

VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología
XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología
del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos
Aires, 2016.

ROJO ALMODÓVAR: RESPONSABILIDAD Y TRAGEDIA CONTEMPORÁNEA.

Palmisano, Jimena.

Cita:

Palmisano, Jimena (Noviembre, 2016). *ROJO ALMODÓVAR: RESPONSABILIDAD Y TRAGEDIA CONTEMPORÁNEA*. VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/jimena.daniela.palmisano/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pHgd/8rp>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

ROJO ALMODÓVAR: RESPONSABILIDAD Y TRAGEDIA CONTEMPORÁNEA

Palmisano, Jimena

Universidad de Buenos Aires. Argentina

RESUMEN

El presente trabajo propone un abordaje del film "Volver", de Pedro Almodóvar, a partir del método clínico analítico de lectura de filmes (Michel Fariña, 2014). Dicho método permite reflexionar sobre cuestiones en relación a la subjetividad a través del cine, proponiendo distintas conjeturas clínico-analíticas en base a detalles que surgen a partir de la mirada del espectador, tomando como base epistemológica el método abductivo de Peirce y el paradigma indiciario de Carlo Guinzburg. A partir de esta lectura clínico-analítica del film, éste quedará definido como una tragedia, ubicando elementos que pueden articularse con la tragedia griega. El film nos abre dos vías que están íntimamente relacionadas: la cuestión del Padre, por un lado; y la herencia mortífera y el rito funerario, por el otro. A través de una lectura en detalle de diversos componentes, nos adentramos en la configuración de una historia trágica que nos permite leer una cuerda especial de la responsabilidad, de la reconstrucción del pasado familiar y de la actualización de una memoria a través del cuerpo. Estos elementos no cesan de insistir en la tragedia que se desplegará en el análisis, desde Sófocles hasta Almodóvar, pasando por Freud y Lacan.

Palabras clave

Volver, Almodóvar, Psicoanálisis, Tragedia, Lectura de films, Freud, Lacan

ABSTRACT

ALMODÓVAR RED: RESPONSABILITY AND CONTEMPORARY TRAGEDY
This actual paper proposes an approach on the film "Volver", by Pedro Almodóvar, as from the clinic-analytic reading films method (Michel Fariña, 2014). Such method allows to think over about issues in relation to the subjectivity throughout the cinema, proposing different clinical and analytical guesses based on details arising from the viewer's gaze, taking as an epistemological base Peirce's abductive method and Carlo Guinzburg's leading paradigm. From this clinical-analytical reading of the film, this is set as a tragedy, placing elements that can be linked with the Greek tragedy. The film opens two tracks which are closely related: the father issue, on one hand; and the deadly heritage and the funerary rite, on the other hand. Through a detailed reading of different components, we enter into the configuration of a tragic story that allows us to read a responsibility's special sense, of the family past's reconstruction and of the updating of a memory through the body. These elements won't stop to insist on the tragedy that will deploy on the analysis, from Sofocles to Almodóvar, coming through Freud and Lacan.

Key words

Volver, Almodóvar, Psychoanalysis, Tragedy, Reading films, Freud, Lacan

Inicio: La Mancha.

En el año 2006, en el contexto del reciente estreno del film, Almodóvar comenta para un diario español[i] que Volver está inspirada en el pueblo de su infancia, La Mancha, donde él recuerda, la muerte tenía un valor particular: se creía en la reencarnación, por ejemplo, pero además, existía una relación con la muerte que le daba serenidad al trato con ésta. Almodóvar dirá que pagaría cualquier precio por poder desarrollar hacia la muerte tal sentimiento, que él no cree en estas cuestiones y que además *no entiende* a la muerte.

Esta película es, en términos de su autor, una historia sobre la muerte, la soledad y la maternidad. Aquellos lectores que hayan visto el film, podrán ubicar cierta vulnerabilidad en sus personajes, en mayoría, mujeres.

