

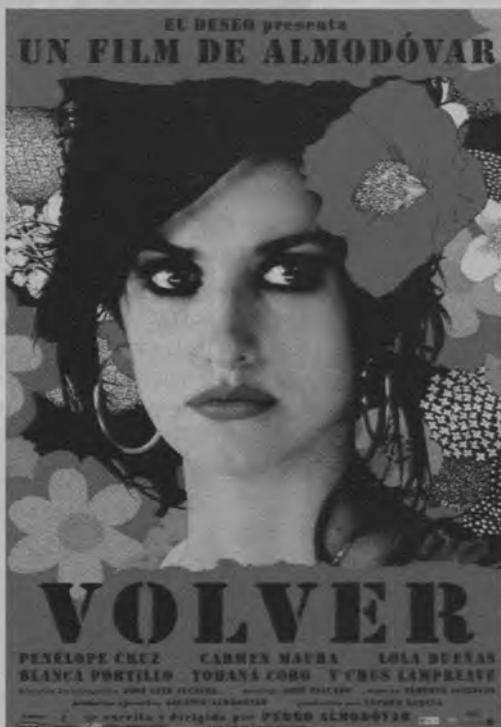
Volver o la contra-memoria

Marvin D'Lugo*

“Tengo miedo del encuentro
con el pasado que vuelve
a enfrentarse con mi vida”
[Letra del tango ‘Volver’]

I. Los melodramas de reconocimiento

Explotando ciertas señas de su identidad autoral que han fortalecido su estilo narrativo anterior, en *Volver* (2006), Almodóvar nos narra otro tipo de melodrama: uno cuyo enfoque es la experiencia periférica de la modernidad. Aquí el cineasta manchego se sirve de lo que Jesús Martín-Barbero describe como «el drama del reconocimiento», fórmula tomada de una prodigiosa cantidad de telenovelas hispanoamericanas: «Del hijo por el padre o de la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: UNA LUCHA POR HACERSE RECONOCER»¹. En el caso almodovariano, se trata del reencuentro entre una hija y su madre, pero, más que un mero reciclaje de tropos personales ordenados en torno a un fácil juego de nostalgia colectiva, Almodóvar propone un proyecto más ambicioso. Las trilladas fórmulas massmediáticas de los culebrones le sirven para provocar en su espectador una nueva percepción de las relaciones entre su conciencia personal y la red de medios de comunicación de masas que han formado y deformado su modo de verse y ver el mundo. Así, bajo la apariencia de un film cuya historia y estilo ya conocemos, *Volver* lleva una sorprendente carga de significados sociales y de múltiples reconocimientos individuales y colectivos.



Cartel de *Volver*
(Pedro Almodóvar,
2006)

* MARVIN D'LUGO es profesor de Español y de Estudios Cinematográficos en Clark University (Worcester, Massachusetts). Sus ensayos sobre diversos aspectos de la cultura cinematográfica en España e Hispanoamérica se centran en la dimensión transnacional del cine de autor (Buñuel en México, Alea y el cine cubano, la crítica cinematográfica de Carlos Monsiváis). También es autor de varios libros sobre el cine español, entre ellos, *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing* (Princeton University Press, 1991) y *Pedro Almodóvar* (University of Illinois Press, 2007). Actualmente, dirige la revista *Studies in Hispanic Cinemas* (Intellect Press) y prepara un libro sobre la cultura auditiva y los cines de habla hispana.

¹ “La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana”, en *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas* (Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1993), p. 59. Énfasis en el texto original.



Volver

Como en todos sus filmes desde *iÁtame!* (1989), hay una primordial insistencia narrativa en la función de la nostalgia como fuerza que vincula la trama personal con la cultura de masas, es decir, como insiste Martín-Barbero, un elemento ficticio que se remite a una dimensión social y colectiva que le permite a un público más allá del mundo representado en el relato identificarse con la situación ficticia². Encontramos este engranaje social/personal forjado alrededor de la evocación del pueblo en contraste con la ciudad, la solidaridad femenina y una serie de motivos auditivos, sobre todo musicales, que facilitan el entramado narrativo del film. El más destacado de éstos tiene lugar en la actuación musical de Raimunda (Penélope Cruz) cuando canta en una versión por bulerías el famoso tango de Carlos Gardel que provee de título y tema al film. Su canción enlaza el *melos* del tango agridulce con el drama de un pasado turbio que ha llevado a la protagonista de su pueblo natal, Alcanfor de las Infantas, a la gran ciudad.

En medio de una fiesta al final del rodaje de una película en su barrio, Raimunda oye al guitarrista entonando la misma melodía que, años antes, su madre le había enseñado para el casting de niñas cantantes de un programa de televisión³. La audición de la canción "Volver" coincide fortuitamente con la aparición de su madre, Irene (Carmen Maura), como si ésta hubiera vuelto de la tumba, subrayando así el leitmotiv de reencuentro que canta la hija. Pero es importante reconocer que el reencuentro deseado y temido, según la letra del tango, no es el fin sino el principio de un proceso narrativo de interrogaciones del pasado y su peso sobre los personajes en el presente.

El exagerado truco narrativo-musical en que las letras de la canción explicitan aspectos de la trama parece sintonizar con el famoso estilo kitsch de Almodóvar⁴. Nos recuerda al bolero

² En el trabajo de Martín-Barbero hay una fuerte carga social basada en las pautas de recepción de las telenovelas y el contexto tanto histórico como ideológico en que el significado de la familia tiene un sentido especial. Véase en particular: "La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana", pp. 58-60.

