

## PREFACIO (ALMODÓVAR)

De entre las interminables lecturas y visiones que alimentan este libro quiero entresacar, espero que no arbitrariamente, un suceso y un relato para darle comienzo.<sup>1</sup> El período victoriano deparó en Inglaterra un curioso artilugio dentro de lo que se podría denominar la ingeniera de la excreción: un tipo de sillón orinal que, al levantar la tapa que cubría el agujero donde depositar las aguas mayores y menores, emitía automáticamente una melodía de música de cámara (Horan 82). Obvia decir que la posesión y disfrute del ingenioso aparato estaba reservada a las clases más pudientes, la alta burguesía industrial y comercial o la aristocracia no venida a menos. Al parecer, artefactos semejantes, como mesitas de noche que albergaban discretamente el orinal y que también tenían incorporado un mecanismo musical que se

---

<sup>1</sup> Versiones iniciales de las dos primeras secciones de este libro han sido publicados anteriormente como artículos o capítulos en revistas especializadas y libros colectivos, respectivamente. Aquí aparecen ahora de nuevo sustancialmente revisados y ampliados, actualizados bibliográficamente, y modificados de cara a la coherencia interna del volumen y sus partes. Todos ellos aparecen con la autorización correspondiente de los editores de las revistas y libros en los que aparecieron originalmente en su versión primitiva. Enumero a continuación las referencias bibliográficas de esas publicaciones originales: “Odiseas excrementales”. *Annali d’Italianistica* 21 (2003): 269-86 (Salvación primera, 1); “La utopía excremental de Juan Goytisolo, escritor latinoamericano. Maneras de defecar(se) en la cultura occidental”. *Heterotropías. Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Ed. Carlos Jáuregui y Juan Pablo Dabove. Pittsburgh: Instituto Internacional de Cultura Iberoamericana, 2003, pp. 351-71 (Salvación Primera, 2); “Ausencias y susurros escatológicos en *Fortunata y Jacinta*”. *Signos Literarios* 19.38 (2023): 37-57 (Salvación 2). La salvación tercera del libro tiene su origen en la ponencia “Escatologías políticas. El recurso excremental en la literatura ideológica española”, presentada en el 18 Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en la Università di Roma, Sapienza, en junio del 2010.

activaba cuando se abría la puerta que daba acceso al bacín, también existieron en Alemania en el siglo XIX (Wright 124), país empeñado con Francia, Estados Unidos y la propia Inglaterra en una especie de carrera armamentística de la higiene y el ocultamiento o sublimación excremental. Por lo que respecta al relato, en una de las etapas iniciales o en los prolegómenos de esa carrera antiexcremental característica de la edad moderna, en torno a 1515, un gentilhomme francés sufre ya de un horror patológico a la mierda. El noble, protagonista de una de las historias de la colección de *novellas Les cent nouvelles nouvelles*, de Philippe de Vigneulles, siente tal repugnancia hacia la materia excremental, propia y ajena, que un día, habiéndose manchado accidental y trágicamente un dedo al limpiarse el culo tras la obligatoria deposición y pese a sus infinitas precauciones, ordena a uno de sus criados que le corte de inmediato con un hacha el dígito mancillado, que mutile la parte irremediablemente ofendida de su cuerpo (309).

Estos dos sucesos, uno de índole tecnológica y el otro de materia literaria, pero ambos con profundas ramificaciones culturales y sociales, podrían calificarse de anécdotas que no llegarían siquiera a la condición de notas a pie de página en las historias al uso. Sin embargo, ambos son buenas ilustraciones, a lo hiperbólico o lo ridículo, de un vasto proceso de abominación, limpieza e invisibilización de los actos excretorios y de sus productos que es absolutamente propio de, si no consustancial a, la etapa humana que generalmente se conoce como moderna, es decir, a partir aproximadamente del desarrollo, siempre desigual según países, del alto Renacimiento. Ese proceso tendrá titubeos, retrocesos puntuales, intermitencias, diversiones, excepciones, variaciones sociales y desigualdades geográficas y culturales, pero, en general, visto desde hoy, su trayectoria histórica ha sido inexorable y con el tiempo altamente exportable, cuando era posible o simplemente conveniente, a civilizaciones y sociedades no occidentales. En ese dilatado camino, donde durante mucho tiempo perdurarán todavía artífices de la inscripción literaria y artística del excremento, como Rabelais en Francia, John Harrington, Samuel Pepys o Swift en el Reino Unido, Teniers en los Países Bajos, y en España Francisco Delicado, los autores de la picaresca, Cervantes, Quevedo, Góngora, García de la Huerta o Samaniego, el primer paso consistió en el silenciamiento o escamoteo de la mierda de las élites urbanas europeas; los pobres y los campesinos siguieron cagando sin problemas ni tapujos, para

