiene en una lápida de granito sobre la que se inscribe el título de la película, *Volver*, para significar que el objetivo de la película es mostrar el retorno de los muertos al presente y, por lo tanto, la imposibilidad de suturar el trabajo del duelo.

Esta escena, como el resto de la película, no debe entenderse simplemente como una curiosidad antropológica de los pueblos de La Mancha, sino como un comentario social y político más amplio sobre las políticas de la memoria en España y, muy especialmente, sobre la imposibilidad de enterrar a un padre franquista que sigue encriptado en el corazón de la sociedad española —literalmente en el Valle de los Caídos— y que por lo tanto sigue volviendo, junto con sus otros muertos, al presente de la sociedad española.

De hecho, en el camino de vuelta a Madrid, Almodóvar muestra escenas de los nuevos molinos de energía eólica que decoran el paisaje de La Mancha y los combina más tarde con primeros planos de Raimunda (Penélope Cruz) reflejada en la puerta de una lavadora gigantesca o junto a una manguera de incendios enrollada en círculo. Todos estos significantes visuales contribuyen a articular una estructura temporal que, lejos de avanzar dentro de la lógica del tiempo homogéneo y vacío del progreso, responde a la repetición inmóvil de un pasado que sigue volviendo al presente. Este pasado que vuelve, como se ve inmediatamente en la película, requiere, una vez más, de la puesta en escena del asesinato metafórico del padre franquista.

Raimunda está casada con Paco (Antonio de la Torre), un obrero que acaba de perder su trabajo y que está en casa

bebiendo cervezas y mirando partidos de fútbol. A pesar de ser un obrero desempleado sin ningún poder fuera de casa, Paco está marcado por todos los rasgos del padre tiránico y abusivo del franquismo (su nombre también es Paco). El espacio doméstico que habita está marcado por relaciones de dominación tradicionalmente patriarcales, Raimunda es la que se encarga del trabajo doméstico —friega, limpia, cocina— mientras Paco mira el fútbol; su mirada además es la mirada dominadora del padre de la horda que se cree con derecho a gozar de todas las mujeres del clan: trata de forzar a Raimunda para que tenga relaciones sexuales con él a pesar del cansancio de ésta y mira con creciente lascivia a Paula (Yohana Cobos) que, aunque no es hija biológica suya, está bajo su autoridad paternal.

Al final, Paco, aprovechando la ausencia de Raimunda, trata de violar a Paula. Sin embargo, este intento de violación se salda con la propia muerte de Paco, ya que Paula se defiende ante sus agresivos avances y lo asesina con un cuchillo en la cocina, el mismo espacio de dominación patriarcal que Paco demandaba como su privilegio. Este asesinato del padre no es el único ni el primero que se refiere en la película. Más tarde en la diégesis, se aclara que el padre de Raimunda abusaba de ella y que Paula es su hija pero también su hermana. De este modo la escena del asesinato de Paco se conecta con otro asesinato del padre, con otra agresión hacia las mujeres y con otro tiempo histórico. El padre de Raimunda abusaba de ella y la dejó embarazada sin que la madre supiera nada de la situación. La distancia entre Raimunda y la madre va creciendo hasta que un día la madre se entera de los abusos y sale en busca del padre que estaba con una de sus amantes, la vecina de al lado, y le prende fuego a la casi-

lla en la que ambos estaban manteniendo relaciones sexuales. En el pueblo todo el mundo asume que los cuerpos calcinados son los del matrimonio y que la vecina ha desaparecido sin dejar rastro. De este modo, la película instala en el origen una doble repetición: la violencia del padre tiránico y su asesinato.