³ De esta manera, la nostalgia y lo auditivo están ligados a nostalgias formadas por los medios de comunicación de masas.

⁴ Véase la discusión de Carlos Polimeni sobre el sentido complejo del kitsch en relación al cine de Almodóvar. Distingue entre elementos estilísticos asociados con el director, la valoración de su

caribeño “Quizás, quizás, quizás” en *La mala educación* (2004), donde Gael García Bernal, cantando en *playback* la voz de Sara Montiel en un show de travestidos, descubre entre el público al primer amor de su vida. Además del punto común en que las dos canciones —un bolero y un tango— representan las formas musicales hispanoamericanas de mayor difusión,⁵ “Quizás” y “Volver” funcionan en sus respectivos contextos narrativos como momentos de espectáculo que dramatizan el «pasado audible». Este concepto del «pasado que se oye» ha sido indagado rigurosamente por el historiador cultural Jonathan Sterne, que se centra en «los orígenes culturales de las tecnologías de la reproducción de sonidos» que han dado la textura auditiva a la experiencia que reconocemos como la modernidad⁶. De forma análoga, el uso de la canción de Gardel en *Volver* evoca la genealogía de la histórica cultural auditiva fomentada por los medios de comunicación de masas en el mundo hispanohablante.

La manera en la que la canción está integrada en la peripecia de la estructura melodramática, tiene repercusiones más inmediatas en la ficción construida por Almodóvar. Primero, la audición de “Volver” marca el momento preciso en la película en el que Paula (Yohana Cobo), la hija/hermana de Raimunda, entra en contacto profundo con la historia del pasado de su madre, y en que su abuela, Irene, se acerca para volver a ver a su hija, Raimunda. Para una trama rigurosamente anclada en el presente, todos estos hilos argumentales nos llevan a interrogar el ensombrecido pasado al que se refieren los personajes. Esa historia toca con el misterio que envuelve la muerte de los padres de Raimunda en un incendio años antes y la coincidencia de la desaparición de la madre de la vecina, Agustina (Blanca Portillo), el mismo día. Involucrada en este tejido de incógnitas, hay otras muertes que ocurren en el mismo día en el presente: el asesinato de Paco (Antonio de la Torre), el esposo de Raimunda, por la niña Paula cuando éste intenta violarla, y la muerte natural de su tía Paula (Chus Lampreave). Lo que une esta serie de muertes, desapariciones y resurrecciones sobrenaturales es el movimiento constante de los personajes entre el campo manchego y los barrios periféricos

La mala educación
(Pedro Almodóvar,
2004)



cine y, por fin, el mundo de cursilería que se enfoca en sus filmes. Carlos Polimeni, *Pedro Almodóvar y kitsch español* (Madrid, Campo de ideas, 2004), pp.10-15.

⁵ Iris M. Zavala, *Colonialism and Culture: Hispanic Modernisms and the Social Imaginary* (Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992), p. 157.

⁶ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham y Londres, Duke University Press, 2003), pp. 5-7.

de Madrid, lo cual recalca los motivos del ciclo de vida y muerte, y la insistente vuelta de las protagonistas a los orígenes en su pueblo natal.

Por tanto, aunque esta trama señala la especificidad de una realidad cultural manchega (lugares de rodaje, costumbres locales, intertextos culturales), hay una dimensión transnacional igualmente significativa señalada por la selección de la canción titular, cuya propia resonancia nostálgica encarna en su letra otra versión del melodrama del reencuentro, esta vez dentro de contextos del exilio político⁷. De esta manera, Almodóvar transforma lo que hubiera sido simplemente un melodrama de “índole localista” en un texto transnacional. Igualmente, crea lazos de reconocimiento entre los diversos públicos hispanos, ofreciéndoles acceso a los actos de memoria y nostalgia que surgen en torno al pasado que la letra de la canción evoca, sobre todo, los de exilio forzado.

En este enlace entre la referencialidad local española y una visión geopolítica más amplia, vislumbramos una ruptura notable en el estilo de Almodóvar, una estrategia estética y afectiva que utiliza los productos de la cultura de masas —y el tango argentino, a pesar de su condición de canción querida por diversos públicos, es uno de esos “productos” comerciales— para entablar una reflexión substancial sobre el impacto de la cultura de masas en la formación de nuevas identidades culturales. El eje de este procedimiento es el énfasis del film en el pasado audible y la estabilización en el presente de un nuevo «espectador-transformado-en-oyente»; impulsado por la historia de Raimunda hacia una interrogación de su manipulación por los medios de comunicación de masas. Para ese espectador, la serie de asociaciones de voces, sonidos y ritmos evocados en el film sirven para expresar lo que los historiadores de la cultura popular transhispana designan como «el hambre de la gente por verse y oírse»⁸. Y el ímpetu para el reconocimiento de esa hambre es la canción de Raimunda que la mueve entre pasado y presente, entre las experiencias históricas y las actuales, para forjar esta reflexión intrincadamente matizada sobre las identidades en formación.