su desdoro, durante mucho tiempo. Ya a finales del siglo XVI, Montaigne siente la necesidad de recordar y afirmar una obviedad que parecía haberse olvidado voluntariamente: “Y los Reyes y los filósofos defecan, y las damas también” (1133). El perspicaz Montaigne hace esta declaración, que en principio debería pertenecer a la categoría de las perogrulladas, en su último ensayo, titulado significativamente “De la experiencia”. Mientras tanto, y en aparente contradicción, el excremento irá adquiriendo todo género de usos culturales y simbólicos, algunos ya presentes desde épocas muy anteriores y en pueblos diversos, pero ahora amplificados por la capacidad comunicativa que caracteriza a esta edad moderna, por la progresiva posibilidad de llegar a grupos sociales y multitudes cada vez más numerosos mediante la letra impresa en todas sus formas, la creciente alfabetización, los procedimientos mecánicos y digitales de reproducción a gran escala y los medios de comunicación de masas. Una de las claves de esa paradoja es que, como descubren ciertas teorías literarias, psicoanalíticas e ideológicas, lo acallado o elidido, sobre todo cuando se hace clamorosamente, es o se convierte en un elemento fundamental en los inconscientes personales, culturales o políticos. Si, como bien dice Alfredo López Austin, “[l]a mierda, al ser nombrada, se convirtió en símbolo” (15), su ausencia también adquiere dimensión simbólica a través del poso de silencio que deja en la estela de su supresión.

Los dos casos apuntados forman parte, como digo, de esa gran operación antiexcremental, sin embargo, una de las moralejas de ambos es que, a pesar de los denodados intentos de evitar, ocultar o eliminar del todo la mierda, al menos como desiderátum o aspiración, esta, semejante a la represión en Freud, siempre e inevitablemente regresa para recordarnos nuestra animalidad y nuestra segura mortalidad. Aunque la música de los adminículos ingeniosos para la excreción por ingleses y alemanes pretendiera y consiguiera generalmente ocluir los ruidos propios de la misma, su mismo sonido, sobre todo una vez aprendida la melodía, delataba in situ al cagador o cagadora y su acto. De hecho, quiero conjeturar que esas músicas de orinal, cualquiera que fuesen, quedarían ineluctablemente asociadas al hecho defecatorio, y su interpretación o reproducción en cualquier otro lugar y contexto tendería a sonar, sinestésicamente, a mierda, a conjurar el olor y la visión de la nefanda materia. Tales melodías destinadas a la sublimación y ocultamiento de la defecación se convertirían así en un constante recuerdo de su existencia, un

permanente *memento cacare*, aunque, ya veremos, que eso supondría adquirir por tanto también la condición del más arquetípico *memento mori*: recuerda que cagas o que has de cagar, y, por tanto, recuerda que has de morir; la mierda, esa parte desprendida de nosotros que es y no es parte de nuestro yo, parece hacernos señales para llamarnos del otro lado del Leteo, como se las hacía a Valle-Inclán su brazo mutilado según una leyenda jocosa de la época. En cuanto al aristócrata del texto de Vigneulles, la conclusión del relato es que, aunque dudoso y dubitativo, el criado se dispone a ejecutar el imperioso mandato de su señor y levanta el hacha para cortarle el dedo embadurnado de mierda, pero en el último instante, tal vez arrepentido o perturbado, se le vuelve el hacha en pleno descenso golpeando con el canto, en vez de con el filo, el cuerpo del delito, la falange mancillada. Acuciado por el intenso dolor y en un movimiento reflejo el señor se lleva súbitamente el dedo golpeado a la boca y lo pone entre sus labios. El excremento contrataca vengativamente y por donde más duele.

