

## **“TODO SOBRE MI MADRE”, UNA APROXIMACIÓN DRAMATOLÓGICA**

ARMÍN GÓMEZ BARRIOS

### I. DEL CINE AL CÓDIGO TEATRAL

La traducción de una intriga cinematográfica al código teatral pudo observarse en el montaje escénico mexicano “Todo sobre mi madre”, basado en la película homónima del español Pedro Almodóvar, presentado en el Teatro de los Insurgentes de la ciudad de México durante 2010.

La traducción del sistema semiótico del cine al sistema sígnico teatral implica: (1) adaptar la historia, mediatizada por la lente de la cámara, al modo inmediato de representación; (2) reducir las múltiples locaciones de la historia a un único espacio teatral; (3) sintetizar las secuencias ubicadas en distintos tiempos a una “sucesión absoluta de presentes” propia del teatro (García Barrientos 2003:86); y (4) seleccionar los signos audiovisuales que permiten construir narrativa y visualmente a los personajes cinematográficos para ajustarlos a una economía de recursos expresivos –los del actor– y escenográficos –los del espacio teatral–.

A cambio, el código teatral permite recrear una historia con personas vivas, en un tiempo primordial y único, en un espacio ritualizado y donde el público presente hace distinta una función de otra. Antes de analizar la puesta en escena de “Todo sobre mi madre” efectué una relectura del guión cinematográfico publicado (Almodóvar 2001) y luego presencié cuatro funciones en el Teatro de los Insurgentes, los días primero y 17 de abril, 9 de julio y 13 de agosto de 2010.

Temáticamente, Almodóvar se muestra comprometido con la exploración y descripción de la naturaleza humana, en particular del universo femenino: “La capacidad de observación de Almodóvar, de introducción certera en el mundo femenino, de dibujo de un universo particular y fascinador, son hoy bazas seguras en su filmografía” (Colmenero 2001:13). En “Todo sobre mi madre”, el cineasta narra la historia de Manuela, una madre soltera que pierde trágicamente a Esteban, su único hijo, pero que logra rehacer su vida gracias a la solidaridad de otras mujeres como Huma Rojo, Rosa y La Agrado, hasta llegar a recuperar, de modo insospechado, su papel de madre.

Como método de análisis de la obra teatral seleccioné la dramaturgia de García Barrientos, propuesta equivalente a la narratología que permite describir tanto el texto como el montaje escénico y que segmenta la obra de acuerdo con el tiempo, el espacio, los personajes y la visión teatral. La dramaturgia permite “actualizar los significados de una obra particular y arriesgarse a dotarla de uno o varios sentidos entre los posibles” (2003:20).

## 2. ESPACIO

La marquesina exterior del teatro es el primer espacio que genera significado en “Todo sobre mi madre”. Inspirada en el *pop art*, corriente pictórica que modaliza la “estética colorista de Almodóvar” (Holguín 2006:61), utiliza tres colores pigmentarios básicos –rojo, amarillo y azul– en el título y los créditos de la obra. En las vitrinas del *lobby*, grandes carteles muestran acercamientos a los rostros y, particularmente, a los ojos de las seis actrices principales, quienes aparecen retratadas en rectángulos consecutivos de colores primarios, evocando la obra plástica del neoyorquino Andy Warhol (1928-1987). Al ingresar a la sala, se advierte el escenario cubierto por enormes paneles en los que se aprecian nuevamente planos cerrados sobre los rostros y ojos de las actrices. En estas grandes imágenes se puede apreciar su composición pigmentaria como si de un cómic impreso se tratara, en directa alusión a la obra del artista plástico Roy Lichtenstein (1923-1997).

Para García Barrientos, el espacio es “ingrediente esencial de la representación teatral, a la vez [signo] representante y representado” (2003:121). Al iniciar la acción dramática, la ubicación geográfica de la historia, claramente especificada en la película, se difumina en la escena teatral mexicana. No se menciona Madrid ni Barcelona, sino que la acción ocurre en una ciudad indeterminada, de la cual Manuela se traslada a un puerto tampoco mencionado por su nombre. El espacio geográfico pierde importancia y enmarca una escenografía más simbólica que realista, conformada por los enormes paneles cuyo movimiento acota el espacio escénico total y lo reconfigura para evocar distintos lugares. Este dinamismo escenográfico recuerda también la visión de la lente de la cámara, igualmente preocupada por transmitir al espectador la impresión de movimiento. El desplazamiento de los paneles se complementa con mobiliario y objetos de utilería propios de cada lugar referido.