II. Contra-memorias

Además del ya indicado reflejo del número musical de *La mala educación*, el contexto narrativo en que ocurre la canción de Raimunda, al margen del rodaje de un film-dentro-de-un-film, es una puesta en escena que inevitablemente nos recuerda otro gesto meta-cinematográfico durante los primeros momentos de *¿Qué he hecho Yo para merecer esto?* (1985), justo veinte años antes de esta producción. En ese film, que tiene varios paralelos temáticos y argumentales con *Volver*, vemos a Carmen Maura haciendo el papel de otra inmigrante del campo manchego recién llegada a la ciudad, sufriendo el impacto del desarraigo y una situación económica precaria. En medio de los créditos de *¿Qué he hecho yo...?*, la vemos pasar entre las grúas y cables de un equipo de rodaje en una calle madrileña en la que parecen estar filmando la película que vemos. La escena dura unos cuantos segundos y, sin insertarla por completo en un elaborado discurso meta-cinematográfico, establece el tema de las grandes migraciones y los modos de representación de masas que parecen empequeñecerlas.

El mismo tropo narrativo se repite en *Volver*, donde vemos a Raimunda, un ser socialmente marginado, colocada al filo de la producción de un film. El eco narrativo sirve metafóricamente para abrir una fisura importante en el espacio de la representación del mundo social donde el cine opera como emblema de la cultura de masas. Esta intervención

⁷ Véase, especialmente, el uso de la canción en *Tangos; el exilio de Gardel* (Argentina-Francia, 1985), de Fernando Solanas.

⁸ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (México, Ediciones G. Gili, 1987), p. 182.



Volver

del equipo de rodaje sirve en *Volver* para identificar la posición marginal que ocupa Raimunda respecto al asunto del cine convencional. Es una marginación, reflejada en los detalles del barrio de inmigrantes, que cobra cada vez más atención por parte del espectador y nos hace constatar la discrepancia del status social de la heroína en relación al mundo de las representaciones dominantes donde ella parece un ser insignificante.

De esta manera, Almodóvar nos invita a ocupar una doble perspectiva en la cual nos fijamos en el melodrama de la heroína, pero también en su relación vital con una serie de objetos, elementos, "productos" de la cultura de masas. En efecto, Raimunda se caracteriza por los espacios escénicos que ocupa. La puesta en escena urbana del film, concretamente en los barrios madrileños de Vallecas y Cuatro Caminos, está poblada de caras y voces que reflejan la transformación de la capital española en una comunidad de inmigrantes. Se nota en la presencia normalizada de la prostituta cubana indocumentada, Regina (María Isabel Díaz), que ayuda a Raimunda a enterrar el cuerpo de Paco, y en el "disfraz" de rusa que toma Irene en casa de su hija Sole (Lola Dueñas) para no llamar la atención de sus clientas. Estas son muestras, precisamente, de una sociedad en difícil transición de la comunidad tradicional a la modernidad.

Otra dimensión de los personajes surge en el acto casi natural de Raimunda y su hermana Sole de ir y venir del campo. Como señala Annabel Martín, «[e]n el imaginario almodovariano, el pueblo invoca un cambio de registro: más que un lugar físico particular, concreta el universo emotivo de los personajes... Es una geografía sentimental sólo comprensible si se la contrapone a la ciudad como espacio de agresión o de fracaso vital»⁹. En esta tensión afectiva entre el campo y la ciudad, presenciamos la condición transitoria de la modernidad que sufre Raimunda y que la define.

Víctima callada del incesto, infatigable defensora de su hija-hermana, las lágrimas que Raimunda vierte como heroína clásica de melodrama no le impiden luchar para transformarse

⁹ Annabel Martín, *La gramática de la felicidad* (Madrid, Ediciones Libertarias, 2005), p.274.

¿Qué he hecho Yo
para merecer esto?
(Pedro Almodóvar,
1985)



de una asistenta anodina, invisible, en una mujer de negocios. Precisamente porque representa esa tensión migratoria entre un pasado tradicional y un futuro en potencia, constituye la contrapartida de la Gloria de *¿Qué he hecho Yo para merecer esto?*

Raimunda posee lo que George Lipsitz ha llamado la «contra-memoria» (*counter-memory*). A diferencia del uso de este término por Michel Foucault, para quien la contra-memoria fue una especie de intrahistoria, para Lipsitz, «la contra-memoria es una conciencia activa que mira hacia el pasado en busca de las historias escondidas, excluidas de las narrativas dominantes de la cultura». Lipsitz habla del recelo que siente la población marginada hacia la opresora memoria oficial que ha excluido de su propia historia. Para Lipsitz, la contra-memoria se entiende como un modo alternativo de recordar el pasado, una especie de suplemento de las historias existentes que aporta nuevas perspectivas sobre el pasado partiendo de una interrogación de la experiencia particular y moviéndonos hacia una visión más completa de una comunidad o una sociedad¹⁰.

Aquí es esencial reconocer la índole historicista del film de Almodóvar. Su fuerza motriz no es muy diferente de lo que ha propuesto Manuel Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental de España* (1970), o Basilio Martín Patino en *Canciones para después de una guerra* (1971). Ambos autores se valen de la cultura musical como estrategia de resistencia hacia las expresiones dominantes de la cultura oficial. Si bien sus obras están ancladas en una resistencia a la política cultural del Franquismo, hay en sus evocaciones del pasado puntos de entrada al auto-reconocimiento que va mucho más allá del aparato ideológico del antiguo régimen para tocar, como lo hace Almodóvar aquí, con el problemático transcurso del pueblo español hacia la modernidad.

