

Finitud, duelo y trans-subjetividad en Almodóvar: relejendo la epidemia del SIDA en *Todo sobre mi madre* (1999)

Julián Daniel Gutiérrez-Albilla

Catedrático de University of Southern California, Los Ángeles. Estados Unidos 

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.95094>

Recibido: 17/03/2024 • Revisado: XX/XX/XXXX • Aceptado: 15/04/2024

ES Resumen. El objetivo de este artículo es centrarse en los conceptos de finitud, duelo y trans-subjetividad en la película de Pedro Almodóvar, *Todo sobre mi madre* (1999), para explorar en qué medida la película refleja, responde o recuerda la epidemia del SIDA desde la década de 1980. Basándonos en el psicoanálisis matricial y femenino-céntrico de Bracha L. Ettinger, este artículo concibe *Todo sobre mi madre* como un encuentro trans-subjetivo entre espectadores y huellas del trauma individual y colectivo que nos lleva más allá de nuestros límites individuales y finitos del ego, la identidad y el cuerpo. Al enfatizar el potencial estético, ético y político transformador de este tipo de duelo trans-subjetivo, este artículo utiliza el término de Ettinger “atestiguar-con” –es decir, dar testimonio de y con otros cuerpos irreductibles– para describir cómo *Todo sobre mi madre* involucra al público en un procesamiento trans-subjetivo de los traumas asociados con la pérdida, la enfermedad y la mortalidad expuestos por el virus del SIDA, al mismo tiempo que apunta hacia una transformación estética, ética y política en las formas en que las personas se relacionan conjuntamente entre sí.

Palabras clave: trans-subjetividad; SIDA; VIH; Almodóvar; queer

EN Finitude, Mourning, and Trans-Subjectivity in Almodóvar: re-reading the AIDS epidemic in *All About My Mother* (1999)

EN Abstract. The aim of this paper is to focus on the concepts of finitude, mourning, and trans-subjectivity in Pedro Almodóvar's *Todo sobre mi madre* (1999) to explore the extent to which the film reflects, responds to, or remembers the AIDS epidemic since the 1980s. Drawing on Bracha L. Ettinger's matrixial and feminine-centric psychoanalysis, this paper conceives *Todo sobre mi madre* as a trans-subjective encounter between the spectator and the traces of individual and collective trauma that moves us beyond our individual and finite limits of ego, identity, and body. Emphasizing the transformative aesthetic, ethical, and political potential of this kind of trans-subjective mourning, this paper uses Ettinger's term “wit(h)ness” –that is, bearing witness to and with the irreducible others– to describe how *Todo sobre mi madre* engages audiences in a trans-subjective processing of the traumas associated with the loss, illness, and mortality exposed by the AIDS virus, while simultaneously gesturing towards an aesthetic, ethical, and political transformation in the way that individuals relate to each other.

Keywords: trans-subjectivity AIDS; HIV; Almodóvar; queer

Sumario: 1. Introducción y marco teórico. 2. Material y métodos. Revisitar el trauma. 3. Resultados. Pulsión de muerte y pulsión de vida en *Todo sobre mi madre*. 4. Discusión y conclusiones. Ser testigo *de* y *con* el otro. 5. Referencias citadas.

Cómo citar: Gutiérrez-Albilla, J. D. (2024). Finitud, duelo y trans-subjetividad en Almodóvar: relejendo la epidemia del SIDA en *Todo sobre mi madre* (1999), en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 4(1), pp. 15-21.

1. Introducción y marco teórico

En 1992, un año antes de su muerte, coincidiendo con el Festival de Cine de San Sebastián, el artista cordobés Pepe Espaliú realizó una acción performática, titulada “*Carrying*”, en las calles de San Sebastián. La performance consistía en que el artista era portado por dos personas cuyos brazos y manos entrelazados funcionaban o se convertían en una especie de baldaquino precario y provisional, el cual evocaba las esculturas de sillas de manos que Espaliú realizó en conjunto con esta acción performática, asistiendo al artista VIH positivo en su recorrido por la ciudad vasca. Sin tocar nunca el suelo y con los pies descalzos, ya que, según Espaliú, la persona seropositiva sólo puede estar en este mundo sin tocar la tierra (Jiménez, 2020: sin paginación), el artista cordobés era portado por una pareja que alternadamente pasaba el cuerpo enfermo y moribundo a otra pareja hasta que la acción se completaba, así pues “aprendiendo o reaprendiendo a través de la reciprocidad a reinterpretar lo social como un conjunto diferente de valores: tomar posesión de ideas como la solidaridad, la comunidad, el amor y la devoción, y abandonar aquellas que representan a la humanidad en tanto que seres atomizados” (Graham y Sánchez, 1995, p.417, traducción propia). En efecto, poniendo en primer plano el tacto y el con-tacto como estrategias de supervivencia y manifestaciones creativas de la capacidad intersubjetiva o trans-subjetiva de conectarse, “*Carrying*” desafiaba la ansiedad y el pánico moral con respecto a la transmisión y el contagio del virus VIH y el tabú que existía al contacto físico durante la epidemia del SIDA.

