

***La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995): crisol de intertextos**

***The Flower of My Secret* (Pedro Almodóvar, 1995): An Intertextual Melting Pot**

Pedro Poyato Sánchez

Universidad de Córdoba, España

pedro.poyato@uco.es

Resumen:

Abordar actualmente *La flor de mi secreto* con la perspectiva que ofrece el tiempo, muchos años después de su realización, posibilita comprobar cómo en este filme quedan fijados un buen número de nutrientes y procedimientos de los que se alimentarán las películas posteriores de Almodóvar. Entre ellos cabe destacar los relacionados con la intertextualidad, y que este filme practica según una amplia gama de variantes, desde la incorporación de textos propios o ajenos a la obra del cineasta, hasta la inclusión de referentes rastreados en autores fundamentales de la historia del cine como Alfred Hitchcock, y pasando por la anexión de pasajes de la vida del propio cineasta. El presente trabajo se ocupa del estudio, a partir de un análisis textual del filme, de estas variantes de intertextualidad, tanto de las funciones que, con su incorporación, desempeña el texto de partida, hasta la revitalización acusada por el texto de llegada.

Abstract:

Revisiting *The Flower of My Secret* many years after its release, the perspective afforded by the passage of time enables us to discern how the film contains a wealth of elements and techniques that would later feed into Almodóvar's subsequent movies. One of the most important is intertextuality, which is used in the film in a wide range of ways, from incorporating texts written by the filmmaker himself or by others, to including references to famous directors such as Alfred Hitchcock, and even passages from the filmmaker's own life. This article focuses on the study of these variants of intertextuality via a textual analysis of the film, from the function performed by source texts to the evidence of their reincarnation in the target text.

Palabras clave:

Cine; Almodóvar; intertextualidad; novela rosa; novela negra; autobiografía.

Keywords:

Cinema; Almodóvar; Intertextuality; Romance Novel; Noir Fiction; Autobiography.

1. Introducción

Abordar actualmente *La flor de mi secreto* con la perspectiva que ofrece el tiempo, muchos años después de su realización, posibilita comprobar cómo en este filme quedan fijados un buen número de nutrientes y procedimientos de los que se alimentarán las películas posteriores de Almodóvar. Entre ellos cabe destacar los relacionados con la intertextualidad, y que este filme practica según una amplia gama de variantes. Así, a la incorporación al filme de textos –o fragmentos de ellos– ajenos a la obra del cineasta a la postre rentabilizados narrativa o visualmente, como es el caso de las canciones *En el último trago*, de Chavela Vargas, o *Dolor y vida*, de Bola de Nieve, puede añadirse la anexión de episodios o anécdotas de textos anteriores del propio cineasta, así algunos de los relatos que componen el libro *Patty Diphusa*. O, también, la inclusión de referentes iconográficos rastreados en películas más o menos conocidas de autores fundamentales de la historia del cine, como Alfred Hitchcock. O la incorporación de pasajes de la vida del propio cineasta, en especial referidos a su niñez, en el pueblo. Pero en *La flor de mi secreto* tiene lugar, también, la génesis de determinados *esbozos narrativos* que, sin proyección en el filme, son trasplantados, al modo de *injertos*, a películas posteriores del cineasta, donde acaban *germinando*. Finalmente, resulta también digno de mención el paso que el filme abre a otras artes, así a coreografías que hibridan el flamenco y la danza, y que en este caso cobra la forma de un espectáculo de Joaquín Cortés y Manuela Vargas básicamente destinado al enriquecimiento estético de las imágenes.

El presente trabajo pretende ocuparse de este auténtico crisol de intertextos a partir de un estudio de *La flor de mi secreto* basado en metodologías propias del análisis textual fílmico, así la narratología y la transtextualidad.

2. Estado de la cuestión. *La flor de mi secreto*, película nodal

Son muchos los estudiosos del cine de Almodóvar que han convenido en apuntar que *La flor de mi secreto* supone un punto de inflexión en la trayectoria del cineasta. En efecto, con esta película la obra almodovariana

iniciaría una nueva etapa, la más fructífera y dilatada hasta el momento. Víctor Fuentes, por caso, ha destacado lo siguiente:

Tras dejar la comedia, Almodóvar buscaría nuevos derroteros con *Átame* (1989) y *Tacones lejanos* (1991), sin lograrlos del todo. A pesar de los logros conseguidos con *Kika* (1993), su siguiente película, la filmografía almodovariana llegaba a un callejón sin salida. Fue entonces, reaccionando contra esta situación, el cineasta manchego dirige *La flor de mi secreto* (1995), película con la que encuentra el camino que le llevaría a sus películas más profundas y exitosas, así *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999) y *Hable con ella* (2002) por citar tan sólo las primeras de ellas. (2005, p. 101)

Mavin D' Lugo, por su parte, ha señalado:

En el periodo posterior al éxito internacional de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), en que las películas recibieron pedradas por su sordidez y falta de contacto con el público nacional, *La flor de mi secreto* (1995) es una pausa que permite a Almodóvar reconectarse con su propio duende creativo, lo que para él es doble: la figura materna y las raíces de las tradiciones de la comedia que le han inspirado. (2005, p. 90)

Y Julian Smith se ha referido a esta película como la bisagra que une dos estéticas dominantes en el cine de Almodóvar: la primera, que él llama “periodo rosa”, correspondiente a sus primeras películas disidentes y excesivas a nivel estilístico y temático, y la última, “periodo azul” marcada por unas obras más contenidas, menos coloridas, menos provocativas temáticamente. Además, para este autor:

La flor de mi secreto marca la entrada de Almodóvar en el “cine de arte y ensayo” y lo hace en base al cambio de tratamiento que reciben tres de sus temas claves, sexo, ciudad y literatura. En lo que atañe a la cuestión sexual, *La flor* reemplaza los personajes sexualmente atípicos de sus primeras películas por parejas heterosexuales convencionales; el lenguaje espontáneo e improvisado de su primera fase es sustituido

por diálogos y referencias intencionalmente literarios. (Smith, 2003, p. 150)

El propio director apuntaría que con *La flor de mi secreto* había comenzado a apostar por “el drama duro; por las lágrimas que no sirven de desahogo, sino que ahogan” (Almodóvar, 1995, p. 155). Así sea porque con este filme Almodóvar encuentra el nuevo camino que le llevará a sus mayores logros, o porque le permite reconectarse con un duende creativo cifrado en la figura materna y las raíces de la comedia, o porque en él sustituya el lenguaje espontáneo e improvisado de sus películas anteriores por diálogos y referencias intencionalmente literarios, el hecho es que estas citas anteriores coinciden en señalar el carácter nodal del filme. Filme que pasa en todo caso por una nueva concepción del drama –drama duro, lo llama, según se ha dicho, Almodóvar– interesada tanto por una singular ordenación y despliegue en el relato de los distintos acontecimientos de la historia, como por una nueva dimensión visual y, sobre todo, textual, emanada de la incorporación de intertextos (Poyato, 2015, p. 9). En este sentido, *La flor de mi secreto* compila una amplia gama de los tipos de intertextualidad que Almodóvar trabajará en un buen número de películas posteriores, como de ello tratamos de dar cuenta en lo que sigue, a partir de un análisis textual del filme que sigue las metodologías trabajadas por Gérard Genette, en su estudio de la transtextualidad (1999) y de Pedro Poyato, en su trabajo de la obra almodovariana (2015).

3. Comienzo del filme. Esbozos narrativos

Con la mostración de una serie de folios mecanografiados y manuscritos que van sucediéndose al compás de los títulos de crédito, el filme parece llamar la atención sobre la importancia que en él va a tener la escritura literaria. Sin embargo, este presupuesto resulta inmediatamente desmentido por la escena inaugural del relato. En ella, dos médicos anuncian a una madre la muerte cerebral de su hijo de 16 años víctima de un accidente de moto, solicitándole la donación de órganos. Poco después, el propio filme informa de que esa madre es en realidad una enfermera, Manuela (Kiti Manver), que, en el

marco de un seminario organizado por el Centro de Trasplantes, ensaya, como el resto de sus compañeros, el modo menos traumático de comunicar la muerte repentina de un familiar a un allegado para solicitarle la donación de órganos. Pero Manuela no volverá a comparecer ya en el filme, que, como no tardará en constatarse, dista mucho de tematizar la donación y trasplante de órganos.

Es este uno de esos comienzos en los que el cineasta juega al despiste con el espectador. Primero, desmintiendo la temática de los créditos. Luego, haciendo creer que el relato va a estar protagonizado por el dramatismo emanado de asuntos tan dolorosos como el trasplante de órganos, en una escena finalmente desenmascarada como ficcional. Pero es que, además, ni Manuela, como ya se ha dicho, ni los dos médicos, ni ningún otro de los compañeros del ensayo, volverá a comparecer en el filme. Tan solo lo hará Betty (Carmen Elías), un personaje al que curiosamente apenas se presta atención en este comienzo, más allá de una breve presentación en la que se plantea su papel como directora del seminario.