Este argumento puede interpretarse como una relectura radical e invertida del mito del banquete totémico freudiano. En *Tótem y Tabú*, la mítica historia de Freud, los hijos varones sentían miedo y fascinación por un padre de la horda violento, celoso y tiránico que les expulsaba del clan tan pronto como se hacían adultos para poder seguir siendo el único que gozaba de todas las mujeres de la horda. Esta expulsión de la horda genera en los hijos un vínculo afectivo homosocial (y también homosexual) que les permite unirse y hacer juntos lo que ninguno de ellos tenía valor para hacer individualmente: matar al padre y después devorar juntos su cadáver. Este acto canibalístico tiene un doble sentido, repartir la responsabilidad por el crimen, pero también incorporar la identificación con un padre admirado y odiado a la vez. Al devorar al padre, los hijos no sólo celebran su muerte, sino que también internalizan su ley, la ley del padre, que a partir de entonces, entre otras cosas, prohíbe el incesto y las relaciones endógenas como condición de posibilidad de la cultura y la civilización.

En el caso de *Volver*, lo verdaderamente fascinante es que son las madres, las hijas y las hermanas las que se unen para matar al padre y acabar con la repetición de sus abusos y con el privilegio sexual que ejercía sobre ellas de manera despótica. Cuando Raimunda se entera de que Paula ha asesinado a Paco, su marido, para defenderse de la violación, no sólo

no denuncia a Paula o llama a la policía sino que le ayuda a ocultar su crimen. En lugar de devorar al padre e identificarse con él, las mujeres limpian —con agua y fuego— los rastros del poder patriarcal.

Tras la muerte del padre, Raimunda esconde con ayuda de Paula el cadáver en la cámara frigorífica del restaurante de un vecino que le ha dado las llaves para que lo traspase. A raíz de este incidente, Raimunda empieza a explotar el restaurante con ayuda de unas vecinas y empieza a servir comidas a un equipo de cine que está rodando en los alrededores del barrio. El banquete totémico tiene lugar en la película cuando Raimunda y sus colaboradoras deciden aceptar un encargo para celebrar una fiesta en honor de las personas que han participado en el rodaje de la película. Este banquete, que se celebra con el cadáver del padre en la cámara frigorífica, es el momento en el que se consagra la unión entre las hermanas —Raimunda, Sole (Lola Dueñas) y Paula, que es hija y hermana a la vez— y su alianza con las otras mujeres del barrio.

En este caso, la prohibición que se expresa aquí es no sólo el asesinato del padre, sino la formación de una utopía homosocial de mujeres libres e independientes de la autoridad del padre. Por eso, el banquete totémico en este caso, más que celebrar la muerte del padre, es una celebración, literalmente, del retorno de la madre muerta y espectralizada. El momento culminante de la escena tiene lugar cuando Raimunda comienza a cantar en el patio del restaurante “Volver”, el tango de Carlos Gardel interpretado por Estrella Morente. La madre (Carmen Maura) está todavía escondida en el coche de Sole, la hermana, observando a la hija desde fuera. Mientras se desgranán las estrofas de la canción, la cá-

mara alterna plano y contraplano de la imagen en trance de Raimunda con la imagen de la madre emocionada. La letra del tango aquí queda completamente resignificada. Ya no se trata del reencuentro nostálgico de dos amantes en la madurez, sino más bien de la recuperación del lenguaje de la madre, puesto que “Volver” es la canción que la madre le enseñó a Raimunda cuando era niña para participar en un concurso infantil de canto. Por tanto, no vuelve el amante con la frente marchita y las nieves del tiempo, sino la madre, igualmente ajada por el tiempo, pero cargada de un lenguaje y una memoria propias que reivindican a la hija frente a la agresión del padre, una madre que no permaneció indiferente frente al dolor de la hija, sino que la vengó y se hizo cargo de la agresión.

Puede decirse, tal vez forzando un poco la interpretación alegórica, que el retorno espectral de la madre equivale al retorno también fantasmático de la República, tantas veces simbolizada por una figura de mujer. De hecho, la propia Carmen Maura encarnó el papel de república en *¡Ay Carmela!* (1990), la adaptación cinematográfica que hizo Carlos Saura de la obra de teatro homónima de José Sanchis Sinisterra. Una vez que la madre vuelve, se restaura un lenguaje, una memoria y una ley nuevas, la ley de la madre. Esta ley de la madre rige simbólicamente todas las acciones no sólo de Raimunda y sus hermanas, sino de todas las mujeres que forman la comunidad homosocial de la película, las vecinas, las clientas de la peluquería, todas las mujeres que se apoyan y se ayudan al margen del universo social de los hombres y de la ley del padre (ninguna de ellas tiene relaciones con otros hombres). Estamos en presencia aquí de lo que Judith Halberstam ha llamado tiempo y espacio *queer*, una noción que