El momento clave para Raimunda se produce cuando decide comenzar a enfrentarse con aquel pasado que ella había intentado eludir con la ilusión del matrimonio feliz de sus

¹⁰ George Lipsitz, *Time Passages: Collective Memory and American Popular Culture* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990), p. 213.

padres. Su decisión, totalmente espontánea, de cantar en medio de la fiesta constituye la entrada en un mundo de memorias hasta este momento proscrito, y lo hace por voluntad propia. Como ella y Paula indican, ésta es la primera vez en años que Raimunda ha cantado. Entendido en el contexto de la contra-memoria, el deseo espontáneo de celebrar su éxito como dueña de un restaurante, le ha dado cierta confianza para enfrentarse con elementos del pasado que han ido entrando cada vez con más insistencia en su vida. Hasta este punto, ella ejemplifica lo que Martín-Barbero califica como «una modernidad no contemporánea»,¹¹ en la que el individuo sufre de discontinuidades con el pasado, convirtiéndolo, a pesar de la vestimenta moderna, en un ser atrasado. Con la serie de determinaciones que llegarán a partir de su primera decisión de entrar en el pasado psíquico de su adolescencia, inicia el itinerario que la llevará primero a una reconciliación con su madre, luego a la potencia para realizar una auténtica modernidad.

La audición musical de la canción homónima cristaliza varios de los hilos narrativos y conceptuales del film, y abre paso a dos vertientes que tocan con el tema de las identidades en formación. Por un lado, se trata del melodrama de reconocimiento protagonizado por Raimunda, que la lleva a participar en un nuevo concepto de la familia fundado en la ausencia de todas las figuras patriarcales; por otro, la historia coyuntural del impacto de los medios de comunicación de masas en fomentar una cultura auditiva a través de la cual se han construido y hecho circular a lo largo de las décadas versiones “construidas” para el consumo popular de aquella memoria del pueblo.

III. De las Tradición Oral a la Cultura Auditiva

Al reflexionar sobre “las negociaciones” de la identidad en las clases populares en el ámbito hispanoamericano, Néstor García-Canclini nota como «[l]a adopción de la modernidad no es necesariamente sustitutiva de las tradiciones»¹². Con esto quiere enfatizar la hibridación de



Volver

¹¹ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, p. 165.

¹² Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización* (México, Grijalbo, 1995), p. 186.



las imaginativas adaptaciones de los grupos tradicionales a las pautas de la vida urbana que han encontrado los nuevos inmigrantes a la ciudad. Raimunda, como figura sintomática de esas migraciones y negociaciones, pertenece simultáneamente a la propia cultura folclórica y rural del pueblo, caracterizada en los primeros diálogos del film por sus tradiciones orales, mientras que “el tango de su vida” se compone de tácticas de reajuste personal para poder sobrevivir en la cultura moderna de la ciudad¹³. La fórmula de esta supervivencia estriba en su capacidad para adaptarse mentalmente a ambos mundos, pero alejándose cada vez más de las tradiciones que la han formado como una mujer pasiva. El clímax de ese distanciamiento viene con su decisión de proteger a su hija, asumiendo ella misma la responsabilidad por el asesinato de Paco y arreglando la desaparición del cuerpo. Una determinación emocional, la enunciación de esta coartada marca el fin de una etapa crítica en la vida de la heroína y de la trama del culebrón filmico. En un solo día, Raimunda ha pasado del cementerio del pueblo al frigorífico del restaurante del vecino en Madrid; es decir, ha realizado una “migración” simbólica de la cultura tradicional al lugar desde donde emprenderá su nueva identidad urbana como propietaria de un restaurante. Este movimiento significa una ruptura de los lazos emocionales que la han atado a su pasado, dejando atrás los vestigios del mundo patriarcal (eliminando el cuerpo del marido, reemplazando al dueño).

Acaso la innovación formal más notable de *Volver* es su diestra expansión de la intrincada cultura auditiva compuesta de «los flujos producidos por las tecnologías del sonido, y construida de repertorios de imágenes e información creadas para ser distribuidas a todo el planeta por las industrias culturales»¹⁴. Las redes de cultura auditiva (construidas por las industrias discográficas, radiofónicas, y tardíamente, de televisión) han colocado a las protagonistas del film en un espacio figurado de modernidad acústica, un “*mediacape*”, como lo llama Néstor García Canclini¹⁵, que contradictoriamente se sirve de las tecnologías de la modernidad para reafirmar aquellos valores del pasado, sobre todo los relacionados

¹³ *Ibidem*, p. 187.

¹⁴ *Ibidem*, p. 185.

¹⁵ *Ibidem*, p. 185.

con la familia, que han sido destrozados por las tecnologías de la comunicación de masas. Más que mero embellecimiento musical de la historia, el abanico de aparatos de tecnología sonora que coincide con varios momentos de la trama, sirven como un índice de la evolución simbólica de la heroína, convirtiéndola en un ser alegórico que comienza viviendo la compleja red de una “modernidad periférica” y acaba transformada en una “nueva” mujer, es decir, una mujer moderna.

Beatriz Sarlo caracteriza la modernidad periférica en el contexto argentino como un espacio cultural adonde han llegado las herramientas de la modernidad, pero donde todavía persisten los hábitos mentales y perspectivas de la cultura tradicional. Es una «cultura de mezcla (...) donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores»¹⁶. Las mezclas que Sarlo enfatiza en su descripción de Buenos Aires durante los años veinte son de poblaciones híbridas, producto de varias olas de inmigración, unidas mediante el auge de la modernización de los medios de comunicación de masas, pero donde a la vez todavía se lamenta «el curso irreparable de los cambios». Concluye describiendo la modernidad periférica como «un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras»¹⁷. Esta difícil transición para individuos y grupos colectivos es lo que testimonia el personaje de Raimunda.