En primer lugar interesa aquí, definir a este film como una *tragedia*. Como recupera Michel Fariña desde Aristóteles: "*Una tragedia es pues, la imitación de una acción elevada (...) que se efectúa no narrativamente, sino con personajes que obran, y que, apelando al recurso de la piedad y el terror, logra en los espectadores la catarsis de tales pasiones*" (MICHEL FARIÑA, SOLBAKK 2012, p.176).

En este sentido, el film se inicia con la siguiente escena: en el cementerio de un pueblo de España, las mujeres del lugar están lustrando las tumbas de sus seres queridos, en mayoría hombres. Con una canción típica española de fondo, se presentan la mayoría de los personajes que nos acompañaran a lo largo del film: Raimunda (Penélope Cruz), lustrando la tumba de sus padres fallecidos hace 4 años atrás en un incendio; la acompañan Sole (Lola Dueñas), su hermana y su hija Paula (Yohana Cobo). Aparecerá, más tarde, Agustina (Blanca Portillo), la única de estas mujeres que reside en ese pueblo. Las demás, viven en Madrid, donde Sole tiene una peluquería en su hogar; y Raimunda a Paco (Antonio de la Torre Martín), su marido y padre de Paula.

Para desplegar la cuestión de la tragedia, el film nos abre dos vías que están íntimamente intrincadas: *la cuestión del Padre*, por un lado; y *la herencia mortífera y el rito funerario*, por el otro.

Los Padres de Almodóvar

En primer lugar, podemos pensar que a la pregunta *qué es un Padre*, que atraviesa todo el Seminario 3[ii], Lacan responderá pensando en el Padre simbólico, es decir, el Padre como significante: "*Conviene detenerse un instante para meditar lo siguiente: que la función de ser padre no es pensable en la experiencia humana de ningún modo sin la categoría del significante*" (LACAN, 1955-56, p.417). El Padre es reducido a un significante primordial (Nombre del Padre); aquél que insta la Ley, y que polariza el resto de las significaciones, haciendo de *carretera principal hacia las relaciones sexuales con una mujer* (óp. cit p.418). Sin embargo, es más habitual, desde el Psicoanálisis, responder a la pregunta por qué es un Padre por su vía negativa, es decir, qué *no* es un Padre.

Si la paternidad se ubica en relación a la Ley, diremos, no es desde cualquier lugar que se da esta ubicación: El Padre terrible de la Horda Primitiva, es aquel que se encuentra en plena identidad con

la Ley (MICHEL FARIÑA; GUTIÉRREZ, 2001, p.65). Es decir, el lugar paterno implica hablar en nombre de la Ley, conlleva cierta prohibición necesaria para su instauración que, como sabemos, alcanza al Padre mismo. Es decir, no es lo mismo representar a la Ley que encarnarla, serla.

Hay un punto, en este sentido, que atraviesa la cuestión del Padre y que es, a su vez, el gran nudo del film: un hilo que conecta la historia de Raimunda y su difunto padre, con la de Paco y su hija Paula. El giro final de éste, solo es alcanzado hacia el final del film. Un día Raimunda llega cansada, tras una larga jornada laboral, a su casa. En el camino se encuentra con la pequeña Paula, quien la aguardaba en la parada del colectivo. Paula no habla, apenas responde a las preguntas de su madre. *No tiene palabras* para simbolizar lo que acaba de ocurrirle. Al llegar a la casa, Raimunda le pregunta a Paula: “¿y tu padre?”; a lo que la joven responderá que está *en la cocina*. Raimunda exclamará un grito de terror al encontrarse con Paco tirado, muerto en el piso, alrededor de un charco de sangre. Paula le explica, nerviosa y angustiada, que Paco intentó abusar de ella, y ante la negativa de retroceder, ésta lo hiere accidentalmente, causándole la muerte.

Raimunda ante esta situación no dudará en proteger a su hija, pidiéndole que se retire de la escena mientras ella *limpia*, borra las marcas; y, más adelante, le hará prometer que ella no sabía nada de lo ocurrido y que si llegase a saberse la noticia, *le atribuya la responsabilidad a su madre*.