Es importante notar que algunos paneles son lisos y se colocan a modo de espejos cuando es importante hacer notar la duplicación del espacio teatral, el teatro dentro del teatro, cosa que ocurre cuando se interpolan en la historia almodovariana escenas de la obra *Un tranvía llamado deseo*, del autor norteamericano Tennessee Williams. Este efecto espectacular permite evidenciar la duplicidad del público –el implícito de la obra que interpreta Huma Rojo y el verdadero de la sala–, de las actrices que interpretan actrices –Margarita Gralía como “Huma Rojo”–, del personaje que representa a otro personaje –“Huma Rojo” como “Blanche Dubois”– y de las coincidencias entre la trama de ficción y la ficción teatral –el parlamento de Blanche, quien dice confiar en la bondad de los extraños, y la necesidad de Huma de confiar en Manuela–.

Los elementos simbólicos, abstractos y móviles de la escenografía inevitablemente alejan la intriga del realismo captado por la lente del cineasta y, en el teatro, crean un efecto de distanciamiento hacia el espectador. Por ejemplo, la primera escena de la obra, en la que Esteban explica su vocación de escritor, muestra al personaje al frente del escenario en un espacio iluminado entre los paneles que no refiere a ningún lugar en particular; y quizá simboliza el limbo en el que quedó atrapado el personaje tras su inesperada muerte, que veremos más adelante y que no elimina su presencia escénica.

En la siguiente escena, el distanciamiento se acota con el uso de un recurso cinematográfico: una gigantesca pantalla en que se proyecta, en video, el inmenso *close up* del rostro de Manuela. Se trata de mostrar el trabajo que la mujer realiza en el hospital, representando al familiar de una víctima cuyos órganos se pueden dar en donación. Este texto audiovisual insertado en el teatro, mediatización de una imagen proyectada por la cámara, acorta la distancia y ayuda a interiorizar el drama del personaje de turno. La ilusión se rompe cuando se corta la toma y volvemos a la inmediatez de la representación: Manuela aparece en su dimensión humana, moviéndose en un espacio acotado por los paneles que simboliza la sala de dramatizaciones del hospital.

El juego entre ilusión y distanciamiento espacial se presenta a lo largo de toda la trama. La siguiente escena transcurre durante el cumpleaños de Esteban, en el departamento que comparte con Manuela, ambientado por la mesa y las sillas del comedor sobre la cual parten el pastel de cumpleaños del joven. Pero luego, la perspectiva del espectador se altera para mostrar la parte posterior de un escenario ficticio –al tiempo que miramos de frente al verdadero– en el cual se representa *Un tranvía llamado deseo*. El artificio teatral se patentiza con la utilización de humo, ventiladores de aire y reflectores que enmarcan la actuación de Huma Rojo, creando paradójicamente la ilusión de realidad puesto que se trata de un escenario dentro de otro. La representación de los camerinos, así como el telón frente al cual La Agrado desarrollará su monólogo, revierten el distanciamiento y, gracias a la coincidencia del argumento de ficción con el espacio real, se vuelve a detonar la impresión de realidad.

Como parte del planteamiento de la acción –lo que en el cine corresponde al primer acto– se escenifica el accidente en el que Esteban pierde la vida con ayuda de un

efecto escenográfico que enmarca el espacio entero y que resulta insólito en el teatro. Se trata de la escena quinta, en la cual Manuela y Esteban esperan la salida de Huma Rojo para pedirle un autógrafo, en donde la tormenta presagia la tragedia. Una impresionante cortina de agua, que emula la lluvia con su propia sustancia, comienza a caer desde el borde superior del escenario. El efecto proporciona a la escena un aire de realidad, por el ruido natural del agua y la humedad, a la vez que crea distanciamiento escénico, pues la acción dramática se desarrolla detrás de la lluvia. Cuando el auto atropella a Esteban, el espacio se resignifica y adquiere la solemnidad del ritual mortuario; en medio del estupor que provoca la muerte, el espectador comprende que Manuela ha quedado trágicamente sola.

### 3. TIEMPO

El modo de representación inmediata del teatro apuntala la ilusión de realidad, ya que se escenifica una “sucesión absoluta de presentes” (García Barrientos 2003:86). La trama cinematográfica abarca largos períodos de la vida de Manuela: varios días en el primer acto; al menos nueve meses del embarazo de Rosa en el segundo acto; y dos años más en el tercer acto, todo lo cual se resuelve con elipsis, efectos visuales y letreros que marcan el paso del tiempo.