Si estas parejas alternas simbólicamente portan y transmiten el virus del VIH al vincular literal y físicamente el cuerpo infectado con el virus, su acción encarnada de portar al artista moribundo está indisolublemente ligada a los afectos y actos compasivos que forman el núcleo de nuestras relaciones trans-subjetivas como un antídoto a la concepción de la humanidad en tanto que, y cito a Espaliú, “islas relacionadas entre sí por jerarquías interesadas en la competitividad, el protagonismo [individual] y el egoísmo” (citado en Graham y Sánchez, 1995, p.417, traducción propia). En otras palabras, la compasión en esta acción performática, en palabras de Arne Vanraes, “se lleva a cabo [*is performed*] en la propia relación más que preformada [*performed*] por la interacción de identidades distintas” (Vanraes, 2017, p.34, traducción propia), ya que la trans-subjetividad ya siempre precede y excede tanto a la subjetividad como a la intersubjetividad.

Por ejemplo, Bracha L. Ettinger interpreta meticulosamente la frase de Paul Celan: “El mundo ha desaparecido, tengo que portarte” en relación con las implicaciones éticas de “portar” (“*carrying*”) y “cuidar” (“*caring*”) dentro de su teoría matricial (2019). En hebreo, “sujeto” y “portador” comparten el mismo término: *NOSSE*. Por tanto, el término “sujeto” no se asocia con “sujeción” y también puede asociarse con aquel que fue portado y portaba a otros (Gutiérrez-Albilla, 2022). Así pues, Ettinger acuña el término “*carriance*” para subrayar las implicaciones proto-éticas que sustentan el portar/cuidar y la “comuni-cación/cuidar” (“*communi-caring*”) dentro de una red matricial y que tiene lugar en un nivel trans-subjetivo, que se convierte en la condición de posibilidad para una relación ética basada en un “cuidado empático total” (Vanraes, 2017, p.31, traducción propia). Para Ettinger, “*carriance*” equivale a “cuidado+capacidad de respuesta/responsabilidad [*response-ability*]+astestiguar-con [*wit(h)nessing*]” en la auto-fragilización [y] es un camino directo hacia la ética: dar fe de y tener responsabilidad hacia otras identidades vulnerables” (citado en Vanraes, 2017, p.31, traducción propia). La performance de Espaliú permite así pensar la relación inextricable entre portar y ser-portado, cuidar y ser cuidado a la luz del evento catastrófico que significó la epidemia del SIDA, así pues “construyendo valores afirmativos desde el desorden y, en este caso, bastante literalmente desde la enfermedad y el malestar [*dis-ease*]” (Graham y Sánchez, 1995, p.416, traducción propia).

Por consiguiente, como una especie de gesto somático rebelde, la práctica “*Carrying*” representa colectivamente un movimiento más allá de los límites psíquicos y corporales individuales en aras de volverse momentáneamente parcial, permitiéndonos así ser conscientes de nuestra trans-conexión, la cual tiene lugar más allá de la noción de elección individual, y ya es siempre un movimiento sin retorno, más allá de una economía de intercambio. En dicha transconexión a les otros irreductibles y vulnerables se les permite devenir más allá y al lado de nosotros. La acción performática de Espaliú da fe de las condiciones trans-subjetivas de la constitución de nuestra subjetividad humana, de los encuentros trans-subjetivos compasivos y de una “capacidad de co-respuesta/co-responsabilidad” asimétrica como recursos psíquicos potenciales para imaginar redes alternativas de apoyo y una “comunidad tocante” *queer* (López y Ramírez, 2023), una ontología social encarnada, para utilizar el concepto de Butler (2006), la cual está basada en un tejido de redes afectivas que sustentan las relaciones de cuidado con nuestro entorno humano y no humano a la luz de la precariedad y vulnerabilidad asociadas con las vidas “abyectas” y las “muertes nudas” de los sujetos *queer* durante la epidemia del SIDA (López y Ramírez, 2023).

