

Nada hay nuevo bajo el Sol o *Volver* de Pedro Almodóvar

Marcelino Javier Suárez Ardura. Laviana, Asturias (España)

1. Para el historiador británico Eric Hobsbawm las vanguardias pictóricas del siglo XX han significado un rotundo fracaso en su intención revolucionaria, aun restringiéndonos exclusivamente al propio “círculo del arte”¹. El mismo Hobsbawm dice que “la verdadera revolución del arte del siglo XX no la llevaron a cabo las vanguardias del modernismo sino que se dio fuera del ámbito de lo que se reconoce formalmente como “arte”. Esta revolución fue obra de la lógica combinada de la tecnología y el mercado de masas, lo que equivale a decir de la democratización del consumo estético. Y en primer lugar, sin duda, fue obra del cine, hijo de la fotografía y arte capital del siglo XX.”² Seguramente, las palabras de Hobsbawm pueden ser discutidas o matizadas. Los ecos benjaminianos que se oyen en su opúsculo pueden ser interpretados en otro sentido, pero sí parece evidente que ellas constatan la importancia que el cinematógrafo ha tenido en el siglo XX, que no puede ser dado por muerto.

El “círculo del cinematógrafo”, ese conjunto de instituciones constituido por festivales, salas de proyección, revistas especializadas, programas del corazón, publicaciones académicas, tesis doctorales, cintas de largometraje, etc. es un claro ejemplo de la dimensión pragmática que atañe al cinematógrafo. Una película puede ser interpretada, sin duda, como un programa iconográfico dado en el “círculo del cinematógrafo”, y como programa iconográfico –quizás mejor, como “ortograma”³ cinematográfico- debe ser interpretada a la manera como lo son las grandes portadas góticas de los siglos XIII y XIV: Paul Williamson documenta cómo en algunas catedrales se articulaban programas muy precisos –por ejemplo en Notre-Dame de París- orientados a una audiencia determinada (de elite dirá Williamson)⁴. Con todo, las obras de arte no lo son tanto por su carácter apelativo cuanto por su condición de representaciones.

¹ DICKIE, G.: *El círculo del arte*. Paidós. Barcelona, 2005. 154 págs. La idea de “círculo del arte” ha sido elaborada por George Dickie desde una teoría institucional del arte. Acaso sus pretensiones sean demasiado generalizadoras, porque es posible que no haya que hablar tanto de círculo del arte cuanto de categorías artísticas organizadas en torno a un campo de términos muy preciso. Desde la perspectiva del Cierre Categorial cabría ver el concepto de círculo del arte como siendo postulado desde la parcialidad del eje pragmático de una categoría artística.

² HOBBSAWM, E.: *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Crítica. Barcelona, 1998. 55 págs.

³ BUENO, G.: *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión*. Mondadori. Madrid, 1989. 478 págs.

⁴ WILLIAMSON, P.: *Escultura gótica, 1140-1300*. Cátedra. Madrid, 1997. 457 págs.

En las líneas que siguen, ofrecemos una interpretación de las películas *Volver* de Pedro Almodóvar y *Crash* de Paul Haggis. No tratamos de ver tanto lo que los autores parecen querer plantear cuanto la efectividad real de sus respectivos ortogramas. Si Almodóvar pasa por un defensor del género femenino, si su película es un “homenaje a las mujeres”, es porque quien lo interpreta así no ha podido desvelar el secreto de su planteamiento. La “racionalidad” que se suele atribuir a Pedro Almodóvar se desmorona cuando la oponemos a la obra de Haggis. Porque el cineasta norteamericano, a nuestro juicio, incorpora a su cinta una opción política definida, al contrario de Almodóvar quien recurriría en su obra a arcanos propios de un conocimiento sibilino.

