



SESIÓN 18
26 DE ABRIL DE 2012

VOLVER

Pedro Almodóvar.
España. 2006.

Presentación y coloquio
a cargo de Pablo Hernández
Miñano, técnico de Extensión
del IVAC

El verdadero campesino debe mantenerse fiel a los valores campesinos, incluso cuando haga frente a la vida urbana: la sociedad campesina, tan parca en elogios, no escatima alabanzas para quien ha sabido mantenerse respetuoso con sus modelos y sus normas, para quien ha continuado viviendo, sintiendo o pensando como campesino, “siguiendo el camino de su padre y de su abuelo”. Se dice de él: “Vive allí como en el pueblo”, “no se ha hecho *beldi* (ciudadano)”.

BOURDIEU, Pierre y SAYAD, Abdelmalek.
Le Déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie. Paris: Minuit, 1964

VOLVER O LA CONTRA-MEMORIA

[...] 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 sociedad.

[...] 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 padres. Su decisión, totalmente espontánea, de cantar en medio de la fiesta constituye la entrada en un mundo de memoria hasta ese momento proscrito, y lo hace por voluntad propia. [...] 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.



[...] 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». Con esto quiere enfatizar la hibridación de 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 ciudad. 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 fílmico. 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).

[...] 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.

D'LUGO, Marvin. “*Volver* o la contra-memoria”, *Secuencias*, nº 28, segundo semestre 2009.

REFERENCIAS Y GÉNEROS

Me gustan todos los géneros cinematográficos y siempre digo que me gustaría tocarlos todos (sin comprometerme con las reglas de ninguno), pero hay algún género que ya sé que no abordaré. Una superproducción bélica, por ejemplo, con batallas y escenas de masas. No hay nada que me aburra más (como director) que una superproducción en general, donde haya mucha gente delante, alrededor y detrás de la cámara. [...] En general me gusta trabajar en guiones con pocos personajes, y me

siento atraído especialmente por las escenas de dos o tres personajes, aun a riesgo de resultar un poco teatral (pienso en modelos como Woody Allen, Ingmar Bergman, John Cassavetes). Se puede contar la historia del universo con escenas de a dos. [...] Hay una magia especial en las escenas de pareja. En el formato que estoy rodando (anamórfico, o sea, en *scope*) es el único que te permite tener a dos personajes juntos y en primer plano. Si existe un hombre inspirado a la hora de iluminar los planos de dos rostros, ese es el director de fotografía José Luis Alcaíne.

[...] Antes de comenzar cualquier película el director de fotografía me pide referencias, que solo suponen un camino a seguir para encontrar tu propio camino. Normalmente yo les hablo de la fotografía de otras películas (suelo citar mucho a Jack Cardiff, pensando especialmente en las películas que hizo con Michael Powell) o de pintores (acudo mucho a Edward Hopper, Zurbarán, Velázquez, Caravaggio, Mondrian y Matisse, además del *pop*) o le muestro imágenes que encuentro en revistas o libros. Cuando Alcaíne me pidió referencias para crear la textura y la atmósfera de *Volver* no se me ocurrió ninguna. Es una comedia *pop* (a la que no le van los colores pasteles), una falsa película costumbrista que entraña un drama con elementos surrealistas, no es una película de terror aunque alguno de los personajes habite las tinieblas de las casas, las oscuras habitaciones del fondo, es una historia intimista pero con tanta acción que parece un *Indiana Jones* doméstico. No le dije nada a Alcaíne, no se me ocurría con qué otra película compararla.

ALMODÓVAR, Pedro. “Diario de rodaje de la película”, en DUNCAN, Paul. *Los archivos de Pedro Almodóvar*. Köln: Taschen, 2011.

TRAYECTORIA DE PEDRO ALMODÓVAR

[...] Cabía la posibilidad –muy probable si se tiene en cuenta que no era *Kika* una obra alimenticia, ni realizada para salir del paso– de que Pedro Almodóvar desoyera los reparos, para no variar, a la que en 1993 era su última película, pero debió aceptar en su fuero interno por una vez que no eran infundadas aquellas críticas, las que de forma unánime refería la prensa –nada indulgentes– y las que circulaban de boca en boca, pues se declaró satisfecho de *Kika* en repetidas ocasiones, claro, pero reveló implícitamente que no lo estaba para nada, que sentía la necesidad de enmendar el estropicio cuanto antes, y que para hacerlo pensaba ofrecer con *La flor de mi secreto* una versión ‘corregida’, más clara e inteligible, de la misma película, como lo prueba el que ambas relaten –cambiando el tono y el estilo, con distinta sensibilidad y a otro ritmo– más o menos la misma historia: el tropiezo de una mujer con algunas verdades insoportables en torno a sus amigos, sus compañeros de trabajo y su pareja, que se añaden a una creciente incompreensión global del mundo y la empujan desorientada hacia la serenidad de la vida en el campo, en busca de la confianza perdida no ya en sus allegados sino en el género humano, que da la impresión de andar confuso, sin norte, en medio del bullicio de las ciudades.