Hasta aquí el espectador cree comprender que Raimunda entienda, a pesar de la conmoción, a su hija y la proteja. Sin embargo, hacia el final del film, se anuncia de que este *actode* la protagonista no es más que un intento de ser una madre diferente de lo que fue la suya propia; y que este acto de proteger a Paula, es una *reparación* de lo que su madre no ha podido hacer con ella. Es decir, en la maternidad de Raimunda, se juega un espejo con su propia madre. La propia protagonista había sufrido un abuso que marcaría toda su vida por parte de su padre, y esta situación, de alguna manera, le retorna en Paula, catorce años más tarde.

Ahora bien, Paula, en un momento dado, le dirá a su madre que Paco se excusó, a modo de defensa al momento de intentar abusar de ella; acusando *no ser su padre*. A lo cual Raimunda responderá que algún día le explicará todo, y que su padre verdadero *está muerto*.

En este punto se juega entonces, la cuestión que hemos mencionado como *la herencia mortífera*. El espectador no puede menos que, al menos reflexionar, acerca de la repetición entre el incidente que sufre Paula, y el sufrido por su madre, años atrás. Desde una lectura analítica, diremos, que la escena actual está puesta en el film para *reconstruir y coronar una historia que se remonta a varias décadas atrás* (MICHEL FARIÑA, SOLBAKK, 2012; p.178).

Al leer a la Antígona de Sófocles[iii], y conociendo la historia de su predecedor, Edipo, el lector se encuentra con la herencia mortífera que la misma Antígona reconoce, ante su hermana Ismene: *los infortunios legados por Edipo*[iv]. Semejante, en este sentido, a los infortunios que Paula hereda de Raimunda; retomando la definición utilizada de tragedia, la definición de ésta como imitación o *mimesis*, Michel Fariña dirá que “*La tragedia es mimesis de una praxis. ¿Y qué es para Aristóteles una praxis? (...) No una acción cualquiera, sino una acción – y esto es lo interesante- que está vinculada a una elección*” (MICHEL FARIÑA, 1998,p.69). Es esta estructura trágica la que ordena el devenir de las generaciones siguientes: “*Aquello que retorna en el estrago de la tercera generación estaba presente en el núcleo mórbido de la primera*” (MICHEL FARIÑA, SOLBAKK, p.180).

En *Volver*, vemos presentarse esta mimesis de la acción sufrida

por Raimunda en su hija Paula; sostenida a partir de la *elección* de la primera en ocultarle a la segunda la verdad sobre su padre. Raimunda construye una ficción para no tener que enfrentar a Paula con la verdad sobre su origen: Paula es hija de Raimunda y su padre; es decir, es hija y hermana de su madre; es hija y nieta de su padre. No es sin consecuencias, desde una lectura analítica, este tipo de ocultamientos. Se observa a nivel significante la imposibilidad de nombrar al hijo fruto de estas coordenadas.

Lo acallado por Raimunda *retornade* manera ominosa en Paula no sólo a partir de que Paco, su supuesto padre intente propasarse con ella sino en un comentario sutil que sólo el espectador advertido logrará recordar: *en la escena inicial del film*, cuando Agustina aparece en el cementerio, sorprendida al ver a una joven junto a Raimunda, inocentemente ésta soltará un comentario: “*¿ésta es la Paula? (...) No lo puede ocultar, ha sacado los mismo ojos que tu padre*”. Allí donde se intenta acallar, es el cuerpo quien recuerda (MICHEL FARIÑA; GUTIÉRREZ, 2001,p. 15). Los ojos de Paula son aquello que perdura de esa historia silenciada. Paula toda, en su presencia, es el eterno recuerdo del silencio que acompaña a Raimunda a lo largo de todo el film. Silencio que, se puede hipotetizar, le da sentido a la angustia que porta la protagonista en cada escena; siempre con los ojos llenos de lágrimas, siendo acechada por este pasado que volverá a enfrentarla con su vida.

Sobre ritos no hay nada escrito.