Dándonos unas instancias textuales de esa modernidad periférica en el cine de Almodóvar, Kathleen Vernon ha explorado agudamente la manera en que, a lo largo de su carrera, el cineasta manchego se ha valido de los aparatos de la tecnología del sonido —la radio, el teléfono, la televisión y el disco compacto— para abrirle al espectador el tejido auditivo de sus narraciones¹⁸. Mientras nos fijamos en la creciente matización del uso de la música en sus películas, con *Volver* llegamos a una nueva etapa. En contraste con la “espectacularización” de las canciones en varias de sus películas anteriores —aquí pensamos en las elaboradas puestas de escena de “La bien pagá” en *¿Qué be becho yo...?*, “Lo dudo” en *La ley del deseo* (1987), “Recordarás” y “Piensa en mí” en *Tacones lejanos* (1991), y “Quizás” en *La mala educación*—, el tango gardeliano que canta Raimunda enmarca la película entera desde dentro. A diferencia de estos otros ejemplos, la canción se transforma en la cifra del texto entero. Como ya hemos observado, este enfoque en la escena de la audición de “Volver,” sirve para involucrar al espectador en el procedimiento simbólico de Raimunda mientras ella interroga los signos de un mundo donde las antiguas reglas del juego de la vida tradicional han perdido su relevancia. Examinemos algunas de las distintas capas de esa cultura auditiva, la música, la radio y la televisión, que incitan mientras reflejan sus acciones.

Como ya hemos señalado, la historia personal de Raimunda parece una dramatización de los temas de separación y reencuentro evocados en la letra del tango gardeliano. La arqueología particular de esta canción arroja luz precisamente sobre la índole de la modernidad periférica. El contexto de su creación original es un ejemplo temprano de la nostalgia auditiva mass-mediatizada. “Volver” fue un producto de consumo cultural, concebido originalmente para un *film hispano*,¹⁹ *El día que me quieras* (1935), de Carlos

¹⁶ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988), p. 28.

¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

¹⁸ Kathleen Vernon, “Las canciones de Almodóvar”, en Fran A. Zurián y Carmen Vázquez Varela (coords.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar* (Cuena, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2005), pp. 168-74.

¹⁹ Marvin D’Lugo, “Gardel, el film hispano y la construcción de la identidad auditiva”, en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España* (Madrid, Casa de Velázquez, 2007), pp. 147-50.



Cartel de *El día que me quieras* (John Reinhardt, 1935)

En esto encontramos un sugestivo paralelo con la trayectoria de Almodóvar mismo, quien, con su *Volter*, pretende efectuar su vuelta a las raíces de su cine y su autobiografía.

Enfatizamos este intertexto esencial a la película de Almodóvar también por la manera en que la canción de Raimunda funciona dentro del culebrón para evocar un sentido afectivo de "comunidad" que evoca su propia huella arqueológica. La composición de la canción coincidió con el primer auge de la cultura auditiva durante los años treinta, cuando circulaba la obra musical de Gardel en discos, y en la radio y el cine. Fue la época de la expansión urbanística de Madrid y Barcelona, es decir, la de la modernización de las culturas hispanas. Así, la historia de la canción representa una metafórica trayectoria migratoria de sonidos igual que de personas, que conecta el trasfondo del film de Almodóvar. Vislumbramos, en el escenario urbano en que se sitúa Raimunda, una versión contemporánea de una España que se aleja de las imágenes tradicionales y la mentalidad del pueblo. La invocación de esta nostalgia pinta una visión utópica del pasado que será contestada por la contra-memoria de los personajes.

Si el tango gardeliano constituye uno de los intertextos esenciales de la película de Almodóvar, de igual importancia textual pero menos obvio es el enlace que se hace entre la sensibilidad melodramática y la cultura radiofónica para crear el sonido de esta historia. Obviamente, la sensibilidad melodramática, constituida en cine, radio o televisión, se articula mediante señales musicales. El *melos*, sin embargo, es sólo parte del tejido auditivo del melodrama, coordinado para impactar las emociones de su público. La resonancia de aquella tradición está íntimamente acoplada con las voces de las radionovelas españolas e

Gardel, rodado en Nueva York para Paramount Pictures. El status legendario de la canción y del cantor quedan en su condición original como frutos de una fórmula de producción de cine hablado en español destinado a estabilizar los mercados internacionales de habla hispana para la industria de Hollywood.

El argumento de este film traza la historia del Julio Argüelles (Gardel), quien, después de años de lucha para establecerse como un cantor en Buenos Aires, se ha convertido en una famosa estrella internacional. Después de una serie de exitosas giras por Europa, lo vemos volver a Argentina. En la cubierta del vapor, entona la canción ostensiblemente a la memoria de su difunta esposa, pero también a la de su pueblo. Conviene detenernos en esta dimensión genealógica de la canción, no sólo porque sus orígenes en la primera década del cine sonoro le han dado a Almodóvar una pauta argumental para la canción de Raimunda—nostalgia y angustias sobre el reencuentro con su pasado y con familia—, sino porque también sugiere cierto paralelismo espiritual entre su propia carrera y la de Gardel. Recordemos que fue en el extranjero, París y luego Nueva York, donde Gardel trabajó para Paramount en colaboración con Alfredo Le Pera, su letrista de tangos, para producir canciones para sus películas que pudieran comunicarse con «todos los países de habla española»²⁰.