Necesitaba el director de *Kika*, en el fondo, que se le torciera la suerte, y que los reproches –de los que reniega de continuo, como si le pesaran– lo liberasen del auténtico lastre que venía arrastrando y no le permitía avanzar, de las fórmulas gastadas que lo tenían preso; le hacía falta, al fin, una unánime reprimenda, que le permitiera recoger ese peculiar realismo que había venido sembrando hasta rodar *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [...] y le recordase entretanto de quién se había empapado, años atrás, para no estancarse en ‘la movida’, de quién –por encima de sus otros gustos– había conseguido sacar algo en claro, una cierta idea sobre lo que a él, personalmente, le importaba de veras en el cine, lo que mayor impresión podía llegar a causarle, y que no era un plano ‘bonito’, como piensan sus detractores, tampoco la narración o una ‘buena historia’, por mucho que él diga, sino su encarnación definitiva, la franqueza de los afectos, en resumen, la expresión sincera de un mal palpito, de una verdadera envidia, de un emocionante reencuentro.

Tuvo, pues, que volver la vista atrás, y traer a su memoria la obra de esa figura rara, y escandalosa a su pesar, que fue Roberto Rossellini, la huella más importante en Almodóvar que a mí se me ocurre [...], lo que no ha impedido a la crítica obviar sistemáticamente tal conexión: un vínculo

demasiado remoto, supongo, para quienes se han acostumbrado a rastrear las raíces del manchego en el melodrama clásico americano, o en sus alrededores, y que precisaban para percibir tal nexo de algo más que el ‘homenaje’ explícito, hacia el final de *Volver*, a la Magnani –a quien vemos en una secuencia de *Bellísima* (Bellissima, Luchino Visconti, 1951), para colmo, y no en su encuentro con un aparecido en ‘Il miracolo’, el segundo cortometraje con que Rossellini, en 1948, compusiera *El amor* (L'amore).

[...] Tampoco se trata, claro está, de tomar a Rossellini como el perfecto ‘ascendiente’ de Almodóvar: lo que perdura del primero en la obra del segundo es, si se quiere, una mera sombra, una copia en la que del modelo original quedan, además de algunas ideas e imágenes ‘robadas’, básicamente los contornos, el respeto por el actor que es la esencia de su legado, y cuyo primordial reflejo sobre el cine del director castellano puede encontrarse en su interés, suspendido parcialmente en 1987 pero renovado –y con qué empeño– desde 1994, por registrar voces más que líneas de diálogo, por captar rostros y no sólo situaciones, por no rodar planos sin sustancia, ni montar huecas ‘coreografías’, y filmar en su lugar los rastros visibles de la emoción, repentina, y las señales de lo que en todo momento subyace, la experiencia.

Ese es hoy, si no me equivoco, el objetivo último del manchego, perseguir con humildad –y asumiendo riesgos– ‘la verdad’ del intérprete, provocar que ‘el peso de lo vivido’ tome cuerpo en el actor, que la cámara lo capte además con limpieza, y que la pantalla nos lo devuelva después, sin interferencias, a los espectadores. Y es un propósito, a qué negarlo, que le ha encaminado hacia un estilo más parco, más transparente, quizá menos excéntrico; lo que no significa que haya renunciado a la paradoja –aún en 2006 la figura más importante en su cine, fundamental también, por cierto, para comprender al autor de *¿Dónde está la libertad?*–, sólo que ésta emerge ahora, al fin resuelta, como un

cruce ‘natural’ de situaciones o ideas en apariencia incompatibles, como un amasijo de elementos dispares que, no se sabe muy bien cómo, terminan por disolverse los unos en los otros, sin chirriar el conjunto, a condición de que cada pieza –eso sí– divierta o conmueva en sí misma, que ‘funcione’ de forma aislada, lo que no ocurre en todos los casos, ay, y su incoherencia se descubre.

Siempre me hizo mucha gracia en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* la seguridad y la soltura con que el personaje de Chus Lampreave, ayudando al nieto en sus deberes, incluía a Ibsen y Balzac en el grupo de los literatos románticos, y suponía a Lord Byron y Goethe del lado del realismo. Vista hoy, con perspectiva, la escena no es sólo un chiste sobre la ingenua confianza con que se adentra la abuela, despreocupada y desenvuelta, en el terreno de la ‘alta cultura’. Constituye, más bien, un gracioso y hermético anticipo de la idea medular de *Matador* en torno a la posibilidad de que algunos opuestos, irreconciliables en la teoría, convivan y hasta puedan intercambiarse, y prefigura el personaje de Javier Cámara en *Hable con ella*, incapaz de distinguir entre conceptos convencionalmente admitidos como enfrentados: no diferencia lo terreno de lo etéreo, lo masculino de lo femenino; no aprecia la corta pero insalvable distancia que separa la vida de la muerte, ni reconoce el trecho, bien largo, que impide a la realidad coincidir con el deseo.