Precisamente la boca es uno de los objetivos principales en la larga tarea de aseo excremental todavía balbuciente cuando Vigneulles escribió su relato, una tarea que llegaría a su culmen tras numerosos meandros y sinuosidades en el siglo XIX y buena parte del XX. En las diferentes lenguas europeas se desarrolla una campaña de culpabilización y limpieza lingüística a través de la cual los términos excrementales más soeces van siendo sustituidos por reticencias, circunloquios y eufemismos a la primera, a la segunda o a la tercera potencia: cualquier eufemismo puede perder pulcritud con el tiempo y el uso, y necesitar ser sustituido por otro nuevo y todavía inofensivo vocablo en el esforzado afán de soslayar las crudezas escatológicas del lenguaje en las altas esferas culturales y sociales. La máxima aspiración sería el silencio excremental más absoluto para conseguir la invisibilidad e, ideal, anhelante y utópicamente, la mágica eliminación del referente: si no hay palabras para nombrar la mierda, si no hay representaciones artísticas o de otra laya de ella, tal vez esta, como materia, como realidad objetiva, desaparezca gloriosamente. Este parece ser el silogismo que subyace al empeño de cancelación de las bajas funciones del cuerpo.

En paralelo con el progresivo silencio excremental en la buena sociedad y la alta cultura, con la excepción de los campos científicos y tecnológicos de la higiene y la salud (infraestructura urbana, ingeniería del aseo, medici-

na y farmacopea, todos con lectorados limitados y plagados de terminología técnica), los estudios históricos y culturales sobre la visión y los usos simbólicos del excremento son muy escasos hasta los últimos treinta o cuarenta años del siglo xx con algunas notables salvedades. Todavía hoy, es sintomático que entre los más de setecientos títulos de la popularísima serie de Oxford University Press “A Very Short Introduction” no aparezca ninguno dedicado al excremento, a la escatología o a la mierda directamente, aunque sí los hay sobre brujería, rastafarismo o el marqués de Sade, por ejemplo. Entre las excepciones antes de las postrimerías del siglo xx cabe destacar la labor de psicoanalistas, desde Sigmund Freud a Norman Brown, antropólogos, etnógrafos y etnólogos, teniendo en cuenta que estos suelen hablar del excremento ajeno, no del propio, lo cual además sirve para resaltar la limpieza comparativa del europeo frente a pueblos subdesarrollados, salvajes, marginales o exóticos. Un caso notable es el del etnólogo e historiador aficionado John Gregory Bourke, quien, en su voluminoso *Scatological Rites of All Nations*, publicado en 1891 en Estados Unidos, se ocupa de prácticas excrementales y usos culturales, religiosos y utilitarios de las sustancias excrementicias pero no en todas las naciones, como anuncia su título, ni en todos los tiempos, sino básicamente en lugares considerados ajenos o marginales a la civilización occidental, algunos de cuyos representantes, como la proverbial Francia, sí aparecen representados a través de alusiones al pasado premoderno o a grupos sociales ignominiosos como las prostitutas. La otra gran excepción a este mayoritario silencio hasta finales del siglo xx es la obra de Mijail Bajtín largamente titulada en español *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* y sus consideraciones sobre el “cuerpo grotesco”. El azaroso destino del texto de Bajtín, primero aceptado como disertación doctoral para luego ser rebajado de categoría y no poder ser publicado en el original ruso hasta 1965 y hasta más años después en otras lenguas, es ilustrativo de la persistencia de las prevenciones contra el tema.

Juntamente con una mayor liberalidad excremental en la literatura, el cine y las artes plásticas, a partir de finales de la década de 1970 comienza una pequeña eclosión en lo que se podría denominar estudios excrementales, eclosión de la que este libro se nutre profusamente. Como aperitivo, Lawrence Wright publica en 1960 su *Clean and Decent. The Fascinating History*

