

Del rosa al negro: subtextos culturales en *La flor de mi secreto*

José F. Colmeiro
Michigan State University

En el epílogo apostillado al guión de *La Flor de mi secreto* a manera de “reflexiones del autor,” Pedro Almodóvar recuerda el día en que acompañaba a su madre de compras en El Corte Inglés en busca de un vestido para hacer de locutora en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Ante la insistencia de la dependienta por los vestidos de colores oscuros la madre replica:

Déme algo de color, no quiero vestidos oscuros, me he pasado la vida vistiendo de negro. Desde los tres años, que se murió mi padre, hasta que estuve embarazada de éste—me señalaba a mí—encadené un luto con otro. (162)

Es un momento de sorpresa, estupor y esclarecimiento en que el director manchego descubre—casi como por casualidad—la importancia del color en su pre-histórica formación. Aquel remoto luto materno, llevado simbólicamente como una cadena, es el origen embrionario de su inconsciente acto de rebeldía contra la imposición de la regla monocromática que se va a ver reflejado en su vida y en su obra:

Nunca hubiera imaginado que mi madre hubiera vestido de negro durante mi gestación. Deduje que yo era la reacción con-

tra aquella tradición antinatural. Que a pesar de la negrura de su vestido mi madre gestaba dentro de ella su venganza contra el negro: yo, alguien cuya vida estaría determinada por el color, y que expresaría a través de su exceso. Cuando la oí hablar con la dependienta, entendí la razón de mi tendencia natural por los colores brillantes. (162)

Aquella simbólica semilla de venganza contra la tiranía del negro va a florecer cinematográficamente en un exceso cromático como antídoto compensatorio a la oscuridad del luto y de la larga noche de piedra de la infancia vivida bajo el gris mando de Franco, activa y conscientemente borrado de su memoria.¹ En “un trasvase de colores entre vida y escritura” (176), el color se convierte en la filmografía almodovariana en un instrumento comunicativo de primer orden cargado de exceso significativo, que funciona como privilegiado elemento codificador de referentes históricos, sexuales, culturales e ideológicos. Los colores en la representación cinematográfica, como el propio Almodóvar ha señalado con respecto a los trajes, traslucen mucho más que una mera moda o un culto a lo superficial, ya que éstos “determinan la época en que transcurre la acción, establecen el género y la clase social de los personajes. Y, por si fuera poco ... son portadores de emociones” (181).

La puesta en escena de *La flor*, como es típico de las convenciones del melodrama y característico en el cine de Almodóvar, tiende a reflejar, amplificar y proyectar dramáticamente las vivencias y tensiones de los personajes sobre la realidad circundante. De ahí la atención al esquema de los colores de los decorados, el vestuario, fundamentalmente el rosa y el negro, sobre fondo azul, como el cartel de la película reproducido en la portada del video y del libro-guión. En este cartel pastiche se ve un ramo de flores—rosas—en forma de corazón contra un fondo azul cielo, explotación *kitsch* de unos viejos códigos sentimentales bien conocidos—por ello se habla de “prensa del corazón” y de “literatura rosa” marcadas como femeninas. Por encima de este corazón de rosas aparece superimpuesta la estilizada silueta en negro de una escritora de perfil ante su máquina de escribir, que emula paródicamente los letreros de las antiguas academias de taquimecanografía y el conocido logotipo comercial del papel carbón “Korex.” Es la escritora mecánica como robot industrial que produce y reproduce el sistema de códigos simbólicos impuesto por el propio aparato de la industria editorial. Las tecnologías modernas son los protagonistas de un proceso de escritura a escala industrial caracterizado por la automatización de la producción y la rapidez de la reproducción.

En una de las secuencias finales—y más emotivas—de *La flor de mi secreto* Angel cita intertextualmente la película de *Casablanca* cuando

Humphrey Bogart rememora el día de su separación de Ingrid Bergman en París: “Recuerdo perfectamente ese día: era el día que los alemanes ocuparon París. Los alemanes vestían de gris y tú de azul.” Almodóvar comenta sucintamente esta frase en sus apostillas: “Imposible expresar más emoción. Sin embargo, Bogart sólo estaba comentando el color de la ropa” (180). En su simbólica despedida de Leo, Angel recuerda el día en que se conocieron, el mismo día que su marido la había abandonado definitivamente, y cambió el sentido de sus vidas, haciéndose eco de las palabras de Bogart: “De azul vestías tú el día que huyendo de tu vida chocaste con la mía.” El color aparece cargado de un exceso de significación que va más allá de las apariencias superficiales. Por debajo del conglomerado posmoderno de citas intertextuales, hay un substrato subtextual a contracorriente que necesita ser descodificado.