Las antítesis, en Almodóvar, han perdido su sentido. Las invisibles barreras sociales, que se sustentan en ellas, también: MacNamara puede compartir cartel con Los Panchos, y Patty Diphusa, a fin de cuentas, no está tan lejos de Virginia Wolf, así que no le faltaba razón a Chus, después de todo. Yo diría que estaba en lo cierto: Almodóvar es realista. Rossellini sí fue un romántico.

HERNÁNDEZ MIÑANO, Pablo.
“La espera”, *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*, nº 3, 2004.





PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es

La filmografía completa de Pedro Almodóvar se encuentra disponible tanto para préstamo como para visionado en la videoteca del IVAC.

ALGUNAS REFERENCIAS DE VOLVER

¿Qué he hecho yo para merecer esto!! (P. Almodóvar, 1984)
La flor de mi secreto (Pedro Almodóvar, 1995)
Saraband (Ingmar Bergman, 2003)
Pan, amor y... (Pane, amore e..., Dino Risi, 1955)
El amor (L'amore, Roberto Rossellini, 1948)
Mamma Roma (Pier Paolo Pasolini, 1962)
Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, V. de Sica, 1948)
Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)
Los jueves, milagro (Luis García Berlanga, 1957)

OTRAS PELÍCULAS DESTACADAS DEL CINE ESPAÑOL DESDE EL AÑO 2000

El bola (Achero Mañas, 2000)
En construcción (José Luis Guerin, 2001)
Carlos contra el mundo (Chiqui Carabante, 2002)
Los lunes al sol (Fernando León de Aranoa, 2002)
Cravan versus Cravan (Isaki Lacuesta, 2002)
De nens (Joaquim Jordà, 2003)
La vida manca (Enrique Urbizu, 2003)
Te doy mis ojos (Icíar Bollain, 2003)
Las voces de la noche (Salvador García Ruiz, 2003)
En la ciudad (Cesc Gay, 2003)
Mar adentro (Alejandro Amenábar, 2004)
El cielo gira (Mercedes Álvarez, 2004)
La vida secreta de las palabras (Isabel Coixet, 2005)
La casa de mi abuela (Adán Aliaga, 2005)
El taxista ful (Jo Sol, 2005)
Dies d'agost (Marc Recha, 2006)
Honor de cavalleria (Albert Serra, 2006)
Alumbramiento (Víctor Erice, 2006)
La noche de los girasoles (J. Sánchez-Cabezudo, 2006)
Lo que sé de Lola (Javier Rebollo, 2006)
La soledad (Jaime Rosales, 2007)
Celda 211 (Daniel Monzón, 2009)
Pa negre (Agustí Villaronga, 2010)

EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es

BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto. *Pedro Almodóvar*. Londres: BFI, 2007.
ALMODÓVAR, Pedro. *Volver*. Madrid: Ocho y medio, 2006.
ALLINSON, Mark. *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio, 2003.
ARONICA, Daniela. *Pedro Almodóvar*. Milan: Il Castoro Cinema, 2007.
CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA PÉREZ; Jaime J. *Cine español. Otro trayecto histórico*. València: IVAC, 2005.
CUETO, Roberto (ed.). *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!*, de Pedro Almodóvar. València: IVAC, 2009.
FRANCISCO, Israel de. *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin, 2010.
HERRERA, Javier. *Hispanismo y cine*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2007.
RESINA, Joan Ramón. *Burning Darkness. A Half Century of Spanish Cinema*. New York: Sunypress, 2008.
RODRÍGUEZ, Hilario J. *Miradas para un nuevo milenio: Fragmentos para una historia futura del cine español*. Madrid: Festival de Alcalá de Henares, 2006.
SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. València: IVAC, 1995.
SEGUIN VERGARA, Jean-Claude. *Pedro Almodóvar o la deriva de los cuerpos*. Murcia: Tres Fronteras Ediciones; Consejería de cultura y turismo de la Región de Murcia, 2009.
STRAUSS, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001.

ARTÍCULOS

BURDEAU, Emmanuel. "Un art désarmé", *Cahiers du cinéma*, nº 612, mayo 2006.
D'LUGO, Marvin. "Volver o la contra-memoria", *Secuencias*, nº 28, 2009.
GANT, Charles. "The Power of Pedro", *Sight & Sound*, v. XVI, nº10, octubre 2006.
GARRIDO, Inma. "19 Premios de Cine Europeo: el gran director de Europa", *Cinemanía*, nº136, enero 2007.
MATTHEWS, Peter. "Lost in La Mancha", *Sight & Sound*, v. XVI, nº 9, sept. 2006.
SMITH, Paul Julian. "Women, Windmills and Wedge Heels", *Sight & Sound*, v. XVI, nº 6, junio 2006.
TOBIN, Yann; CIMENT, Michel; ROUYER, Philippe. "Pedro Almodóvar", *Positif*, nº 543, mayo 2006.
ALARCÓN, Tonino L. "Pedro Almodóvar: cine provocación", *Dirigido por...*, nº 355, abril 2006.
ANGULO, Javier. "Volver", *Cinemanía*, nº 122, noviembre 2005.