

Narración e intertextualidad en *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006)

Narration and Intertextuality in *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006)

PEDRO POYATO SÁNCHEZ

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Córdoba. Plaza del Cardenal Salazar, 3.
14071 Córdoba

aa1posap@uco.es

ORCID: 0000-0003-2511-5392

Recibido: 26/06/2021. Aceptado: 24/09/2021

Cómo citar: Poyato Sánchez, Pedro: “Narración e intertextualidad en *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006)”, *BSAA arte*, 87 (2021): 349-369.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.349-369>

Resumen: Cualquier película de ficción suministra, en su desarrollo, una serie de informaciones con las que el espectador va construyendo una historia coherente y comprensible. Pedro Almodóvar, cineasta especialmente interesado en la práctica de la narración, ensaya en *Volver* (2006) un modelo que, además de obligar al espectador a revisar continuamente las expectativas e hipótesis generadas, viene gobernado por pausas y retrasos en el suministro informativo que cobran la forma de intertextos, así sean musicales, televisivos y cinematográficos. El objetivo de este trabajo es el estudio de dicho modelo narrativo-intertextual propuesto por el filme.

Palabras clave: Almodóvar; cine; información narrativa; intertextualidad; telebasura.

Abstract: Any fiction film provides, in its duration, a series of information which help the audience to build a coherent, meaningful story. Pedro Almodóvar, a filmmaker especially concerned with the narrative practice, introduces in *Volver* (2006) a new model that, besides forcing the film viewer to continually check the expectations and hypotheses generated, is ruled by pauses and informative delays shaped as musical, televisual, or cinematic intertexts. The aim of this paper is to study the aforementioned intertextual, narrative model suggested in the film

Keywords: Almodóvar; film; narrative information; intertextuality; trash TV.

INTRODUCCIÓN

Construida a base de apuntes, pautas y lagunas, toda película narrativa exige del espectador, como en ello han venido insistiendo desde hace tiempo teóricos e

historiadores del cine, la ejecución de una variedad definida de operaciones.¹ Ver una película es por ello una actividad que precisa de la participación activa del espectador. Del mismo modo que mirar una pintura, Ernst H. Gombrich lo ha señalado, “requiere de quien la mira tanto un cierto conocimiento del medio como la capacidad de poder añadir lo que falta y una propensión a comparar la pintura con experiencias pertinentes del mundo real”,² ver una película exige unas competencias que el espectador ha de canalizar convenientemente en aras de una interpretación activa y, a veces, compleja de la misma.

Para ello, el filme en cuestión suministra una serie de informaciones sucesivas con las que el espectador va construyendo una historia cuya comprensión es el objetivo principal de la narración. Estudiar este aspecto de la recepción del relato fílmico conlleva, por tanto, atender al modo en que el filme va ofreciendo tales informaciones, por un lado, y a la construcción de la historia por parte del espectador, por otro. Para Meir Sternberg,³ los modelos de información que revela la obra narrativa predisponen a su receptor para invocar expectativas y demorar por un tiempo su constatación hasta que la aportación posterior de nuevos datos posibilite validarlas o no; datos con los que, también, informaciones pasadas pueden adquirir nuevos sentidos, en principio ocultos para el espectador.

Pedro Almodóvar ensaya en *Volver* un gobierno del relato que requiere de la participación activa y continua por parte del espectador, a quien se conduce de sorpresa en sorpresa por los meandros y continuos giros experimentados por la narración. Y ello a partir de la administración de un flujo informativo que pasa por las demoras propias de todo relato, demoras motivadas por la incorporación de segmentos narrativamente irrelevantes, pero que en el caso de *Volver* adquieren, por tratarse de intertextos –bien incorporados directamente desde el texto del que son tomados, bien contruidos expresamente para la ocasión a partir de referentes intertextuales concretos–, una fuerte relevancia en el plano discursivo.

