

La solidaridad femenina y algunas ironías sobre la sociedad en *Volver* de Almodóvar*

林震宇/ Lin, Chen-Yu

文藻外語學院西班牙語文系副教授

Department of Spanish, Wenzao Ursuline College of Languages

【摘要】

自 1980 年的首部長片「烈女們」開始，西班牙大導演阿莫多瓦至今已拍攝了 18 部影片，而「玩美女人」是其中在國際影展大放異彩並獲得不少獎項的佳作之一。事實上導演早於 1984 年就拍攝了義大利新寫實主義風格的「我造了什麼孽」，只不過這次導演又以更自然的方式配合寫實主義風格完成了「玩美女人」這部作品。

「玩美女人」主要探討的是在同一個家庭中三代女人在逆境中不斷超越生活困境、努力求生存的故事。片中最主要的元素是「死亡」與「重生」，而這又和女性之間的團結有很大的關係。另外，阿莫多瓦也習慣透過鏡頭對當代的西班牙社會現象提出自己批判性的看法。因此，除了女性之間的「團結」外，導演也對男人懦弱的個性以及西班牙的社會議題提出個人的看法。

【關鍵詞】

玩美女人、女性團結、諷刺、大男人主義、傳播媒體

【Abstract】

Since his first film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* in 1980, the well-known Spanish director Pedro Almodóvar has so far produced 18 films. The film *Volver* has received a lot of awards at international film festivals. In fact, as early as in

* Este estudio se ha modificado respecto al trabajo original, que llevaba por título “La solidaridad femenina: *Volver* de Almodóvar”, presentado en “XLVI Congreso Internacional de la AEPE: La cultura española entre la tradición y la modernidad nuevos retos para la enseñanza del español” (Cuenca de España, 2011)

1984, the director produced the film *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* with the Italian new realism style, and now again the director has produced *Volver* with the realist style.

Volver is a survival story of three generations of women in the same family. The most important elements are the “death” and “rebirth”, which have a solid relationship with the female solidarity. On the other hand, Almodóvar used to use his films to criticize the Spanish contemporary society. Therefore, besides of describing the female solidarity, the director also reveals the male cowardice and some social problems.

【Keywords】

Volver, female solidarity, irony, male chauvinism, mass communication

1. Introducción

España ha sido un país de artistas, desde Quevedo, pasando por Goya hasta Picasso y Dalí. Ha producido artistas plásticos, artistas narrativos, dado arquitectos, pintores, escultores, músicos, pero no ha dado artistas de la imagen, con excepción de dos o tres genios inolvidables, como Luis Buñuel y Pedro Almodóvar (Hernández 2010:262).

Nacido en 1951 en Calzada de Calatrava, en La Mancha, en el seno de una familia de clase media-baja, Pedro Almodóvar ha pasado, en cierto modo, de la marginalidad al reconocimiento internacional. Pocos directores han recibido tanta atención como Almodóvar tanto por parte del público como por las críticas internacionales. Con el paso del tiempo, Almodóvar se ha convertido en una referencia importante en el panorama cinematográfico actual.

De 1974 a 1978 Almodóvar realizó unos diez cortometrajes, actualmente no disponibles, y un largometraje de duración indeterminada, *Folle...folle...fólleme...Tim*. Después, la movida madrileña lo acogió en su seno y lo catapultó al firmamento de la fama.¹ Desde *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de 1980, Almodóvar realizó siete películas durante los años 80, que se consideran un cierto reflejo de la sociedad española después del régimen franquista. Junto a las seis películas de los 90 y otras cinco después del milenio, Almodóvar ha realizado un total de 18 películas hasta ahora, en las que el núcleo del presente estudio, *Volver* (2006), es una de las más conocidas en los festivales cinematográficos internacionales.

El título *Volver* proviene del tango, con el mismo título de Alfredo Le Pera, célebre por la interpretación de Carlos Gardel, que se convierte al flamenco y es cantado en la película por la voz de Estrella Morente, mientras Penélope Cruz hace sincronía de labios (Acevedo-Muñoz 2007:183-184). Para Almodóvar, *Volver* es un título que incluye varias vueltas. En primer lugar, ha vuelto un poco más a la comedia. En segundo lugar, ha vuelto al universo femenino después de sus dos obras

¹ El contexto social y cultural de las películas de Almodóvar de los años 80 fue principalmente *la movida madrileña*. Esta explosión de nuevas tendencias en cine, *pop*, moda, diseño y pintura que se centró en la capital española tuvo otro nombre de subcultura de las drogas. La *movida* se desarrolló entre 1977 y 1983 y fue realmente delirante hasta 1982, aunque la energía que se liberó en esos años fue la culminación de las modas sociales y culturales que provenían desde el final de la época de Franco.

anteriores – *Hable con ella* (2001) y *La mala educación* (2003) – en donde los hombres eran los protagonistas. Por otra parte, ha vuelto a La Mancha (sin duda alguna, es su obra más manchega, la solidaridad entre las vecinas, el lenguaje, las costumbres, los patios, la sobriedad de las fachadas y las calles empedradas) y a los recuerdos de su infancia, en un intento por rendir tributo sincero y homenaje doloroso a su fallecida madre.² Además, ha vuelto a trabajar con las chicas almodovarianas de los 80, Carmen Maura (hacía diecisiete años que no trabajaba con ella)³ y Chus Lampreave, con Penélope Cruz (con la que el cineasta ha trabajado anteriormente en dos ocasiones: *Carne Trémula* y *Todo sobre mi madre*) y Lola Dueñas (que desempeñaba el papel de enfermera en *Hable con ella*). Por último, ha vuelto a tratar sobre la maternidad, como origen de la vida y de la ficción. Para Almodóvar, volver a La Mancha es siempre volver al seno materno.