*of the Bathroom and the Water Closet*, y la antropóloga estructuralista Mary Douglas incluye penetrantes reflexiones sobre el excremento en el mucho más teórico, profundo e influyente *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* de 1966. En 1978 sale a luz *Histoire de la merde* de Dominique Laporte, un breve libro lleno de hallazgos e iluminaciones, aunque, a pesar de la cualificación (*Prologue*) en el título de la primera edición, un tanto engañoso en las ambiciosas generalidades de su título, pues su historia se limita a la edad moderna y la mierda estudiada, en una especie de galocentrismo excremental, es sobre todo francesa con algunas aperturas a la de otros pares en el simposio de las naciones punteras como Inglaterra o Estados Unidos. A partir de ese momento se suceden libros, capítulos y ensayos sobre el tema: los trabajos de Kristeva sobre la abyección y la categoría o anticategoría de lo abyecto en la senda del libro anterior de Douglas (1980); el volumen de Alan Corbin, sobre el olor y sus imaginarios en los siglos XVIII y XIX (1982); el fundacional artículo de Martin Pops “The Metamorphosis of Shit”, “La metamorfosis de la mierda” (1982); el libro del sociólogo e historiador Georges Vigarello sobre el concepto de limpieza en Francia desde la Edad Media (1985); los interdisciplinarios capítulos de Allon White y Peter Stallybrass sobre el cuerpo, con sus deyecciones y orificios, además de sus relaciones con la estructura social y la organización de la ciudad (1986); el ensayo “Filthy Rites”, “Ritos inmundos”, de Stephen Greenblatt, el gran impulsor del neohistoricismo y los estudios de poética cultural; el número especial *Merde* dedicado al arte escatológico de la revista *Art Journal* (1993); la historia social del inodoro de Julie Horan (1996); la copiosamente ilustrada crónica de las bizarrías excrementales de Martin Monestier (1997); la mediática hermenéutica ideológica del inodoro de Slavoj Žižek que conjetura las implicaciones culturales de las diferentes topografías del adminículo en Francia, Alemania y Estados Unidos (1997) (*Plague* 4-5); la historia sociológica de la experiencia excretoria de David Inglis (2001); o el también de exagerado título *La materia oscura. Historia cultural de la mierda* de Florian Werner. Por supuesto, esta lista orientativa es incompleta (la materia oscura, una vez liberada, es difícil de agotar o contener), pero representativa.

Con la excepción relativa de Pops, una de las características negativas, esto es, por omisión, que comparten los libros de la enumeración anterior es la general falta de atención a España y al mundo hispano en ellos, como si en

estos ámbitos la mierda careciera de valor cultural o fuera algo absolutamente ignoto. Sin desatender otros horizontes, las salvaciones escatológicas de este libro intentan remediar esa carencia al utilizar lo hispano como centro de irradiación de sus consideraciones sobre los usos y empleos culturales del excremento, un centro excéntricamente marginal para una materia también típicamente ubicada en los márgenes del cuerpo y la cultura. En cuanto a esta delimitación del campo, quiero aclarar que la lógica del libro es, digamos, de esfínter, de voluntaria dilatación y contracción del ámbito de reflexión, en el tiempo, el espacio y la temática, de acuerdo con la necesidad, la oportunidad o el deseo. Estas salvaciones divagan en ese alternativo movimiento de sístole y diástole excremental de lo general a lo particular, del centro a los márgenes, de la privilegiada edad moderna y contemporánea a otras épocas, de lo occidental a lo motejado como periférico a la civilización, de lo hispano, cuya trascendencia en la consideración de la materia excremental se reivindica haciéndolo fundamental en mi discurso, al resto. Entre los precedentes hispanos más notables de este proyecto se encuentran: el magnífico número monográfico de la revista *Hiperión* sobre el excremento con las intrigantes ilustraciones de Luis Eduardo Aute de 1980; el misceláneo y lírico *Una vieja historia de la mierda* de Alfredo López Austin en 1988, con ilustraciones del pintor Francisco Toledo sobre el tratamiento cultural y pragmático de esa materia en la cultura mexicana y la de sus vecinos; el jugoso libro colectivo *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y transgresión* editado por Luis Gómez Canseco en 2010; el libro *La huella excremental. Metáforas del excremento y el residuo en el espacio social* de Alberto Álvarez Aura del año 2013; y las brillantes intervenciones escatológicas de Goytisolo diseminadas a lo largo de toda su obra crítica desde los años setenta del siglo xx.