no mantiene una relación esencialista con sujetos identificados como gays y lesbianas, pero que se articula al margen y en oposición a la normatividad implícita tanto en el “tiempo de la reproducción” como el “tiempo de la herencia” (6). En sus propias palabras:

“Queer time” is a term for those specific models of temporality that emerge within postmodernism once one leaves the temporal frames of bourgeois reproduction and family, longevity, risk/safety, and inheritance. “Queer space” refers to the place-making practices within postmodernism in which queer people engage and it also describes the new understandings of space enabled by the production of queer counterpublics.

El “tiempo *queer*” es un término para aquellos modelos específicos de la temporalidad que emergen dentro del posmodernismo una vez que uno deja los marcos temporales de la reproducción burguesa y la familia, la longevidad, el riesgo/la seguridad y la herencia. El “espacio *queer*” refiere a las prácticas de creación de espacio dentro del posmodernismo en las que participen las personas *queer* a la vez que también describe las nuevas formas de entender el espacio que posibilita la producción de contrapúblicos *queer*. (6)

El bar del que se apropia Raimunda deviene, de este modo, un espacio *queer*, alrededor del cual se tejen toda una serie de interacciones, tiempos y trayectorias de y entre mujeres al margen del “tiempo de la herencia” (Raimunda nunca informa al dueño del bar de que lo está usando). Los hombres están conspicuamente ausentes; sólo desarrollan un papel marginal. La única ley que rige es la de la solidaridad entre mujeres presidida por el tiempo espectral de la madre, un tiempo definitivamente al margen de la reproducción del presente y la acumulación de capital de la sociedad burguesa

(Raimunda nunca paga la comida que toma prestada de las otras mujeres; la ayuda no está sometida al imperio del valor de cambio, pasa por otros circuitos afectivos, políticos y homosociales).

Este cronotopo *queer* se enfrenta, sin embargo, al cadáver del padre. Aunque el retorno de la madre restaura una nueva ley y rige desde entonces las relaciones entre las mujeres de la película, éstas todavía tienen que hacerse cargo del cuerpo del padre, que no ha sido enterrado propiamente, sigue siendo una presencia ausente desde la tumba-cámara frigorífica. Por eso, Raimunda le pide ayuda a las vecinas para sacar la cámara frigorífica del restaurante y contrata a una de ellas, Inés (Neus Sanz), una inmigrante caribeña que ejerce ocasionalmente la prostitución, para enterrar la cámara frigorífica a orillas del río Júcar. Cuando Raimunda se acerca a Inés, ésta piensa que quiere contratar sus servicios sexuales y al final acaba aceptando el encargo, porque Raimunda nunca le explica del todo que el trabajo consiste en enterrar al padre muerto y cerrar el duelo sin hacer preguntas. De hecho, cuando Inés se entera en la camioneta de la verdadera naturaleza del encargo, responde: “Mira, Mundita, yo te agradezco la confianza, pero mi vida ya está bastante complicada, coño yo no tengo trabajo, no tengo papeles, tengo que hacer la calle pa poder sobrevivir, coño vieja me podrías haber preguntado”.