Es conveniente hacer notar, sin embargo, que este asunto del trasplante y de todo lo que conlleva, abandonado aquí tal cual, *saltará* a una película de Almodóvar realizada cuatro años después, *Todo sobre mi madre*. Reaparecerá entonces la enfermera Manuela (en este caso interpretada por Cecilia Roth) encarnando de nuevo, en el mismo tipo de seminario anterior, a una madre que ha perdido a su hijo adolescente. Pero en este caso Manuela vivirá realmente, poco después, eso mismo que previamente había interpretado, a saber, una madre a quien solicitan los órganos de su hijo repentinamente fallecido en accidente; temática que en este filme sí adquiere un papel central. Curioso *recorrido* este, por lo que a su migración textual se refiere, del episodio de una madre a quien le es solicitado permiso de donación de órganos de su hijo fallecido. Pues si *La flor de mi secreto* comenzaba representando como real lo que luego se descubre ficción, *Todo sobre mi madre* opera justo al revés, al presentar como ficción lo que luego se descubre real. Pero lo que a nosotros interesa es esa operación antes citada mediante la cual un segmento como el anterior, sin proyección narrativa en

el filme de partida, *migra* a un segundo filme, donde acaba germinando narrativamente. Y es importante anotarlo, porque nos encontramos ante el nacimiento de un tipo de injerto textual propiamente almodovariano que pasa por la génesis de un esbozo narrativo destinado a florecer, con su incorporación, en un filme posterior¹. Más adelante veremos más casos de este mismo tipo de injerto textual.

4. Los botines. Función proléctica

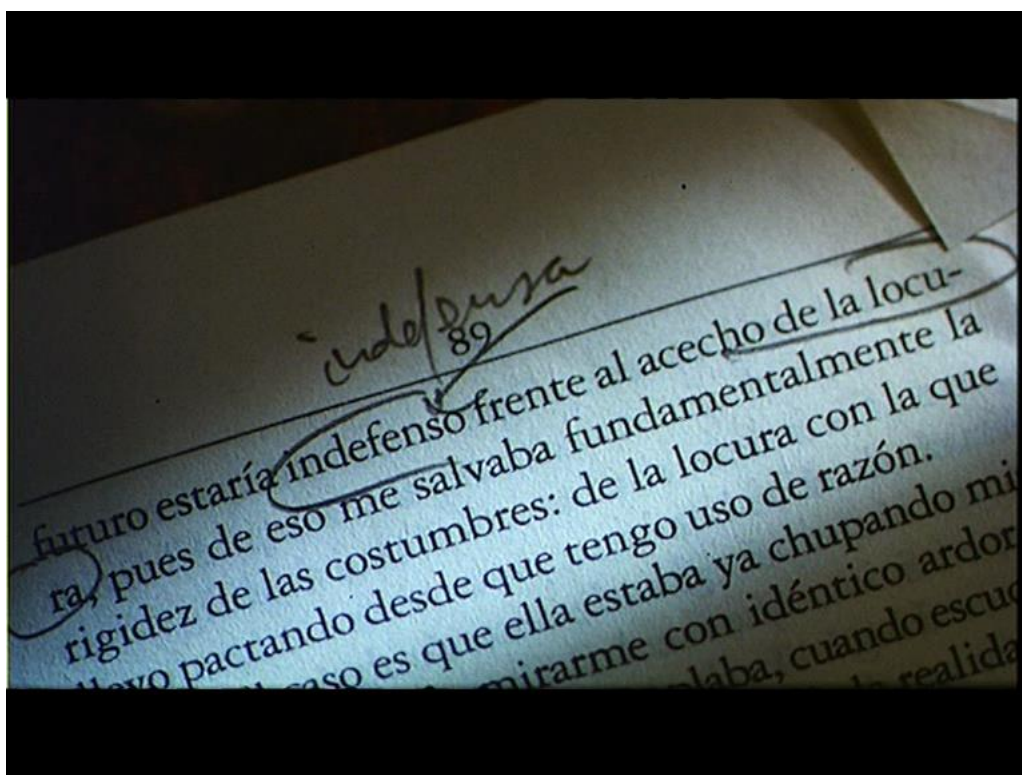
Leo (Marisa Paredes), la protagonista del filme, es una escritora que vive rodeada de libros en un piso del casco histórico de Madrid. Casada con Paco (Imanol Arias), un teniente coronel de la OTAN que prefiere la guerra de Bosnia a vivir con ella, Leo no puede soportar esta ausencia de su marido, al que sigue amando con pasión ingobernable. En su presentación, el filme la muestra en su habitación rodeada de novelas apiladas, entre las que se cuentan *Ella imagina* de Juan José Millás, *Cuentos completos* de Julio Cortázar, *El bosque de la noche* de Djuna Barnes, *Un ángel en mi mesa* de Janet Frame y *La musa trágica* de Henry James, entre otras. De súbito, una de las ventanas del cuarto se abre y el viento² pasa las páginas de *Ella imagina* hasta detenerse en una donde, subrayada, puede leerse la frase: “Indefenso frente al acecho de la locura”. Un círculo rodea la palabra “indefenso” para, indicando que ha sido cambiada por “indefensa”, anotar así que Leo ha hecho suya la escritura de Millás (F1).

Sin solución de continuidad, una voz interior verbaliza las palabras impresas en el papel cuando este es golpeado por las teclas de una máquina de escribir. Se trata de la carta que Leo está redactando a Paco, su marido: “A veces tu recuerdo me oprime el corazón y no me deja respirar... Todos los días me pongo algo tuyo. Hoy, los botines que tú me regalaste...”. El texto

¹ Una variante de esta operación es la que tiene lugar, por caso, en *Los abrazos rotos* (2009), donde Almodóvar vuelve sobre temáticas plenamente desarrolladas en filmes anteriores para reescribirlas de nuevo (Poyato, 2012, p. 17).

² Para Jean-Claude Seguin, el viento tiene que ver en Almodóvar con el desequilibrio, las posibles caídas y las locuras. Este viento que penetra violentamente por la ventana es “la primera señal de una locura que, atravesando los cuerpos, se inscribe en las teclas de la máquina” (Seguin, 2009, pp. 277-278), como, en efecto, así es.

cinematográfico yuxtapone de este modo el enunciado del libro de Millás, que Leo –insistimos en ello– ha hecho suyo, y lo redactado por ella misma en la carta, en un híbrido literario que vincula la indefensión de la mujer ante la locura que planea por su vida con la ausencia de su marido. Locura que, a pesar de todo, ella intenta mitigar calzándose los botines que él le regaló.



F1. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)

Mas he aquí que, de pronto, Leo advierte que los botines le aprietan. Pero no puede quitárselos. Con este motivo, después de telefonar inútilmente a la persona del servicio doméstico, opta por visitar a Betty, su amiga. Pero antes, durante el trayecto por las calles madrileñas, Leo ofrecerá mil pesetas a un yonqui si le ayuda a descalzarse los botines. También es inútil. Por eso, acaba recurriendo a Betty, quien, justo cuando Leo aparece, habla de la “crisis del duelo” en el seminario que está impartiendo. Cuando el seminario acaba, Betty puede ocuparse ya de Leo, quitándole los botines.

El año 2011 Almodóvar publicó un libro de relatos agrupados bajo el título de *Patty Diphusa*. En uno de esos relatos, “Ecos y esquinas”, se narra que, aprovechando un viaje a París, Almodóvar acudió con Rossy de Palma a

comprarse unos botines que, después, en el hotel, no se podía quitar (Almodóvar, 2011, pp. 181-182). En otro de los relatos de ese mismo libro, “Botines de punta chata”, se dice que el protagonista, no pudiendo descalzarse los botines, ofrece mil pesetas a un yonqui para que se los quite (Almodóvar, 2011, pp. 110-111). En la construcción del segmento fílmico anterior resuenan, pues, anécdotas de estos dos episodios de *Patty Diphusa*, así el hecho de no poder descalzarse unos botines, y, en relación con ello mismo, la aparición de un yonqui. Aun cuando estas autorreferencias pudieran ser pensadas como meras anécdotas *graciosas*, en especial aquella en la que interviene el yonqui³, se trata de episodios puestos al servicio de una estructura que pretende ir mucho más allá. Así, si partimos de la base de que los botines adquieren el don de la metonimia por convertirse en símbolo de Paco –y ello porque Paco los regaló a Leo, quien se los calza para *sentir* su apego a él–, y tomamos en cuenta que es Betty –luego de los intentos inútiles del yonqui– quien acaba quitándoselos a Leo, cabe leer, prolongando la asociación anterior, que, con esta acción, Betty está quitando a Paco a su amiga Leo. En ello redunda el hecho de que Leo se haga presente en la escena justo cuando Betty habla de una “crisis del duelo”, crisis que Leo habrá de vivir al enterarse de que Betty es la amante de Paco. De manera que los botines calzados por Leo, metonimia de Paco, son también metáfora de la relación que ambas mujeres mantienen con él. Los botines adelantan, así, un momento crucial que aún no ha tenido lugar (en el relato), desempeñando por ello una función que, en palabras de Daniela Aronica (2005, p. 59), podríamos nominar “proléctica”.