²⁰ Simon Collier, *Carlos Gardel, su vida, su música, su época* (Buenos Aires, Plaza & Janés, 2003), p. 193.



Carlos Gardel y
Rosita Moreno en *El
día que me quieras*

hispanoamericanas, expresiones contemporáneas a la música cinematográfica de Gardel que fomentan en formas afines la misma cultura popular mediatizada. En *Volver*, efectivamente, encontramos un insistente énfasis en el uso melodramático de las voces femeninas, principalmente de las dos protagonistas con más arraigo en el pueblo, Irene y Agustina²¹.

Si, como observó Celestino Deleyto en cuanto a la sonoridad de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), «ese film trata de las voces de pasión y artificio de los actores de cine»²², en ciertos momentos de *Volver*, sobre todo cuando las protagonistas confiesan secretos familiares que requieren detalladas descripciones argumentales, oímos las voces de actrices de la tradición de la novela radiofónica. El origen de esta dimensión poco comentada de los filmes de Almodóvar se remonta a la biografía del director, cuando fue la radio y no el cine la que captó la imaginación de su madre y sus hermanas²³. Más tarde, como recordará Almodóvar en entrevistas, él mismo serviría como la voz narrativa, cuasi-radiofónica, para transposiciones auditivas de los argumentos de películas que había visto²⁴.

²¹ Almodóvar ha utilizado la voz femenina a menudo relacionada con los medios de comunicación, sugiriendo la capacidad de esa voz para resucitar el espíritu de sus protagonistas o asaltarlas (la transmisión de la voz de Becky del Páramo cantando 'Piensa en mí' en *Tacones lejanos*; la voz de ciborg de Andrea Caracortada como presentadora televisiva, en *Kika*; la de la madre de Leo en un contestador telefónico para salvarle la vida a su hija en *La flor de mi secreto*). Son voces mediatizadas, pero ocupan una relación ambivalente con respecto a las narrativas dominantes de la cultura española, a menudo trastornando los mensajes de esas narrativas.

²² Celestino Deleyto, "Postmodernism and Parody in Almodóvar's *Mujeres al borde de un ataque de nervios*" (*Forum for Modern Language Studies*, vol. 31, n° 1, 1995), p. 55.

²³ «En la década de los 50, Pedro Almodóvar es un gran devorador de los seriales radiofónicos que escuchan su madre y sus hermanas. El ambiente es rígido y severo, como corresponde a la reciedumbre de la época. En un pueblo no hay demasiadas oportunidades de ver mucho cine», en Boquerini (Francisco Blanco), *Pedro Almodóvar* (Madrid, JC, 1989), p.14.

²⁴ «A menudo, en aquella infancia de los años cincuenta, sus dos hermanas mayores y su madre asistían extasiadas al espectáculo de ver como Pedro contaba las películas que juntos habían visto el día anterior o durante esa semana. El niño se excitaba con el recuerdo y mientras narraba otra



Algo del espectáculo radiofónico y su recepción se vislumbra en aquella escena en la cual, durante el luto en el pueblo para la difunta Tía Paula, Agustina recuenta a las mujeres del pueblo cómo el presunto fantasma de Irene le había anunciado la muerte de Paula, invitándola a entrar en la casa para encontrar el cuerpo de la difunta. Esta dramatización evoca claramente la imagen autobiográfica de Almodóvar «contando películas». Lo más notable aquí es el arraigo de la experiencia auditiva en los rituales comunales del pueblo, en los cuales la imaginación prevalece sobre cualquier experiencia vivida u observada. Así, la película recalca ciertas conexiones entre esta súper-realidad auditiva y las tradiciones de los relatos radiofónicos en que “la voz humana” evocaba la gama de posibilidades dramáticas y emocionales.

En este mismo contexto, conviene recordar la escena de “desenlace” de la historia que Irene le cuenta a Raimunda, al final, en un parque urbano: cómo ella descubrió la infidelidad de su marido con la madre de Agustina e incendió la choza en la que dormían, matándolos. Desde la perspectiva de sus cualidades cinematográficas, la escena es problemática. Tiene algunos primeros planos de las caras de las dos mujeres, pero en cierto sentido es “anticinematográfica,” construida en torno a la excesiva exposición de detalles del culebrón. En efecto, la lógica formal de la escena es más de radio-drama que de cine, más radiodramática que cinematográfica. Es decir, como con la radio-novela o el radio-teatro, hace hincapié en la potencia de la imaginación del público-oyente para crear los suplementos visuales de las líneas de acción y situaciones esbozadas por las voces.

La imaginación auditiva que rige esta escena, en la que se atan los cabos de las misteriosas desapariciones de las madres de Raimunda y Agustina, sintoniza perfectamente con la cultura de creencias del pueblo, las que confían en lo que no se puede ver. Ahí está la ironía de las circunstancias que le habían permitido a Irene sobrevivir como espectro en el pueblo después del incendio que mató a su marido y a la amante de éste. En efecto, Alcanfor de

vez la historia de las películas que lo impresionaban, iba reinventándolas, adaptándolas a su propia imaginación en ejercicio tan audaz como natural». Carlos Polimeni, *Pedro Almodóvar y kitsch español*, p. 27.

las Infantas (léase pueblo de mujeres preservado en su pasado) constituye aquel público tradicional para quienes la realidad radiofónica todavía rige.