La escena funciona, entonces, como una especie de rito iniciático de pasaje. Pertenecer a la comunidad nacional española significa participar en el entierro de un padre tiránico que no acaba nunca de morir y de ser velado. De hecho, es Inés quien cava la fosa para enterrar a Paco. A cambio de participar en este rito fúnebre y, sobre todo, a cambio

de su silencio y de su trabajo, Inés se queda con la clientela del bar para poner copas por la noche durante un mes. De este modo, el cronotopo *queer* formado alrededor del bar y de la comunidad de mujeres y tiempos que lo atraviesan se ve de pronto socavado por la irrupción siniestra de una lógica homonormativa que embrida el potencial político de la comunidad femenina sometiéndola a parámetros laborales neoliberales y a concepciones nacionalistas jerárquicas. Por un lado, se reproduce una división del trabajo que reifica la posición abyecta y no remunerada del trabajo doméstico (son ellas, en silencio y a oscuras, las encargadas de limpiar la sangre y enterrar al padre que nadie quiere enterrar) y, por otro, se subordina la inclusión de las mujeres de color inmigrantes a su participación en un rito fúnebre (homo) nacionalista del que claramente no sólo no son responsables, sino que son incluso víctimas (el mismo padre que deben enterrar para “integrarse” y conseguir el trabajo precario en el bar no es ajeno a la repetición de la violencia colonial que las ha desplazado). La escena del entierro nos sitúa de lleno dentro de la lógica y del tiempo capitalista que continuamente se apoya en nociones de feminidad y etnicidad para justificar el trabajo doméstico y el cuidado como connatural a la mujer, especialmente las mujeres de color como Inés en las que además el capitalismo inscribe constantemente su condición de sujetos (post)coloniales para seguir “racionalizando” su explotación.¹⁴

¹⁴ A este respecto ver la excelente exposición del problema que hace Silvia Federicci en su *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*.

Por otro lado, esta concepción homonormativa del duelo como trabajo invisible entronca perfectamente con ciertas políticas de la memoria impulsadas desde el Estado. El deseo de enterrar de una vez por todas al padre franquista y hacerse cargo del pasado traumático de la Guerra Civil y la dictadura, coincide con el consenso de algunos sectores de la socialdemocracia que aspiran a desenterrar los muertos de las fosas comunes para enterrar para siempre el pasado franquista. De hecho, las nuevas políticas institucionales consagradas en la llamada “Ley de Memoria histórica” (2007) conciben el duelo, igual que en la película, como un asunto que debe dirimirse de forma privada para no interrumpir la normalidad democrática constituida durante la Transición. Por eso, el Estado no participa directamente en la exhumación de las fosas sino que, en el mejor de los casos, subcontrata a las asociaciones de memoria para que lleven a cabo este trabajo de manera desinteresada y sin que se establezcan en ningún caso responsabilidades penales.

El problema con esta interpretación del duelo y de la muerte del padre es que está condenado a repetirse indefinidamente porque, paradójicamente, contribuye a proteger el secreto abierto, la herencia y la autoridad del padre franquista que siguen enquistados en el corazón de la sociedad española. ¿De qué sirve seguir matando y enterrando al padre cuando es un secreto a voces que el padre está encriptado y protegido de estos y otros gestos de impugnación y agresión? El secreto a voces, el elefante en la habitación, la metáfora hipervisible es El Valle de los Caídos, Cuelgamuros, el antiguo campo de concentración franquista y su monumental cripta excavada en las entrañas de granito de la sierra de Guadarrama. Mientras los cadáveres de Franco y José Anto-

nio sigan enterrados allí seguiremos incorporando al padre tiránico y seremos incapaces de matarlo de una vez por todas.

En este sentido, Nicolas Abraham y María Torok distinguen dos mecanismos de duelo diferenciados: introyección e incorporación. La introyección tiene por objeto internalizar una pérdida, hacerse cargo de ella a nivel intra-psíquico para poderla velar y poder reestablecer así la dialéctica objetual del deseo. La incorporación, el contraste, tiene como función preservar el objeto de la pérdida, impedir que el trabajo del duelo concluya y que la estructura del deseo se restablezca. En España lo que ha sucedido desde la Transición en adelante es justamente que se ha interpelado a la sociedad civil para que incorpore el cadáver y la memoria del dictador. En esos casos especiales —afirman Abraham y Torok— la imposibilidad de la introyección es tan profunda que incluso está prohibido darle un lenguaje a nuestro rechazo de hacer el duelo. Las palabras no pueden ser pronunciadas, las escenas no se pueden recordar, las lágrimas no acaban de verterse —todo será engullido, junto con el trauma que llevó a la pérdida—. El duelo inexpresable erige una tumba secreta dentro del sujeto (130).