En el teatro, las elipsis temporales se marcan por medio del cambio de iluminación, el movimiento de los paneles y breves escenas que muestran conjuntos de personas caminando o moviéndose que marcan, por ejemplo, la mudanza de Manuela al puerto o la búsqueda de Nina en la plaza. Aunque se respeta el orden lineal de los acontecimientos como en la intriga original, dos elementos dramáticos modalizan el paso del tiempo y lo resignifican para la escena teatral: la presencia continua de Esteban —a pesar de haber muerto— y la escisión del monólogo de La Agrado en varias secciones a lo largo de la trama.

En la versión cinematográfica, Esteban aparece solamente en el primer acto, cuando está con vida. En la versión teatral, la presencia, primero viva y luego fantasmagórica, del joven fallecido, atestigua el desarrollo de toda la acción dramática, impulsando la sensación de que hay dos tiempos: el presente continuo de la representación y el tiempo figurado de la narración, homodiegético, de quien nos cuenta “todo sobre su madre” desde una dimensión sobrenatural.

Por otra parte, el monólogo de La Agrado, que nos explica un hecho imprevisto: el intento de suicidio de Nina por el cual se ha suspendido la función, se escinde en el teatro en varias partes que se presentan alternadamente a lo largo de la trama, recreadas frente al verdadero telón del Teatro de los Insurgentes, con la iluminación de la sala. Esta escisión permite transferir la toma de conciencia que efectúa el personaje en una sola escena del guión de cine —al final del segundo acto— a varios momentos de la intriga teatral, dando un efecto secuencial y circular al tiempo de la representación.

El monólogo de *La Agrado* marca pausas que permiten al público asimilar o recapitular la historia, pues reflexiona sobre lo ocurrido a los personajes y rompe con el tono trágico, ya que ella aprovecha la ocasión para explicitar humorísticamente aspectos de su sexualidad ambigua como sexoservidora transgénero, utilizando el caló mexicano, el albur y los dobles sentidos del lenguaje. El tiempo se modifica también cuando aparece *La Agrado*, pues se suspende lo ficticio de la representación para dejar su lugar a la experiencia de un tiempo real, en el cual las reacciones espontáneas del actor se sobreimponen a la trama.

La ruptura de la “cuarta pared” se consolida por la interpretación de una singular actriz transgénero, Alejandra Bogue, quien combina la ficción de su personaje con la realidad de su fisonomía humana, en que se reúnen asombrosamente masculinidad y femineidad. Su intervención es casi un espectáculo alterno, próximo al tradicional teatro de revista mexicano y a la célebre “carpa” de principios del siglo XX, por la libertad con la que se dirige al público usando palabras tabú y caló, además de incorporar comentarios fuera del libreto.

*La Agrado* transgénero del montaje mexicano resulta así más apegada al personaje almodovariano que su contraparte cinematográfica, la actriz Antonia San Juan, y se vuelve más teatral, al desdoblarse en la escena al personaje y al actor, frente a un público que presencia la obra y la realidad del comediante, en un teatro que representa un teatro, en un tiempo duplicado: el de la ficción y el del momento real que se experimenta.

#### 4. PERSONAJES

El personaje dramático es todo un artificio, “a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo” (García Barrientos 2003:154), que involucra tanto acción como discurso. Los personajes de Almodóvar evocan personas cuya imagen social es controvertida. “Son, en su mayor parte, seres condenados a la marginación por la sociedad: homosexuales, putas, *yonquis*, lesbianas, masoquistas, ninfómanas [...] seres, en general, mal aceptados por la sociedad pero con sus mismos problemas, pasiones y deseos” (Holguín 2006:84). Sin embargo, estos marginados se redimensionan al mostrar la universalidad de sus sentimientos y la originalidad de su sentido del humor. El propio Almodóvar admite que plasma en sus personajes un “sentido lúdico y amoroso” (Strauss 1994:25).