Como es bien sabido, la acción performática de Espaliú, se repitió en Madrid unos meses más tarde, en diciembre de 1992, y cuyo recorrido empezó en el Congreso de los Diputados, pasando por la sede del Ministerio de Sanidad y terminando en el antiguo hospital de agudos de Madrid, el cual se había convertido ese mismo año en el Museo Reina Sofía. Curiosamente, entre la personalidades del mundo de la cultura que participaron en esta acción performática en Madrid se encontraba Pedro Almodóvar, cuya película realizada una años anteriores, *La ley del deseo* (1987), la primera película del director manchego que se centró profundamente en la relaciones homosexuales entre hombres, había sido criticada, según Paul Julian Smith, por “no contribuir a un espacio político o cultural para la continua discusión sobre la homosexualidad en España” (2014, p.90, traducción propia). Para Smith, una de las graves consecuencias de dicha falta de discurso político y cultural en la cinta de Almodóvar fue la deficiencia de “una organización comunitaria eficaz en torno al SIDA, pues a las sociedades españolas, incluyendo los hombres gays, [habían] sufrido [por aquel entonces] el número más alto de infecciones en Europa” (2014, p.90, traducción propia). Sin embargo, para Smith, sería reductivo interpretar esta película, o el cine de Almodóvar en general, en función de su éxito o fracaso con

respecto a reflejar realísticamente el referente externo. Cuestionando una política que se base exclusivamente en la identidad sexual, o en una lógica identitaria, Smith explica: “Pero si en su negación del SIDA y de la homofobia, *La ley del deseo* revela un rechazo a lidiar con la vida cotidiana de los gais y las lesbianas en España, esto se debe al hecho de que Almodóvar buscar intervenir en el nivel más potente y fluido de la fantasía, en la constitución de nuevos sujetos cinematográficos” (2014, p.90, traducción propia).

Es decir, retrospectivamente, esta crítica negativa al cine de Almodóvar concebiría exclusivamente el medio cinematográfico como reflejo transparente y realista del contexto sociocultural y nacional en el que dicho medio se inserta. La reducción del medio cinematográfico a un mero reflejo transparente y realista del orden socio-cultural toma el riesgo de no prestar debida atención al hecho de que, si bien los procesos sociales y culturales se inscriben incluso a nivel psíquico, este último ya siempre puede resistir dicha inscripción, a través, por ejemplo, de la función de la fantasía en nuestra vida psíquica, como apunta Smith, o a lo que Jill Bennett identifica como la particular expresión de las prácticas artísticas, incluyendo el medio cinematográfico, así perpetuando “un modo de operación basado en la exclusión del análisis del arte” (2007, p.436). Para Bennett, dicho modo de operación no rinde cuenta a lo que Brian Massumi identifica como el “proceso” y la “expresión” de la práctica artística, incluyendo el cine, ya que es un modo de operación más en línea con los estudios sociológicos sobre la producción y la identidad cultural, o incluso con las preocupaciones con respecto a la reforma y la regulación en el ámbito de la política social (citado en Bennett, 2007). Así pues, este modo de operación ignora lo que Bennett denomina como “las dinámicas de la forma” o la manera en que los objetos o fenómenos estéticos se basan en el movimiento y la transición (2007, p.437, traducción propia).

2. Material y métodos. Revisitar el trauma

Sin embargo, frente a las críticas planteadas por Smith (2014), como objeto de este artículo se propone que el cine de Almodóvar puede aun concebirse, por un lado, como una forma artística que almacena esa experiencia subjetiva y colectiva en la regulación de la política social, o por otro lado, como un sistema semiótico producido por un sujeto que responde a un campo de movimiento y transición social e histórica concreta (Bennett, 2007). De esta manera, se concibe así su cine como una forma artística que inscribe los afectos y las emociones de un sujeto que transmite la propia fragilidad y vulnerabilidad del director o la de “otras identidades y cuerpos irreductibles”. Es decir, a nivel individual y colectivo, a las fuerzas externas e internas que forman parte de una existencia disidente en común. Dentro de estos parámetros, que vinculan su filmografía a las transformaciones sociales, a través de la revisión del texto fílmico como fuente primaria de análisis, no se pretende reducir la complejidad de la representación de las experiencias individuales y colectivas exclusivamente a los conceptos de fragilidad y vulnerabilidad. Esto podría impedir, por ejemplo, el reconocimiento y la comprensión crítica de la constitución heterogénea y multi-tejida de la subjetividad, en tanto que esta ya es siempre un efecto de representaciones imaginarias y simbólicas. Y además está condicionada por, pero es irreductible a, los procesos históricos, culturales y sociales específicos. Algo que por tanto corre el riesgo de establecer una equivalencia falsa, si no universal, entre unas experiencias opacas ajenas y otras propias.