Es precisamente en el contexto de esas creencias en la fuerza de la voz donde Almodóvar contrasta la cultura auditiva de la radio con la falsa conciencia de los *reality shows*, los espectáculos de testimonios que sí se pueden ver. Introduce la televisión en la casa de la Tía Paula, al principio, ofreciendo imágenes de la nueva ola de incendios forestales, sirviendo así como presagio del desenlace de la misteriosa desaparición de la pareja. Como en la tragedia griega, la tía Paula, que sabe la verdadera historia de las desapariciones, es casi ciega, pero no necesita ver esa supuesta realidad documental que aporta la pantallita.

Así, comenzamos a intuir que la televisión, que parece en principio funcionar como una nueva etapa en la progresiva modernización de la comunidad, no lo es. Sólo sirve como un conducto para el reciclaje-explotación de una versión deformada de la historia familiar, que seguimos por otros medios más fieles a la historia en la que cree el pueblo. A diferencia de las demás expresiones auditivas vinculadas a las historias gemelas del adulterio-venganza-incesto, la versión del misterio que se propone a través del *reality show* muestra la coerción económica que ha influido nefastamente en las "realidades" aportadas por los medios de comunicación de masas. A cambio de su relato de los "trapos sucios", Agustina puede conseguir una consulta con un médico de Houston para curar su cáncer. Siguiendo las ya estereotipadas parodias de "tele-basura" de sus películas anteriores, aquí Almodóvar caracteriza el medio televisivo como la trivialización de la historia personal y colectiva del pueblo, antítesis de la contra-memoria formulada a través de los otros medios de la cultura de masas.

III. Las voces humanas: Las narradoras

En la versión musical del tango que canta Raimunda, la transformación más notable es el reemplazo de la voz de Gardel por la de una mujer (Estrella Morente en un *playback* para Penélope Cruz) y en clave de bulerías. Este "cambio de sexo" coincide a grandes rasgos con otro cliché Almodóvar, el protagonismo femenino en el ámbito social de sus filmes. Pero dentro de este cuadro social, comenzamos a notar la manera en que el texto divide las voces femeninas en dos vertientes: en una, presenciamos el coro que repite sin alteraciones



Volver



Volver

los mitos, canciones y folklore de la comunidad tradicional; en la otra, las voces resistentes insisten en interrogar y retar los lugares comunes del pasado del clan.

Comenzamos a percibir la disyuntiva de voces desde el principio del film. El significado de la voz femenina alineada con la nostalgia se establece desde los créditos de la película. Aquí vemos pasar el título en mayúsculas, VOLVER, al estilo del paradigmático melodrama femenino hollywoodiense *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939). Como en una hojarasca, el soplar del viento solano enfrente de la imagen de las mujeres pasa para revelar la imagen de las viudas de Alcanfor de las Infantas limpiando las tumbas de sus familiares en el cementerio del pueblo. Concretando lo que más tarde reconoceremos como la literalización de la letra del tango, “es un soplo la vida”, se oye el viento en combinación con las voces de lo que aparenta ser una antigua grabación discográfica, la de Conchita Panadés acompañada por un coro femenino cantando “Las espigadoras”, de la zarzuela *La rosa del azafrán* (Jacinto Guerrero, 1931).

En este complejo gesto intertextual con el cual entramos en el mundo de *Volver*, Almodóvar evoca la cultura zarzulesca promovida por discos, radio y cine sonoro de los años treinta y cuarenta, combinando esta forma autóctona de una «música con *enjudia*», pero popular,²⁵ con el protagonismo auditivo femenino. Para reforzar esta selección temáticamente, conviene recordar que la acción de *La rosa de azafrán* está situada precisamente en La Mancha, y así representa para cierto público-oyente un familiar “paisaje melódico” con el que identificarse²⁶.

²⁵ Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España* (Barcelona, De Bolsillo, 2003), p.45.

²⁶ El breve coro musical es un enlace esencial entre la imagen recordada de la madre de Almodóvar lavando ropa a la ribera del río y cantando: «Mi madre cantaba una canción sobre unas espigadoras que recibían la aurora trabajando en el campo y cantando como alegres pajarillos. Le canté los fragmentos que recordaba al músico de VOLVER, mi fiel Alberto Iglesias, y me descubrió que era un tema de la zarzuela “La rosa del azafrán”. En mi incultura, nunca hubiera imaginado que aquella música celestial fuera una zarzuela». Pedro Almodóvar, *Volver* (Guión) (Madrid, Ocho y Medio. Libros de Cine, 2006), p. 193.