Como hemos anticipado en la introducción, algunas cuestiones que, desde una lectura analítica y, retornando a Sófocles, son difíciles de disociar; al menos a la luz de este film, son la cuestión de la herencia mortífera, mencionada anteriormente, y la cuestión del rito funerario. El rito funerario porta la importancia de poder abordar, transitar, de manera simbólica, el duelo. Como nos recuerda la joven Antígona, por mencionar un ejemplo entre muchos otros que la historia puede darnos.

En la presente historia, se puede observar que la cuestión de la muerte como *un pasaje*, adquiere una importancia significativa: En la escena inicial, que vemos a las mujeres lustrando, limpiando las tumbas de sus seres queridos, al salir del cementerio Paula le preguntará a su madre si es verdad que Agustina está cuidando de su propia tumba, a lo que Raimunda y Sole responderán afirmativamente; comentando, ante la sorpresa de la joven, que es una costumbre del pueblo, y que comprar y cuidar de la propia tumba es *como comprar un chalet*, en palabras de Raimunda. Es decir, se carga de afecto, se libidiniza, de alguna manera, el lugar donde uno, paradójicamente, *vivirá*, algún día.

Más allá de esta importancia a visitar y cuidar de las tumbas, el film nos devuelve a esta cuestión cuando, transcurrida la muerte de Paco, Raimunda, entre varias opciones con las que contaba, *decide* enterrar a su marido, junto al río. Es decir, no elige deshacerse del cadáver por no se sabe qué vía; o arrojarlo al río, por ejemplo. Sino que, pidiendo ayuda a una vecina, entierra a Paco en el freezer que hace las veces de ataúd, en aquel lugar que a éste le gustaba visitar, el río; haciendo una marca que ella misma talla en el árbol que es testigo de aquél entierro: sus iniciales.

A pesar de la coyuntura que lleva a la muerte de aquel, su mujer no duda en darle *crisiana sepultura*; adjetivando a este acto de esta manera ya que sin dudas tiene que ver con las costumbres del pueblo donde nuestra protagonista ha crecido; pero también devolviéndole al espectador a la subjetividad misma con la que todos los personajes cuentan y que, podría ser abolida al despojar al sujeto de su nombre, acaso lo único que no puede quitársele. El nombre del sujeto, lugar al que ha sido llamado, tiene un lugar de fundación;

este significativo *muerde al sujeto*; es lo último que permanece en pie cuando el sujeto deja de existir.[v] Existen variaciones de ritos funerarios, según las particularidades de cada cultura y el lugar que en éstas se le dé a la muerte; sin embargo, lo que insiste transculturalmente, es la importancia de simbolizar la muerte como tal; y en este sentido, Raimunda lo resuelve, a pesar de lo particular de la situación.

Rojo -Responsabilidad: es la Madre quien retorna.

*“No hay una cuestión que no conduzca al mar,
Tan solo así de noche puede uno descansar” L.A.S[vii]*

Cuando el espectador se enteró sobre que el personaje de Carmen Maura no ha muerto en aquel incendio, que está viva, será a partir del encuentro con su hija Sole, quien la esconderá en su peluquería, sin hacerse demasiadas preguntas, bajo el apodo de “*la rusa*”; una supuesta inmigrante que no habla español, y que la ayuda en algunos quehaceres del negocio, por ejemplo, lavando cabezas. Es interesante pensar que es la propia Carmen Maura (su personaje), quien propone esta táctica; a un ruso *no pueden hacerle preguntas en español*.

Accidentalmente, Paula se encontrará con su abuela, sin embargo, ninguna de estas mujeres le comunica a Raimunda la novedad. Habrá que esperar al final del film para ello, momento donde Raimunda entra, angustiada a la habitación de su hermana e, indicada por Paula, se agacha bajo la cama, levantando las cobijas, para encontrarse frente a frente con el espejo de su madre. Raimunda le dirá a su madre: “*Mamá, qué haces aquí?*”, a lo cual ésta responderá: “*He venido a pedirte perdón*”. Jugando, una vez más, con la cuestión de si ha regresado de la muerte, como la costumbre del pueblo sostiene; o si este haber vuelto representa, ciertamente, que ha estado escondida estos 4 años, y que no había fallecido en el incendio, como nos enteramos en la escena final.