5. Novela rosa y novela negra. Amanda Gris y *La cámara frigorífica*

En una escena posterior, Leo visita a Ángel (Juan Echanove), director del suplemento cultural de *El País*, con el objetivo de conseguir una colaboración

³ Agustín Gómez se ha referido a estas correspondencias como motivo de la construcción del personaje almodovariano, eco de la vida del propio cineasta (2021, p. 417).

como crítica literaria en el periódico. En la entrevista que ambos mantienen, Leo explica sus orígenes como lectora y escritora:

Tendría unos diez años. Por razones económicas mi familia emigró a Extremadura... Vivíamos en una calle de analfabetos... Las vecinas venían a casa, y por unas pesetillas yo les escribía las cartas... y les leía las que recibían... Desde entonces no he dejado de leer, ni de escribir...

Encontramos aquí el primer episodio autoficcional del relato. En repetidas ocasiones el cineasta ha confesado que así procedía él mismo con las vecinas que acudían a la casa de su madre (Almodóvar, 2023, p. 128). En este sentido, Leo devendría en alter ego de Almodóvar, transmutado en escritora de novelas. A estas alturas del filme, el espectador sabe ya que Leo es una lectora empedernida –como suele suceder en Almodóvar, los nombres de los personajes, sobre todo los de los/as protagonistas, no son en absoluto casuales, y esto se hace extensivo a Leo, en tanto que la palabra que la nombra es también primera persona singular del verbo leer⁴–, e incluso, si atendemos a los títulos de los libros que aparecían apilados en su casa, qué le gusta leer. Ella misma no tarda en verbalizar que, además de las cartas, leía novelas de amor a sus vecinas, pero matizando que lo que realmente le gusta leer es literatura de mujeres, de “mujeres aventureras, suicidas, víctimas de sí mismas y de la sociedad de su época, así Djuna Barnes, Virginia Woolf, Janet Frame...”. Como bien ha señalado Cristina Martínez-Carazo:

Leo se perfila a sí misma como réplica de las escritoras atormentadas a las que admira, insinuando que no es sólo la producción novelesca de estas mujeres lo que la atrae, sino su persona, su vida marginal y desgarrada, su condición de alcohólicas, su adicción a los tranquilizantes, sus inclinaciones suicidas, su desgarrada soledad y, sobre todo, su instalación en la escritura como espacio de supervivencia. (2011, p. 384)

⁴ El de Ángel, por su parte, bien pudiera ser un homenaje a Ángel S. Harguindey, quien, además de director adjunto de *El País*, fue responsable de las secciones y suplementos culturales de este periódico.

Pero, aun cuando se ciña al tipo de literatura negra creado por sus modelos, no por ello deja de estar vinculada a la literatura rosa, esa que leía a sus vecinas. Interesante dialéctica esta que el filme empieza a trabajar de inmediato. Así, cuando Ángel saca a colación a Amanda Gris⁵, a quien él considera practicante de “una literatura típicamente femenina que va desde Bárbara Cartland al culebrón televisivo venezolano...”, Leo, patentemente contrariada, la tacha de “literatura sin sentimientos, pues solo hay en ella complacencia y sensiblería, sin dolor ni desgarró...”. Y así, si para Ángel Amanda Gris es una escritora de novelones sentimentales rosas, como puede deducirse de los referentes que cruza para caracterizarla, Cartland –prolífica escritora de novela rosa–, por un lado, y, por otro, el culebrón venezolano –telenovela sumamente larga y melodramática–, para Leo es un horror –“me horroriza Amanda Gris”, termina sentenciando en su réplica anterior–.

En este sentido, no deja de resultar llamativo que Leo eligiera el seudónimo Amanda Gris como autora de ese tipo de novela rosa que apunta Ángel, y con el que ella ha venido triunfando hasta el momento. Y ello porque en él se nombra un color –gris– que, en relación con la gama cromática, es casi un antónimo del que caracteriza el modelo de novela –rosa– que ella escribe. Esta disimilitud entre el nombre del/a autor/a y género cultivado torna, pues, sospechosa esta vinculación. Y así viene a corroborarlo el hecho de que lo que realmente le gusta a Leo no es la novela rosa, sino la negra, color mucho más próximo, en la escala cromática, al gris del nombre del seudónimo. Pero de ello continúa hablando, también, la escena siguiente.

En ella, Leo acude a la editorial Fascinación. Allí, entre pilas de libros de la *Antología* de Amanda Gris, Alicia (Gloria Muñoz), la encargada, reprocha a Leo la última novela que ha entregado, y ello por tratarse de un texto que está, según ella, en las antípodas de lo que es una verdadera “Amanda Gris”. Luego de recordar a su interlocutora que la colección se llama “Amor Verdadero”, Alicia no tarda en reprochar a Leo la novela entregada, verbalizando con ironía la historia que esta cuenta:

⁵ Que Ángel es un interesado por la literatura de Amanda Gris lo demuestra el hecho de que la famosa *Antología* de esta autora aparezca encabezando el montón de libros apilados depositados encima de su mesa de trabajo.

¿Cómo se te ocurre veniros con una historia de una madre que descubre que su hija ha matado al padre después de que este intentara violarla? Y, para que nadie se entere, la madre lo hiberna en la cámara frigorífica del restaurante de un vecino!

Se trata de *La cámara frigorífica*, el mismo texto que, junto a dos ensayos, Leo había dejado a Ángel, al hilo de la entrevista anterior mantenida por ambos. Con esta novela, acierta a decir Leo, solo pretende narrar la realidad. La réplica de Alicia no se hace esperar:

¡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!

Alicia reivindica, pues, una literatura de evasión, sentimentaloides, esto es, *rosa*, por oposición a la literatura realista, y lo hace con tanto énfasis que acaba confundiéndola con la realidad misma. Hay quien ha visto en las palabras de Alicia un interés del filme por reflejar en ellas el estado de crispación que por entonces vivía el país:

El idilio entre España y el gobierno del PSOE que se había producido tras la Transición agonizaba. El paro, la corrupción, la trama de los GAL y algunas de sus consecuencias, como la esperpéntica huida de Roldán o el “váyase, señor González” caldearon el ambiente en las calles [...] Toda esa crispación estaba bastante reflejada en la película: una manifestación de sanitarios que coreaban “ahora la gripe la va a curar Felipe”, un trabajador de las rotativas de *El País* haciendo un juego de palabras sobre un país que no funciona, pintadas contra el PSOE en las calles... (Penderton, 2020, s/p)

Pero enseguida el filme vuelve a la novela rosa. En este sentido, Tomás (Juan José Otegui), el encargado de contratos de la editorial, recuerda a Leo el tipo de historia que, según acuerdo escrito, ella ha de tratar en sus novelas:

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... eso sí... Final feliz, etc.

La flor de mi secreto insiste, pues, en la caracterización detallada del tipo de historias que la editorial demanda a Amanda Gris, historias alejadas de la realidad, cuanto más, mejor... Historias de amor y lujo, pero siempre con un final feliz... Tomás puntualizará a Leo que al igual que la editorial ha respetado sus peticiones, así escribir bajo seudónimo, no conceder entrevistas, etc., ella ha de respetar el contrato, esto es, ha de seguir escribiendo novela *rosa*, no *realista*. Finalmente, Leo pondrá la mano en el fuego: “El problema es el color. No sé escribir novela rosa, me sale negra. Lo intento, pero cada página me sale más negra”. He aquí la mutación experimentada por la escritura de la novelista virando del rosa al negro. La escena concluye con una Leo muy contrariada abandonando la editorial. Vemos entonces cómo, próxima a la puerta de salida, ella toma una dirección y el palé lleno de libros suyos, que en esos momentos aparece circulando por allí, toma la contraria. La puesta en escena resulta lo suficientemente precisa: Leo se separa de Amanda Gris; sus direcciones son divergentes.