2. Recientemente el director de cine manchego Pedro Almodóvar ha sido premiado y reconocido, una y otra vez, por el público del “círculo cinematográfico” con motivo de su última película, *Volver*. Se podría decir que con *Volver* cristaliza definitivamente una forma “muy española” de hacer cine. Pero, ¿acaso es sólo una cinta de cine español en la que se “expresan” las “filigranas”, el “encaje de bolillos”, de un autor obsesivo con los temas de un psicoanálisis puesto al día, como exige la moda de lo políticamente correcto?, ¿o se tratará más bien de una cinta vanguardista en la que el director manchego, de una manera muy estilizada, casi sublimada, representa las reflexiones más profundas a propósito del hombre que se hayan hecho en el cine español en los últimos tiempos? ¿A qué obedecen todos los aplausos y las loas dados en el seno del “círculo cinematográfico”?

Brevemente, tres líneas diferentes van conformando la textura ideológica de esta película. Tres líneas que, desde luego, son introducidas por nuestro análisis, pero no de una manera arbitraria o antojadiza, porque existen suficientes elementos objetivos en la cinta que nos permiten realizar la interpretación que vamos a defender. Según esto, el trabajo de Almodóvar es, entonces, algo más –más profundo o más superficial, según se mire– que la historia de una mujer desamorada y despechada que, tras el asesinato de su marido, en compañía de la amante, se oculta durante varios lustros, periodo tras el cual “vuelve” para refugiarse, para seguir oculta, en el corazón de su familia, de sus hijas. En principio, este es el argumento –el secreto– de una película en la que prácticamente no existen personajes masculinos (acaso podamos reducirlos a tres, de los cuales dos resultan ser, de alguna manera, el mismo). De ahí que se haya dicho que *Volver* es una película de mujeres, sobre mujeres. Incluso se ha podido leer que consistía en un homenaje a las mujeres. Pero tanta apariencia de claridad esconde el secreto objetivo de una rancia metafísica que no se ajusta a las cosas mismas. No haría falta negar su condición de homenaje a las mujeres; ni siquiera que sea un alegato contra el

terrorismo doméstico perpetrado por los varones. E incluso podríamos decir que a través de sus líneas de construcción este film resulta un “ingenio”⁵ a través del cual se pone en marcha una textura nematológica⁶ (“filosófica”) muy precisa constituyéndolo en la plataforma de su argumentación.

Volver es una película de generaciones. En efecto, el film se organiza a través de personajes femeninos dados en una perspectiva sincrónica (la de la pirámide de población), pues el tiempo en el que viven es el tiempo del presente (la misma historia se narra desde el presente). Pero el encadenamiento de los personajes presupone una perspectiva diacrónica. Esta perspectiva diacrónica se ejerce a través de las relaciones entre las distintas generaciones de mujeres: abuelas-madres-hijas (repárese en la importancia de la tríada en la estructuración de los personajes). Pero también, aunque los personajes masculinos no mantienen entre sí relaciones de parentesco, se concatenan generacionalmente a través de los personajes femeninos. El espectador tiene la impresión de que el director de *Volver* nos quiere situar, como si estuviera posicionado en una perspectiva “antropológica general”⁷, en el contexto de una estructura social matriarcal a la manera de las familias Nayar de la India.

Volver nos remite a escenarios muy precisos –pero que a la vez suponen un telón de fondo general- en los que tiene lugar la acción. Hay básicamente dos escenarios. Por un lado, está el escenario rural (el pueblo) y, por otro, el escenario urbano (la gran metrópoli). En términos geográficos, podríamos hablar de la “dialéctica entre el campo y la ciudad”⁸. Mas estos escenarios no se mantienen independientemente sino que entre ellos se dan flujos de relaciones mediadas por los personajes, a su vez enclavados en distintas generaciones. Las generaciones femeninas del presente son generaciones urbanas; las generaciones del pasado son generaciones rurales. La conexión que Almodóvar establece entre el campo y la ciudad es la misma conexión que se establece entre el “pasado” y el “presente”⁹. El resto de secundarios que transitan por la película a medida que ésta va evolucionando lo hacen sin pena ni gloria: así las plañideras en el

⁵ BUENO, G.: “Los “ingenios” de Mingote” en *Antonio Mingote, 50 años en ABC*. Ayuntamiento de Madrid, Madrid 2003 Págs. 69-98.