La película ha tenido mucho éxito tanto en España como en otros países extranjeros. La obra ha obtenido muchos premios Goya: mejor película, mejor director, mejor actriz (Penélope Cruz) y mejor actriz de reparto (Carmen Maura) y mejor música original. Por otra parte, también ha conseguido varios premios en el Festival de Cannes, entre ellos cabe mencionar que han dado por primera vez la mejor interpretación femenina al conjunto de seis actrices (Penélope Cruz, Carmen Maura, Blanca Portillo, Lola Dueñas, Chus Lampreave y Yohana Cobo), mejor guión y Premio FIPRESCI de la Federación Internacional de la Crítica de Cine a la mejor película del año.

² De hecho, la película está rodada en varias localizaciones en los pueblos manchegos de Granátula, Calzada, Valenzuela y Almagro, y en los barrios madrileños de Tetuán y Vallecas. La película también se ha considerado como una especie de autobiografía, porque es la segunda vez que se refiere a su madre. La primera vez fue en la obra *La flor de mi secreto* (1995).

³ A Almodóvar le sorprende la cantidad de gente que le ha dicho lo contentos que estaban porque había vuelto a trabajar con Carmen Maura. El cineasta afirma que, en los diecisiete años que han pasado sin trabajar juntos, Maura, como actriz, no ha cambiado. “No ha aprendido nada – explica – porque ya lo sabía todo, pero mantener ese fuego intacto a lo largo de dos décadas es una tarea admirable y difícil que no podría decir de todos los actores con los que he trabajado”. El director añade que en lo personal, Carmen no ha cambiado casi nada. Sigue siendo la dulce dicharachera, que huye de complicarse la vida y que la vive con un humor relajado y nada chirriante.

2. *Volver*

El tema de los géneros es precisamente el mayor problema de definición en el que se han visto abocados los críticos a la hora de enjuiciar su cine. No les ha importado decir que *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) es una comedia, o que *Tacones lejanos* (1992) es un melodrama. Incluso Frederic Strauss, en la entrevista que le hizo al director manchego, se ve impulsado a sostener que Almodóvar ha practicado todos los géneros, y todas las confluencias, desde la vanguardia hasta el clasicismo, pasando por el musical y el barroco (Strauss 1995:39). De hecho, no es fácil clasificar la película *Volver*. No puede ser una comedia porque a partir de la tercera secuencia los hechos se desenvuelven en forma de *thriller*. No puede ser tampoco un melodrama porque el melodrama, habla generalmente de pasiones amorosas, y estas pasiones se recrean en tiempos históricos que hacen posible esa dimensión de lo real.

El núcleo principal de *Volver* es la vuelta del fantasma de una madre que la gente del pueblo y sus dos hijas creían que estaba muerta, pero un día aparece y vuelve a la vida de sus hijas. Es un homenaje a los ritos sociales que vive la gente de su pueblo en relación con la muerte y con los muertos.⁴ Se puede decir que es una muerte que se asume con enorme naturalidad, que se espera e incluso se anhela, a juzgar por el esmero y cuidado con el que muchos en el pueblo cuidan de su futura tumba, como es el caso de la vecina Agustina en la primera escena.

De hecho, volviendo a su admiración por el neorrealismo italiano ya evidente en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), Almodóvar nos regala una obra realista o tal vez naturalista, a pesar de la ocasional aparición de lo surrealista (Méjean 2007:171). *Volver* es una película que nos habla de tres generaciones de mujeres que

⁴ Almodóvar se ha criado oyendo historias de fantasmas y de los “aparecidos” en su pueblo, aunque él nunca se lo ha creído. Sin embargo, dice que durante la escritura del guión y el rodaje, ha sentido su presencia más cerca que nunca. Por otra parte, a pesar de que el tema de la “muerte” aparece en la mayoría de sus obras, el director indica que nunca la ha aceptado, ni la ha entendido. Y ese tema le pone en una situación angustiada ante el cada vez más rápido paso del tiempo. Pero después de la película, ya puede mirarla de un modo más natural, con menos extrañeza, aunque siga sin entenderla ni aceptarla, al menos empieza a hacerse a la idea de que existe (Almodóvar 2006:195).

sobreviven al viento solano, al fuego, a la locura, a la superstición e incluso a la muerte a base de bondad, mentiras y una vitalidad sin límites. Es la historia de seis mujeres: la abuela (Irene), la tía (Paula), las dos hijas (Raimunda y Sole), la nieta (Paula) y la vecina (Agustina). La película propone retratos femeninos distintos, seis modos de enfrentarse a la vida y a la muerte. Según Almodóvar (2006:195), afortunadamente sus propias hermanas han seguido cultivando la cultura de su infancia, y conservan intacta la herencia recibida por su madre. Sus hermanas han sido las guías tanto de lo que ocurría en La Mancha, como en el interior de las casas de Madrid (la peluquería, las comidas, artículos de limpieza, etc.).

2.1. Sinopsis

Podríamos decir que el personaje central de la película es Raimunda (interpretado por Penélope Cruz), una madre joven y atractiva. Ella vive en Madrid y se mata a trabajar para mantener la economía de su familia, compuesta por una hija en plena adolescencia, Paula, y un marido en paro con más ganas de beber y ver el fútbol, Paco. Raimunda es una mujer con carácter bastante fuerte, una luchadora nata, pero al mismo tiempo muy frágil emocionalmente, porque desde su infancia guarda en silencio un terrible secreto: ella fue violada por su propio padre y fruto de esa violación nació Paula.