Los créditos y la secuencia inicial dan la impresión de que estamos entrando directamente en el mundo anacrónico del pueblo manchego. Contrastando con la estrategia utilizada en *¡Átame!*, *La flor de mi secreto* y *La mala educación*, donde el pueblo se ve como «un espacio de reparación asentado en relaciones afectivas solidarias y de ternura adonde volver»,²⁷ aquí Almodóvar nos ofrece la engañosa primera impresión de que la historia comienza en el pueblo. Pero pronto nos revela que el marco de esta representación inicial es mucho más distante. Los interrogatorios de la niña Paula sobre las curiosas costumbres pueblerinas revelan que el espectador, igual que las protagonistas, está en un lugar vagamente reconocible como suyo, sin serle totalmente familiar. Las explicaciones de Raimunda a las preguntas de su hija sugieren esta condición ambivalente de reconocimiento/desfamiliarización. En gran medida, la sensación de extrañamiento de la niña Paula estriba en la impresión que recibe de que éste es un mundo cerrado, marcado por las memorias de nacimientos y muertes. Como la Tía Paula, las mujeres del pueblo parecen atrapadas en un pasado en que se confunde la vida con la muerte, el pasado con el presente. Es notable en este contexto que la acción comience con tres rangos de interrogación: la de Paula sobre las costumbres del pueblo, la de Sole sobre la cordura de su tía, y la de Agustina sobre las curiosas desapariciones de su madre y el padre de Raimunda. La única voz de interrogación ausente en este otro coro es la de Raimunda, quien, para poder sobrevivir emocionalmente, se niega a interrogar el entorno familiar.

Uno de los rasgos más distintivos del pueblo es que sólo las mujeres tienen voz. Cuando aparecen los hombres, como en el luto para la tía, miran pero no hablan. Aunque parecen dominar, son mujeres patriarcales, es decir, siguen fieles a las narrativas dominantes de la cultura patriarcal.

Agustina se distingue de sus vecinas por ser aparentemente la única mujer del pueblo que plantea preguntas sobre el pasado. Es la misma Agustina quien oye la voz de Irene anunciando la muerte de la tía Paula. Y vuelve a encontrarse con Raimunda en determinados momentos en Madrid para insistirle en que hable con el espíritu de Irene para informarse del paradero de su madre. Es del pueblo, pero, como su madre, a quien describe como “hippie”, es inconformista. En su construcción del culebrón, Almodóvar ha diseñado una simetría



Volver

²⁷ Annabel Martín, *La gramática de la felicidad*, p. 274.

entre Raimunda y Agustina. Raimunda, como esa figura híbrida, de campo y ciudad, parece tener una comprensión de lo duro de la vida. Sin embargo, sigue creyendo en la mentira del matrimonio feliz de sus padres («Mamá murió abrazada a papa, que era lo que más quería en el mundo»²⁸). El insistente cuestionamiento de Agustina, en busca de su propia madre, la lleva por fin a reconocer la mentira de esa imagen de felicidad conyugal.

La película termina casi como comenzó, en el pueblo, con los alaridos de los vientos feroces, acompañados del sonido del choque de los cubos de basura llevados por éstos. La escena enfatiza de nuevo la dimensión sonora que caracteriza el mundo del pueblo. Irene está en la casa de Agustina para cuidarla mientras ésta espera su muerte. Vemos a Irene mirando la televisión sin volumen para no molestar a la enferma. Se oyen unos golpes en la puerta. Es Raimunda. Madre e hija se abrazan, prometiéndose hablar. Dice Raimunda: «Mamá, tengo muchas ganas de contarte». Irene contesta: «No me digas eso, que me pongo a llorar y los fantasmas no lloran». Esta frase con la que Almodóvar termina *Volver* nos devuelve a los orígenes massmediáticos de su historia, evocando el leitmotiv de las lágrimas como un intertexto cultural que coloca la solidaridad femenina en el contexto de los melodramas de reencuentro en que se inspira el film.

Más allá de su impacto sentimental, la fuerza de *Volver* reside en su construcción de un espacio en el que sus personajes y sus espectadores puedan asumir su propia contra-memoria, es decir, una posición estratégica donde participar en una “re-audición” crítica del pasado individual y colectivo. Nos sugiere Almodóvar que esa cultura auditiva, anclada en la comunidad tradicional, no tiene que ser la cárcel del pasado. Así entendemos el itinerario modélico de Raimunda. Su historia es una forma de intervención en las memorias “recibidas” en la cual lo esencial ha sido su acto de interrogar al pasado para poder “conversar” con el espectro de su doble espiritual, su madre, luego reescribir aquel pasado a través de una memoria popular íntimamente vinculada, pero en reto constante, con los medios de la comunicación de masas que le han proporcionado las versiones deformadas de su propia historia.

Volver



²⁸ Pedro Almodóvar, *Volver* (Guión), p.19.



Carmen Maura y
Pedro Almodóvar
durante el rodaje de
Volver

ABSTRACT. In *Volver* (2006), Almodóvar builds his narrative around a trope taken from popular Latin-American telenovelas, the “melodrama of family recognition”, focusing on the bonds uniting three generations of women as they move between rural and urban spaces. The traumas of family history parallel the problematic process of cultural modernization in which characters are caught between traditions that tie them to their rural roots and the lure of the city as a place that breaks with that troubled past. By emphasizing the ways in which the melodramatic imagination is recycled through auditory culture (zarzuela, radio, movies, television), Almodóvar explores his characters’ emotional attachment to an imagined and largely distorted past constructed by the mass media. He endows his heroine, Raimunda, with the impulse toward “counter-memory”, an alternative mode for understanding her own family history that leads to her reencounter with her mother, the source of traumatic family knowledge. This reencounter, dramatizing the lyrics of the famous Gardel tango, allows Raimunda to move beyond the specter of her troubled past. ☺

Palabras clave: “Volver”, “Almodóvar”, “contra-memoria”, “sonido”, “mass-media”, “melodrama de reconocimiento”.