A diferencia de otros trabajos sobre el tema, foráneos o no, este libro no pretende ser una historia, ni siquiera un conjunto de fragmentos de historia. Evidentemente, la historia desempeña un papel en sus reflexiones; la mierda no tiene historia, pues es permanente e inamovible, pero sí la tienen nuestras relaciones con esta, la forma en que la sentimos, la tratamos y la usamos. Sin embargo, su estructura no es cronológica, evolutiva o teleológica, sino temática y sectorial. De otro lado, el libro tiene carácter voluntariamente parcial y selectivo, ajeno desde luego a cualquier intento de exhaustividad, pues se centra en aspectos muy específicos del excremento como artefacto

cultural, algunos considerados en trabajos anteriores de otros autores sobre el tema (todo libro en mayor o menor medida es una compilación o, si se quiere, ingestión y deyección), pero otros mucho más infrecuentes e incluso bastante inexplorados, y todos ellos ensayados con un grado de concentración y espesura un tanto insólito en trabajos más amplios y generales sobre la materia. Finalmente, el libro, más que al género histórico, aspira, no del todo ortodoxamente, a lo que Ortega llamaba “salvaciones” y cuyo objeto el filósofo delimitaba en estos términos: “

[D]ado un hecho —un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor—, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones (14).

Es cierto que tal vez Ortega sintiera cierta perplejidad ante el objeto concreto de estas salvaciones más aquí, particularmente con respecto a la posibilidad de sentir ese *amor intellectualis* que según él ha de motivar y gobernar el ejercicio de este tipo de “ensayos de amor intelectual” (14). También es verdad que más que llevar mis salvaciones por el “camino más corto” a veces las hago transcurrir, si no por el más largo, al menos de una manera voluntariamente parsimoniosa y demorada, dejándome arrastrar muchas veces por el rodeo y la digresión, esa digresión por la que según Bioy Casares “entra en los escritos la vida” (54). Aparte de estas posibles o reales discrepancias con la definición orteguiana del género, los “hechos” que este libro intenta salvar llevándolos a la plenitud de su significado, exponiendo sus innumerables reverberaciones mediante el rigor analítico o el ingenio, son tres: las relaciones del excremento con el viaje y la identidad; la posición del excremento en la determinación de lo real y la función de su presencia o su ausencia en las tentativas de representación artística de esa realidad; y los empleos e implicaciones del excremento en las pugnas políticas e ideológicas. Al igual que esta introducción lleva un apellido entre paréntesis, “(Almodóvar)”, cada uno de los títulos de estas tres salvaciones va acompañado de un estrambote parentético similar que se refiere a un autor, un texto o un período histórico y cultural: “(Juan Goytisolo)” para la sección sobre el viaje y la identidad, “(*Fortunata y*



*Jacinta*)” para la que se ocupa sobre la realidad y el realismo, y “(franquismo)” para el dedicado a la política e ideología. El breve epílogo final se salda con un, probablemente esperado, “(Slavoj Žižek)”. Aclaro que esas referencias entre paréntesis no agotan el contenido de cada una de estas salvaciones, pues todas ellas abarcan muchas otras cosas, sino que son simplemente el germen o el centro cordial de las mismas, su punto de arranque o su punto de fuga.

#### BREVE INTROITO ALMODOVARIANO

Si en cuanto al género de estos escritos me acojo heterodoxamente a Ortega, a manera de justificación, vindicación o excusa de la selección de los hechos concretos propuestos, quiero recurrir como *auctoritas* a Pedro Almodóvar, uno de los actores más sobresalientes en el renacimiento excremental experimentado en la cultura occidental desde la segunda mitad del siglo xx. Como manifiesta con estupendo cachondeo en una entrevista en 1981, la escatología, junto al sadomasoquismo, está muy de moda hoy día, igual que el parchís solía estarlo en épocas pasadas (Francia 6). Su rol en mi discurso es el de ejercer de improvisado e involuntario guía virgiliano o cicerone turístico en estos preliminares escatológicos, en este tráiler de lo que sigue, este avance de próximas atracciones. A estos efectos, es de rigor señalar que el activismo excremental de Almodóvar no ha pasado desapercibido, lo cual es esperable, pues suele ser obvio y presentarse en crudo, pero sí ha sido desatendido en general por la crítica, reduciéndose normalmente a la mera alusión al hecho, a una enumeración de incidentes escatológicos más o menos exhaustiva o al sobreentendido de algo que estando ahí como parte del idiosincrásico universo cinematográfico del director no parece merecer mayor comentario o incluso mención.