La semiótica del color fija una serie de códigos cromáticos establecidos y culturalmente ligados a concepciones de género sexual y literario que Almodóvar aprovecha y subvierte en su cine, reclamando la libertad de resignificar estos códigos de acuerdo a unos valores contrarios que desestabilizan el sistema de representación simbólico tradicional.

La literatura rosa y la literatura negra son los géneros de narrativa popular más identificados culturalmente con una identidad sexual determinada. Davies los ha denominado “gendered genres,” es decir, géneros marcados sexualmente (122) y Modleski habla de una auténtica segregación sexual en el mercado de la literatura popular (21). Convencionalmente, la novela rosa o *romance* (procedente del folletín y del melodrama decimonónico) y caracterizada por la explotación de la hipersensibilidad romántica escapista de la realidad, es un género marcado como femenino, en cuanto a su escenario, sus personajes y sus lectores.² La novela negra o “thriller” (relato de acción normalmente asociado a un proceso de investigación criminal que revela y retrata el lado oscuro de la sociedad, anclado en la realidad violenta y degradada) es un género marcado como masculino y con frecuencia masculinista.³ En *La flor de mi secreto*, Almodóvar trastoca y subvierte las categorías construidas alrededor de los conceptos de género literario y género sexual, tradicionalmente compartimentos estancos claramente rotulados e intransferibles.

Así *La flor* presenta la historia de dos escritores frustrados. Leo es una escritora de novelas rosas de gran éxito comercial que guarda su autoría en secreto firmando sus novelas con el seudónimo de Amanda Gris (que trabaja en la sombra). También es secreta su insatisfacción como escritora: tiene bloqueo mental a la hora de enfrentarse a la página en blanco de su

máquina de escribir, su subconsciente se rebela y las novelas le salen negras, quiere escribir ensayos literarios para *El País* sobre mujeres escritoras (Djuna Barnes, Virginia Woolf) y escribe "Antología de ausencias," una autocrítica en contra de la novela rosa firmada como Paz Sufrategui (que sugiere las ideas de paz en la guerra de sufrimiento y de sufragista, defensora de los derechos de la mujer). Es notable la gradación cromática de Leo. Es autora de novelas rosas y tiene un seudónimo "gris" que esconde una autora de novelas negras y a una lectora de literatura de mujeres (sugerido en su nombre Leo, forma corta de Leocadia). Angel, por su parte, es el director del suplemento literario de un periódico "serio," *El País*, donde la literatura se escribe con L mayúscula. Angel, sin embargo, se descubre como un lector secretamente apasionado por la literatura menor y un defensor de la novela rosa, bajo el irónico seudónimo de Paqui Derma, juego de palabras que alude a su antiheroica figura rolliza, y esta pasión le lleva finalmente a convertirse en el secreto autor de las últimas novelas de Amanda Gris y salvar como ángel providencial a Leo de su compromiso comercial.

La serie de discusiones literarias entre Angel y Leo sobre el color de los géneros literarios (un juego de seducción intelectual) recuerda la larga conversación metaficcional mantenida por Carmen y el hombre de negro en *El cuarto de atrás* (1978). La identificación del género literario aparecía claramente asociada en la novela de Carmen Martín Gaité con el género sexual de los protagonistas según el patrón tradicional (género rosa femenino, género negro masculino), pero en el proceso metaficcional de búsqueda de un diálogo crítico, se iba creando progresivamente una atmósfera híbrida de misterio (teñida de negro) y seducción (tintada de rosa). De esta manera la identificación tradicional de los géneros quedaba finalmente transcendida en la novela en una fusión ambigua de géneros e identidades. En *La flor*, esta asociación cromática de géneros aparece irónicamente invertida. En una película que según el propio Almodóvar trata de la soledad de todos los personajes como tema central (165), la búsqueda de interlocutor sigue un proceso similar a *El cuarto de atrás*, pero los papeles protagonistas aparecen intercambiados;⁴ ahora Leo es la visitante, aparentemente segura de sí misma, y Angel es el receptor torpe y confuso. Ambos comparten una común pasión por los boleros y la literatura de mujeres, pero desde perspectivas muy diferentes. Leo se inclina hacia la visión desesperanzada y escéptica del género negro y prefiere las autoras extranjeras "aventureras, suicidas. Neuróticas.... Víctimas de sí mismas.... Y de la sociedad. Por ejemplo, Djuna Barnes, Jane Bowles, Dorothy Parker, Jean Rhys, Flannery O'Connor, Virginia Woolf, Edith