⁶ Para la idea de nematología ver BUENO, G.: *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión*. Mondadori. Madrid, 1989. 478 págs. No es nuestra intención analizar pormenorizadamente el ejercicio de la nematología que opera en *Volver*. Simplemente tratamos de plantear el esquema general en el que parece estar Almodóvar.

⁷ Y en esto estriba en parte la argumentación metafísica de *Volver*.

⁸ La dialéctica que los geógrafos y los sociólogos han descrito a través de conceptos como “éxodo rural”, “despoblamiento”, “desarraigo”, “migraciones interiores”, “población flotante” etc.

⁹ Hay que hacer notar aquí cómo el pasado y el presente que nos sugiere el director manchego están despojados de referentes históricos concretos (políticos). Su historia parece ser más la del “tiempo largo”.

funeral de la tía, así las inmigrantes que se mencionan como excusa para la ocultación de la madre que ha “vuelto”, así las clientes de la peluquería ilegal, así el grupo de actores ad hoc que sacan del apuro a la protagonista –brillantemente interpretada por Penélope Cruz-. Podríamos decir que todo ello no pasa de un socorrido oropel. Y, sin embargo, el escenario es un escenario español¹⁰. Debe ser entendido de esta forma si se quiere comprender completamente su significado, el finis operis de la película, con independencia de que éstas hayan sido o no las intenciones del director manchego. Primero porque lo ponen de manifiesto determinados fotogramas: el cuidado de las tumbas en vísperas de Todos los Santos, ceremonia que nos sitúa ante una de las tradiciones más arraigadas de España. Segundo, la banda sonora con la que comienza la película. Y tercero, la constante repetición de los generadores eólicos evocación moderna de los molinos áureos de La Mancha. En suma, situados en esta línea, las reflexiones de Almodóvar no se trenzan efectivamente en tanto que dirigidas al género femenino en general, es decir, su película no es una cinta que tenga como tema estrella “las mujeres y su sufrimiento”. Y, si ha perseguido esto, el director, ha sido para demostrar una tesis de otro orden. Los criterios en los que se mueve el autor son, sí, criterios genéricos, pero no de género. Su ortograma ideológico nos desvela otras cosas.

La tercera línea, a partir de la cual se vinculan entre sí las dos anteriores, podría resumirse en la siguiente frase: “Tú eres el maestro del eterno retorno”¹¹. Está claro que la idea del eterno retorno viene sugerida, sin duda, por el título de la película: *Volver*. Un título que es repetido varias veces en la canción de la banda sonora y que la protagonista principal interpretará casi al final de la misma. Pero el título de la película, sino interpretamos mal, remite a otros contextos que potencian la idea metafísica del eterno retorno, bien que relacionado con ella.

Por de pronto, es importante tener en cuenta la etimología latina de la palabra “volver”, instalada en español desde el siglo XV. En su origen “volver” significa “hacer rodar”, pero también “hacer ir y venir”, “enrollar” y “desarrollar”. Pero “volver” es también sinónimo de “repetir” y “reiterar”; acaso porque quien hace rodar algo, en cada una de las rodadas, repite una vuelta. Es posible encontrar en el título de este film y, por supuesto, en su despliegue tres instancias disociables, pero íntimamente maridadas.

¹⁰ Evidentemente, el director tiene que insertar ciertas notas que permitan al público identificar, “cerrar el círculo” –adaptar la “escultura” al marco que impone la arquivolta en la que se encierra el ortograma iconográfico–, la referencia concreta.

¹¹ NIETZSCHE, F.: *Así habló Zaratustra*. Alianza Editorial. Madrid, XIIª reimpresión, 1985. Pág. 303.