Raimunda, conmovida, toma a Paula de la mano y huye, hasta que, tras unas cuerdas, decide *volver* a enfrentarse con su madre, y en la escena más significativa, el espectador las encuentra a ambas, madre e hija, caminando, donde tiene lugar el siguiente diálogo:

M (madre) / **R**(Raimunda)

M: He soñado tantas veces con esto...

R: yo también...

(...)

R: No estas muerta, no eres un fantasma, ¿verdad?

M: No hija mía, no. Pero si hubiera muerto, hubiese regresado para pedirte perdón por no haberme dado cuenta de lo que te pasó. Estaba ciega, me enteré el mismo día del incendio.

(...)

M: La tarde del incendio, tu llamaste para hablar con la tía[viii], y como siempre, no te dignaste a preguntar por mí. Yo me enfadé mucho, y dije que eras una descastada, y como seguía echando pestes, la tía salió en tu defensa, y me lo contó todo. (Silencio) ... *Que tu padre había abusado de ti, que te quedaste embarazada... Y que Paula, es tu hija... y es tu hermana. Yo no me lo podía creer. ¿Cómo pudo ocurrir semejante monstruosidad, delante de mis ojos, sin que yo me diera cuenta?. Entonces, entendí todo. Entendí tu silencio y tu distanciamiento...*”

La responsabilidad por no haber visto lo que ocurría delante de sus ojos; semejante a como ocurre en *La carta robada*[viii]. La responsabilidad por no haber podido proteger a su hija de aquél horror; de

no haber podido reflexionar acerca de su posterior distanciamiento del núcleo familiar y del pueblo. Responsabilidad que, aunque intenta, Raimunda no logra velar al intentar proteger a Paula de que conozca la verdad sobre su padre. O la vela, pero de manera *fallida*. Responsabilidad subjetiva, es decir, aquella que llama al sujeto a que dé cuenta, que responda, por su acto. [ix]

A lo largo del film siempre aparecen diferentes pistas sobre este borramiento-no-todo. A caso las palabras que desliza Agustina en relación a los ojos de Paula sean las huellas más pesadas; Es interesante pensar que, en aquella escena que inicia el film donde las protagonistas están en el cementerio, sobre la muerte de sus padres, Raimunda dirá que su madre tuvo suerte porque murió junto a su padre, que *era lo que más quería*. Y, ante el espanto de Sole, que no puede pensar que morir en un incendio involucre a “*la suerte*”, Raimunda dirá: “*estaban dormidos*”. Estar dormido, desde una lectura analítica, trasciende la dimensión particular y descriptiva de que los personajes estuvieran durmiendo; este comentario pone *en rojo* la pregunta por la responsabilidad de la madre en relación a lo que tenía lugar frente a sus ojos y ésta desconocía, por estar dormida, podemos decir. El neurótico que se mantiene adormecido, en su particular, se las arregla para, de esta manera, no hacerse preguntas que pudieran confrontarlo con su deseo.

Finalmente, hay una escena anterior a este diálogo, cuando Raimunda aún desconoce que su madre *ha vuelto*, donde, en el contexto de una celebración que tiene lugar en el restaurante que administra; Raimunda, acompañada por Paula y Sole (quien ha pasado a pedirle perdón por un malentendido a su hermana), le pide lugar a unos músicos para cantar una canción a partir de que su hija le dice desconocer que ella cantaba. Sole le cuenta a Paula que su madre solía cantar, y que esa canción que está teniendo lugar, se la enseñó nada menos que su propia madre a Raimunda para un casting cuando era niña. La canción es la célebre *Volver*, de Gardel y Le Pera, aunque en otra versión.