Por tanto, y en relación al fundamento teórico planteado, con respecto al trauma histórico que supuso la epidemia del SIDA en la década de los ochenta y noventa, este trabajo se centra en el largometraje *Todo sobre mi madre* (1999), película realizada años más tarde de la participación de Almodóvar en la mítica acción performática de Espaliú, en aras de reflexionar sobre la manera en que la cinta de Almodóvar más que retratar –lo cual nos haría perpetuar una concepción del medio cinematográfico en tanto que reflejo transparente y realista del referente externo, como argumentamos anteriormente–, responde a esta crisis, aunque de manera tardía, y, sobre todo, permite recordar la crisis del SIDA a través de una exploración de las implicaciones estéticas, éticas y políticas que subyacen los conceptos de finitud, el duelo y la trans-subjetividad en el contexto de dicha epidemia.

3. Resultados. Pulsión de muerte y pulsión de vida en *Todo sobre mi madre*

Después de la muerte de Esteban II en Madrid, Manuela decide volver a Barcelona en busca del padre de su hijo. Esteban II anhela a este último, pues su padre personifica una ausencia irrevocable que Esteban II solo puede espacializar y temporalizar escribiendo en su diario confesional, una actividad creativa que transporta los afectos desatados inducidos por su pérdida al propio diario. Este último se convierte en el lugar de la inscripción del trauma o duelo encriptado de Esteban II, el cual se asocia con la ausencia y el abandono paterno. Juan Carlos Ibáñez conecta de manera muy convincente la necesidad de Esteban II de espacializar y temporalizar sus experiencias personales con el trauma histórico compartido de la Argentina, el cual le ha transmitido su madre Manuela (2013).

El proceso creativo de escribir estructura y potencialmente transforma, sin poder curar, las huellas del vacío y la pérdida como materias constitutivas de Esteban II. Esto ocurre debido a la asociación ambivalente entre la simbolización lingüística y la formulación artística. Dicha asociación se articula en términos cinematográficos, por ejemplo, al comienzo de la película. Una toma subjetiva desde el punto de vista de Esteban II lo muestra escribiendo en su diario. Esto es seguido de un plano subjetivo desde el punto de vista del diario, por tanto, antropomorfizando al propio diario. En lugar de una hoja de papel opaca, Esteban II está escribiendo sobre una superficie transparente, como si estuviera escribiendo en la propia cámara. Las letras que Esteban II produce son invisibles para los públicos, pues solo vemos la mano y el lápiz de Esteban II moviéndose sobre la superficie transparente, como si la acción simbólica pero también física de escribir estuviera asociada con el proceso interno de Esteban II al moverse corporalmente sobre la superficie transparente, más que con la inscripción de aquellas huellas que el movimiento de la mano de Esteban II deja sobre la hoja

de papel. Así pues, el lenguaje se desliga de su condición de sistema significante. Se conjuga aquí el análisis de Briony Fer de la obra de Mira Schendel donde las letras parecen transformarse en insectos, en entes con vida propia, por tanto, disociando las palabras de su función semántica (Fer, 2012).

Suponemos que la frase escrita en su diario da título a la película (*Todo sobre mi madre*), ya que este último aparece y desaparece en la siguiente escena. El título se muestra en rojo entre Esteban II y Manuela, como si la escena que muestra a Esteban II escribiendo en su diario no pudiera contener la expresión de las experiencias afectivas del mismo, y la articulación lingüística tuviera que ser desplazada a la siguiente escena. Pero volviendo a la escena que muestra al muchacho escribiendo: la sombra de la mano de Esteban II, la propia mano y el lápiz producen una “escritura-otra”, la cual obstruye nuestro campo de visión. Su opacidad interrumpe la superficie transparente. Desde esta perspectiva, el acto de escribir de Esteban II crea un espacio liminal, en el que la significación sólo puede tener lugar a través y en los intersticios inestables y resbaladizos del lenguaje y la visión. Recurriendo a Jacques Rancière (2011), esta escena nos invita a prestar más atención a la “textura del evento” que a las letras (invisibles) como unidades de significación. Este énfasis en la desestabilización del campo de representación transforma potencialmente la relación afectiva y perceptiva trans-subjetiva con la imagen cinematográfica (Gutiérrez-Albilla, 2017).