Volver es un hacer ir y venir. En principio, esta parece ser la referencia primera del título, por las trayectorias que describen las protagonistas. “Hacer ir y venir” tiene aquí una connotación operatoria; las operaciones de acercarse y alejarse son ejecutadas por una de las protagonistas, interpretada por Carmen Maura, que hace el papel de madre y abuela. Se trata de una mujer a la que se supone muerta en un incendio junto a su marido y que ahora regresa, es decir, viene o vuelve para resolver ciertos asuntos pendientes. Ahora bien, este aspecto de la película a nuestro juicio constituye la parte “humorística” (irónica y) –sin dejar por ello de encerrar ciertos aspectos dramáticos (y a la vez críticos)-. La madre, que ya es abuela, y que pertenece a la generación más vieja- a los tramos más altos de la pirámide de población- vuelve para pasar el “relevé” a las generaciones más jóvenes –la base de la pirámide- y completar así el círculo, es decir, una vuelta. De manera que *Volver*, en este contexto, es un regresar. Sin embargo –y ésta es la paradoja-, este regresar ni siquiera es un regresar de entre los muertos –acierta el profesor Fernando Pérez Herranz¹²- porque los personajes y los espectadores saben que no se había ido a ninguna parte; pues el más allá está aquí, en cuerpo, al menos desde una perspectiva étic que incluso es ejercida por el director. No había muerto ni tampoco había huido, siempre estuvo en el lugar al que pertenecen las generaciones mayores en la España del siglo XX, en el pueblo; oculta pero no desaparecida. Difícilmente esta parte de la trama resiste el peso de un título como *Volver* porque nadie vuelve de un supuesto más allá. A lo sumo, vuelven sus hijas al pueblo todos los años por la fecha de los Difuntos; estas trayectorias sí son operaciones reales. Vuelven cíclicamente para ejecutar la ceremonia de restauración de las tumbas y para recoger los dulces y las galletas de su tía, que en realidad preparaba su propia madre. Pero esta vuelta periódica, anual, no tiene importancia, no es más que un pretexto para dar comienzo a la película. Es la vuelta que corresponde al enlace de la obra.

Volver es un repetir. “Volver” como repetir parece estar más ajustado al desarrollo de la película. Es repetición la vuelta al pueblo, en fechas señaladas, como hacen las protagonistas. Pero la repetición nuclear es la “reiteración” –como si fuese una recaída en el pecado arcádico- que se da a través de las generaciones de las mujeres y que parece formar parte del nudo constitutivo de toda la obra. Son la nieta y la abuela las que se ven involucradas en sendos asesinatos por motivos parecidos. En el fondo –en lo más profundo se intuye la refluencia de la barbarie en plena civilización-; se trata de un tabú antropológico. Es la abuela (Carmen Maura) quien mata al marido adúltero que, a la vez, parece el responsable del embarazo de su hija (Penélope Cruz). Y es la nieta

¹² PÉREZ HERRANZ, F. M.: “Notas sobre el barroco contemporáneo: De Amenábar a Almodóvar”. *Eikasia. Revista de filosofía*. 4 (Mayo, 2006)

quien mata a su padrastro que busca mantener relaciones sexuales con ella; ante esta situación será su madre (Penélope Cruz) quien asuma toda la responsabilidad, hasta el punto de estar dispuesta a cargar con la “culpa” de su hija. A partir de estos hechos, las tres generaciones quedan vinculadas por un secreto que va pasando de una a otra. El maridaje entre ellas se da a través de la expulsión de los hombres del círculo femenino. El secreto –siempre ha sido así– se guarda en la frialdad de una urna. Este esquema de la repetición, como un estigma que brota una y otra vez, como una sombra que persigue a las mujeres generación tras generación, es también un esquema operatorio. Es el esquema de la reiteración el que quizá mejor soporta el rótulo *Volver* que titula la película. El asesinato cometido por una adolescente es un tornar, un volver de aquel que había cometido una anciana. Pero, sobre todo, volver es la vuelta de la tortura a la que el hombre somete a las mujeres. Almodóvar no nos da las claves del porqué de esa reiteración o repetición más allá de relacionarlo con el género masculino.