Martínez-Carazo ha referido las causas de esta divergencia:

La mujer culta y sofisticada que emerge de este éxito profesional [conseguido a partir de las sustanciosas ventas de sus novelas rosas firmadas bajo el seudónimo de Amanda Gris], se ve abatida por una gran crisis sentimental, debida al distanciamiento físico y emocional del marido y como consecuencia cambia de estilo. (2011, p. 385)

Por ello, al margen de reflejar el estado del país, o de revelar la insatisfacción del(a) escritor(a) con su persona literaria, así como de poner en tela de juicio la libertad del(a) escritor(a) y desvelar la tiranía del mercado, estos segmentos anteriores son importantes por otros motivos de mayor relevancia textual, así plantear la dialéctica entre novela rosa, esa que la editorial exige a Leo allí donde esta es Amanda Gris, y novela realista, o negra, que es la que quiere escribir Leo. El propio Almodóvar lo ha sintetizado así:

Si una escritora de novela rosa, por despiste o por dolor, se contempla en el espejo negro de la realidad, habrá equivocado su mirada (la mirada en un escritor es esencial) y habrá cruzado la frontera que divide dos géneros tan opuestos y vecinos como el Rosa y el Negro. (1995, p. 173)

Pero, también, y, sobre todo, los segmentos anteriores son importantes por posibilitar la introducción de *La cámara frigorífica*. Y ello porque a esta obra, de la que únicamente conocemos el resumen de la historia que verbaliza Alicia, le pasa lo mismo que al segmento inaugural del trasplante de órganos, a saber, que deviene en una mera anécdota sin proyección narrativa. Mas se trata de un esbozo que, con su trasplante a una película posterior del cineasta, en este caso *Volver*, realizada once años después, germinará como asunto nuclear del relato. *La flor de mi secreto* descubre así semillero de esbozos narrativos destinados a florecer en los filmes posteriores donde son injertados. Dentro del paradigma de la intertextualidad encontramos aquí una categoría que pasa por retomar bosquejos narrativos generados en un filme de partida, *La flor de mi secreto*, con el fin de que se desarrollen en los filmes de llegada, *Todo sobre mi madre*, *Volver*, donde son trasplantados.

Es importante anotar que, a partir de aquí, esta nueva categoría intertextual comparecerá con una cierta asiduidad en la obra almodovariana. Así, en la ya citada *Todo sobre mi madre* aparece un poster de *Café Müller*, baile coreografiado por Pina Bausch, adornando una de las paredes de la habitación de Esteban (Eloy Azorín). Lo que en este filme es un mero adorno escenográfico migrará a *Hable con ella* (2002), donde, recreado y vivificado, protagonizará el importante prólogo del filme (Poyato, 2015, pp. 134-136). Del mismo modo, el avión que sigue a los créditos de *La mala educación* (2004) cobra vida en *Los amantes pasajeros* (2013) hasta convertirse en uno de los motivos vertebrales del filme. Este peculiar trasplante intertextual donde un tema o motivo esbozado en un texto de partida es injertado en otro posterior donde acaba germinando como parte esencial del relato, es motivo también de que los filmes entablen conexiones entre ellos, lo que inevitablemente acaba haciendo más compacta la obra almodovariana.

6. El poder del centro. Referentes hitchcockianos e intertextos televisivos

Justo en la mitad –en el centro– del metraje del filme se ubican las que sin duda son las escenas más significativas. A sus imágenes se ha referido el propio cineasta como desencadenantes del relato: “Lo primero que escribí de *La flor de mi secreto* fue la visita del marido, incluyendo desde que el marido llama al timbre hasta que desaparece por el rellano de la escalera (Almodóvar, 1995, p. 156). Para nosotros, sin embargo, el magnetismo vinculado a esta parte nuclear del filme se prolongará todavía en algunas escenas posteriores. Pero vayamos por partes.

Una Leo muy excitada y nerviosa aguarda la llegada Paco, su marido, quien por fin ha decidido visitarla. Cuando suena el timbre, ella, que se ha calzado tacones y viste un traje rojo ajustado para la ocasión, recorre con celeridad el largo pasillo del piso hasta llegar a la puerta. El contraplano, todo este tiempo demorado, captura la imagen de un marido tan desganado como cansado. Paco exhibe en todo momento un semblante serio, acorde con el traje de militar que viste. Justo cuando Leo lo besa, uno de los espejos que amueblan la entrada de la vivienda, nos devuelve, como si de una pintura vanguardista se tratara, la imagen de un beso descompuesto (F2), hecho añicos, según un recurso visual semejante al trabajado por Alfred Hitchcock en *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1956). Si el espejo devolvía en este filme la imagen rota del sujeto cuando este era agredido por la mujer (Poyato, 2023, p. 10), en *La flor de mi secreto* devuelve la imagen descompuesta del beso de la pareja, en una operación de *autoría* semejante a la hitchcockiana.



F2. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)

Junto a su relevancia estética, la imagen del espejo descubre de este modo su función proléctica, dado que adelanta, al modo de los botines calzados por Leo, un acontecer crucial –en este caso la ruptura de la pareja– que aún no se ha manifestado como tal, pero que empieza a *atisbarse* enseguida, así en los groseros gestos de desagrado que Paco exhibe con cualquier motivo, así, por ejemplo, a propósito de la paella, plato tan de su gusto, que Leo ha cocinado para él. El relato prosigue con una escena en la que Paco toma una ducha. Con la cortina de por medio, él, en el interior de la bañera, enjuaga su cuerpo enjabonado, mientras que ella, al otro lado, aguarda impaciente a que termine.

Cuando Paco sale de la ducha, la pareja acude hasta el dormitorio, donde mantiene una fuerte discusión llena de reproches. La cama deviene en testigo de la situación. Al descubrir Leo que, en un momento dado de la conversación, Paco ni siquiera la escucha, la furia hace presa en ella llevándola a estrellar contra el suelo la foto de la pareja besándose que descansa en una de las mesillas de noche. Como consecuencia del fuerte impacto, las bolas de cristal que sirven de marco a la fotografía se desunen y

desparraman por el piso de la habitación, en lo que puede ser leído como una nueva versión del beso de la pareja hecho añicos.

La ruptura se consuma cuando Paco, alegando que tiene una misión que cumplir, opta por marcharse. Leo sale al rellano de la escalera. Después de asegurar que no hay posibilidad alguna de salvación para la pareja, él en primer término, ella al fondo, desenfocada, Paco comienza el descenso de las escaleras hasta que lo vemos desaparecer en el primer recodo. Un primer plano atrapa entonces el rostro compungido de una Leo rota por el dolor (F3), plano que se mantiene mientras oímos los pasos de Paco bajando el resto de las escaleras, en una suerte de cuenta atrás que finaliza con el sonido de la puerta cerrándose. La irrupción de la música subraya el intenso dramatismo del momento. Entonces Leo, ahogando un grito finalmente resuelto en lágrimas, se da media vuelta y entra en el piso. Sin solución de continuidad, el rojo del vestido de la mujer da paso al rojo de la cruz del botiquín. A partir de aquí, una sucesión de planos detalle describe sin concesiones el acontecer suicida: mano que abre el botiquín y toma un bote de medicamentos, esa misma mano vaciando primero las pastillas en una bandeja, llenando después un vaso de agua, y, por último, llevándose a la boca cada una de las píldoras depositadas en la bandeja.



F3. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)



F4. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)

La escena prosigue con un plano de angulación muy picada que muestra a Leo tendida en la cama, como si se hubiera estrellado contra ella, mientras que, desparramada por el suelo, puede verse todavía la ropa interior de Paco (F4). Esa ropa interior que él se quitó, no para desnudar un cuerpo presto para el amor, sino para irse a la ducha y emprender luego una huida que a la postre se ha tornado insoportable para la mujer. En una mutación extrema de la escala, el gran plano general anterior da paso al plano detalle de uno de los ojos de Leo haciendo esfuerzos para no cerrarse del todo. Pero, finalmente, el ojo acaba cerrándose. Llega entonces el fundido a negro.