En un momento de la trayectoria de Almodóvar aligerado de la inevitable y desbordante pulsión humorística de sus épocas iniciales, y en medio de una película de temas tan sombríos como *Hable con ella* (enfermedad, dolor, tristeza, amores desgraciados o imposibles, violación, muerte, castigo, prisión, suicidio), la recepcionista de un psicólogo habla por teléfono con una amiga tras, aparentemente, venir del baño y le dice gozosamente: “Chica, acabo de echar una mierda como un celemín”. La estentórea confe-

sión se produce mientras uno de los protagonistas (futuro violador, devoto enamorado, infatigable enfermero y finalmente suicida) busca furtivamente rastros o mementos de la hija del doctor (la amada, la cuidada y la violada), a quien adora en la distancia. La intempestiva frase podría atribuirse al deseo de introducir un momento de relajación humorística en la tensa trama de la película; lo excremental ha sido asociado tradicionalmente a la vis cómica y frecuentemente tolerado o perdonado si se produce bajo esa capa, como sucede en buena parte en el resurgimiento excremental contemporáneo. El exabrupto escatológico también cabría ser considerado como un guiño que apunta al ruralismo original del autor y sus fuentes, un ámbito siempre menos timorato y más directo en asuntos excrementales. De manera más específica, la grosería, a través del uso de la palabra “celemín”, antigua medida de áridos, sería susceptible de ser leída como un testimonio de mancheguidad o extramadureidad identitaria. No es desdeñable tampoco el efecto provocador de la desmesurada frase, en línea con una carrera cinematográfica comenzada con una voluntad epatante que, aunque suavizada sustancialmente con el paso del tiempo, nunca desaparece del todo. No obstante, sin descartar en absoluto esas connotaciones e implicaciones, creo que la principal función de la flagrante confesión de excrementalidad por parte de la recepcionista de la consulta psicoanalista (la guardiana del templo freudiano, kleiniano, lacaniano o cualquier otro) es la de conseguir lo que Barthes llamó el “efecto de lo real” (84, 88-89). En una trama en que se acumulan inverosimilitudes de todo tipo, coincidencias milagrosas, comportamientos inesperados, personajes escasamente creíbles y finales *deus ex machina*, la irrupción excremental sirve como marchamo y garantía de realidad. Todo puede ser increíble, disparatado, pero si los personajes cagan y mean, sobre todo, además, si estos personajes son mujeres (véase más adelante en secciones posteriores), es difícil negar su realidad esencial.

El ardid de verosimilitud por vía excremental se produce en muchas otras películas del manchego. En *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* esas chicas mean, sobre otras, y corren el seguro riego de orinarse encima o de tirarse pedos. En la desatinada *Laberinto de pasiones*, Angustias sufre en verdad de excesos de flatulencia y no llega a tiempo al inodoro tras tomarse un laxante. En *Átame*, película en la que los cuartos de baños son espacios estructuralmente privilegiados al convertirse en escenarios de hechos, transformaciones

y descubrimientos fundamentales, Victoria Abril y Loles León mean con toda normalidad observando los gestos, movimientos y sonidos rutinarios de la necesidad en cuestión. En *La flor de mi secreto* la madre de Leo, interpretada por la inefable Chus Lampreave, sufre de estreñimiento y declara lapidariamente: “Si no me pongo un supositorio de glicerina no cago”. Supuestamente se pone muchos de esos supositorios, pues siempre está cagando. Mientras tanto su hija, Leo, ha hecho de un eslogan de sanitarios Roca, “Te quiero a ti, Roca”, parte del vocabulario amoroso secreto con su esposo, aunque la relación entre los cónyuges, como la de la madre con el retrete, es bastante tormentosa. Y en *Volver* la prueba definitiva de que el personaje de la madre, Carmen Maura, no ha muerto y no es un fantasma, como cree su ingenua hija Sole (Lola Dueñas), es cuando la otra hija, Raimunda (Penélope Cruz), mucho más despabilada que su hermana, percibe un inconfundible olor a pedo en el piso de la primera mientras orina en el inodoro, pedo que de inmediato identifica como perteneciente a su madre, supuestamente difunta desde hace cuatro años. Hasta ese momento Raimunda no sabía nada de las “apariciones fantasmales” de su madre y la Sole, que quiere ocultárselas, pone todo género de impedimentos para que Raimunda no vaya al baño por si se encuentra con el espíritu maternal, pero ella le dice: “Coño, Sole, que me estoy meando”, va, se pone a mear y sorprende el familiar olor a pedo. Aquí se inicia la cadena de descubrimientos que, comenzando con el de que la madre está viva y es carnalmente real, irán perfilando la conclusión de la historia.