El término “intertexto” fue introducido por Julia Kristeva a partir de la noción bakhtiniana de “dialogismo” o “relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones”,⁴ donde por “expresión” se entiende “cualquier complejo de signos, desde una frase hablada a un poema, canción, película, etc.”.⁵ Siguiendo estos presupuestos, Kristeva definió el texto como “palimpsesto de huellas donde otros textos pueden ser leídos”,⁶ concepto que el cine de Almodóvar abanderó a partir de hacer especialmente reconocibles las huellas de

¹ Bordwell (1996): 29.

² Gombrich (2008): 67-68.

³ Sternberg (1978): 245-246.

⁴ Bakhtin (1986): 32.

⁵ Stam *et alii* (1999): 232.

⁶ Kristeva (1981): 23.

esos otros textos que en él pueden ser leídos. Esta operación que, como decimos, deviene en seña de identidad de la obra almodovariana, puede ser mejor caracterizada si apelamos a la noción de intertextualidad establecida por Gérard Genette en el marco de un paradigma más inclusivo, la transtextualidad. Luego de definir esta como “todo lo que pone a un texto en relación, secreta o manifiesta, con otros textos”,⁷ distingue el narratólogo francés cinco tipos de relaciones transtextuales, entre ellas la intertextualidad o “copresencia efectiva de dos textos”, copresencia que puede adoptar la forma de cita, plagio o alusión.⁸ Pues bien, el cine de Almodóvar practica estas modalidades de intertextos, desde la cita o incorporación tal cual de un texto –o fragmento del mismo– de partida, hasta la recreación en su interior de formas visuales explícitamente emparentadas a las trabajadas por otros textos circundantes que le sirven de referente.

De cómo *Volver* conjuga la dosificación de la información narrativa suministrada por el relato y la incorporación de los distintos intertextos pretenden ocuparse las líneas que siguen a partir de un análisis detallado tanto del modo en que el filme va ofreciendo las informaciones al espectador y la manera de proceder de este, como de las variantes y funciones de los intertextos incorporados. Nos interesaremos, pues, por cómo la narración abre espacio a determinadas obras artísticas –o fragmentos de ellas– que, trascendiendo su inmanencia en el texto de partida, acaban integrándose, así sea como meros referentes escenográficos, iconográficos o formales, o como intertextos, incluyendo los expresamente contruidos para la ocasión, en la estructura orgánica del texto. El resultado de ello es un hojaldrado de superficies textuales que, además de conectar el texto con otros sistemas de representación, contribuye a un notable enriquecimiento de la práctica discursiva almodovariana.

1. APERTURA. EFECTO DE PRIMACÍA Y REESTRUCTURACIÓN DE HIPÓTESIS

Alineándose con Meir Sternberg, David Bordwell apunta:

La naturaleza secuencial de la narración convierte en cruciales las partes iniciales de un texto para el establecimiento de las hipótesis. Meir Sternberg toma un término de la psicología cognitiva, “el efecto de primacía”, para escribir el modo en que la información inicial establece “una estructura de referencia con respecto a la cual la información subsecuente se subordina tanto como es posible”.⁹

Vayamos, pues, a la información inicial del filme y a cómo la misma establece la estructura de referencia. Pero antes merece la pena detenerse en los títulos de crédito, allí donde el relato aún no ha comenzado, lo que convierte el

⁷ Genette (1989): 10.

⁸ Genette (1989): 14-15.