“Todo sobre mi madre” no es la excepción, ya que el personaje protagónico, Manuela, es una madre soltera que concibió a su hijo con un individuo transgénero y compartió con él una vida de relajamiento y promiscuidad sexual. Por su parte, Rosa comparte una situación similar: concibió un hijo fuera del matrimonio con un padre transgénero y quedó contagiada de sida. Huma es lesbiana; Nina, drogadicta, y la madre de Rosa, falsificadora. Todas son mujeres que enfrentan uno o varios tabúes

sociales o sexuales. Más que “chicas”, Almodóvar se propone representar la complejidad de la mujer en su mayoría de edad, cuando ésta, independientemente de su juventud o madurez, debe pagar por sus errores, tomar decisiones o enfrentar una sociedad machista, conservadora y elitista en la cual toda diferencia individual es tajantemente rechazada.

El contexto mexicano implícito en el lenguaje y la interpretación de actrices mexicanas ressignifica los conflictos humanos de los personajes almodovarianos dándoles cercanía. Por ejemplo, aunque el nombre de *Manuela* no es muy frecuente en México en la época actual y más bien remonta a mujeres de otra época (abuelas quizá), el personaje evoca a una madre muy mexicana, dispuesta a darlo todo por sus hijos, tanto el suyo como el que adopta al morir Rosa. Además, Manuela se mostrará maternal no sólo con su vástago sino con todo aquél que la acepte como tutora, ya sea Lola, Huma, Rosa, la madre de Rosa o Agrado. En términos mexicanos, Manuela se comporta “a toda madre”, puesto que se muestran las distintas maneras que ella encuentra para ayudar a los demás, sin dejarse vencer por el infortunio. La interpretación de Lisa Owen, experimentada actriz de teatro y cine nacional, dio a Manuela una presencia escénica jovial pero también profundidad dramática en las escenas más álgidas del personaje: cuando muere su hijo Esteban, cuando se entera de que Rosa está embarazada y tiene sida, y cuando se enfrenta a Lola, en la escena culminante de la obra, diciéndole desgarradoramente: “Tú no eres una persona, eres una epidemia”.

El otro personaje con mayor carga de mexicanidad en el montaje resulta ser La Agrado. Como ya se mencionó, la ambigüedad de su naturaleza humana le da pie para hablar con dobles sentidos, que en México se denominan “albures” y que permiten romper con la ficción teatral para establecer un ambiente de interacción real con el público. Otros dramaturgos mexicanos han representado personajes homosexuales y travestidos y han recreado ámbitos de prostitución callejera. Sin embargo, La Agrado actualiza tal evocación al detallar las herramientas quirúrgicas presentes y las controversias que origina el cambio de sexo o género en una sociedad tradicionalista. La interacción con el público de la actriz se facilita por haber protagonizado programas satíricos de televisión cuyos personajes son también hombres travestidos que se burlan de los tabúes sexuales y el conservadurismo mexicano.

En la intriga teatral destacan dos personajes más: Esteban, cuyo discurso justifica el planteamiento inicial de la acción y cuya muda presencia atestigua las distintas etapas de la vida de su madre; y Lola —en esta obra, representada por una actriz; en la película, a cargo de un actor—, quien aparece en las escenas finales sólo para reconocer el daño que causó y morir sabiendo que ha sido padre de dos hijos. El ambiente fúnebre de la escena final de la obra, el velorio de Lola, se conjunta con los solemnes parlamentos y la poética acción de la nueva obra que representa Huma, “La casa de Bernarda Alba”, de Federico García Lorca, cuyos personajes vestidos de luto son las mujeres de “Todo sobre mi madre” efectuando una última interpolación de un texto teatral en otro.

## 5. VISIÓN DRAMÁTICA

El cuarto elemento de la dramaturgia es la percepción del público. “Se trata de centrar ahora la atención en los fenómenos de capital importancia que afectan a la recepción dramática a la que prefiero denominar *visión* para subrayar el carácter visual de la misma” (García Barrientos 2003:193). En el teatro, el público deviene elemento esencial, ya que actualiza con su lectura el texto dramático y modaliza con su presencia viva la escenificación. Su punto de vista es amplio, abarca el escenario completo y presencia los distintos recursos escenográficos y actorales que compiten por llamar su atención. En el cine, en cambio, el público puede compartir el punto de vista de un solo personaje por medio de los encuadres de cámara, por lo que su visión de la intriga llega a ser más subjetiva, particular e intimista.

En el argumento original cinematográfico de “Todo sobre mi madre”, la visión que predomina es la de Manuela, cuya acción es la guía principal de la intriga. En la representación teatral, la presencia inmediata de los diferentes personajes obliga a reconfigurar esa visión, restando subjetividad a Manuela, y reforzando otros puntos de vista como los de Nina, la madre de Rosa y Esteban que balancean y universalizan la perspectiva del personaje principal.