Su hermana Sole tiene un carácter totalmente diferente al de Raimunda, es miedosa y poco sociable. Se gana la vida con una peluquería ilegal en su propia casa. Su marido la abandonó yéndose con una clienta, y desde hace dos años ella vive sola. Ambas son huérfanas desde que sus padres murieron en uno de los tan habituales incendios que se registran en su pueblo natal, situado en La Mancha, siempre arreciado por el viento solano, que no sólo aviva los fuegos, sino que también provoca el elevado índice de locura que se registra en ese lugar.

Por otra parte, Paula es su tía, es mayor y vive en el pueblo manchego donde nació toda la familia. Aunque es medio ciega, vive bien con la ayuda de la vecina, Agustina, y otra persona que la ayuda en secreto. Según la gente del pueblo, el viento es el responsable de varios de los incendios que asolan la zona durante los veranos y esa “persona” que cuida a la tía Paula es el “fantasma” de la madre de Sole y Raimunda, Irene.

Un domingo de primavera, Sole llama a Raimunda para decirle que ha recibido la

llamada de Agustina avisando que su tía Paula ha muerto. A pesar de que Raimunda quiere mucho a su tía como a su propia madre, no puede ir al entierro porque hace unos minutos cuando volvió de su trabajo en el aeropuerto, ha encontrado a su marido muerto en la cocina, con un cuchillo clavado en el pecho. Su hija le confiesa que lo ha matado porque su padre estaba borracho, además de intentar violarla, le dijo que él no era su padre.⁵

Raimunda miente a Sole diciéndole que al día siguiente tiene una operación, así que no puede acompañarla al entierro. Por casualidad, en ese momento un vecino Emilio llama a la puerta para decirle que se va de viaje unos días y le da las llaves de su restaurante a Raimunda porque vendrá un agente inmobiliario para verlo. Para esconder el cadáver de Paco, Raimunda y su hija llevan el cadáver a medianoche al restaurante de Emilio y lo encierran en el arcón congelador.⁶

De modo que será la temerosa Sole la que viaja al pueblo para ocuparse de todo. En el pueblo, entre las mujeres que acompañan a Sole escucha rumores de que su madre, que murió en un incendio con su padre, apareció en la casa de la tía Paula para cuidarla en los últimos años. De regreso a Madrid, se percatará de que se ha llevado algo más que los recuerdos de su tía. Después de que Sole vuelve a Madrid y aparca el coche, escucha unos ruidos procedentes del maletero. Una vez y otra la voz le pide que abra y la deje salir, que es su madre. Al principio Sole está totalmente asustada, pero como los golpes en el maletero no dejan de sonar, Sole lo abre y allí encuentra al “fantasma” de su madre. Sole no se atreve ni a mirarla, pero cuando consigue vencer el miedo, se da cuenta de que es su madre, aunque no sabe si es “en carne y hueso” o “fantasma”. Por la parte de Raimunda, sólo cuenta a todos que Paco, su marido, la ha dejado y dice que nunca volverá. Ella ha enterrado con sus vecinas el cadáver de su marido y le ha salido por casualidad un nuevo trabajo en el restaurante de su vecino, Emilio.

De hecho, *Volter* es una historia de supervivencia de varias mujeres. Todos los

⁵ El cuerpo del cadáver desparramado y la escena cuando Raimunda lava el cuchillo en la cocina se consideran un particular homenaje a *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock.

⁶ Esta idea ya ha aparecido en *La flor de mi secreto* (1995) de Almodóvar, en la que la autora Amanda Gris escribe un libro, que es rechazado por su editorial por ser demasiado “negro”, en el que una mujer esconde el cadáver de su marido en un arcón congelador.

personajes luchan por sobrevivir, incluso el “fantasma” de Irene. Irene dice a Sole que necesita ver a Raimunda y a su nieta. Quiere hablar con Raimunda y que en realidad, esa comunicación es la razón por la que volvió desde “el otro mundo”. Quiere pedirle perdón a Raimunda y aclarar el malentendido que existe entre ella y Raimunda desde hace muchos años y revelar un gran secreto sobre la muerte de su marido y la madre de Agustina.

El primer secreto se trata de que Raimunda, violada varias veces por su padre, terminó por huir a Madrid con su hija, que en realidad, es también su hermana, negándose a volver a ver a su madre. El otro consiste en que la mujer que estaba muerta en la cama con el padre de Raimunda en el incendio era la madre de Agustina, porque un día cuando Irene se enteró de la traición, fue a la casilla dispuesta a arrancarle los ojos a su marido. Y se lo encontró durmiendo la siesta con la madre de Agustina. Como ellos no la vieron, ella prendió fuego a la casilla. A causa de que es un día de viento, no les da tiempo a despertarse y en poco tiempo las llamas lo devoran todo.

3. La solidaridad de las mujeres

Según el parecer de muchos españoles, en el postfeminismo la igualdad de género en la práctica cinematográfica está ahora de moda. El campo cinematográfico es un campo privilegiado para preguntarse por qué no se han producido unas mayores cuotas de equidad de género. Pilar Arranz (2010:17-18) afirma que desde la entrada de España en la Unión Europea en 1986 la búsqueda de la equidad social entre mujeres y hombres dejó de ser progresivamente un tabú en las agendas de los poderes públicos. No obstante, el camino para lograrla está siendo largo y muy costoso. Dificultad que se expresa, por ejemplo, en que no será hasta el período 2004-2008 cuando se promulguen por primera vez leyes orgánicas reconociendo el carácter fundamental que posee el derecho a la igualdad y no discriminación por razón de sexo, siendo la violencia de género su máxima vulneración.