Como sabremos más adelante, el padre de Esteban II es la transexual Lola (Esteban I) quien también ha mantenido una relación sexual sin protección con la Hermana Rosa, lo cual resulta en la muerte de ésta a consecuencia de un estado avanzado del SIDA. En formulaciones de la teoría *queer* sobre el recto, por ejemplo, Leo Bersani o Tim Dean (Bersani y Phillips, 2008; Dean, 2009), la práctica sexual de “*barebacking*” (término tradicional y generalmente traducido como sexo a pelo) se convierte en un modo de relacionalidad basado en una intimidad impersonal, no sólo entre el sujeto pasivo y el sujeto activo, sino también entre el sujeto pasivo y aquellos sujetos que han mantenido previamente una intimidad impersonal con el cuerpo que penetra. La práctica del “*barebacking*” se convierte así en un modo de relacionalidad que se basa no tanto en la inteligibilidad social sino en una forma trans-subjetiva en que “el sujeto se sumerge en un sin-sentido y autodestrucción” (Dasgupta, 2009, p.2, traducción propia). Aunque el gesto generoso por parte de sor Rosa de cuidar y recibir a Lola en su cuerpo conlleva a su fatal encuentro con la muerte, sumiéndose ella misma en la autodestrucción o finitud de su vida, su desprotegida intimidad con Lola y con aquellas personas que han tenido sexo o que han compartido jeringuillas con Lola antes que ella, a diferencia del énfasis que Bersani y Dean ponen en el recto como el lugar de concepción de la muerte, dicha desprotegida intimidad conlleva a dar a luz a un hijo que vivirá después de ella. El hijo se convierte en el generoso regalo que, sin esperar nada a cambio, la Hermana Rosa ofrece a Manuela para reemplazar o sustituir a su propio hijo muerto, así Manuela se convierte en una madre adoptiva en lugar de biológica del hijo de Rosa. Manuela ya había adoptado el mismo gesto ético al encargarse de cuidar a la Hermana Rosa durante su embarazo hasta que ésta encuentra la muerte en el mismo momento que trae al mundo a su hijo. El nacimiento de Esteban III inserta su ser en la finitud del tiempo y en los duelos de la “condición humana”, para utilizar la frase de Hannah Arendt (1958). Esta natalidad humana brinda la posibilidad de acciones políticas impredecibles que pueden transformar y contribuir a un mundo habitado por la pluralidad. Tal vez la inverosímil neutralización del virus VIH por parte de Esteban III podría leerse precisamente como una acción política de este tipo, dado que, para Arendt, esa “acción política [...] parece un milagro” (1958, p.246, traducción propia), precisamente porque, según Arendt, la capacidad propia para lograr acciones transformadoras e impredecibles está ontológicamente ligada a la natalidad, la cual Arendt ve como la posibilidad de comenzar algo genuinamente nuevo: la creación (Gutiérrez-Albilla, 2017).

4. Discusión y conclusiones. Ser testigo de y con el otro

Con su aparición en la década de 1980, la epidemia del SIDA causó enfermedades invasivas y muerte a nivel global, dejando a toda una generación sufriendo las dramáticas consecuencias de la pérdida, la enfermedad, la muerte, el duelo, la alienación y la marginación social. El conocimiento público del fenómeno del SIDA se asoció principalmente con las comunidades *queer*, lo cual llevó a la estigmatización de estas últimas por parte de la sociedad en general. Los principales medios de comunicación y los discursos culturales sobre el SIDA perpetuaron la imagen estereotipada del sujeto *queer* como un monstruo desviado que infectaba a la sociedad armoniosa y heteronormativa con su sangre venenosa (Bersani, 1987; Watney, 1997). La idea de que este “monstruoso forajido sexual” tenía que ser expulsado de la sociedad ejemplificaba el histórico pánico moral por parte de los medios de comunicación dominantes y de los discursos culturales en torno a la epidemia del SIDA. En este contexto sociocultural de actitudes negativas y discriminatorias hacia los sujetos *queer*, diferentes artistas y activistas *queer* desarrollaron una estrategia política de contestación y solidaridad colectiva en respuesta a la retórica política homofóbica, así como a la falta de apoyo gubernamental y de la industria médico-farmacéutica a las personas que vivían con el virus VIH, redefiniendo por tanto la función social del propio arte.

¿Ofrece *Todo sobre mi madre* un antídoto eficaz contra los prejuicios y las ideas preconcebidas de las representaciones mediáticas y los discursos culturales dominantes sobre el SIDA? ¿Se puede leer la cinta de Almodóvar como una redefinición de este contexto y por tanto, complicaría, como sostiene Dean Allbritton, los conceptos de “mortalidad, género y bienestar” (2013: 233, traducción propia)? ¿Estaría resistiendo y deshaciendo así, como Allbritton sugiere: “nociones normativas de identidad y salud al mismo tiempo que producen nuevas formas radicales de personalidad basadas en la enfermedad y la mortalidad” (2013, p.226, traducción propia), enfatizando así las posibilidades generativas de la enfermedad, la finitud y la subjetividad *queer*? Como se ha demostrado en el apartado de resultados, existen claras evidencias que ligan los con-