Wharton, Isak Dinesen, Janet Frame...” un grupo heterogéneo de autoras al que el calificativo de negro les vendría corto (45). Por su lado Angel se inclina hacia la óptica contraria, el territorio sentimental de la literatura rosa de los sentimientos y de las emociones. Leo lee *Ella imagina* (1994) de Juan José Millás, subrayando y feminizando la terminación adjetival de “indefensa frente al acecho de la locura” (14), intertexto que cumple la función de catalista que tenía Todorov en *El cuarto de atrás* como incitante a la imaginación fantástica, a ver el mundo al revés, superando los binomios lógicos, las estrechas definiciones genéricas y la razón masculina como fundamento epistemológico.

El cine de Almodóvar ha sido frecuentemente acusado de ahistoricismo, de escapismo frívolo y colorista, de mirar al otro lado de la realidad, en parte fomentado por el propio Almodóvar con la célebre *boutade* de que sus películas se desarrollan “como si Franco nunca hubiese existido” (Besas 216). A primera vista, la efervescencia y el hedonismo de sus primeras películas—*Pepi, Luci, Bom* (1980), *Laberinto de pasiones* (1983), *Entre tinieblas* (1993)—y los excesos de las últimas señalados por la crítica feminista—*Atame* (1982), *Kika* (1989)—podrían apoyar esta opinión. Sin embargo, es un tópico relativamente falso, necesitado de matización ya que el sustrato histórico (de manera consciente o inconsciente) está siempre presente en el cine de Almodóvar: la emigración rural a la ciudad, el hacinamiento urbano, la drogadicción, la imaginería católica, la denuncia del patriarcalismo la violencia o la actitud pasota del postfranquismo. Todos estos fenómenos demuestran un alto grado de documentalismo social. Lo cierto es que en *La flor* se produce una constante irrupción de la realidad en el mundo ficcional, revelándose explícitamente un mayor deseo de referencialidad con el mundo externo y un giro hacia las realidades negras que rodean a Leo—lo cual en realidad continúa la línea que Almodóvar ya había explorado en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). En *La flor* Almodóvar presenta la realidad social contemporánea de una manera más abierta y explícita, la gran mentira de la solidaridad internacional (como la gran mentira del marido de Leo) vista desde la perspectiva del desencanto final de la década y media socialista y de la caída del Muro de Berlín: la guerra de Bosnia, la incorporación política española en el marco europeo, el nuevo papel de las fuerzas armadas como fuerzas pacificadoras, la realidad del paro estructural, la inhabilitación de la vida urbana, las manifestaciones de protesta antigubernamental en las calles por los estudiantes, la marginalidad y desplazamiento de los grupos sociales (desempleados, yonquis, gitanos, ancianos, tribus urbanas).⁵

Ese viraje de Almodóvar hacia la realidad tiene su correlato simbólico en el viaje que hace Leo para visitar a su propia familia que vive en la periferia de Madrid, en el cinturón suburbano de Parla donde la realidad se viste de otros colores. Su hermana, Rosa, cuya vida no es nada rosa, es una típica representante de melodrama negro periférico que Almodóvar había magistralmente retratado en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. Rosa vive una realidad negra en un barrio marginal de inmigrantes del rural con el marido en paro, con su madre vieja vestida de luto permanente, rodeados de un Madrid tétrico, inhóspito y negro que la madre rechaza, a la vez que trasluce el sustrato de la nostalgia del pueblo: “¿Para qué voy a salir? ¿para que me mate un eskinjed o me pille un coche?” (53).