⁹ Bordwell (1996): 38.

segmento en espacio libre de todo constreñimiento narrativo. Bañados en un intenso rojo, los créditos desfilan de derecha a izquierda –orden contrario al de la lectura de un texto escrito– prendidos a un prolongado *travelling* que va recogiendo la intensa labor de las mujeres en el cementerio limpiando y embelleciendo las tumbas de los familiares muertos (fig. 1). Las imágenes vienen acompañadas de la música y letra de “Las espigadoras”, intermedio de la zarzuela *La rosa del azafrán*, del maestro Jacinto Guerrero, cuya acción transcurre en La Mancha, la región española donde precisamente está ubicado el cementerio. El trajín de estas mujeres adecentando las tumbas, que sustituye al de las espigadoras, se resume en el estribillo de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw Iturralde: “Ay, ay, ay, ay, qué trabajo nos manda el Señor / levantarse y volverse a agachar / todo el día a los aires y al sol”, así como en las notas musicales de Guerrero, que confieren al segmento un ambiente alegre y desenfadado. El intertexto musical incorporado enriquece extraordinariamente las imágenes, según una intersección de superficies textuales en la que se arremolinan motivos como el culto a los muertos, las mujeres de La Mancha, o “los aires y el sol” de esta misma zona de la geografía española que van a ser determinantes, todos ellos, del relato que se anuncia.



Fig. 1. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
Créditos: *cementerio, aires y sol*

Con la aparición posterior de los personajes protagonistas se abre propiamente la narración. Sin solución de continuidad, en el mismo espacio anterior del cementerio, las hermanas Raimunda (Penélope Cruz) y Sole (Lola Dueñas) preparan, como el resto de las mujeres, la tumba de familiares fallecidos, en este caso sus padres, cuyos nombres aparecen, bajo las fotos respectivas (fig. 2), escritos en las lápidas: Irene Trujillo y Gregorio Ciudad. De la conversación mantenida por las hermanas se desprenden los primeros datos suministrados por el relato fílmico, y que llevan al espectador, según el efecto de primacía, a

establecer la estructura de referencia: los padres yacientes en esas tumbas que están siendo limpiadas y adornadas por sus hijas, murieron devorados por las llamas de un incendio, mientras dormían. Tal es la matriz de partida a la que habrá de ir subordinándose, tanto como sea posible, la información sucesivamente proporcionada por el filme.



Fig. 2. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
Fotos de los padres fallecidos, en la tumba

Más adelante, sin embargo, cuando Sole acude a los funerales de la tía Paula (Chus Lampreave), se encuentra, nada más llegar a la casa, con el fantasma de su madre Irene (Carmen Maura), llamándola (fig. 3): “Aun cuando emerge de las tinieblas, la apariencia del fantasma es totalmente realista”, apunta el guion.¹⁰ El shock experimentado por Sole se ve en todo caso amortiguado inmediatamente después cuando las mujeres presentes en el duelo aluden a las supersticiones del pueblo, destacando entre ellas las apariciones de los muertos. De cualquier modo, a la información referida a la madre de Raimunda y Sole suministrada el principio, le sigue ahora la puesta en cuestión del estatuto de mujer muerta a ella asignado. Y ello por mucho que este nuevo dato carezca todavía de la fuerza suficiente para modificar la hipótesis de partida, a lo que contribuye la explicación que Sole —y con ella, el espectador— en cierto modo encuentra a lo sucedido, y que, según las palabras de las vecinas, permite caracterizar a su madre de aparecida. Sin embargo, cuando Sole, en una escena posterior, llega de vuelta a Madrid, asiste a una nueva aparición de su madre, quien esta vez irrumpe desde el fondo del maletero del coche donde decidió esconderse. La lógica incredulidad de Sole se desvanece en buena medida cuando, emocionada, constata que puede abrazar a su madre de carne y hueso: el fantasma de la madre se ha corporeizado.

¹⁰ Almodóvar (2006): 68.