ceptos de finitud, el duelo y la trans-subjetividad en *Todo sobre mi madre* a la epidemia del SIDA. Además, se ha propuesto que la cinta de Almodóvar evoca a aquellas personas que murieron de enfermedades relacionadas con el SIDA en las décadas de 1980 y 1990, en un momento en que, debido a la falta de terapias antirretrovirales efectivas, contraer el virus del VIH significaba una sentencia de muerte, tanto social como físicamente. Por tanto, *Todo sobre mi madre* se centra, tanto desde una perspectiva histórica como teórica, en aquella comunidad *queer* que fue testigo del inevitable e inexorable proceso de sucumbir a la vulnerabilidad, la perecibilidad y lo efímero del cuerpo enfermo, es decir, a la finitud.

Al mismo tiempo, sin embargo, basándonos en el psicoanálisis matricial o femenino-céntrico de Bracha L. Ettinger, concibo *Todo sobre mi madre* como un encuentro trans-subjetivo entre los sujetos espectadores y las huellas del trauma individual y colectivo que nos mueve más allá de nuestros límites individuales y finitos del ego, la identidad y el cuerpo. Haciendo hincapié en el potencial transformador tanto estético, ético como político de este tipo de duelo trans-subjetivo, utilizo el término de Ettinger “atestiguar-con”—es decir, dar testimonio de y con las identidades y cuerpos irreductibles—para describir cómo la película de Almodóvar involucra a un público en un procesamiento trans-subjetivo de los traumas asociados con la pérdida, la enfermedad y la mortalidad expuestas por el virus del SIDA, al mismo tiempo que apunta hacia una transformación estética, ética y política en la forma en que las personas y públicos se relacionan entre sí.

Este énfasis en la finitud, el duelo y la trans-subjetividad en el contexto de la epidemia del SIDA, tal como se explora en *Todo sobre mi madre*, contribuye a la teoría feminista y *queer*, así como a los estudios trans-género. Es decir, basándonos en el psicoanálisis matricial o femenino-céntrico de Bracha L. Ettinger (2019), se propone que la película de Almodóvar desafía el enfoque anti-relacional y anti-comunitario en algunas corrientes de la teoría *queer*, como por ejemplo en el trabajo de Lee Edelman (2004). El concepto de “no-futuro” de Edelman le permite distanciarse del énfasis en las preocupaciones políticas actuales asociadas con las actitudes pragmáticas por parte de los movimientos LGBTQ+ que priorizan su asimilación a la sociedad dominante y de la asociación común del futuro con “una identidad siempre a punto de realizarse” (2004, p.13, traducción propia). El compromiso de Edelman con la pulsión de muerte de Freud, el deseo instintivo de autodestrucción y auto-aniquilación, desafía las asociaciones culturales del futuro con nociones heteronormativas de parentesco basadas en la reproducción biológica. Pero el énfasis de Edelman en la pulsión de muerte también descarta la posibilidad de pensar en la asociación de lo *queer* con transformaciones éticas y políticas no sólo reproductivas sino también productivas en un futuro incalculable aún por venir. Por el contrario, el trabajo de José Muñoz de 2009 establece una conexión entre lo *queer* y la esperanza de una “utopía concreta”, es decir, una noción de utopía que se relaciona con luchas históricamente específicas. Muñoz sostiene: “lo *queer* tiene que ver principalmente con el futuro y la esperanza. Es decir, lo *queer* siempre está en el horizonte. Sostengo que, si lo *queer* ha de tener algún valor, debe ser visto como algo visible sólo en el horizonte” (2009, p.11, traducción propia). En otras palabras, lo *queer* no solo funciona como destructivo de pasados opresivos, sino también como productivo de futuros aún por descubrir.

Por consiguiente, *Todo sobre mi madre* contribuye a estos debates dentro del campo de la teoría *queer* al traer a la discusión la teoría psicoanalítica femenino-céntrica de Bracha L. Ettinger (2019). Utilizando los argumentos teóricos de Ettinger, propongo una noción de “trans-subjetividad” o “subjetividad como encuentro”. Por tanto, se enfatiza una relación ética entre el yo y otros cuerpos irreductibles que se basa en nuestra finitud común pero singular como condición de posibilidad para pensar en el futuro de lo *queer* sin repudiar la condición ontológica de finitud entre unos cuerpos y otros. La cinta de Almodóvar permite reflexionar sobre las relaciones y la comunidad *queer* que abrazan el duelo de nuestra propia mortalidad y la compartida sin perpetuar la negatividad de la pulsión de muerte o lo que Edelman llama una noción heteronormativa de “futurismo reproductivo” (2004: 2, traducción propia). Estas relaciones y comunidad *queer* en *Todo sobre mi madre* subrayan el potencial disidente de las transformaciones éticas y políticas en un futuro impredecible.