Esta intrusión de la realidad en el mundo ficcional es ejemplificada y problematizada de manera central en la propia situación alienada de Leo como autora de ficción, obligada a cumplir con los términos contractuales establecidos con su editorial “Fascinación.” Al ser confrontada por su editora Alicia sobre el cambio de orientación de su narrativa en el último manuscrito sometido que no sigue los patrones establecidos de la novela rosa, Leo primero trata de disculparse: “Supongo que estoy evolucionando,” añadiendo irónicamente, “tal vez porque estoy viva” (70); posteriormente explica su situación de manera más enigmática: “El problema es el color,” para confesar seguidamente: “No sé escribir novela rosa, me sale negra. Lo intento, pero cada página me sale más negra” (75).

La situación de Leo en esta película va más allá del ataque de nervios y del histerismo masoquista. Acosada por su editorial, abandonada por su marido y abandonada de si misma, sola ante la adversidad, Leo alcanza la desesperación de una heroína trágica culminando en su intento de suicidio. Estas escenas son editadas con fundidos en negro, lo cual realza el oscurecimiento de su conciencia. Sobre esta realidad negra se inscriben las noticias del suicidio de Kurt Cobain en el periódico (sólo presente en el guión) o las conversaciones de las vecinas del pueblo manchego sobre el caso del suicidio de una vecina en el pozo negro (163), que acentúan el oscuro color del drama.

Su pertenencia y dependencia como escritora a una cultura de mercado inflexible es puesta de manifiesto con claridad. La cláusula del contrato editorial, que sujeta a Leo a entregar cinco novelas de amor al año durante los próximos tres años, muestra la cara comercial del proceso creativo, los condicionantes económicos, y la consiguiente alinación de la autora. Su editor recita una copia del contrato: “Novelas de amor y lujo, en escenarios cosmopolitas ... sexo sugerente y sólo sugerido ...

deportes de invierno, sol radiante, urbanizaciones, subsecretarios, ministros, yuppies.... Nada de política.... Ausencia de conciencia social.... Hijos ilegítimos ... [los que quieras] eso sí.... Final feliz, etc.” (75).⁶ El diálogo entre Alicia y Leo, motivado por realidades contractuales económicas, es una inversión del mantenido anteriormente por Leo y Angel, en la esfera de los sentimientos y de la sensibilidad literaria. El ángel editorial de *El País* se transforma en la arpa de “Fascinación.” La misma novela alabada por Angel es rechazada por Alicia. La discusión metaficcional sobre el lector potencial subraya la promesa de evasión de la realidad que encierra la novela rosa sentimental: “Cuando alguien compra una novela nuestra quiere olvidarse de la sordidez en la que vive ... soñar con un mundo mejor aunque sea mentira ... ¿quien va a soñar con una gente que vive en un barrio miserable, sin trabajo, jubilados prematuros, auténticos muertos vivientes?” (72). La nueva novela de Amanda Gris es de un asunto truculento, el parricidio del padre que intenta violar a la hija y una madre que intenta salvar a su hija. Es una novela de problemática actual, de costumbrismo urbano, reflejo de la historia que Leo ve a su alrededor amplificada por el filtro negro del sufrimiento y la desesperación, visualmente representado en las gafas negras que lleva casi permanentemente puestas a lo largo de la película (que a su vez actúan como defensa frente a la realidad); sobre el panorama del barrio miserable de su familia, con la hermana desquiciada, el cuñado en paro, el hijo yonqui de Alicia, se superpone una historia de soledad y abandono. Leo justifica la temática negra de la novela diciendo: “la realidad es así,” o “Aunque te parezca mentira me inspiré en un hecho real. Ocurrió en Puerto Rico” (74). Alicia, exacerbada por el peso de la realidad, es otra mujer “indefensa frente al acecho de la locura” que explota: “¡La realidad! ¡Bastante realidad tenemos cada una en nuestra casa! La realidad es para los periódicos y la televisión.... Y mira el resultado. Por culpa de ver y leer tanta realidad el país está a punto de explotar. ¡La realidad debería estar prohibida!” (72).

Alicia alude a la construcción discursiva de la realidad, ese “ver y leer tanta realidad” en periódicos y televisión, cine y literatura, y a la crisis de representación de la realidad nacional, crispada por la corrupción, el paro, el terrorismo o los fondos reservados. La realidad no se puede representar. Es irrepresentable. Alicia demuestra que la construcción discursiva de la realidad responde a factores ideológicos y que la producción y consumo de un género literario va unido íntimamente con el género sexual, con la clase social y la etnia racial. Así Alicia presenta la problemática de la identificación del público lector de novela rosa con una realidad

degradada, expresando el desestabilizador enfrentamiento a la otredad marginal condicionada por factores marcadores de clase, raza y género sexual con una gran economía de medios: “¿Quién se va a identificar con una protagonista que se ocupa de limpiarle la mierda a los enfermos de un hospital, que por si fuera poco tiene una suegra yonqui y un hijo maricón, al que además *le gustan los negros*?” (énfasis añadido 72).