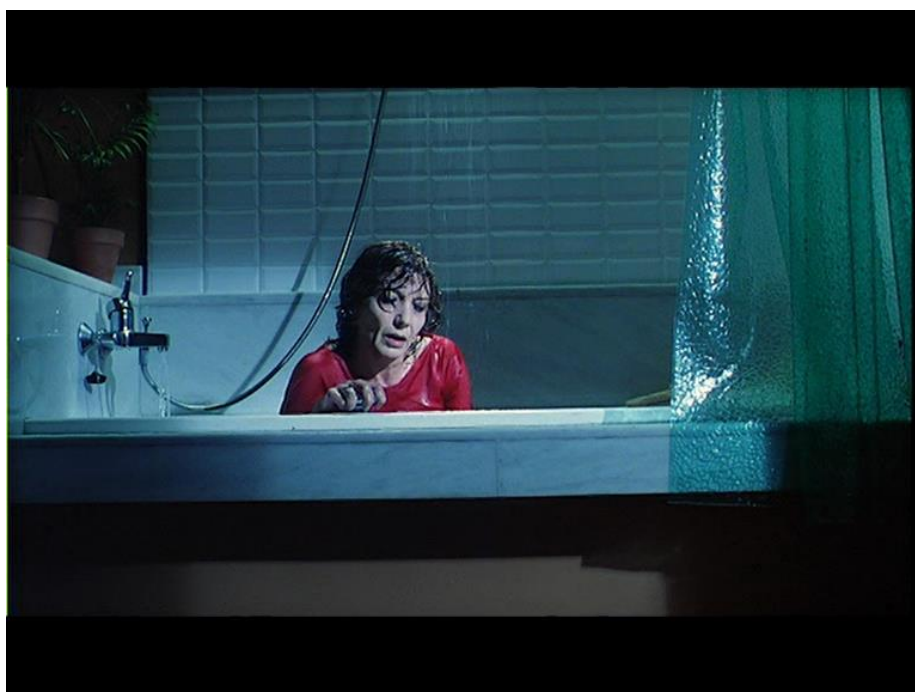
Más allá de convertirse en un signo de puntuación, este fundido a negro representa el estado interior del personaje, que penetra así en la oscuridad – en el negro, esto es, en la no-luz– de la muerte. No estamos, pues, tan lejos de Buñuel allí donde sus imágenes, valiéndose de la presencia de la cama, vinculan el sexo y la muerte. Análogamente, Almodóvar convierte la cama no en el lugar del sexo al que parecía encaminada –Leo y su marido evolucionaban a su alrededor, mientras ella le desabrochaba la camisa, botón a botón, recitando sus deseos sexuales: “primero te duchas, después follamos, luego descansamos, después volvemos a follar...”–, sino de la muerte a la que indefectiblemente parece abocada la mujer. La cama deviene por ello no solo en *testigo* del abismo que se abre ante la pareja, como apunta

el propio Almodóvar (1995, p. 169), sino en *participante* de su relación, como en ello inciden estas imágenes anteriores que muestran a la mujer echada sobre ella, una mujer sin luz penetrando, así, en el abismo mismo de la muerte.

Pero, inmediatamente después, sobre el mismo fundido en negro, se oyen varios timbrazos del teléfono, allá en el salón. Es la llamada de la madre, cuyo mensaje oímos mientras se graba en el contestador: “¡Leo! ¡Leo mía!” Una tenue luz vuelve entonces al plano para, deshaciendo el fundido a negro, iluminar la imagen, pero también para penetrar a Leo, que entreabre su ojo. Entonces, balbucea: “Mamá, mamá...”. La voz de la madre –“¿No estás, Leo? ... ¡Lláname...! Me hubiera gustado desahogarme contigo... Bueno, pues ya sabes. Tu madre”– parte del contestador y, tras recorrer el largo pasillo, llega hasta Leo, quien, como empujada por un resorte interior, salta de la cama arrastrándose, entre vómitos, hasta la bañera...

Con la presencia –materializada en este caso por la voz–, de la madre, comparece, pues, la luz. La (voz de la) madre da, pues, luz al plano, y con ello, a su hija. Tal es la soberbia metáfora desplegada en una escena que quiere ser especialmente precisa materializando el recorrido de la voz de la madre llegando hasta su hija para, arrancándola del lecho de muerte, devolverla a la vida. El procedimiento de formalización aquí desplegado se apoya otra vez en Hitchcock, concretamente en *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) allí donde el filme *materializa* con un largo travelling el recorrido de la voz cantora de la madre llegando en este caso hasta el hijo secuestrado, conexión que en este caso supone la liberación del pequeño.

Pero el segmento prosigue dando paso, por corte, otra vez a la bañera, en un plano que ahora sobrecoge por su iluminación tan fría, propia de hospital o de morgue. Del interior de la bañera vemos emerger –primero la mano agarrándose al grifo, luego la cabeza y los hombros...–, como si de la resurrección de un muerto se tratara, el cuerpo empapado de Leo (F5).



F5. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)

Irguiéndose desde el fondo del abismo, Leo parece en efecto resucitar de entre los muertos, como en ello viene a incidir el prolongado grito de terror que, proveniente de un fuera de campo indeterminado, corona el segmento. Otra vez Hitchcock es la referencia, pero no el de *Vértigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*, 1958), sino el de *Psicosis* (*Psycho*, 1960), referencia que se remonta hasta la escena de la ducha de Paco.

Pascale Thibaudeau (2003, p. 198) ha anotado en este sentido la reinterpretación que de la famosa escena de la ducha de *Psicosis* realiza *La flor de mi secreto* insistiendo en el efecto de inversión al que Almodóvar somete la escena hitchcockiana, una inversión que se materializa tanto en el sexo de los personajes como en la función desempeñada por la cortina de la ducha. Pues si en *Psicosis* era la mujer quien se duchaba y el hombre quien, acechando al otro lado de la cortina, la atacaba, en *La flor de mi secreto* sucede al contrario: él se ducha y ella está a la espera para el ataque sexual. Y si en Hitchcock la cortina hacía vulnerable a quien se duchaba (Marion / Janet Leigh) al deseo –sexual / de muerte– del que está del otro lado (Norman / Anthony Perkins), en *La flor de mi secreto*, la cortina protege, separándolo, a quien se ducha (Paco) del deseo –sexual– del otro (Leo). El

efecto de inversión se consolida cuando, en la última de las escenas apuntadas, comprobamos que Leo, a diferencia de Marion, mostrada muerta en el fondo de la bañera, consigue salir de ella, resucitando así a la vida.

Como puede comprobarse, las imágenes de *La flor de mi secreto* buscan referentes iconográficos y sonoros en Hitchcock, bien por lo que se refiere a procedimientos de formalización autorales, así el beso que de la pareja devuelve un espejo, o la materialización del recorrido de la voz de la madre, bien a operaciones de reescritura, como la escena de la ducha, que Almodóvar segmenta e invierte para acomodarla a las necesidades del texto. El cineasta manchego no se sirve, pues, de este recurso a textos previos para rebelarse contra el poder de la tradición de Hollywood, ni para superar al texto de partida, como dice Evans (2005, p. 155), allí donde apela a la “ansiedad de la influencia” –el término es de Harold Bloom (1973)– almodovariana, sino para practicar operaciones discursivas que son parte de la escritura de un filme al que quiere dotarse de estructura e identidad visual propias.

Al margen de estas influencias hitchcockianas, *La flor de mi secreto* participa también, como venimos apuntando, de un buen número de textos previos, o de fragmentos de ellos, que, como si de una operación de trasplante se tratara, incorpora a su tejido con vistas a conseguir determinados logros narrativos o estéticos. Es el caso de dos segmentos televisivos, uno de ellos extraído de un concurso de gritos, y el otro de una canción de Chavela Vargas.

Decíamos más arriba que justo cuando Leo consigue incorporarse desde el fondo de la bañera, un prolongado grito de terror procedente de no se sabe dónde coronaba la escena. Pues bien, el plano siguiente *diegetiza* ese grito al vincularlo a imágenes televisivas tomadas de un concurso celebrado en Colmenar de Oreja, una localidad próxima a Madrid. El propio Almodóvar señaló a EFE que encontró muy atractivo este concurso de gritos, optando por incluirlo en su película por ser “muy original, español y divertido” (1995, s/p). Ahora bien, por mucho que el concurso sea atractivo, original y divertido es claro que la función del grito incorporado al texto no es otra que

sancionar la *resurrección* de Leo del reino de los muertos. Por eso, aun cuando narrativamente el grito se integre en la escena siguiente, protagonizada por la televisión, discursivamente pertenece a la anterior, allí donde lo oímos justo cuando Leo, como si de un lázaro resucitado se tratara, se yergue desde el fondo de la bañera. Pero además de posibilitar esta operación, la *diegetización* del grito permite introducir la televisión como objeto que es parte del mobiliario del bar en cuya barra aparece Leo, su rostro completamente lívido, sus ojos sin expresión de tan hinchados, el cabello todavía mojado, bebiendo un carajillo⁶. El sonido de los gritos emanados del televisor golpea a Leo, hasta el punto de que ha de taparse los oídos, solicitando al camarero que cambie de canal. En la pantalla televisiva comparece entonces Chavela Vargas disponiéndose a cantar *El último trago*. Notable operación de transición esta que, sin solución de continuidad, pareciera extraer de ese fondo sonoro de ruido estridente que es el grito, el grano de la voz poética de la cantante.

Como bien señala Almodóvar en el guion del filme (1995, p. 115), “Chavela, con su voz rota y amaestrada por los años de infierno, transmite todo el dolor acumulado por Leo”. En efecto, la letra de la canción se hace eco del sentir de la protagonista:

Tómate esta botella conmigo / Y en el último trago nos vamos /
Quiero ver a qué sabe tu olvido / ... / Esta noche no voy a rogarte /
Esta noche te vas ya de veras / Qué difícil tener que dejarte / Sin que
sienta que ya no me quieras...