Volver es rodar. Esta idea aparece representada, sobre todo, en el girar de las aspas de los molinos. El núcleo tecnológico (basal) de esta idea de volver son las vueltas de las aspas de los generadores eólicos, que, como el coro de las tragedias griegas –“con sus movimientos coreográficos estrictamente prescritos y sus formas de lenguaje y de canto mágicamente ordenadas”¹³–, parecen cantar la idea del eterno retorno. Por un lado, el giro constante de las aspas: todo gira cíclicamente como las aspas; girar es un repetirse de una y otra vueltas impulsadas por las fuerzas ciegas de la barbarie (la muela neolítica inscrita en el generador eólico). Por otro, los molinos que giran en el presente lo hacen en La Mancha castellana. Se trata de la misma comarca en la que giraron una y otra vez los mismos molinos que derribaban a don Quijote. De ahí, que estas máquinas estén sugiriendo el retorno de aquel tiempo, de aquellas otras generaciones y aun otras más antiguas.

En suma, todo vuelve, dirá el director con *Volver*. La película de Almodóvar logra así determinar el significado del título en un sentido muy preciso. Un título al que nosotros interpretamos de la siguiente manera. En la España del siglo XXI nada parece haber cambiado. A pesar de ciudades que son verdaderas metrópolis, a pesar de la tecnología moderna de producción eléctrica, a pesar del relevo generacional, a pesar del automóvil nada ha cambiado. Todo retorna como una sombra negra desde lo más profundo de la tierra; y las cosas, las acciones y las operaciones se ven envueltas en el retornar de la barbarie que ocupa el primer plano de la vida –porque quizás sea el único;

¹³ FISCHER, E.: *La necesidad del arte*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1993. Pág. 197.

la historia sólo atañe a la superficie-. Sólo importa este mundo de la vida: ahí están los verdaderos problemas y entre ellos los que amenazan y azotan a las mujeres. Ni siquiera una tecnología tan sutil como la televisión puede hacer nada que no sea bucear en el reflujo de la barbarie. Este es el sino del hombre español de hoy. Por eso quizás puedan atribuírsele a Almodóvar las palabras de Nietzsche: “Mira, nosotros sabemos lo que tu enseñas: que todas las cosas retornan eternamente, y nosotros mismos con ellas, y que nosotros hemos existido ya infinitas veces, y todas las cosas con nosotros...”¹⁴

3. La referencia de *Crash* no son las “grandes ciudades” –las metrópolis postindustriales-, pensadas desde una perspectiva geográfica general o demográfica (sociológica). Y, aunque “crash” se traduzca por “colisión”, tampoco está referida, al menos representacionalmente, a esos sujetos perplejos, “flotantes”, de la metrópoli moderna, la urbe que los aboca al proyecto cero o plan nulo. Los hombres de *Crash*, como sujetos actuantes de una sociedad política no carecen de atributos. *Crash* –insistimos- no se refiere al hombre en general ni a la ciudad en general. Es el microcosmos de una sociedad política concreta con la que tenemos que contar para entender este film. Sin ella serían incomprensibles las trayectorias, las conductas, las ceremonias que se despliegan en su curso.

Tampoco la referencia de *Crash* es el “Bloom”¹⁵, o los “Bloom”, como una suerte de “recuerdo” disimulado de las “multitudes” desarraigadas de las sociedades postindustriales (sería muy pertinente dejar clara la diferencia entre esos “Bloom” de la “sociología antisistema” y los “individuos flotantes” del materialismo filosófico¹⁶). La referencia de *Crash* no puede disolverse en la “Teoría del Bloom” por su genericidad, porque la Teoría del Bloom está trazada a otra escala.