El cromatismo subtextual característico de la película adquiere aquí un nuevo nivel de significación. La temática “negra” contiene una carga semántica adicional, un nuevo subtexto cromático que va más allá de la problematización de un género literario, cinematográfico o sexual, y que se centra en el color como factor de identificación racial y de marginalidad social. El giro de la mirada hacia el negro introduce el subtexto de la problemática racista de la película, otra de las realidades negras de la sociedad contemporánea: el negro como metáfora de la marginalidad racial, conciencia de la otredad basada en la pigmentación de la piel.

La realidad enmascarada de la xenofobia está claramente anunciada desde el comienzo de la película, en la escena de los créditos en que la madre simulada del video educativo de la sociedad de tranplantes se encuentra en la duda de donar los órganos de su hijo en estado de coma, y les pregunta por sorpresa a los médicos vestidos con sus impecables batas blancas si los órganos “¿no se los darán ... a algún árabe...?” sugiriendo la posibilidad de contaminación de ese universo blanco esterilizado por la intrusión de un elemento de color extraño al cuerpo social, pero cuya presencia es cada vez más real en la cultura española contemporánea.

La otredad racial está sintomáticamente representada en *La flor* en la figura de los gitanos. La sirvienta de Leo—cuyo significativo nombre es Blanca—y su hijo Antonio son gitanos, seres desplazados, artistas frustrados por la marginación económica y social. Blanca tiene que dedicarse a servir para vivir; Antonio no consigue financiación para su espectáculo de baile flamenco gitano. Está “harto de trabajar en tablaos” comercializando su arte y teniendo que recurrir al robo para poder sufragar los costos del estreno (149). Blanca y Antonio son interpretados por Manuela Vargas y Joaquín Cortés, el joven revolucionario del baile flamenco con su espectáculo internacional “Pasión Gitana,” como muestra del nuevo baile flamenco, abierto a la fusión, a la ambigüedad, a la imaginación creativa, rompiendo normas y esquemas estrechos. Almodóvar al mismo tiempo que explota cinematográficamente el espectáculo del flamenco gitano sin idealización denuncia la realidad social de los gitanos en España, acentuando la característica situación paradójica del gitano que por una parte es la privilegiada representación

simbólica de la identidad nacional desde el romanticismo y simultáneamente el ejemplo esencial de marginado al cuerpo social nacional. Su condición de gitanos marginados y discriminados aparece subrayada subrepticamente en las conversaciones de la familia de Leo como un subtexto repetido. Así la madre dice: “esas sillas le gustan mucho a tu hermana, como tienen tanto dorado, ni que fuera gitana” [no en el guión], o refiriéndose a Blanca: “¡A saber como guisará esa gitana!” a lo que Rosa le contesta “¡Qué racista!” (61). Su condición de artistas profundos y originales también es revelada y celebrada finalmente en las palabras de Leo: “¡Cómo iba a imaginarme que mi asistenta era ese peazo de artista!” (142).

La identificación del gitano con el negro se realiza de manera explícita en el espectáculo final de Blanca y Antonio, en que bailan su danza flamenca al compás de la música del negro americano Miles Davis, en uno de los primeros ejemplos de fusión en el jazz de música negra y música gitana en sus *Sketches of Spain*, la genial colaboración de Miles Davis con Gil Evans reinterpretando la música española y flamenca en clave jazzística. Significativamente el tema elegido para el baile es la “Soleá,” (variación flamenca de “soledad,” subtexto emotivo principal de la película). Nat Hentoff calificó esa interpretación de Miles Davis con un “depth of emotion and strength of rhythm that represent a compelling blend of the ‘deep song’ of flamenco and the cry of the blues” (*Sketches of Spain*). En la nueva interpretación de Blanca y Antonio se unen de manera irresistible lo gitano y lo negro, o según dice el guión “sentimiento flamenco de hondura, fundido con *swing*, perfectamente ensamblados, como las dos caras de una moneda” (139).