Estas estrofas duplican la crisis matrimonial de Leo por cuanto en ellas se habla de la pérdida definitiva, expandiendo y verbalizando la situación anímica en la que se encuentra inmersa la protagonista. En este sentido, la canción subraya su estado de ánimo, desempeñando por ello una función nominada como “tautológica” (Aronica, 2005, p. 59). Pero el bolero continúa:

⁶ Como bien ha observado Hornero (2022, p. 118), Leo ya no viste de rojo, sino de azul, su opuesto, para mostrar su duelo. Y es que el color del vestuario nos da las claves sobre el estado emocional del personaje.

Nada me han enseñado los años / Siempre caigo en los mismos errores. / Otra vez a brindar con extraños. / Y a llorar por los mismos dolores...

Aludiendo a nueva relación, la letra de la canción anticipa el futuro romance de Leo con Ángel, y desempeña por ello, además de la tautológica, una función proléctica, por mucho que, por acabar antes el filme –que en este sentido tiene mucho más de moderno que de clásico–, no terminemos de saber si Leo, en esta nueva relación, va a cometer los mismos errores y desarrollar los mismos dolores que en su relación anterior.

He aquí, pues, como *La flor de mi secreto* incorpora, valiéndose de la televisión, dos intertextos, en este caso dos textos con existencia propia fuera del filme, el concurso de gritos y la canción de Chavela, para, además de enriquecerse visual y estéticamente, fortalecer el relato, en este caso rematando, primero, una escena propiamente truculenta, y segundo, enfatizando la situación extremadamente dramática por la que está pasando Leo, la protagonista, tras bordear el agujero negro del suicidio.

7. Tránsito físico, tránsito vital. El pueblo de los orígenes

Rota por el dolor, Leo opta por abandonar el bar. Camina por la calle como una sonámbula, hasta verse envuelta en una manifestación de estudiantes de medicina que reclaman más derechos al gobierno de González. El aire festivo de las batas blancas contrasta con la desolación de Leo, más intensa, si cabe, cuando un escaparate exhibe publicidad de los sanitarios Roca, cuyo eslogan “Te quiero a ti. Roca” cifraba el amor de su relación con Paco. Arrastrada por la manifestación estudiantil, como si de un pelele se tratara, Leo acaba siendo llevada hasta los brazos de Ángel, en los que cae desvanecida. La cámara inicia entonces un movimiento de grúa por encima de los pisos y los árboles hasta contemplar la situación a vista de pájaro. El atuendo azul de Leo destaca en la marea blanca de las batas de los estudiantes agitándose y de las octavillas volando hacia el cielo.

Una elipsis da paso a la imagen de Leo metida en la cama del piso de Ángel, hasta donde la cámara nos ha llevado tras sobrevolar los exteriores de la Plaza Callao, con el edificio de la FNAC exhibiendo un descomunal cartel que publicita el último éxito de Amanda Gris. Otra vez la imagen de Amanda Gris es dejada atrás, en este caso por la cámara, que acude rauda hasta donde yace una Leo que ya despierta –a una nueva vida, podría decirse–, la cama de un dormitorio diáfano, abierto al exterior por grandes ventanales. Gloria Camarero ha visto en ello un signo de la nueva situación que atraviesa la protagonista, quien parece recuperar el equilibrio personal y olvidar la desorientación que exhibía poco antes en el bar y en las calles de Madrid, dentro del caos de la manifestación de estudiantes. La imagen se convierte, pues, en “significado de la situación vivida por los personajes en cada momento y expresa la actitud de los mismos” (Camarero, 2016, pp. 31-32).

Por su parte, la canción que, a modo de un nuevo intertexto, se convierte en la banda sonora de la escena refuerza y comenta este tránsito. Se trata de *Ay, amor*, del cubano Bola de Nieve:

Ay amor, si te llevas mi alma / Llévate de mí también el dolor / ... / Ay amor, si me dejas la vida / Déjame también el alma sentir / Si sólo queda en mí dolor y vida / Ay amor, no me dejes vivir...

La letra de la canción verbaliza, así, la súplica de Leo demandando al amor alma y vida, no dolor y vida, en cuyo caso prefiere morir. *Alma* para sentir y *vida* para vivir. He aquí la demanda que, desaparecido el dolor de Paco, va a prevalecer en Leo por mediación del amor de Ángel. Y así comienza a ponerse de manifiesto en seguida, cuando el propio Ángel, parafraseando a Amanda Gris, le confiesa haber descubierto en ella “la flor de su secreto”. Y esto es importante anotarlo por cuanto, además de contener el título del filme, posibilita constatar que Ángel sabe mucho de Amanda Gris, tanto, si no más, que la misma Leo.

En ayuda de este cambio que Leo parece dispuesta a dar a su vida viene su dolorosa conversación con Betty, allí donde esta le confiesa que ha sido la amante de su marido, reprochándole, en un giro de tuerca propiamente almodovariano, que no lo haya advertido por ella misma, tal era era su

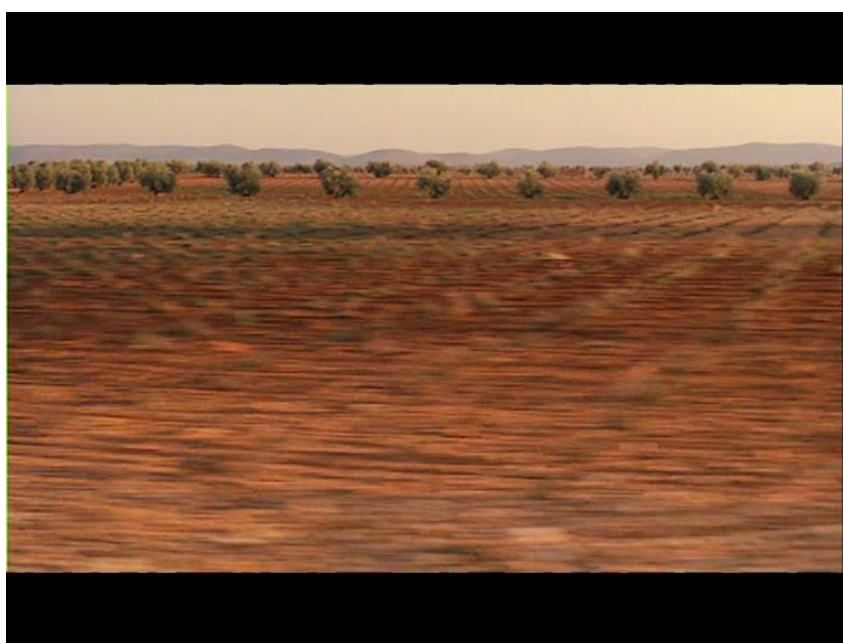
ceguera y obcecación. De cualquier modo, la confianza de Betty fue ya metafóricamente adelantada por el relato en la escena de los botines, cuya función *proléctica* queda así definitivamente confirmada.

Rota su relación con Paco, a quien acaba descubriendo como amante de su mejor amiga, y amenazada por sus editores, Leo decide retirarse al pueblo con su madre. Ambas viajan en el coche de Ángel, en una escena donde lo dramático se funde con lo cómico, según una mezcla de géneros frecuente en la escritura almodovariana. En el asiento trasero viajan Leo y su madre, aquella con una cara de enferma que delata su estado anímico, aunque trate de disimularlo. La madre, por su parte, gasta bromas a Ángel, con esa gracia propia que emana de la espontaneidad de las mujeres que siempre han vivido en los pueblos de España, así sean extremeños o manchegos: “Ángel, usted no se ponga a dieta, que así está muy hermoso...” le dice, en un momento dado. Por otra parte, su canto al pueblo, a la vez que deja atrás el mundo abigarrado y ensordecedor de la capital madrileña, nos adentra en la horizontalidad rural del paisaje manchego:

Hice que Leo acompañara a su madre a Almagro, un pueblo que está a treinta kilómetros del mío y que representa la quintaesencia de “lo manchego”. Para la llegada de ambas escogí una calle que recuerda la calle donde vive mi madre. Y le escribí a Chus Lampreave diálogos dichos una y mil veces por mi propia madre. Y fotografié los campos de tierra roja, infinita, pegados directamente al cielo. Campos de esa Mancha sin horizonte que marcó mi mirada, de niño (...) Y vi pasar desde el coche, los olivos color ceniza, respunteando la tierra infinita. Y Chus recita mientras se acercan a Almagro “Mi aldea”, una poesía que mi madre suele recitar. (Almodóvar, 1995, p. 161)

De nuevo, la escritura autoficcional se abre hueco en el texto. Como señala el propio Almodóvar, el filme estructura este viaje de Leo hacia los orígenes a partir de diálogos tomados de la vida real superponiéndose a los paisajes no menos reales de La Mancha (F6). De hecho, la letra del recitado al pueblo recoge desde el sol que lo baña y el monte donde se ubica, hasta los pájaros que por él revolotean y trinan, y las ovejas que balan y pastorean, y pasando

por el cortijo, las huertas y las viviendas que lo dotan de identidad. He aquí, pues, una presentación en toda regla del pueblo, pero llamativamente realizada a través de la palabra poética... recitada por la madre. El mismo Almodóvar insistiría en tachar la película como la más autoficcional, por mucho que ello viniera determinado por el dolor de Leo: “Sin saberlo, la visita del marido ha sido el pretexto para realizar mi película más manchega (hasta el momento). El dolor de Leo abandonada me ha transportado, sin pedirme permiso, a mis orígenes” (1995, p. 163).