El personaje de Carmen Maura escucha, y hasta espía, escondida desde el auto de Sole, a Raimunda emocionada pronunciando la letra que da nombre al film. Incluso, en un momento, Raimunda creará ver a su madre, como oyéndola a lo lejos.

Si retomamos, solo una frase de la canción, puesto que resulta significativa en su totalidad; podemos advertir algo en relación a aquella escena que está próxima a ocurrir: el encuentro entre madre e hija:

“Pero el viajero que huye tarde o temprano detiene su andar

Y aunque el olvido, que todo lo destruye,

haya matado a mi vieja ilusión,

Guardo escondida alguna esperanza humilde

que es toda la fortuna de mi corazón”

Retroactivamente, podemos significar la angustia que atraviesa a ambas mujeres, madre e hija, en esta escena, como la anticipación de que ambas deberán, tarde o temprano, responder por sus actos: Raimunda, que está lejos de suponer que su madre está viva, deberá responder ante Paula por haberle ocultado quién es su padre, y, como ha prometido, *contárselo todo*. Mientras que su madre, deberá, finalmente, enfrentar a sus hijas (primero a la propia Raimunda, como vemos en el film); y, finalmente, *Volver*.

NOTAS FINALES

[i] http://elpais.com/diario/2006/03/14/cultura/1142290809_850215.html

[ii] Lacan, J. “*El seminario 3: Las Psicosis*”, Buenos Aires, Paidós, 2013

[iii] Sófocles: *Antígona*. En *Tragedias Completas*. Editorial Cátedra, Madrid, 1993.

[iv] Con este diálogo se inicia la obra.

[v] Ver al respecto Gutiérrez, C: “*Antígona y el rito funerario*”; En: *Ética: un horizonte en quiebra*. Eudeba. Buenos Aires, 1998.

[vi] De la canción “*La bengala perdida*”, de Luis Alberto Spinetta; *Tester de Violencia*, 1988.

[vii] La tía Paula, hermana del personaje de Carmen Maura, es quien aloja, en primer lugar, el secreto de Raimunda, y en segundo lugar, a su hermana cuando ésta retorna de entre los muertos. No parece azaroso que Raimunda llame con el nombre de quien pudo alojarla, a su hija, Paula. La tía Paula, que más tarde fallece, es cede de secretos a lo largo del film. Sería interesante reflexionar acerca de la naturaleza de su demencia y confusión en otra oportunidad.

[viii] De Edgar Allan Poe.

[ix] Ver cap. VIII *Responsabilidad: Otro nombre del sujeto*; En: *Ética: un horizonte en quiebra*. Eudeba, Buenos Aires, 1998.

BIBLIOGRAFÍA

Gutiérrez, C. (1998). *Antígona y el rito funerario*. En *Ética: un horizonte en quiebra*. Cap. VII. Eudeba, Buenos Aires, 1998.

Gutiérrez, C. (2000). *Restitución del padre*. En *La encrucijada de la filiación. Tecnologías reproductivas y restitución de niños*, Lumen/Humanitas, Buenos Aires, 2000.

Lacan, J. (1955-56). *El seminario 3: Las Psicosis*; Paidós, Buenos Aires, 2013.

Michel Fariña, J.J. (2012). *Almodóvar con Sófocles: De humani corpori fabrica*; En: (Bio) *ética y cine; tragedia griega y acontecimiento del cuerpo*. Letra Viva, Buenos Aires, 2012.

Michel Fariña, J. J. (1998). *El interés ético de la tragedia*. En *Ética: un horizonte en quiebra*. Cap. V. Eudeba, Buenos Aires, 1998.

Mosca, J. C. (1998). *Responsabilidad, otro nombre del sujeto*. En *Ética: un horizonte en quiebra*, Eudeba, Buenos Aires, 1998.

Sófocles: *Antígona*. En *Tragedias Completas*. Editorial Cátedra, Madrid, 1993.

Sófocles: *Edipo Rey*. En *Tragedias Completas*. Editorial Cátedra, Madrid, 1993.

REFERENCIA AL FILM

Almodóvar, P. (2006). *Volver* [película]. España: El Deseo