Almodóvar propone una alternativa a la soledad y la marginalidad de las culturas minoritarias, y un encuentro transcultural, una celebración gozosa del espíritu compartido. Esta unión insospechada de colores complementarios es en cierta manera equivalente a la insólita relación que establece Leo entre el *feeling* cubano y Djuna Barnes para hablar del sufrimiento. Como de la mezcla del lamento del “cante hondo” y el llanto del *blues* surge algo nuevo, inspirado y regenerativo, Leo también descubre que del dolor y del sufrimiento puede salir en forma catártica algo nuevo y regenerador. Por eso, al final, Leo le agradece a Antonio el espectáculo preparado en secreto a sus espaldas “[p]orque les has dado sentido a los meses más negros de mi vida” (151).

Irónicamente, Almodóvar emplea también la idea de “ser negro” en una acepción idiomática subliteraria para referirse al escritor que escribe a cuenta de otro en la sombra, como su negro, al estilo de los escritores

decimonónicos que tenían a sus órdenes una plantilla de escritores esclavos trabajando a destajo (caso de Alejandro Dumas). Por algo el artículo periodístico de Angel lleva por título “Amanda Gris, el Alejandro Dumas de la novela sentimental,” otro irónico trasvase generico, en ambas acepciones del término. La práctica de la escritura en la sombra habitual en la subliteratura de géneros menores (como el género rosa o negro) es generada por la propia industria para satisfacer las demandas del público. En un giro de tuerca final Angel libera a Leo del compromiso legal por las novelas que debe a la editorial, convirtiéndose en un escritor subcontratado que va a escribir con el nombre de Amanda Gris y al mismo tiempo un ángel para Leo. Como él mismo dice “no es la primera vez que soy el negro de otro escritor” (138), añadiendo irónicamente “[s]iempre he querido ser un autor de novelas rosas” (138). Con esta afirmación Angel celebra la libertad de poder elegir ser rosa o negro por encima de la imposición de la realidad o de una identidad desde afuera, en un acto de apropiación cultural que resulta liberador.

Como los protagonistas de su película, Almodóvar reclama la libertad de elegir sus colores y poder pasar del rosa al negro, o vice versa. El eclecticismo almodovariano responde a su deseo de romper con las convenciones genéricas convencionales. La película parte de una historia rosa—melodrama sentimental en la tradición de las mejores “women’s pictures” o “películas de mujeres” de los años cuarenta (tipo Joan Crawford o Barbara Stanwyck). Sin embargo, la historia es presentada en un envoltorio negro—intrusión de la realidad social, retrato oscuro, introspección psicológica, mezcla de trama negra (historia del manuscrito desaparecido, mecanismo de la novela policíaca clásica)—y termina teñida de tonalidades cálidas, “no exactamente rosas, eso sería irreal, pero sí anaranjadas, como el cielo al atardecer o el fuego de una chimenea,” según el director (176). La negritud genérica de la película depende especialmente de la relación explícita con *Casablanca* como intertexto melodramático, con la que tiene una serie de rasgos comunes: el personaje antiheroico sentimental que empieza y acaba solo, la decepción del amor imposible, el consuelo etílico, con el transfondo histórico de la guerra europea (la segunda guerra mundial y la guerra de Bosnia) sobre la guerra de los sentimientos de los protagonistas. En su pastiche de géneros, Almodóvar elige, adopta y rechaza discriminadamente, usa y abusa de la clasificaciones binarias en un gesto posmoderno, mezclando diferentes lenguajes y variadas paletas de colores de heterogénea procedencia. Así, por ejemplo, en *La flor* la exploración melodramática de los sentimientos (del género rosa) va acompañada por la irrupción de la realidad social negra. *La flor*

mantiene el papel protagonista de la heroína de la novela rosa, pero elimina la representación misógina de la mujer fatal amenazante característica del género negro. Desde la hibridez ecléctica posmoderna, una vez agotados los colores puros, sólo quedan los colores mestizos, como ha señalado el propio director:

Todos los géneros literarios y cinematográficos alternan entre sí. Se influyen, dividen y subdividen y se mezclan cada vez más. Esta promiscuidad general y generosa de los géneros (el eclecticismo, el mestizaje) es característica de un siglo perezoso que hace balance antes de pasar a la Historia. (176)

El cruce de caminos de los protagonistas, y el correspondiente cruce de géneros literarios que representa su trayectoria sentimental y literaria tiene su paralelo en la propia textura de la película. Del cruce cinematográfico de colores y géneros surge una flor nueva, una forma híbrida de polinización cruzada, que supera las limitaciones de los elementos originales creando algo nuevo.