Sin duda alguna Almodóvar es uno de los directores españoles que mejor ha dirigido a las mujeres. Nadie como él para adentrarse en el mundo femenino y ser capaz de representar sus sentimientos y pesares con la fuerza que conllevan. Gran parte de este logro se lo debe a sus actrices, de las que consigue un trabajo admirable en la mayoría de los casos. En su pequeño estudio sobre Almodóvar, el historiador

Sánchez Noriega (2002:273) afirma que las pasiones y sentimientos de deseo y amor/desamor que resultan conflictivos y el protagonismo de las mujeres y su complejo mundo interior son los elementos más importantes en la obra almodovariana.

Almodóvar ofrece al espectador, a través de la importancia de las mujeres en sus películas, un amplio abanico de las profesiones, ocios y trabajos ejercidos por éstas, así como de sus diferentes actitudes frente al mundo laboral y al mundo en general. Como uno de los propósitos del cine almodovariano es contar la historia y reflejar los fenómenos socio-culturales españoles, a medida que cae el régimen franquista a mediados de los años 70, el despertar y el desarrollo del feminismo se convierte en un tema fundamental e importante en la mayoría de sus películas.

El movimiento feminista es uno de los movimientos sociales internacionales de más importancia de los últimos 30 años. La expansión económica mundial en los años cincuenta crea una mayor demanda de trabajo femenino y hay un auge progresivo en el porcentaje de mujeres que trabajan fuera de casa, muchas de las cuales están casadas y tienen hijos. Según M. Scanlon (2007:222), para finales de los años setenta en los Estados Unidos, en los países nórdicos y de Europa del Este las mujeres forman más de un 40% de la fuerza laboral y sólo en Irlanda, Italia y España no llegan a un 30%. La entrada en el mundo laboral es uno de los caminos por los cuales las mujeres pueden llegar a cuestionar su papel tradicional y adquirir la conciencia de su situación de inferioridad: los trabajos “femeninos” son en general los trabajos no cualificados o de oficina, tienen poco estatus, sueldos más bajos que el promedio masculino y pocas oportunidades de ascenso profesional.

Uno de los logros más valiosos del movimiento feminista ha sido la creación de una red importante de servicios: refugios para mujeres maltratadas, centros de asistencia para víctimas de violación, clínicas, etc. También ha organizado congresos, conferencias, campañas y ha sido ligado a movimientos que indirectamente comparten preocupaciones feministas (M. Scanlon 2007:240). Con el paso del tiempo, ahora muchas mujeres dedican más tiempo que los hombres al trabajo, como en el caso de Raimunda y su marido, Paco. Y eso se ve en la escena cuando Raimunda llega a casa mientras Paco está viendo el partido de fútbol y se ha bebido unas diez latas de cerveza.

Paco: ¿Me traes otra cerveza?

Raimunda: Pero si mañana tienes que trabajar.

Paco: Ya no. Mañana libro, y pasado mañana también.

Raimunda: ¿Y eso?

Paco: Me han despedido.

Raimunda: Anda la leche. Me buscaré otro trabajo para el domingo, que es el único día que libro.

Paco: Bueno, buscaré trabajo yo. Pero déjame ver el partido tranquilo.

Raimunda: Pues también vas a perder el fútbol. Se acabó el Canal Plus. Somos una familia pobre y vamos a vivir como una familia pobre.

Cambiando de tema, en *Volver* hay dos elementos importantes y relacionados: muerte y renacimiento. A la muerte (la muerte del padre de Raimunda y Sole, y la de Paco) sigue el regreso o, podríamos decir, el renacimiento de otros. La muerte de uno hace renacer al otro o por lo menos, permite que el otro sobreviva (la muerte de su marido hace renacer a Irene, y la muerte de Paco hace renacer a Raimunda). El mismo tema también ha aparecido en otras películas de Almodóvar, como en *¡Qué he hecho yo para merecer esto!* (1984), en la que la muerte de su marido hace sobrevivir a Gloria (interpretada por Carmen Maura).

Sin duda alguna, si con alguien se nota encantado a Pedro Almodóvar es con Blanca Portillo (Agustina), por lo cual ella también tiene un papel importante en otra obra de Almodóvar, *Los abrazos rotos*. En *Volver*, Agustina representa un elemento muy importante en el universo femenino: la solidaridad de las vecinas, una vecina sola y solitaria que sabe muchos secretos y los guarda, la que se preocupa por el bienestar de los otros, la que siempre está ahí cuando se la necesita.⁷ Como la tía Paula vive sola en el pueblo, por eso Agustina es la que la cuida. Todas las mañanas antes de hacer la compra, ella le toca la ventana y no se va hasta que la oye darle los buenos días. Está pendiente de ella. Según el director, las mujeres del pueblo comparten los problemas y se los reparten. Él confiesa que su propia madre vivió gran

⁷ Sin embargo, el director también retrata la soledad que sienten las mujeres. Por ejemplo, cuando Agustina está sola en la calle vacía, mirando cómo desaparece el coche de Sole después del entierro, es una imagen que representa la soledad rural.

parte de sus últimos años asistida por sus vecinas más próximas (Almodóvar 2006:196).

Las mujeres están omnipresentes en esta película en la que el director recrea el mismo ambiente pueblerino que aparece en *La flor de mi secreto* (1995), cuando Leo (interpretada por Marisa Paredes) se da cuenta de que su marido se ha acostado con su mejor amiga y decide volver al pueblo con su madre. En *Volver*, hay otra escena donde se puede ver la solidaridad de Raimunda con las vecinas. Por ejemplo, ella se hace acompañar por dos vecinas que la han ayudado a organizar la primera cena del renacido restaurante para crear un buen ambiente en una zona miserable: una prostituta con un corazón de oro, Regina, y un ama de casa experta en gastronomía, Inés. La amistad y la mutua ayuda se puede ver en el siguiente diálogo con bastante sentido de humor:

Raimunda: ¿Qué tal, Regina? Es que tengo que hacer comida para treinta personas. Oye, ¿tú no podrías prestarme cien euros?