Fig. 3. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
Fantasma “realista” de la madre

Así pues, Irene no está muerta, ni tampoco es una aparecida o un fantasma, sino que está viva, algo que obliga, lógicamente, al espectador a rehacer la estructura de partida. Se pasa por tanto así de la estrategia “esperar para ver” desencadenada a raíz de la irrupción del “fantasma más que real”, en palabras del guion, de la madre muerta, a una reestructuración de la hipótesis de partida con motivo de esta evidencia de la aparición de la madre viva. El relato formula, pues, en su comienzo una expectativa para luego defraudarla, según un modelo de información típicamente almodovariano. En contra, por tanto, de lo que se anunciaba en la apertura, la madre de Sole y Raimunda no murió en el incendio. “¿Quién está enterrada entonces en el cementerio? ¿Qué pasó realmente en el incendio, si es que lo hubo?”, se pregunta en este momento el espectador, obligado a reconducir así sus expectativas a partir de las nuevas informaciones suministradas y a formular otras nuevas que podrán verse confirmadas o invalidadas en el posterior transcurso de la narración. En este sentido, *Volver* hace suya, literalizándola, la definición de texto narrativo propuesta por Sternberg, a saber “un sistema dinámico de pautas retardadoras que compiten y se bloquean mutuamente”.¹¹

2. LA CANCIÓN *VOLVER* COMO INTERTEXTO

De la conversación mantenida por Irene con su hija inferimos que Raimunda no decía la verdad cuando apuntaba a Sole que su madre fue afortunada al morir abrazada al hombre que más quería. Pero, ¿por qué le mintió? He aquí una nueva expectativa que deriva, en ese impulso del espectador para anticipar la información narrativa, en la formulación de nuevas hipótesis. Son muchos los cabos sueltos, esto es, las lagunas que conminan al espectador a esta continua

¹¹ Sternberg (1978): 177.

actividad participativa con vistas a la construcción de la historia. Retomando un tema que hasta ahora parecía descolgado en relación con lo que pasó en el incendio, pero del que supimos en una de las primeras escenas del filme, nos preguntamos: ¿tuvo algo que ver con el incendio la desaparición otrora de la madre de Agustina? La resolución de todas estas expectativas viene condicionada a la información suministrada por el relato, información que, como cabe esperar, va a ser convenientemente dosificada y pautaada.

Vamos constatando de este modo cómo, defraudadas las expectativas del arranque, el espectador se ve conminado a invocar otras, entrando todas ellas, dicho sea en los términos anteriores de Sternberg, en una suerte de competición y bloqueo. Y es que, en efecto, la resolución de las nuevas expectativas queda momentáneamente suspendida al incorporar el relato segmentos dedicados a otros menesteres: es justo aquí donde se inscribe el intertexto. Un nuevo intertexto musical, *Volver*, de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, y del que, como puede comprobarse, está tomado el título del filme. Raimunda canta por bulerías este tango (fig. 4) que otrora su madre le enseñó con motivo de la presentación a un casting de niñas cantantes. Este asunto, referido por Agustina (Blanca Portillo) en una de las primeras escenas del filme, y sacado ahora a colación por Sole en conversación con Paula (Yohana Cobo), la hija de Raimunda, está tomado del filme *Bellísima* (*Bellissima*, Luchino Visconti, 1951), que haría así las veces de referencia intertextual implícita.



Fig. 4. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
Hibridación de cuerpo (de la actriz) y voz (de la cantante)

Mientras Raimunda canta la canción, en la terraza del restaurante, Irene, su madre, de cuya aparición entre los vivos aquella nada sabe todavía, permanece escondida en el coche de Sole, aparcado en la explanada que rodea el local. Amparándose en la oscuridad de la noche, Irene baja el cristal de la ventanilla para oír, entre lágrimas, la canción (fig. 5), cuya letra parece referirse a ella:

Volver con la frente marchita / ... / Sentir que es un soplo la vida / Que veinte años no es nada / ... / Que febril la mirada... / Te busca y te nombra / Vivir con el alma aferrada / A un dulce recuerdo / Que lloro otra vez



Fig. 5. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
La canción “*Volver*” y la madre

Pues esos “volver”, “sentir” y “vivir” que dice la canción son también suyos: volver del otro territorio, el de los muertos, que ella se ha visto obligada a habitar durante un tiempo. Sentir cómo su mirada busca y encuentra a su hija Raimunda. Vivir con el alma aferrada a ese dulce recuerdo de veinte años atrás –que veinte años no es nada– cuando presentaba a esta hija suya que canta al casting televisivo para interpretar esta misma canción, y que de nuevo tanto la hace llorar.