Todas estas peripecias escatológicas sirven como índices de realidad en películas con escasa verosimilitud convencional, lo cual conduce a una pregunta de mayor alcance conceptual: ¿qué papel potencial tiene el excremento en nuestra aprehensión de lo real, en la discriminación entre lo efectivo y lo quimérico o entre lo celestial y lo terreno? Concomitantemente, desde el punto de vista cultural este tipo de especulaciones, digamos con cierto empacho filosófico, metafísicas u ontológicas, deberían tener repercusiones en la teoría y la práctica de la mimesis artística, en la reflexión sobre la representación verbal o visual del mundo real que aspira a ser fiel y auténtico reflejo del mismo: ¿es preciso incluir la actividad excremental en un texto, verbal, pictórico o cinematográfico, que se pretende realista? Ambos asuntos son el objeto de la segunda salvación de este libro, titulada “Realidad y realismo”.

Como ya señalé antes, el excremento tiene una fuerte tendencia a la polivalencia significativa y en el caso de *Volver* ese olor a los flatos maternos recibidos con la emoción del recuerdo, la nostalgia o la proximidad de la persona querida, no solo tiene la función de certificar la realidad de la madre, de asegurar su condición de persona de carne y hueso viva, desterrando la sospecha de una existencia fantasmal, sino que también puede servir para anticipar las conexiones entre excremento e identidad y viaje, objeto de mi primera salvación. El reconocimiento de Raimunda del pedo de su madre no solo funciona como una certificación para la audiencia de la realidad corporal del dudoso fantasma de la madre muerta, sino también como una seña de identidad irrefutable de la misma: es ella, es su pedo, es la marca indisputable de su identidad, la magdalena proustiana que la singulariza en el cotejo con los recuerdos olfativos del pasado, con las vivencias que la constituyen en su relación con sus hijas. Al mismo tiempo ese pedo trae consigo un retorno a los orígenes, a la Mancha de la infancia, al inicio, a la madre, patria o familiar, además de señalar simultáneamente el inicio de la conclusión final del viaje de esa madre desde la muerte presunta a la vida, el regreso de entre los muertos: la película se titula al fin y al cabo *Volver* y la letra del tango epónimo dice, si se me disculpa la desmesura interpretativa, que “es un soplo la vida”, una ventosidad. La situación recuerda inversa o directamente a Rabelais, en cuyos *Gargantúa* y *Pantagruel* la ausencia o incapacidad de pedo puede ser causa de muerte (su presencia en *Volver* es signo de supervivencia) y donde su aparición marca el retorno de Epistemón de la muerte a la vida después de que, habiendo sido decapitado en batalla, Panurgo le cose de nuevo la cabeza al cuerpo y le aplica una serie de ungüentos: “De repente Epistemón comenzó a respirar, luego abrió los ojos, bostezó, estornudó y se tiró un grosero y confortable pedo. Entonces Panurgo exclamó: ‘Ahora está sin duda curado’” (*Pantagruel* 383). Epistemón, sabio y discreto según reclama irónicamente su antropónimo, relata después su viaje al infierno acaecido durante su transitoria muerte. La madre de Raimunda también termina contándole a su hija el infierno de su impostada muerte y sus circunstancias antes de volver de nuevo a la vida.

En uno de los escritos de Almodóvar, el cineasta y agente cultural viene a refrendar mediante el expediente de la asociación y la proximidad coyuntural la relación entre la excreción y el viaje o entre aquella y la identidad insinuadas en *Volver*:

Lo primero que hago cuando llego a casa después de un largo viaje es cagar. Como el perro de Pavlov me dirigí al cuarto de baño sin pensarlo. Adopté la postura habitual pero sólo conseguí liberar dos o tres pedos secos, chirriantes. No insistí.

De vuelta al salón me vi reflejado en el espejo del cuarto de baño. En efecto, un extraño había entrado en mi casa. Y ese extraño era yo (*Patty* 142).

Usando una enigmática y antinómica expresión manchega para “cagar”, a Almodóvar le gusta “salir fuera” cuando regresa de fuera tras un viaje, y piensa en su identidad, en su interioridad, o en la transformación de la misma, tras intentarlo.