Regina: Muchacha. Yo estoy *pelá*. Acabo de comprar una bola de aguja de puerco así.

Raimunda: Pues me vendría muy bien. Te la compro.

Regina: Me costó 10,80 euros, pero es lo único que tengo.

Raimunda: Te los doy mañana. Enróllate, mujer.

Regina: Bueno, después te lo llevo a casa. Hoy tendré que ponerme a dieta.

Raimunda: Claro, te vendrá bien.

.....

Raimunda: Oye, ¿Por casualidad no te habrás traído unos choricillos, o unas morcillas?

Inés: Pues sí. Las morcillas buenísimas, siempre que voy al pueblo llamo a mi suegra para que las encargue, ya sabes.

Raimunda: Yo necesitaría con urgencia como kilo y medio.

Inés: ¿Y eso?

Raimunda: Es que tengo una comida para 30 personas. Te las compro, mañana te las pago. No sabes el favor que me harías.

Inés: ¿Y quién te viene a comer?

Raimunda: Es una historia muy larga. Ya te la contaré. ¿Me las puedes vender?

Mañana te los pago.

Raimunda: ¿Y dulce? ¿No habrás traído nada?

Inés: Me he traído unos mantecados que se te deshacen el paladar.

Raimunda: Según tienes la glucosa, y el colesterol. Parece mentira que traigas mantecados.

Inés: Es el único vicio que tengo. Me he traído tres cajas.

Raimunda: Pues no deberías comerlos.

Inés: Y qué hago, ¿los regalo?

Raimunda: Me los vendes a mí, que me vienen muy bien.

Inés: Bueno. Déjame probarlos, por lo menos.

Raimunda: Cómete dos o tres, pero no te atraques. ¿Me los traes a casa, cariño?

En otra ocasión también se ve la solidaridad e incluso la complicidad de las mujeres al resolver un problema, cuando Raimunda pide ayuda a Regina para llevar el congelador al río y enterrar el cadáver de Paco. Regina, a pesar de que sospecha que está haciendo algo ilegal, prefiere no saberlo y lo que hace es simplemente ofrecer la ayuda a su vecina.

Raimunda: Necesito que me hagas un favor esta noche.

Regina: ¿Esta noche? ¿No podemos esperar a mañana?

Raimunda: No. Pero te voy a pagar, como cualquier cliente.

Regina: No, mi amor, yo a ti te hago un descuento.....

Raimunda: En el camino te lo explico. Hay que meter el mueble-frigo en la furgoneta. Y llevarlo a un estercolero.

Regina: ¿Sólo por acompañarte?

Raimunda: Por acompañarme hasta el río, abrir una zanja, enterrar el frigorífico y no hacer preguntas.

.....

Raimunda: De acuerdo, socia. Pero de esto, ni una palabra, ¿eh?

Regina: ¡Qué remedio! Ahora soy tu cómplice.

Raimunda: Si te tranquiliza, yo no he matado a nadie.

Regina: No, no me cuentes nada.

Raimunda: No pensaba hacerlo.

Como en *Tacones Lejanos* (1992) del mismo director, en la película también existen malentendidos entre madre e hija, aunque al final han descubierto la verdad y se han perdonado. Almodóvar ha manifestado que *Volver* es su obra más autobiográfica, que la presencia maternal de Chus Lampreave como la tía Paula y unos lugares pueblearinos son su propia forma de reinventar su infancia y juventud. Es una película para recordar y “volver” al amor maternal, especialmente después de la muerte de su madre, Francisca Caballera, en 1999 (Acevedo-Muñoz 2007:203).

La solidaridad no sólo se refleja entre las vecinas sino también existe entre las cuatro mujeres de la familia. Tal como señala la feminista Victoria Sendón de León (2007:216) el sistema patriarcal inventó la familia, pues el poder del patriarca pasa por ser el padre, no sólo el progenitor, sino padre reconocido que impone su ley, lo cual sólo puede realizarse en el ámbito familiar. Este es el caldo de cultivo perfecto para los fines de una sociedad capitalista, que aprovecha la atomización de la población en familias para que las necesidades se multipliquen y aumente el consumo de multitud de servicios y objetos que podrían ser comunes.

En *Volver* la ausencia del hombre en la familia funciona justamente para destacar la solidaridad de estas cuatro mujeres de tres generaciones. Aunque es una pena saber que las tres mujeres (Irene y sus dos hijas) no han tenido suerte en el matrimonio, justamente es por esto que el amor entre madre e hijas se vuelve más fuerte. Y esto se ve en varias escenas, por ejemplo, cuando Raimunda ve el cadáver de su marido en la cocina, ella le dice en seguida a su hija: “Paula. Recuerda que fui yo quien lo mató, y que tú no lo viste, porque estabas en la calle. Es muy importante que recuerdes eso.”, o cuando Irene dice a Sole: “Pero una mujer separada, con quién va a estar mejor que con su madre.”