Se ha utilizado el proceso de escritura de Esteban II en su diario, el cual se ha descrito anteriormente, como un ejemplo autorreferencial que ayuda a concebir el propio medio cinematográfico como un proceso creativo de confrontación o de trascender la perecibilidad de la existencia y con un trabajo de relaboración de la propia muerte del sujeto y la de otros cuerpos irreductibles. Si la muerte se plantea como el acontecimiento inevitable que una persona nunca vivirá realmente, se convierte así en la condición de posibilidad para llorar la propia mortalidad del sujeto y la de otros irreductibles. Si la mortalidad siempre está asociada con la iterabilidad de la escritura, entonces la muerte apunta a un duelo original imposible que estaría siempre asociado a un fracaso constitutivo del sujeto y su relación con la alteridad de lo otro que excede y precede a tal sujeto. Tal imposibilidad de duelo se convierte en la condición de posibilidad de una relación ética *queer* que se basa en nuestra finitud común, contribuyendo así a concepciones alternativas de cuidado y de pertenencia a una comunidad *queer* que nunca puede sedimentarse.

Desde esta perspectiva, la película de Almodóvar podría interpretarse como una reflexión sobre la espacialización y temporalización de experiencias traumáticas asociadas con la enfermedad, la pérdida y la muerte causadas por la epidemia del SIDA. *Todo sobre mi madre* nos afecta, para utilizar el concepto de Ettinger, a un nivel “trans-subjetivo” más allá de lo individual. Si la transmisión del virus VIH a través de los cuerpos simbolizó las condiciones trans-subjetivas de las relaciones sexuales intersubjetivas y la subyugación al contagio, como en los personajes de Lola y la Hermana Rosa, las formas alternativas de cuidar conjuntamente que surgieron en el contexto de la epidemia del SIDA, tal y como se manifiesta a través del énfasis en el “cuidado encarnado” en la película de Almodóvar, fueron la manifestación externa de la propia capacidad trans-subjetiva de conectarse con otros cuerpos y públicos. A la luz de la asociación dominante de personas *queer* VIH con sujetos no dignos de aflicción, para utilizar la frase de Judith Butler (2012), y la falta de apoyo institucional por parte de los gobiernos y la industria médico-farmacéutica durante los años 80 y principios

de los 90, las formas alternativas de cuidado practicado por sujetos *queer*, como ejemplifica la acción performativa de Espaliú, se asoció con un gesto ético y potencialmente político que implicó la fragilización de los límites psíquicos individuales, una fragilización que también sirve como condición de posibilidad para la creación de un espacio social, psíquico y afectivo *queer* en el cual se puedan devenir, incluso si no se pudiese seguir viviendo, o incluso si ya se había muerto (Gutiérrez-Albilla, 2022).

Las implicaciones éticas que sustentan las formas de cuidado *queer* exploradas en la cinta de Almodóvar se basan en la capacidad trans-subjetiva de le individuo de auto-fragilizarse como condición de posibilidad para acceder a la vulnerabilidad ajena, llevándonos así a ser más conscientes de nuestra subjetividad co-humana y de la necesidad de abordar lo humano y lo no-humano con cuidado (Gutiérrez-Albilla, 2022).

Este enfoque en un “atestiguar-con” trans-subjetivo, es decir: dar testimonio de y con otros cuerpos irreductibles (Ettinger, 2019), establece formas pasadas, presentes y futuras de relaciones sociales *queer*, las cuales participan en un intercambio o se basan en una compartibilidad de experiencias traumáticas en un nivel transgeneracional. Como sostiene Joshua Chambers-Letson, “es mediante una especie de crecimiento compensatorio (el cual se produce al compartir la experiencia de lo incomunicable con lo colectivo) que cargamos nuestras pérdidas dentro de nosotros en aras de sobrevivir a ellas y construir un futuro mejor”. (2014, p.14, traducción propia). A la luz de la propuesta de Chambers-Letson (2014), se ha demostrado que *Todo sobre mi madre* se concibe como una inscripción cinematográfica de imágenes residuales que nos mueven a abrazar con compasión las huellas de los traumas y los fragmentos de la memoria, tanto subjetiva como colectiva, que permanecen tras la epidemia del SIDA. En otras palabras, el concepto de “atestiguar-con” permite dar testimonio de y con otras identidades, cuerpos y experiencias, reconociendo también que el trauma ha ocurrido, pero que un futuro es posible. Así pues, este énfasis en “atestiguar-con” permite repensar la película de Almodóvar como un espacio fronterizo, un umbral donde puede ser posible encontrar con compasión las experiencias traumáticas individuales y colectivas, brindando así la ocasión para transformar los restos del trauma en algo nuevo.