Una nueva confluencia del inodoro con Almodóvar en su obra nos conduce, irrisoriamente, al añoso uso del excremento en textos y prácticas políticas de confrontación con el adversario, el tema de mi tercera y última salvación, poniendo el foco en las manifestaciones españolas dentro del amplio campo de la escatología ideológica. El segundo corto de su incipiente carrera fue rodado en 1974 y tenía el mordazmente pomposo título de *Film político* (duraba solo cuatro minutos). En este cortísimometraje, el mismo Almodóvar se ponía a cagar ampulosamente y después se limpiaba el culo con una foto de Richard Nixon. “Es muy profundo”, apostillaba Almodóvar impávidamente años después en una entrevista, “y muy hermético” (Albadalejo 30). Para abarcar la extensión política de este piscolabis de arte *underground*, aparte del todavía recalcitrante asunto de Vietnam y del candente escándalo del Watergate, hay que tener en consideración dos cosas. En primer lugar, la flagrante explicitud excremental del corto contrasta aguda y desafiantemente con la forzosa escasez de esta materia durante el franquismo debido a los estrictos regímenes de censura, explícitos e implícitos, de la dictadura; la película se hace un año antes de la muerte de Franco. En segundo lugar, hay que recordar que Richard Nixon había sido el protagonista de la última gran visita de un mandatario extranjero a la España franquista, visita que aunque breve, fue celebrada con alharacas, fanfarrias, despliegue de banderas, discursos solemnes, fotos e imágenes innumerables con el Caudillo, desfiles y multitudes callejeras, pues suponía el segundo trascendental espaldarazo al régimen por parte de Estados Unidos tras el histórico viaje de Eisenhower al corazón del franquismo en 1959.

Casi diez años después, Almodóvar reincidía, con idéntico tono de chanza, en la convergencia entre política y excremento, esta vez a través de la voz y las palabras de la legendaria heterónima del director Patty Diphusa. La ficticia estrella internacional de fotonovelas porno y colaboradora de *La Luna de Madrid* recibe en una ocasión una hostia de una señora y, tras haberle espetado a la misma que comprende que “haya países en los que los campesinos les corten las cabezas a sus señoras”, añade en su papel de narradora: “En ocasiones me sale una conciencia social tremenda. No soportaba estar ni un minuto más en aquella casa. Recogí mi bolso, me tiré un pedo y me fui” (82-83). Casualmente, Patty incurre aquí en un cierto pleonasma pues “irse” es también tirarse un pedo (“se ha ido”), apuntando de nuevo a las relaciones entre el excremento y el movimiento, entre excretar y trasladarse o viajar. La posible redundancia ilustra una vez más una de las características fundamentales del excremento y, por extensión de estas salvaciones del mismo: su cualidad polimorfa, su capacidad para desdoblarse o multiplicar sus usos, su ubicuidad conceptual y el solapamiento en un mismo contexto de diferentes funciones del mismo.

Entre *Film político* y los escritos de Patty Diphusa, Almodóvar estrena su primera película larga, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, donde al efecto de lo real provocado por el hecho de que las chicas mean y se tiran pedos, algunas de las pocas cosas que en realidad hacen de las tres heroínas habituales “chicas del montón”, se suma la provocación política que suponía hacerlo con el horizonte de las restricciones franquistas todavía demasiado cercanas y de la eterna sociedad biempensante, sobre todo si la representación del acto de orinar se producía en un contexto masoquista en el que Bom se meaba sobre una extática y liberada Luci, ama de casa, esposa de policía y murciana, la Murciana Marrana de la canción epónima interpretada en concierto en la película por Kaka de Luxe, el primer grupo de Alaska, Bom, banda de nombre juguetonamente escatológico y con una doble “K” de ortografía vasca en “Kaka” que acrecienta su carácter de subversión juvenil.

En un ensayo titulado “Anal-Erotic Character Traits”, Ernest Jones tendía a sugerir que no hay elemento o matiz en la alta cultura libre de contacto con la analidad (664-688). Posiblemente Jones exagera, pero, como ya he recordado otras veces que decía Ortega, “[q]uien prefiera no exagerar

tiene que callarse; más aún: tiene que paralizar su intelecto y ver la manera de idiotizarse” (*Rebelión* 236). En las páginas que siguen mi propósito es salvar algunos de los territorios de esa omnipresente y muchas veces reprimida u ocultada analidad, de salvar el culo, por así decirlo, de retorcer o enderezar a lo Goytisoló el eufemismo “salva sea la parte” convirtiéndolo en la expresión del deseo y objetivo de mi discurso: ¡salva, y sana, sea la parte!