F6. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)

El coche enfila la calle, esa que, como señala Almodóvar, tanto recuerda a la calle donde vive su familia. El alborozo de las vecinas contrasta con la desolación de Leo, que, como consecuencia del desmayo que ha sufrido, entra en la casa en brazos de Ángel. El mismo guion es preciso allí donde señala que “parecen una pareja de recién casados entrando en su dormitorio la noche de bodas” (Almodóvar, 1995, p. 130), y ello por adelantar, en cierto modo, lo que aguarda a la pareja. Pero antes, al amparo de la parra del patio, Leo irá recobrando las ganas de vivir. Y así, si la voz de la madre, dando luz (al plano), le insufló el hálito vital, el pueblo la alimenta, insuflándole alegría vital. La madre y la casa, la casa del pueblo, de los orígenes, devienen así en

nutrientes decisivos de este nuevo despertar a la vida, de este renacer, de Leo coronado por el amor de Ángel.

Durante su estancia en el pueblo, Leo aprende a hacer bolillos con un grupo de mujeres, vecinas de su madre, según una inmersión de tal calado, que su dolor va quedando definitivamente atrás. En efecto, Leo va recobrando el *alma* para sentir y la *vida* para vivir, tal cual adelantaba la letra de la canción de Bola de Nieve, introducida, como en su momento señalábamos, a modo de intertexto.

8. El rosa y el negro, lo femenino y lo masculino. Otras operaciones de intertextualidad

Leo es, pues, ya otra mujer. Una Leo que se muestra cada vez más alejada de esa “vaca sin cencerro”, como con no poca gracia refiriera su madre, a la que, por motivo de la desaparición del marido, se ven abocadas las mujeres. Y es que, con la estancia en el pueblo de los orígenes, Leo se va a ver finalmente destinada a encontrar el “cencerro”, ese cuyo primer síntoma se advierte en la llamada telefónica que Leo recibe de Alicia. Con emoción, esta la felicita por las dos novelas que ha enviado a la editorial, entre lo mejor, le dice, escrito por Amanda Gris. Algo desorientada al principio, Leo acaba pensando en Ángel. Ya lo decíamos: Ángel sabe mucho de Amanda Gris. A Leo le ha salido, pues, un *negro* espontáneo que, sin consultarlo con ella, escribe en su nombre las novelas que le exige el mercado, pudiendo cumplir así su contrato con la editorial.

Leo no es, pues, ya Amanda Gris. Amanda Gris es ahora Ángel, en un cambio de papeles contra natura si tenemos en cuenta que la literatura rosa, esa que aparece publicada bajo seudónimo, es propia de mujeres, como ya significaba el propio Ángel en la primera entrevista mantenida con Leo. Hay que recordar aquí que cuando sus editores rechazaron el intento de Leo por escribir otro tipo de literatura, ella pudo permitirse el lujo de publicar, también bajo seudónimo, en este caso Paz Sufrategui, nombre que el filme toma directamente de la responsable de prensa de *El Deseo*, en el

suplemento literario de *El País* una columna titulada “¿Es Amanda Gris una buena mecanógrafa?”, de ácida autocrítica de sus propias novelas rosas. Junto a esta columna, Ángel publicaba, también bajo el seudónimo, Paqui Derma, otra de título “Amanda Gris, la Alejandra Dumas de la novela sentimental”, en la que hacía una encendida defensa del género rosa practicado por Amanda Gris. Esta pasión ha llevado, pues, a Ángel a escribir las novelas que, solucionando la falta de inspiración de Leo, libera a esta de ataduras mercantiles.

Leo puede cancelar así su pasado como autora de novelas rosas y abrir una nueva etapa dedicada a la crítica literaria y a la novela negra... Despojada de la máscara de Amanda Gris, emerge así una nueva Leo escritora de novela negra, colaboradora de *El País* y vinculada sentimentalmente a su editor, quien, apropiándose del seudónimo del que se ha desprendido Leo, se consolida como escritor de novela rosa.

En su estudio de los subtextos culturales en *La flor de mi secreto*, José Colmeiro ha señalado:

La semiótica del color fija una serie de códigos cromáticos establecidos y culturalmente ligados a concepciones del género sexual y literario que Almodóvar aprovecha y subvierte en su cine, reclamando la libertad de resignificar estos códigos de acuerdo con unos valores contrarios que desestabilizan el sistema de representación simbólico tradicional. (1997, p. 117)

En efecto, la novela rosa, asociada a lo femenino, se adscribe a Ángel, y la negra, asociada a lo masculino, a Leo, según una subversión de las concepciones del género sexual y literario convencionales. Si atendemos al cartel de la película, este representa un gran ramo de rosas encerradas en un contorno con forma de corazón sobre el que se inscribe la silueta tan negra como estilizada de una mujer escribiendo a máquina (F7). Obra de Juan Gatti, el cartel resume ejemplarmente esta dialéctica anterior entre lo negro, asociado a la literatura femenina, y lo rosa, al corazón (masculino).



F7. *La flor de mi secreto*. Cartel de Juan Gatti (1995)

Pero esta vinculación de Ángel a lo femenino no queda aquí, sino que se prolonga en el final de la película, donde el mismo Ángel parece adoptar también una identidad femenina. Y esto es algo que se trasluce con claridad en el epílogo, donde, apelando a la película *Ricas y famosas* (*Rich and Famous*, George Cukor, 1981), Leo, sentada junto a Ángel al calor de la chimenea, manifiesta: “Esto me recuerda a *Ricas y famosas*, las dos amigas escritoras, brindando, solas, alejadas del mundo, frente a una chimenea”. Como bien ha observado Thibaudeau, “Ángel a pris à la fois l’identité littéraire d’Amanda Gris et son identité sexuelle («les deux amies»)” (2003, p. 199)⁷. El propio Almodóvar se ha referido de manera indirecta a este asunto:

El cambio que se opera en la vida de Leo es un cambio de color, casi un trasvase de colores entre vida y escritura. Al principio escribe novela rosa pero su vida es muy negra. Al final sucede lo contrario, sus

⁷ “Ángel asumió a la vez la identidad literaria de Amanda Gris y su identidad sexual (las dos amigas)”.

perspectivas de vida son mucho más cálidas (no exactamente rosas, eso sería irreal, pero sí anaranjadas, como el cielo al atardecer o el fuego de una chimenea). Respecto a su escritura, aunque no se especifique en la película, puedo adelantar que será negra y esperpéntica, inspirada en la realidad que llena las páginas de sucesos de los periódicos. Leo tiene varias carpetas, llenas de recortes de periódicos, con sucesos extraordinarios. En *La flor...* no se ven, pero están sobre su mesa de trabajo. Yo las puse. (1995, p. 174)

Tal es en efecto la mutación operada en Leo, tanto en su vida, ni rosa ni negra, sino anaranjada, como la película indica a través de esta notable cita de *Ricas y famosas*, como en su escritura, definitivamente volcada hacia lo negro porque así lo quiere el enunciador del discurso, como deja claro la cita anterior.

Por demás, la alusión a películas es otra de las constantes del filme. Así, además de la invocación a *Ricas y famosas* –y con ella, la introducción del anaranjado, que no rosa, como tinte de la relación entre la pareja– en la escena anterior, hubo otra previa allí donde, en la Plaza de la Cebada, un Ángel beodo hizo suyo, tratando de conquistar a Leo, un famoso diálogo de *Casablanca*: “De azul vestías tú el día que huyendo de tu vida te chocaste con la mía...”. Se refiere Ángel al día que Leo vio por última vez a su marido y trató de suicidarse.

Almodóvar se ha referido también a ello:

Además de portadores de cuerpos, los trajes son portadores de emociones. Portadores y transmisores (...) “De azul vestías tú el día que huyendo de tu vida te chocaste con la mía”, le dice Ángel con la voz estrangulada por las lágrimas. Leo se separa de él con aversión. Lleva meses tratando de olvidar aquel momento (fue el día que su marido la abandonó para siempre, no lo había pensado, pero era cierto que ella vestía vaqueros y abrigo azules). Ángel, sin embargo, no lo olvidará jamás. (1995, p. 179)

Estamos ante una nueva variante de intertextualidad de la que se vale *La flor de mi secreto* para, incorporando diálogos (*Casablanca*), u operaciones de puesta en escena (*Ricas y famosas*), enriquecer el texto, así sea para robustecer la identidad o relaciones entre los personajes, o para, por comparación, establecer determinados horizontes para la pareja protagonista.