Quizás sea más ajustado interpretar *Crash* como un microcosmos coral de la propia sociedad estadounidense que sufre las consecuencias de sus mismas ataduras; las de una política multiculturalista que acaso haya construido su edificio a través de las representaciones sustancializadas de las culturas como esferas megáricas. Una sociedad que a la altura del siglo XXI acaso tuviera que gritar el título de aquel famoso libro de Revel¹⁷: ¡ni Marx, ni Jesús! Los pocos reflejos moralizantes que puedan verse en ella no empañarían, sin embargo, la vocación representacional de la cinta, ni eliminarían la

¹⁴ NIETZSCHE, F.: *Opus Cit.* Pág. 303.

¹⁵ TIQQUN: *Teoría del Bloom*. Melusina[sic]. Barcelona, 2005. 143 págs.

¹⁶ BUENO, G.: “Psicoanalistas y epicúreos. Ensayo de introducción del concepto antropológico de “heterías soteriológicas”” en *El Basilisco*, nº 13. Noviembre, 1981-Junio, 1982. Págs. 12-39.

¹⁷ REVEL, J.-F.: *Ni Marx, ni Jesús*. Ediciones GP. Barcelona, 1976. 251 págs.

“libertad” de los personajes, porque el empeño moralista lo es de ellos mismos: es la refracción colorista de sus propias representaciones. La sociedad norteamericana aparece encorsetada por el sistema ideológico del multiculturalismo (quizás por la ideología de la ciudadanía multicultural al estilo de Will Kymlicka¹⁸), aprisionada por una ideología que entra en contradicción (falsa conciencia) con el propio ejercicio inscrito en las trayectorias realmente existentes. Una ideología que deja perplejos a los propios personajes cuando “interactúan”. *Actu signatu*, la etnia, la raza, la cultura, el género, la condición sexual, etc. aparecen como envolventes del estar en sociedad numerosos estadounidenses (la convivencia no es un valor, ha de darse). Pero las contradicciones a que conducen las aberraciones de estos envolventes nematológicos generan una colisión que hace saltar por los aires (*Crash*) toda representación en beneficio del *actu exercitu*, el cual aparece representado en el film como el verdadero existir de la sociedad norteamericana.

Pero, entonces, ¿qué significado atribuir a toda representación? ¿como mecanismos o como resortes obstaculizadores?: “las ideas inadecuadas y confusas se siguen de otras con la misma necesidad que las ideas adecuadas, es decir, claras y distintas”¹⁹. La hoguera final –la quema del vehículo, espacio testimonial del crimen de la representación– es el símbolo de la inmolación de la misma sociedad, el símbolo de la necesidad de la “racionalización holizadora”²⁰ que le tocaría vivir a la sociedad norteamericana si quiere salir del atolladero del multiculturalismo megárico.

¿Es aquí donde acaso quepa dar la razón a Revel y decir que el futuro está en América? Más para ello el *regressus* habrá de disolver los baluartes legales, los privilegios del “antiguo régimen”. Arrasarlos, barrerlos por completo, con todo lo que ello signifique. Quemarlos hasta el límite de los individuos para poder recomponer (*progressus*) la sociedad política conforme a otra definición. Hacia aquí apunta el análisis –tal nos parece– que Paul Haggis nos representa en esta colisión cinematográfica. Este *Crash*, incluso para el mismo espectador, presupone una sociedad en la que el conflicto aparece representado de una forma diamérica (*in media res*), no maniqueísta. Porque el crash, simbolizado por la colisión de los automóviles, no es un choque de culturas sino de “instituciones”²¹.

¹⁸ KYMLICKA, W.: *Ciudadanía multicultural*. Paidós. Barcelona, 1996. 303 págs.

¹⁹ ESPINOSA, B.: *Ética*. Sarpe. Madrid, 1984. Pág. 101

²⁰ BUENO, G.: *El mito de la izquierda*. Ediciones B. Barcelona 2003. 319 págs.

²¹ BUENO, G.: “Ensayo de una teoría antropológica de las instituciones” en *El basilisco*. Segunda Época. Nº 37 Julio-Diciembre, 2005. Págs. 3-52.