La puesta en escena, como hemos visto anteriormente, está al servicio de amplificar las emociones y situaciones de los personajes, subrayando su crisis vivencial, y matizando sus contradicciones. La paleta cromática de la puesta en escena hace recaer la atención sobre el motivo de la flor que ocupa un lugar predominante como símbolo privilegiado y polivalente de la película desde el propio título de la misma. “La flor de mi secreto” podría ser una frase sacada de una novela rosa de Amanda Gris, como dice Angel, un *mise en abîme* metaficcional que alude a su función como marca de género femenino. Por ello, “colección lila,” “rosa,” “azucena,” o “violeta” son típicos nombres de series de novela rosa. Las flores están ubicuamente presentes en cada escena de la película, en la decoración de los cuartos, en las ventanas, en el separador de los libros, en la bandeja del desayuno, incluso en la cortina de encaje que representa una flor hecha de bolillos. Son flores rojas de pasión, rosas de vida, flores solitarias, flores frágiles, que celebran la regeneración, el florecimiento de las esperanzas y la vuelta a la vida tras la oscura amenaza de la muerte.

La flor representa también metafóricamente a esa flor que al madurar y dar fruto ha de volver a la semilla. La trayectoria de Leo y su madre representa esa vuelta a los orígenes. La madre de Leo lo expresa de manera característica con una imagen campesina extraída del lenguaje popular: “Estás como una vaca sin cencerro ... perdida ... sin rumbo, sin orientación, como yo” (131-132). Se hace necesario ese viaje de vuelta al pueblo para recuperar el norte perdido. Ese regreso al pueblo que ocurre de manera

literal en la película representa una cierta reconciliación con los propios orígenes de Almodóvar, señalando la necesidad de volver a la semilla, quizás como una reacción frente a los excesos de sus últimas obras (en particular, *Atame* y *Kika*, sus dos películas más denostadas por la crítica). De igual manera que Leo recupera los escritos de su juventud en el desván de la casa manchega, Almodóvar recupera sus raíces. Como ha reconocido el director: “Es mi película más manchega,” “[u]na vuelta inconsciente a mis raíces. Y la raíz primera es la madre” (165).

Como Leo, como su madre, Almodóvar ha tratado en *La flor* de regresar a los orígenes en esa vuelta simbólica al pueblo manchego, de salir de la crisis de autor que ha perdido el timón y el control de su creación, en busca de la regeneración, y al hacerlo ha dado un paso hacia adelante. Según la opinión generalizada de la crítica, Pedro Almodóvar ha dejado atrás el juego provocador de *enfant terrible* en *La flor de mi secreto*, dando un paso adelante en su desarrollo como director cinematográfico.⁷ En efecto, como si quisiera superar las acusaciones de superficialidad, misoginia y frivolidad que han recibido sus últimas películas, Almodóvar parece haberse vuelto más serio y comedido, más maduro, el adjetivo más utilizado por los críticos cinematográficos para referirse a su último trabajo, curiosamente consiguiendo su primera película autorizada para todos los públicos. Si en *Atame* nos encontrábamos de manera sintomática a un director paralizado literalmente atado a su silla, y en *Tacones lejanos* y *Kika* a unas exhibicionistas televisivas que mostraban públicamente los destrozos de su intimidad (desde las fotografías del marido muerto a los pechos al descubierto en forma de simulacro decadente), en *La flor* nos encontramos ante un proceso catártico de regeneración, de crisis interna vivida en secreto y de su celebrada superación con el florecimiento de un fruto maduro. En esta película Almodóvar nos plantea algo diferente, el derecho a ser rosa o negro, o quizás simplemente híbrido mestizo, al margen de las normas sociales, de los contratos comerciales, de las expectativas del público, o de las convenciones del género—sexual, literario o cinematográfico.

Notas

¹Compárese el efecto revolucionario del uso almodovariano del color, asociado al exceso desestabilizador del camp y la sensibilidad gay, con el del grupo de rock español Tequila, cuyos líderes habían llegado al Madrid de la pre-Movida en los albores de la democracia postfranquista escapando de la represión argentina, proclamando un grito de libertad y una explosión de color a la vez que una señal de identidad subcultural y una ruptura con los cánones de identificación sexual.