Pero *La flor de mi secreto* se nutre también de otros textos que, sin tratarse propiamente de intertextos, embellecen, a modo de adornos plásticos o artísticos, el filme. Se trata en este caso de la danza. En otras películas posteriores, es el caso de *Hable con ella* (2002), Almodóvar sí trabajará esta otra arte de manera mucho más rotunda hasta el punto de poderse hablar entonces de intertexto, al interaccionar los segmentos de danza incorporados de la obra de Pina Bausch con la diégesis, como ha explicado Poyato (2015, pp. 134-139). En el caso del filme que nos ocupa, sin embargo, no puede hablarse de interacción, sino tan solo de incorporación, y que probablemente viniera motivada por un compromiso *previo* de Almodóvar con Joaquín Cortés y Manuela Vargas. Aun cuando incluidos ambos como personajes en la matriz narrativa del filme, ella, Blanca, como empleada de hogar de Leo, y él, Antonio, como hijo suyo, sus papeles narrativos son meros pretextos para incluirlos en la diégesis como bailarines. Así sucede desde la misma presentación, cuando Antonio, al compás de las palmas de su madre, taconeando sobre una tarima, acompañados ambos de un gitano tocando el cajón. Enjuta, con aspecto de gitana andaluza, Blanca se muestra seria, concentrada, mientras que Antonio, de cuerpo estilizado, comparte con su madre la oscuridad de su piel. Como se apunta en el guion, ambos componen “una pareja original y explosiva” (Almodóvar, 1995, p. 139).

El filme encuentra el momento de la incorporación del espectáculo de danza flamenca de madre e hijo hacia el final, en el escenario de un teatro independiente madrileño. Al mismo asisten, como espectadores, Ángel y Leo, quienes conversan acerca del nuevo papel que él ha asumido como Amanda Gris. Pero en todo caso lo importante es aquí el espectáculo de danza. El guion se ocupa con detalle de ello:

Antonio y Blanca bailan solos, en el escenario, una soleá de Miles Davis (...) Blanca es una bailaora profunda y original. Sus movimientos sugieren algo ancestral y a la vez muy estilizado. Físicamente parece trastornada (...) Sentimiento flamenco de hondura, fundido con swing, perfectamente ensamblados, como las dos caras de una moneda. (Almodóvar, 1995, p. 139)

De eso se trata, en efecto: de introducir la belleza de esta coreografía de juegos de rojos y negros (F8), en unas imágenes casi vaciadas de dimensión narrativa y destinadas a capturar la plástica de unos cuerpos deslizándose por las tablas, “estirados, descuartizados entre las expresiones de dolor y la resistencia de los movimientos a la inmovilidad” (Seguin, 2009, p. 75).



F8. *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995)

9. A modo de conclusión

Contemplado hoy, al cabo de treinta años de ser realizado, *La flor de mi secreto* se descubre un filme compilador de muchas de las claves del cine posterior de Almodóvar. Entre ellas, cabe destacar el trabajo de la intertextualidad, tanto por lo que se refiere a la selección de textos o

fragmentos de ellos que, inoculados en el filme, adelantan, sancionan o refuerzan determinados acontecimientos. O, también, los visten o comentan, como es el caso de episodios anecdóticos incorporados de un texto literario del propio Almodóvar, *Patty Diphusa*. Igualmente, resulta digno de mención el trabajo de creación de formas en torno a determinados motivos que, como el trasplante o la muerte del pérfido que trata de violar a la hija adolescente de su pareja, permanecen en un estado de latencia, esto es, *suspendidas*, a la espera de injertarse en películas posteriores, *Todo sobre mi madre* o *Volver*, respectivamente, donde esas formas acaban *germinando*.

Así mismo, *La flor de mi secreto* se nutre de alusiones a otros filmes que, como *Casablanca* o *Ricas y famosas*, enriquecen aspectos o perfiles referidos a los personajes. Otras incorporaciones, como es el caso de un espectáculo de danza flamenca, devienen, sin embargo, en meros adornos estéticos o plásticos, en este caso próximos a una abstracción de manchas rojas y negras, por mucho que su dimensión incestuosa pueda sacudir el corazón de los personajes, en palabras tomadas de Seguin. Igualmente, el filme almodovariano trabaja la *autoficción* en una serie de episodios referidos a la vida del cineasta –aquí transmutado en escritora–, y que este llevará a su cumbre en *Dolor y gloria*. En este repertorio de incorporaciones no faltan tampoco, tal es el caso, entre otras, de *El último trago*, las canciones, importantes no solo porque sus letras definen las situaciones vividas por el personaje, sino también porque el *grano* de la voz de quien las recita, Chavela Vargas en este caso, sintoniza, enfatizándolo, con su estado anímico.

Por otra parte, en el corazón mismo de *La flor de mi secreto* se ubica una concatenación de escenas en las que puede advertirse, además de una reescritura del segmento nuclear de la ducha de *Psicosis* de Hitchcock, la incorporación de un intertexto televisivo, concretamente un concurso de gritos, según una declinación de contrarios, el cine más culto y la televisión más popular, que encuentra su continuación –y expansión– en esas otras dialécticas de opuestos, así las protagonizadas por los pares novela rosa / novela negra; literatura / vida; amor / odio; ciudad / pueblo; libro / prensa

(cultural), etc., que alimentan la escritura de un filme convertido, todo él, en verdadero crisol de todo tipo de intertextos.

Referencias bibliográficas

- Almodóvar, P. (1995). *La flor de mi secreto*. Círculo de Lectores.
- Almodóvar, P. (2011). *Patty Diphusa*. Anagrama.
- Almodóvar, P. (2023). *El último sueño*. Reservoir Books.
- Aronica, D. (2005). Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español. En F. A. Zurian y C. Vázquez Varela (Coord.), *Almodóvar: el cine como pasión* (pp. 57-80). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bloom, H. (1973). *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Oxford University.
- Camarero Gómez, G. (2016). *Madrid en el cine de Pedro Almodóvar*. Akal.
- Colmeiro, J. (1997). Del rosa al negro: subtextos culturales en *La flor de mi secreto*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 1, 115-128.
- D'Lugo, M. (2005). Genealogía de las sórdidas comedias neorrealistas almodovarianas. En F. A. Zurian y C. Vázquez Varela (Coord.), *Almodóvar: el cine como pasión* (pp. 81-92). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- EFE (21 de mayo de 1995). Almodóvar lleva al cine el concurso de gritos de Colmenar. *El País*. https://elpais.com/diario/1995/05/21/madrid/801055469_850215.html
- Evans, P. W. (2005). Las citas fílmicas en las películas de Almodóvar. En F. A. Zurian y C. Vázquez Varela (Coord.), *Almodóvar: el cine como pasión* (pp. 155-160). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Fuentes, V. (2005). Buñuel y Almodóvar: un discurso cinematográfico de las pasiones y el deseo. En F. A. Zurian y C. Vázquez Varela (Coord.), *Almodóvar: el cine como pasión* (pp. 93-106). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Genette, G. (1999). *Palimpsestos*. Taurus.
- Gómez Gómez, A. (2021). Dolor y gloria, ¿autobiografía, autoficción o ficción autobiográfica audiovisual?. *Pasavento*, IX(2), 405-423. <https://doi.org/10.37536/preh.2021.10.2.1059>
- Hornero, V. (2022). *La transtextualidad en los títulos de crédito de los largometrajes de Pedro Almodóvar* [Tesis Doctoral, Universidad de Málaga]. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/26151>

- Martínez-Carazo, C. (2011). *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995): la literatura como seducción. *Arbor*, 187(748), 383-390. doi: 10.3989/arbor.2011.748n2016
- Penderton, W. (8 de septiembre de 2020). De 'La flor de mi secreto' a 'Dolor y gloria': cómo Almodóvar borró esa España moderna que él mismo ayudó a crear. *Icon*, *El País*. <https://elpais.com/elpais/2020/09/04/icon/1599213992339150.html>
- Poyato, P. (2012). El cine en el cine: *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 5, 7-23. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2012.v0i5.5893>
- Poyato, P. (2015). *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Síntesis.
- Poyato, P. (2023). Cine de autor en Hollywood: a propósito de *Falso culpable* (Hitchcock, 1956). *Quintana: revista do Departamento de História da Arte*, 22, 1-15. <https://doi.org/10.15304/quintana.22.8434>
- Seguin Vergara, J.-C. (2009). *Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos*. Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- Smith, P. J. (2003). *Contemporary Spanish Culture*. Polity Press.
- Thibaudeau, P. (2003). Greffes et transplantations de tissus filmiques: une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar. En V. Campan y G. Ménégald (Dir.), *Du maniérisme au cinéma* (pp. 195-211). La Licorne.