Ubicada en el centro del metraje, el texto almodovariano incorpora la canción de Gardel y Le Pera en la voz de Estrella Morente, en una operación de intertextualidad que pasa por poner en relación el texto citado o intertexto con las vivencias y sentimientos de Irene, sacados a la luz en este momento en el que ella ve y oye a su hija cantar. Por eso, a diferencia de otras ocasiones, donde la cita textual –en este caso una canción– no pierde su estatuto extradiegético –como es el caso, por ejemplo, de *Ay mi perro*, en la voz de la Niña de Antequera, en *Carne trémula* (Almodóvar, 1997)–, *Volver* no solo incorpora la canción al universo de la diégesis sino que la pone en boca del personaje, Raimunda, según una operación bifronte que, yendo más allá de un mero *playback*, pasa por la hibridación del cuerpo de la actriz (Penélope Cruz) y la voz de la cantante (Estrella Morente).

Nos encontramos así con una notable operación de intertextualidad que, suspendiendo el flujo de información narrativa con el que el espectador viene trabajando desde el efecto de primacía, introduce una referencia intertextual, el filme *Bellísima*, como desencadenante de una situación que pasa por la inserción de un nuevo intertexto, la canción *Volver*, con vistas a una revitalización tanto del tango como de la figura materna a la que el texto almodovariano, tal es su

fuerza discursiva, lo vincula. Esta intersección de referencias e intertextos, tanto fílmicas como musicales, dota a este segmento fílmico de una notable riqueza estética, al conectar la película *Volver* con otros sistemas de representación propios de la cultura circundante.

3. EL PROGRAMA TELEVISIVO *DONDE QUIERA QUE ESTÉS COMO FALSO INTERTEXTO*

En escenas posteriores a esta donde Raimunda canta la canción, la narración retoma temas demorados para ir introduciendo nuevas informaciones. Uno de ellos es el referido a la desaparición de la madre de Agustina. El mismo es sacado a colación por Agustina, quien se sabe ya enferma de un cáncer incurable, en conversaciones con Raimunda. La información de ellas emanada es suministrada al espectador en dos partes pertenecientes a otras tantas escenas. De lo hablado en la primera de ellas, con motivo de la visita que, en el hospital, Raimunda tributa a Agustina, el espectador infiere que esta sospecha que su madre desaparecida el mismo día del incendio, está en realidad muerta, una muerte que la propia Agustina cree relacionada con la de Irene, a quien, a diferencia de Raimunda, que se niega a creerlo, ella sabe viva, o “aparecida”, en sus propias palabras. En la segunda de las escenas, a raíz de la devolución de visita de Agustina, esta llega a decir a Raimunda: “El día del incendio, mi madre salió por la mañana pero fue para reunirse con tu padre, en la casilla... Ella se cuidaría de que nadie la viera”. Y termina afirmando con tanta seguridad como contundencia: “Raimunda, ¡mi madre estaba liada con tu padre!”. Es así como el relato ha demorado hasta este momento la información que permite confirmar nuestras expectativas. Las piezas comienzan a encajar, algunos de los interrogantes antes formulados parecen encontrar soluciones mediante las que inferimos qué pudo pasar en el incendio, por qué se dio por muerta a la madre de Raimunda y el papel desempeñado en todo esto por la madre de Agustina. Sin embargo, el relato, en su condición de sistema dinámico de pautas retardadoras que compiten y se bloquean mutuamente, que decía Sternberg, volverá a demorar la validación definitiva de estas respuestas.