La obra cinematográfica de Almodóvar se ha semiotizado en distintos contextos culturales, trascendiendo los límites de la semiósfera española. De acuerdo con la perspectiva de Lotman (1979), podríamos identificar como texto englobante de la propuesta almodovariana en general, su discurso sobre lo femenino. Los personajes principales de la cinematografía de Almodóvar son mujeres: madres, hijas, esposas, amantes y, por amplificación, hombres que quieren ser mujeres. Los roles femeninos, tanto en la esfera social como fisiológica, poseen un significado universal que se impone a sus respectivas variantes culturales. Una madre significa esencialmente lo mismo para un español o un mexicano. El discurso sobre lo femenino que elabora Almodóvar se convierte en “un texto único que actúa como un universo que engloba los dos textos necesarios al proceso: el texto de partida y el texto de llegada. Ese tercer texto representa un referente común” (Cid 2006:125).

En cuanto a la traducción del código cinematográfico al teatral, es importante señalar que funge como prototexto el guión de cine, tanto a la realización del producto final —la película— como a otros productos derivados: la obra teatral, la publicidad, las ediciones impresas, los carteles. Son tres los aspectos que propone Peter Torop (2003:226) al hablar de traducción intersemiótica: (1) creación de una unidad visual, (2) presencia del *cronotopo* y (3) unidad de percepción. En cuanto a lo visual, la estética pop de Almodóvar trasladada a la escena unifica la representación. Sobre el *cronotopo*, el aquí y ahora del texto cinematográfico se traducen a la inmediatez del teatro, donde “aquí” es el escenario —no Madrid ni Barcelona— y “ahora” es el presente continuo de la acción dramática.

Finalmente, la unidad del argumento se percibe en general, aunque quedan lagunas de información no resueltas en la versión teatral. La selección de algunos

signos cinematográficos da por resultado elementos que dominan la adaptación y elementos residuales que se excluyen del producto final. En la adaptación teatral de *Todo sobre mi madre* destaca la acción dramática de los seis personajes protagónicos –a diferencia de la película, en que domina la visión del personaje de Manuela– y se erige como elemento dominante el discurso sobre el universo femenino con temas como la maternidad, la solidaridad entre mujeres, las opciones para ejercer la sexualidad y las formas de actuación y gesticulación propias de las féminas y los afeminados. En contraparte, quedan como elementos residuales: la localización geográfica de la historia, las elipsis temporales que apuntalan la narración –el tiempo total que abarca la historia– y los detalles biográficos de varios personajes que se comunican en el cine por medio de imágenes y que en teatro se omiten o se refieren sólo en los parlamentos.

## 6. CONCLUSIONES

El cine de Almodóvar se sustenta en su dramaturgia, que incluye la exploración del carácter de los personajes. Sus argumentos pueden adoptar el código teatral porque la diégesis de su autor –plano del contenido, diría Hjelmslev (1943)– surge del drama. La visión que engloban los textos audiovisuales de Almodóvar es universal, pues refiere la supervivencia humana por medio de las representaciones simbólicas primitivas, entre ellas la gesticulación y la teatralidad. Los personajes de Almodóvar son seres que gesticulan e interpretan sus vidas como si estuvieran sobre un escenario, aunque no sean actores. Adicionalmente, la temática femenina dota a la obra de Almodóvar de un rasgo distintivo ampliamente compartido y que sustenta las posibilidades de traducción entre diferentes sistemas de signos y semiósferas distintas. La traducción del cine de Almodóvar a la escena teatral recobra un prontuario de signos dramáticos y se consolida con las referencias a la estética cinematográfica almodovariana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMODÓVAR, PEDRO (2001) *Todo sobre mi madre, guión original*. Madrid: El Deseo.
- CID, ALFREDO (2006) “De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica” en *Cultura y Discurso*, México, UAM-X: 115-132.
- COLMENERO SALGADO SILVIA (2001) *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*. Barcelona: Paidós.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2003) *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.
- HJELMSLEV, LOUIS (1943) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- HOLGUÍN, ANTONIO (2006) *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, YURI (1979) *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

STRAUSS, FRÉDÉRIC (1994) *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*. Madrid: El País Aguilar.

TOROP, PEETER (2003) “Semiótica de traducción, traducción de la semiótica”, *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, No. 1, Mayo, Universidad de Granada.