“No eramos conscientes de ello, sólo de que habíamos llegado a un país gris, donde la gente iba vestida de *loden*. Por eso nosotros llevábamos ropas de colores.... Nos gustaba lo *glamoroso*, el raso, las ropas de chicas. ¡A veces parecíamos *drag queens!*” (Manrique)

²Sobre la novela rosa y otras formas literarias femeninas, véanse los trabajos de Amorós (1968 y 1974), Mussell y Modleski.

³Sobre la relación de la novela negra con la construcción de la subjetividad masculina, véanse los trabajos al respecto de Cawelti, Humm y Stigant y Colmeiro.

⁴Esta búsqueda de interlocutor por parte de Leo es paralela a la búsqueda de interlocutor por parte de su madre. Los elementos autobiográficos de esta película han sido reconocidos por el propio director, quien ha señalado que el proyecto inicial de *La flor* era hacer una película sobre la situación de aislamiento de su madre viuda y el miedo a la locura. De hecho, la relación madre-Rosa en la película está basada en la relación entre su madre y su hermana, y representa la lucha contra la soledad y la necesidad de hallar un interlocutor: “La conversación con mi hermana me reveló la soledad de mi madre viuda y su indirecta búsqueda de un interlocutor” (162). El proyecto tomó otra dirección y “en lugar de hablar con ella [su madre] me convertí en mi propio interlocutor y escribí (y rodé) *La flor de mi secreto*” (163).

⁵Contemplada desde una lectura más política, Almodóvar rompe en esta película 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.

⁶Es notable la similitud entre el lenguaje comercial del contrato y el lenguaje crítico profesional que resume la literatura de género en una serie de fórmulas comerciales. Nótese las semejanzas del contrato editorial y el contrato con el lector en el caso de las novelas y fotonovelas de Corín Tellado, según la definición de Amorós (1974): “No hace falta subrayar ... cómo ofrecen al lector exactamente lo que desea: erotismo disimulado por lo sentimental, final feliz, tópicos, apoblematismo, lujo, éxito fácil.... Se da en las fotonovelas igual elusión de todo auténtico problema, de cualquier realidad española” (187).

⁷*La flor de mi secreto* es, desde *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, la película de Almodóvar que más favorables reseñas ha recibido en la crítica internacional, apuntando simultáneamente hacia una recuperación de su originalidad y a su madurez como director. De más de 80 reseñas inglesas y norteamericanas consultadas electrónicamente, solamente 4 o 5 son negativas, y el resto con casi total unanimidad sitúan esta película entre las mejores de la obra almodovariana. Como botón de muestra, véanse la reseña de Peter Matthews y la entrevista con Paul Julian Smith.

Obras citadas

- Almodóvar, Pedro. *La flor de mi secreto*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995.
- Amorós, Andrés. *Sociología de una novela rosa*. Madrid: Taurus, 1968.
- . *Subliteraturas*. Barcelona: Ariel, 1974.
- Besas, Peter. *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*. Denver: Arden Press, 1985.
- Cawelti, John. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: U of Chicago P, 1976.
- Colmeiro, José. "La novela policíaca negra española." En *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Davies, Tony. "The Divided Gaze: Reflections on the Political Thriller" en Longhurst, ed. (118-135).
- Davis, Miles. *Sketches of Spain*. Columbia. 1959.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.
- Humm, Peter y Paul Stigant. "The Masculine Fiction of William McIlvanney" en Longhurst, ed. (84-101).
- Longhurst, Derek, ed. *Gender, Genre, and Narrative Pleasure*. Londres: Unwin Hyman, 1989.
- Manrique, Diego A. "Barra libre de Tequila" *El País* 15 noviembre 1996.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.
- Matthews, Peter. Reseña de *La flor de mi secreto*. *Sight and Sound* 6.2 (1996): 40.
- Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*. Nueva York: Methuen, 1984.
- Mussell, Kay. *Fantasy and Reconciliation. Contemporary Formulas of Women's Romance Fiction*. Westport: Greenwood Press, 1984.
- Smith, Paul Julian. "Almodóvar and the Tin Can" *Sight and Sound* 6.2 (1996): 24-27.