Y, como antes sucediera, esta otra demora se resuelve con la inclusión de un nuevo intertexto, o más exactamente de un texto creado para la ocasión y cuyo referente iconográfico es ahora la televisión, concretamente ese tipo de programas que se han dado en llamar telebasura. Animada por su hermana Brígida, de quien ya se significaba al principio del filme su carrera de éxitos en la televisión-basura, Agustina se decide a intervenir como invitada en uno de esos programas: *Donde quiera que estés*. A ello dedica el filme el siguiente segmento. Se abre el mismo con Agustina haciendo acto de presencia en un plató televisivo en el que destaca antes de nada su llamativa paleta cromática combinando los rojos y los amarillos con los azules. Por su parte, Agustina,

presa de una gran timidez y curvado su cuerpo por un peso que le abrumba, se sienta en uno de los sillones que, junto a dos jarrones con flores, flanquean las grandes letras que escriben el nombre del programa (fig. 6). Junto a Agustina, en el plató, aparecen la presentadora, una mujer rubia que viste blusa verde y rosa, y el público asistente, inscripción diegética de los espectadores televisivos.



Fig. 6. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
Programa “Donde quiera que estés”

Enseguida la presentadora invita a Agustina a que hable de Irene, esa vecina suya que murió en un incendio. La entrevista es formalizada a través de una cadena de imágenes que va acortando sucesivamente la escala de los planos de Agustina, inscripción visual de la angustia que progresivamente la va atenazando, y que se acentúa extraordinariamente cuando la presentadora le solicita que explique la coincidencia entre la desaparición de su madre y la muerte en el incendio de Irene. Con los ojos húmedos, Agustina responde finalmente que prefiere no hablar. La conductora del programa no se anda entonces con rodeos: “...pero has venido a hablar de esa señora y de tu madre”. Ante la nueva negativa, la presentadora cambia de táctica y acude a sentarse junto a su invitada. Dirigiéndose entonces al público, dice: “Agustina ha venido también para comunicarnos que tiene cáncer”. Luego de un primer plano de una Agustina absolutamente desconcertada, la presentadora continúa así: “No debes estar nerviosa, Agustina. Estás entre amigos. Un aplauso para Agustina”. Definitivamente superada por la situación, Agustina, sin mediar palabra, se levanta y se marcha del plató: un plano general, en el que pueden verse cámaras y cableados, muestra cómo la invitada del programa abandona el set (fig. 7) haciendo caso omiso de las requisitorias de la presentadora, y ante la estupefacción del público asistente. Hasta aquí el segmento.



Fig. 7. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
Plató de "Donde quiera que estés"

Es este un segmento típico de la producción almodovariana construido expresamente para la ocasión a partir en este caso, como antes apuntábamos, de referencias intertextuales televisivas, en concreto la telebasura, como lo era el No-Do en *Carne trémula*, película que también incorporaba un intertexto *ad hoc*. Cuanto en el segmento se dice en relación con el incendio y la desaparición de Irene, ya lo sabíamos, como también sabíamos de la enfermedad de Agustina. Su tarea no es, pues, aportar información narrativa adicional alguna, sino, más bien, enriquecer el discurso fílmico mediante una operación que, como ya sucediera en *Carne trémula* con la incorporación del No-Do,¹² demuestra la destreza y solvencia de Almodóvar para la realización de todo tipo de discursos audiovisuales, en este caso un programa televisivo muy popular que contribuye a reforzar el contexto histórico de producción del filme. Pero en esta ocasión la creación e integración en el texto de ese otro discurso audiovisual son especialmente interesantes; de ahí que merezca la pena detenerse en ello.