Este proceso de incorporación es, de alguna manera, un duelo patológico que adquiere dimensiones perversas cuando el objeto de la pérdida es el padre franquista. El único lenguaje capaz de metaforizar la pérdida es el lenguaje de la madre —el tiempo y el espacio *queer* que ella convoca— pero ésta, como el pasado espectral de la República, regresa sólo en silencio, sólo en privado, sólo de puertas para adentro. Al final de la película, Irene, la madre, decide irse a cuidar a Agustina (Blanca Portillo) (otra vez el cuidado como

trabajo femenino no remunerado), una de sus vecinas que está enferma de cáncer y que es, a la sazón, la hija de la amante de su esposo. Cuando Agustina le dice “tenemos que hablar”, Irene le contesta: “De todo lo que tú quieras, pero no le digas a nadie que he vuelto”. Mientras Irene mira la televisión, Raimunda, su hija, se presenta en casa de Agustina para contarle lo que pasó con Paco y para decirle que no sabe cómo ha podido vivir todos estos años sin ella, a lo cual Irene responde: “No me digas eso que me pongo a llorar y los fantasmas no lloran”. La última escena es un primer plano de Irene cerrándole la puerta a su hija, seguida de un plano largo caminando por el interior de la casa y finalmente desapareciendo por la escalera. El fantasma sólo puede vivir de puertas para dentro, su trabajo es invisible, su memoria es un secreto.

Esta estructura de encriptamiento es muy similar a la estructura de invisibilidad y negación social del closet, vivir en el closet es, entre otras cosas, privatizar el deseo, reducirlo a la esfera doméstica, negarle la dimensión pública y la visibilidad a una forma de vida y una sexualidad que no coincide con la normatividad hegemónica y las ideologías reproductivas dominantes. El encriptamiento del padre, su duelo en privado, sus entierros a escondidas, el confinamiento del espectro materno a la esfera doméstica, reproducen una lógica del closet invertida: en lugar de esconder el deseo, se esconde la memoria de la muerte que fue el padre franquista y con ella la capacidad de matarlo para siempre, de resistir desde otro tiempo y otro espacio.

IV. Coda

El objetivo de estas páginas no es necesariamente demonizar la producción cinematográfica de Almodóvar, sino, como dije al principio, abrir un debate sobre sus propuestas estéticas y políticas que vaya más allá de la glorificación de su cine como vehículo de promoción del dispositivo autorial y de las teorizaciones que éste genera. Al final, espero haber mostrado que el cine de Almodóvar, más que ser un cine transgresivo, es, sobre todo, un cine paradójico: sus películas desligan la paternidad de cualquier determinación biológica, pero a la vez reproducen las estructuras jerárquicas del triángulo edípico y condenan a las mujeres a un papel de subordinación “natural”; reconocen el deseo homosexual, levantan estructuras temporales y espaciales signadas por lo *queer*, pero a la vez reproducen un pensamiento homonormativo que subordina la aceptación del deseo homosexual a las políticas neoliberales de exclusión y privatización; los inmigrantes y las minorías raciales reciben una visibilidad que no tienen en otras producciones cinematográficas, pero son hipersexualizados, reducidos a estereotipos o encajados dentro de un imaginario (homo)nacional; su cine es cine de autor, propuestas estéticas al margen del mercado, pero, a la vez, transforman el cine de autor en un vehículo de promoción comercial; sus filmes reconocen la violencia del padre, pero la sustituyen por nuevas autoridades patriarcales benévolas (socialdemócratas); reconocen la importancia de enterrar al padre franquista, pero le asignan el trabajo del duelo invisible a las mujeres (especialmente a las mujeres de color); recuperan la memoria insurgente de la República, pero la privatizan y la encierran en un closet que sigue perpetuando el

encriptamiento abyecto del franquismo y su repetición en el presente.