A lo mejor la escena más conmovedora es cuando Raimunda canta “Volver” como una gitana expresando su alegría y sufrimiento durante la fiesta que celebra el final de la filmación. Lo que ella no sabe es que fuera, escondida en el coche de Sole, su madre escucha la canción con lágrimas. A veces las canciones son muy importantes en la obra del cineasta, pueden engrandecer la personalidad del personaje, más que cualquier diálogo o acción. Después de tantos años, Irene tiene tantas ganas de volver a ver a su hija, por lo cual encuentra el coraje suficiente para levantar un poco la cabeza, bajar la ventana y ver mejor a Raimunda, de quien desde su llegada a Madrid

vive escondiéndose bajo la cama.

En una ocasión Irene cuenta a su nieta que de pequeña Raimunda era la niña de sus ojos, pero cuando se hizo adolescente, por alguna razón que ella no sabía, se fue separando de ella, hasta que la perdió completamente, y es muy doloroso que una hija no quiera a su madre. Por eso, ahora que ellas se han quedado solas, tiene que querer mucho a su madre, y que ella lo note.

Por otra parte, hay una escena muy conmovedora después de que Irene y Raimunda se han perdonado la una a la otra. Irene ha decidido quedarse en la casa de Agustina para cuidarla.⁸ Como Raimunda quiere estar siempre con su madre después de tantos años, ella va a la casa de Agustina para ver a su madre:

Raimunda: ¡Mamá! ¡Soy yo, abre!

Irene: ¡Qué haces aquí, Raimunda! ¡Pasa!

Raimunda: ¡Te echaba de menos!... ¿Vas a quedarte aquí?

Irene: Sí. Hasta el final. La Agustina está muy mal. Después de lo que le hice a su madre, lo menos que puedo hacer es cuidarla hasta que se muera, ¿no crees?

Raimunda: Sí, mamá, tengo muchas cosas que contarte. No te he dicho nada de Paco... ¡No sabes qué papeleta tengo!

Irene: Estoy deseando que me lo cuentes todo, pero ahora vete. Nos veremos todos los días, entre nosotras nos organizamos...

Raimunda: ¡Sí! Te necesito mamá. No sé cómo he podido vivir todos estos años sin ti.

Irene: No me digas eso, Raimunda, que me pongo a llorar. Y los fantasmas no lloran.

⁸ En la película, parece que el “fantasma” de Irene se encarga de cuidar a las enfermas. En primer lugar, después del incendio, ella anduvo perdida por el campo unos cuantos días, escondida, como un animal. Ella pensaba entregarse, pero antes se pasó por donde vive su hermana Paula y la encontró tan mal. Pero Paula, cuando la vio, no se extrañó lo más mínimo. Irene venía del pasado, que era donde ella vivía, y Paula la recibió como si acabara de salir por la puerta. La tragedia le hizo perder la poquita razón que tenía. Irene no podía dejarla sola, así que se quedó cuidándola hasta que se murió. Por otra parte, se quedó a cuidar a Agustina después de lo que hizo a su madre, y lo curioso es que a Agustina también le resultó una cosa normal cuando vio a Irene aparecer en su casa.

4. Ironías sobre la sociedad

A pesar de que el cine no puede abrazar la realidad entera, André Bazin ha afirmado que el cine es la culminación histórica del realismo, aunque naturalmente este axioma formaría parte de una historia del estilo (Bazin 1962:447). Almodóvar suele usar el cine para establecer puntos de vista sobre la sociedad española contemporánea. Es un director que refleja con su propia cámara la vida de las mujeres y unos fenómenos sociales. No le interesa otro mundo por descubrir, es un testigo de nuestra época y la transfiere a la pantalla como tal. Es un director muy contemporáneo y gran parte del cambio ocurrido en la sociedad española se refleja en sus películas. Para el cineasta manchego, la realidad es un sujeto dramático de primer orden. Siempre habla en sus películas de lo que le rodea y parece ser que lo que les rodea es lo que menos interesa a los directores de la sociedad contemporánea.

4.1. Ironías sobre los hombres

Según Almodóvar, las mujeres son mejores personajes, la mujer es más espectacular como sujeto dramático, tiene más registros. Sus películas reflejan el sadismo, el masoquismo y el voyeurismo de una forma en que normalmente las películas de Hollywood no lo hacen. A pesar de ser escritas y dirigidas por un hombre, las cuestiones de la masculinidad se convierten en problemas y a menudo se subvierten al género a través de la ambigüedad y el juego de roles sexuales. Que este fenómeno cinematográfico aparezca en un país con una larga tradición de machismo y represión de las mujeres defendida durante el régimen franquista, es verdaderamente sorprendente (Allinson 2003:94).

En muchas películas de Almodóvar, se exponen los mecanismos que construyen los roles de género, destruyendo el placer del “invitado invisible” que es, para Mulvey, una forma de “dar un fuerte golpe contra la monolítica acumulación de convenciones cinematográficas patriarcales”. Esto puede darse a través de los personajes femeninos fuertes y positivos, hombres débiles y cobardes o un drama centrado en mujeres más profesionales que los hombres en roles sociales (Mulvey 1989:26).

Desde su infancia, Almodóvar tuvo sus primeras impresiones fuertes como observador de la vida durante las conversaciones de su madre con las vecinas, las mujeres rústicas, casi todas sometidas a sus maridos de por vida. En esas charlas cotidianas asistió al mundo de los engaños a los hombres, que creían manejar cosas

que muchas veces se resolvían a sus espaldas. El realizador recuerda que para luchar contra ese machismo manchego de su niñez, las mujeres fingían, mentían y ocultaban, y de ese modo permitían que la vida fluyera y se desarrollara, sin que los hombres se enterasen ni las obstaculizaran (Polimeni 2004:30).