En conclusión, la película de Almodóvar permite a una comunidad *queer* compartir los residuos de historias personales y colectivas de sufrimiento y de resistencia causado por la epidemia del SIDA y mirar hacia un futuro impredecible en el que la esperanza todavía es posible. El SIDA sigue siendo una enfermedad mortal en países más allá del Norte Global, y las personas *queer* positivas, incluyendo las personas *queer* de color en países como Estados Unidos, todavía sufren un importante grado de discriminación e intolerancia cuando no disponen de los recursos médicos-farmacéuticos adecuados. Por tanto, *Todo sobre mi madre* sigue siendo vital para atraer a las comunidades *queer* a nivel global hacia el arte cinematográfico y ayudar a todos los públicos a comprender mejor su papel en la creación de un mundo más inclusivo, acogedor e igualitario.

5. Referencias citadas

- Allbritton, D. (2013). Paternity and Pathogens: Mourning Men and the Crises of Masculinity in *Todo sobre mi madre* and *Hable con ella*. En D'Lugo, M. y Vernon, K. (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 225–243). Wiley-Blackwell.
- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago University Press.
- Bennett, J. (2007). Aesthetics of Intermediality. *Art History*, 30 (3), pp.432-450. <https://doi-org.libproxy2.usc.edu/10.1111/j.1467-8365.2007.00554.x>
- Bersani, L. (1987). Is the Rectum a Grave?. *October*, 43, pp.197-222. <https://doi.org/10.2307/3397574>
- Bersani, L. y Phillips, A. (2008). *Intimacies*. Chicago University Press.
- Butler, J. (2006). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso.
- Butler, J. (2012). Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation. *The Journal of Speculative Philosophy*, 26 (2), pp.134–151. <https://www.muse.jhu.edu/article/486301>.
- Chambers-Letson, J. (2014). Compensatory Hyperthrophy, or All about My Mother. *Social Text*, 32 (1), pp.13–24. <https://doi.org/10.1215/01642472-2820424>
- Dasgupta, S. (2009). Resonances and Disjunctions: Matrixial Subjectivity and Queer Theory. *Studies in the Maternal* 1 (2), pp.1–5. <https://doi.org/10.16995/sim.144>
- Dean, T. (2009). *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking*. Chicago University Press.
- Edelman, L. (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press
- Ettinger, B. (2019). *Proto-ética matricial. Ensayos filosóficos sobre el arte y el psicoanálisis*. Gedisa.
- Fer, B. (16 y 17 de noviembre 2012). Mira Schendel Conference [presentación]. Tate Modern, London.
- Graham, H. y Sánchez, A. (1995). The Politics of 1992. En H. Graham y J. Labanyi (Eds.), *Spanish Cultural Studies: An Introduction* (pp. 406–418). Oxford University Press.
- Gutiérrez-Albilla (2017). *Aesthetics, Ethics and Trauma in the Cinema of Pedro Almodóvar*. Edinburgh University Press.
- Gutiérrez-Albilla, J.D. (2022). Introduction: The primary event of peace: Femininity, com-passionate hospitality, and aesthetic wit(h)nessing in Bracha L. Ettinger's matrixial psychoanalysis. *Psychoanalysis, Culture and Society*, 27, pp.466–484. <https://doi.org/10.1057/s41282-022-00333-w>
- Ibáñez, J.C. (2013). Memory, Politics, and the Post-Transition in Almodóvar's Cinema. En D'Lugo, M. y Vernon, K. (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 153–175). Wiley-Blackwell
- Jiménez, M. (18 de abril 2020). La luz de Espaliú para alumbrar los tiempos del virus. *elDiario.es*. <https://bit.ly/49zckhF>

- López, D. y Ramirez, V. (2023). Nuevas formas de duelo queer. El proyecto *The Touching Community* de Aimar Pérez Galí. *Archivo Español de Arte*, 96 (383), pp.309-324. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.37>
- Muñoz, J. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. NYU Press.
- Rancière, J. (2011), *The Emancipated Spectator*. Verso.
- Smith, P.J. (2014). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. Verso.
- Vanraes, A. (2017). Borne from Difference – Carriance in Co-Respond-Dance: Blind walking, carrying-caring and the matrixial. *Performance Research*, 22 (4), pp.28-35. <https://doi.org/10.1080/13528165.2017.1374695>
- Watney, S. (1997). *Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media*. University of Minnesota Press.