Inevitablemente algunas y algunos verán el vaso medio lleno y otros medio vacío, para todas y todos es importante recordar que otra de las marcas de la homonormatividad es su capacidad de establecer un doble discurso, un diálogo imaginario entre el público gay y las audiencias espectacularizadas que construye el neoliberalismo y las ideologías reproductivistas que lo sostienen (Duggan 50). ¿A quién se dirigen las películas de Pedro Almodóvar?

Obras citadas

- Almodóvar, Pedro. *Volver*. El Deseo S.A. (2006)
- . *Todo sobre mi madre*. El Deseo S.A. (1999)
- . *La flor de mi secreto*. El Deseo S.A. (1995)
- . *La ley del deseo*. El Deseo S.A. (1987)
- . *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Tesauro S.A. (1984)
- Abraham, Nicolas and Torok Maria. *The Shell and the Kernel*. Vol 1. Edited and translated by Nicholas T. Rand. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of the Mechanical Reproduction" in *Illuminations*. Trans. Hannah Arendt. New York: Harcourt, Brace and World, 1968. 217-252.
- Bersani, Leo and Dutoit, Ulysse. "Almodóvar's Girls" in *All About Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 241-266.
- Crumbaugh, Justin. Review of Epps, Brad and Kakoudaki, Despina. *All About Almodóvar. A Passion for Cinema* *Revista de Estudios Hispánicos*, 44:3 (October 2010): 716-717.
- Colmeiro, José F. "Del rosa al negro: subtextos culturales en *La flor de mi secreto*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 1:1 (1997): 115-128.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Duggan, Lisa. *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press, 2003.
- Epps, Brad and Kakoudaki, Despina. "Approaching Almodóvar Thirty Years Later" in *All About Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 1-36.
- Del Pino, José Manuel. "Sujeto, nación y estereotipos de marginalidad: los gitanos en la cultura española del siglo veinte". En Jose M. del Pino y Francisco La Rubia Prado (eds.) *Hispanismo en los Estados Unidos. Discursos críticos/practices textuales*. Madrid: Visor, 1999. 255-276.
- D'lugo, Marvin. *Pedro Almodóvar*. Chicago and Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- Federicci, Silvia. *Caliban and the Witch. Women, the Body, and Primitive Accumulation*. Brooklyn: Automeia, 2004.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject. Between Language and*

- Jouissance*. New Jersey: Princeton, University Press, 1995.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. New York and London: Norton & Company, 1950.
- Golob, Stéphanie R. "Volver: the Return of/to Transitional Justice Politics in Spain". *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2 (July 2008): 127-141.
- Gundermann, Christian. *Actos Melancólicos. Formas de Resistencia en la postdictadura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press, 2005.
- Kinder Marsha. "Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy". *Film Quarterly*, 58:2 (Winter 2004): 9-25.
- . "Refiguring Socialist Spain: An Introduction". In Marsha Kinder (ed.) *Refiguring Spain. Cinema/Media Representation*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- Lacan, Jacques. *De los nombres del padre*. Traducción Nora González. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- La Polla Records. *No somos nada*. Salvapunk Records, 1987.
- Marsh, Steven. "Missing a Beat: Syncopated Rhythms and Subterranean Subjects in the Spectral Economy of *Volver*" in *All About Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 339-356.
- Martín-Cabrera, Luis. "15-M: El lenguaje de la revolución, una gramática de la libertad". *Rebelión.org* 20-05-2011. Web. 26-08-2011. <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=128754>>.
- Montoya, Izaskun. "PSOE y PP apuestan por un Orgullo empresarial". *Períodico Diagonal*, 28-06-2011. Web. 26-08-2011, <<http://www.diagonalperiodico.net/PSOE-y-PP-apuestan-por-un-Orgullo.html>>.
- Moreiras-Menor, Cristina. *La estela del tiempo. Imágen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid: Iberoamericana, 2011.
- Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 2005.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 1994.
- Strauss, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Traducción Pilar Jimeno Barrera. Madrid: Akal, 2001.
- Tuduri, Gerardo. *Manifiesto de Cine sin Autor*. Madrid: Centro de Documentación Crítica, 2008.