Los dos hombres en *Volver* ofrecen una visión totalmente negativa. En primer lugar, el invisible marido de Irene se acuesta con varias mujeres y muere finalmente en un incendio con otra mujer. Según Irene, ella estaba ciega por su marido, por lo que él se aprovechó y le puso los cuernos hasta el último día de su vida. El otro es el marido de Raimunda, Paco, quien es un poco vago bebiendo y viendo la tele en casa, finalmente es asesinado por su hijastra porque suele espiarla e intenta abusar de ella. Y esto parece coincidir con las palabras de Sole a principios de la película, quien dice: “Las mujeres de aquí viven más que los hombres.”

El episodio del cadáver en el congelador coincide con la secuencia dedicada al restaurante que Raimunda decide reabrir después de la llegada de un equipo cinematográfico. Paradójicamente, este renacimiento está vinculado con la muerte de su marido, Paco, que significa una liberación para Raimunda, quien consigue beneficios económicos duraderos a partir de su encuentro con el mundo del cine (Méjean 2007:174).

Por otra parte, hay dos escenas para mostrar el interés de Paco por su hijastra. La primera es cuando Paco mira a la niña, que se ha abierto de piernas encima del sofá hablando por el móvil. Y la otra ocasión es cuando Paco pasa junto a la puerta entreabierta de la habitación de Paula. La chica está poniéndose el pijama, y Paco permanece un instante mirando furtivo como un bobo el pecho de la adolescente. Como si supiera que alguien está observando, Paula se da la vuelta y se cubre el cuerpo. Paco tiene el tiempo justo de desaparecer sin que la chica advierta su presencia. Después pasa a la siguiente secuencia, en la que el hombre no es capaz de seducir a su esposa en la cama y termina masturbándose de una manera cutre.

4.2. Ironías sobre los medios de comunicación y la policía

La cultura española se beneficia extraordinariamente cuando el régimen franquista llega a su fin. La libertad de prensa se hace cada vez más efectiva, con lo cual se puede hacer un repaso crítico a la época franquista e incluso al gobierno del momento. Desde sus primeras obras *underground*, Almodóvar estuvo muy interesado por el

mundo televisivo y su influencia comercial en la sociedad española contemporánea. La televisión como campo comercial y su influencia en el público ha sido desde su aparición una preocupación que ha llevado a sociólogos y psicólogos a su estudio.

Tal como señala Holguín (1999:117), la aparición de la televisión en el cine almodovariano cobra un doble aspecto. En primer lugar, es como influencia del afán capitalista de la sociedad; en segundo lugar, como transgresor de programas televisivos de información, o los famosos “Telediarios”; y desde la aparición en España de las cadenas privadas, una sátira a programas culturales y a los *reality shows*.

Además de describir la solidaridad de las mujeres y hacer ironías sobre los hombres, el director también hace una reflexión sobre la sociedad española, que no se nutre sólo de los mitos y de las imágenes, sino también de historias dramáticas, como demuestra la secuencia tragicómica de la “telerealidad” o *reality show*, en la que Agustina, enferma de cáncer, debe ofrecer su testimonio en directo al público del plató para hablar de la desaparición de su madre y cosas extraordinarias e increíbles del pueblo en las que ellas están implicadas. Así ella podrá operarse en Huston, que es una condición entre el programa “Donde quiera que estés” y Agustina, porque la permitirán ir a Huston, que por lo visto, allí le curan todo.⁹

Es una situación cómica pero trágica al mismo tiempo, pues se añade el hecho de que la presentadora del programa no es otra que la hermana de Agustina, que la desprecia y la utiliza para subir el índice de audiencia (Méjean 2007:175). Pero al final, Agustina decide no contar nada en el plató, así quiere expresar su desacuerdo y preferencia por morirse sola en su propia casa del pueblo. Por supuesto, su hermana se enoja con ella.

Las ironías del director sobre la televisión también se reflejan en los diálogos de las clientas en la peluquería de Sole. Cuando una dice que no puede dejarlo cuando se sienta delante del televisor porque tiene algo y que se va sintiendo cada vez peor, pero no se puede levantar porque es como una droga, mientras otra dice que por la noche tiene que dejar de ver la televisión, porque luego duerme fatal, es que con tantos

⁹ Parece que en España la televisión es un medio para mostrar el “privacy” de la gente, como en otra película de Almodóvar, *Tacones Lejanos* (1992), en la que Rebeca, una locutora de *telediarios* (interpretada por Victoria Abril) confiesa haber matado a su marido en el telediario.

gritos el público se vuelve loco.

Por otra parte, a lo mejor el público se pregunta por qué la policía no interviene para esclarecer la muerte de Paco y parece que el cineasta convierte a sus asesinas en heroínas. De hecho, a lo largo del régimen franquista, la incertidumbre, el miedo y el odio nacieron entre los ciudadanos españoles. La separación forzosa de familias, niños que eran desplazados a otros países con familias desconocidas o con organizaciones internacionales que los acogían para evitar que vivieran: atrocidades, bombardeos, muerte, saqueos y un instinto casi animal de supervivencia ocuparon el primer plano de la vida cotidiana. En el colegio, un enorme retrato del dictador estaba colgado frente a los pupitres, para que nadie dudase de quién había ganado la guerra (Roura 2005:20).

Además, se estableció una rígida vigilancia policial e ideológica sobre toda la población. Cualquier manifestación pública o privada de crítica al régimen franquista o de apoyo al sistema democrático podía causar severas penas de prisión. El partido único se convirtió en todo poderoso, ejerciendo la vigilancia y el control de la sociedad, bien directamente, bien a través de sus sindicatos, de la Sección Femenina o del Frente de Juventudes. Pasó a controlar todos los medios de comunicación, desde los que emitía una constante autopropaganda (Castello 1992:18).

La furia del pueblo español hacia la policía también se refleja en algunas películas de Almodóvar. Lejos del documental de denuncia, cine militante o social, el cine almodovariano analiza mediante su mirada incisiva las zonas de luz y sombra de la sociedad española contemporánea. De todas las instituciones sociales mostradas en las películas de Almodóvar, la policía es la más constantemente retratada con un tono irónico y crítico. Usa una sátira amable para estos oficiales menores. Los inspectores de policía son quienes figuran más prominentemente y a menudo están caracterizados por sus fallos profesionales y personales más serios.

Durante el régimen franquista las agencias de la ley y el orden, la policía armada de Franco y la muy tradicional Guardia Civil rural, han sido los grupos más temidos y odiados por la sociedad española. Aunque la auténtica represión que significaban durante los años de la dictadura había disminuido mucho en la España de los años 80, la policía sigue teniendo una imagen negativa en la obra de Almodóvar. Además, los personajes en la obra almodovariana también muestran hacia ella actitudes de burla, desprecio, falta de respeto y de no colaboración.

En *Volver*, ningún policía investiga la muerte del padre de Raimunda ni la de la madre de Agustina, ni nadie se preocupa por la desaparición de Paco. Parece que la muerte de Paco funciona nada más que como un hilo conductor de una historia que provoca el renacimiento de Raimunda y Paula. Pero tal vez esto es justamente lo que pretende Almodóvar, ya que para éste, la policía es el símbolo del machismo y del poder en la sociedad española, de ahí que esta ocasión, en vez de mostrar sus fallos profesionales en la película, el director prefiere ignorar su existencia.

5. Conclusión

La película navega entre la comedia esperpéntica y la crónica social desde un doble prisma de superación: las heridas del pasado y las contrariedades del presente. El estreno mundial de la obra se produjo en Puertollano (Ciudad Real) el 10 de marzo de 2006, y el estreno oficial fue el 16 de marzo de 2006 en el Palacio de la Música de la Gran Vía madrileña. Es una obra compuesta por muchos elementos: solidaridad, soledad, fantasma, mentiras, dolor, muerte, infidelidad, lágrimas, carcajadas, prostituta, porros, abuso sexual, rituales manchegos y televisión basura. En ella se habla mucho, se escucha mucho, se miente mucho y se oculta mucho, y para ser una comedia, también se llora mucho.

A través de la película el director nos cuenta la historia de la lucha por sobrevivir de cuatro mujeres de tres generaciones de una misma familia. A pesar de que la revelación de secretos y la búsqueda del perdón mutuo son el eje central del filme, como una obra cinematográfica tiene la función de reflejar los elementos sociales, la película también pone de manifiesto la solidaridad femenina (entre madre e hija y entre las vecinas) y deja caer algunas ironías sobre la sociedad española contemporánea.

Sin duda alguna, como para Pablo Picasso la pintura o para García Márquez la literatura, para Pedro Almodóvar el cine se ha convertido en el motivo de su existencia. El director lo considera como su medio idóneo de expresión, ya que para él y para muchos otros, el cine supone la aglutinación de todas las artes, y el mundo que le rodea en su vida cotidiana es su existencia. Y una persona inquieta con su propio punto de vista sobre la sociedad y la cultura, encuentra en el séptimo arte el medio ideal para transmitir todas sus ideas e inquietudes.

Bibliografía

- Acevedo-Muñoz, Ernesto. (2007), *Pedro Almodóvar*, London: British Film Institute.
- Allinson, Mark. (2003), *Un laberinto español: las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid: Ocho y medio.
- Almodóvar, Pedro. (2006), *Volver: Guión*, Madrid: Ocho y medio.
- Arranz, Fátima y otros. (2010), *Cine y género en España*, Madrid: Cátedra.
- Bazin, André. (1962), *Qué es el cine*, Madrid: Rialp.
- Castello, José Emilio. (1992), *España: Siglo XX. 1937-1978*, Madrid: Anaya.
- De Francisco, Israel y Planes Pedreño, José Antonio. (2010), *La mujer en el cine español*, Madrid : Arkadin Ediciones.
- Hernández Les, Juan A. “Volver” en Antonio Castro y otros. (2010), *Las películas de Almodóvar*, Madrid: Ediciones JC.
- Holguín, Antonio. (1999), *Pedro Almodóvar*, Madrid: Cátedra.
- Izquierdo, María. (2006), “Volver”, en *Todos los estrenos de 2006*, Madrid: Ediciones JC.
- López García, José Luis. (2005), *De Almodóvar a Amenábar. El nuevo cine español*, Madrid: Notorious Ediciones.
- M. Scanlon, Geraldine. (2007), “Orígenes y evolución del movimiento feminista contemporáneo”, en Pilar Folguera (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- Méjean, Jean-Max. (2007), *Pedro Almodóvar*, Barcelona: Ediciones Robinbooks.
- Mulvey, Laura. (1989), *Visual and Other Pleasures*, London: Macmillan.
- Sánchez Noriega, José Luis. (2002), *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid: Alianza Editorial.
- Polimeni, Carlos. (2004), *Pedro Almodóvar y el kitsch español*, Madrid: Campo de Ideas.
- Roura, Assumpta. (ed.) (2005), *Un inmenso prostíbulo: mujer y moralidad durante el franquismo*, Barcelona: Editorial Base.
- Sendón de León, Victoria. (2007), “El feminismo visto por sus protagonistas”, en Pilar Folguera (ed.), *El feminismo en España: dos siglos de historia*, Madrid: Editorial Pablo Iglesias.
- Strauss, Frederic. (1995), *Pedro Almodóvar, un cine visceral*, Madrid: El País Aguilar.