El propio filme, por boca del personaje de Agustina, cuando esta refería el trabajo de su hermana Brígida, tacha de telebasura este tipo de programas televisivos. La telebasura nació como fenómeno de masas en Estados Unidos en los años ochenta del pasado siglo y llegó al resto de países una década después, España entre ellos, donde alcanzó una gran popularidad en la primera década del nuevo milenio, período que coincide con el contexto de producción de *Volver*. Uno de los programas de más audiencia de entonces era *El diario de Patricia*, el *talk show* que sirve de referente intertextual a este *Donde quiera que estés* realizado por Almodóvar para su incorporación al filme. Entre 2001 y 2007, período en el que se inscribe la realización de *Volver*, *El diario de Patricia* cosechó una audiencia media de 2.032.000 espectadores (24.9%), datos

¹² Poyato (2015): 20-22.

superiores a la media de la cadena, alcanzando su máximo histórico el 29 de abril de 2004 con un 36% de cuota de pantalla.¹³ En cada emisión, *El diario de Patricia* invitaba a una serie de personas anónimas que aportaban su testimonio personal sobre un tema –o temas– concreto planteado previamente por el programa, por lo general relacionado con los conflictos familiares o problemas personales del invitado o invitada. Como hemos visto, el segmento anterior de *Volver* sigue este mismo esquema, presentando a una invitada anónima, Agustina Carranza, que debe aportar su testimonio personal sobre un tema vinculado con conflictos familiares.

Para algunos estudiosos, como Gustavo Bueno, este desvelamiento consentido de intimidades, esto es, con aquiescencia del actante, no es sino mera televisión obscena:

Todo desvelamiento consentido de la propia intimidad (personal, familiar, empresarial, etc.) es obsceno. Obsceno es lo que está puesto en escena, lo que se exhibe a la contemplación de otros (desvergonzadamente o con pudor, es lo mismo).¹⁴

La televisión obscena, si es algo, es la televisión que pone en escena contenidos reservados a una intimidad que, en principio, no quisiera salir a escena, sino permanecer recatada detrás del telón. Por ello, todo cambia cuando quien tiene el derecho a su intimidad, decide ser obsceno y sale al escenario, es decir, se deja televisar con consentimiento. El “consentimiento informado”, característico de la televisión obscena, incluso se hará constar en un documento contractual realizado con todas las formalidades legales exigibles.¹⁵

Tal es el caso de Agustina, que sale a escena –espacio familiar que se configura en torno a dos focos principales, el propio personaje y el público, y que incluye a la presentadora, puesta en pie, en una posición delantera– para desvelar al público del plató, representante a su vez de los espectadores televisivos, intimidades tanto familiares –el caso de su madre y la relación con el incendio– cuanto personales –el cáncer que padece y cómo piensa curarlo–. Este consentimiento se ha hecho constar previamente, en un contrato, como bien recuerda, en un momento dado, la presentadora locutora a su invitada: “te recuerdo que te has comprometido con esta cadena”.

Si nos atenemos a lo señalado por el Consejo del Audiovisual de Cataluña, la telebasura se caracteriza por desprestigiar la dignidad que toda persona merece, por el poco o ningún respeto a la vida privada o a la intimidad de las personas,

¹³ “Patricia Gaztañaga termina «El Diario» después de siete años”, *Vertele*, 15 de abril de 2008. Disponible en http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Patricia-Gaztanaga-termina-Diario-despues_0_908009202.html (consultado el 17 de junio de 2019).

¹⁴ Bueno (2002): 118-119.

¹⁵ Bueno (2002): 116.

así como por la utilización de un lenguaje chillón, grosero e impúdico, todo ello con vistas a convertir en espectáculo la vida de determinados personajes que, generalmente, se prestan a ser manipulados a cambio de la celebridad que les da la televisión o de compensaciones económicas.¹⁶ Justo de eso trata *Donde quiera que estés*, de convertir en espectáculo la vida de Agustina y su familia a cambio de una compensación económica que en este caso permitirá a la invitada a viajar a Estados Unidos para tratarse el cáncer. Y así es explicitado por el propio programa, que no tiene reparo en exhibir cuáles son sus objetivos y cómo los consigue. Pero Agustina, en una decisión tan polémica como insólita, recapacita cuando es entrevistada y acaba negándose a colaborar con el programa.

Es decir: Agustina rompe el compromiso y calla. Esto es, reserva su intimidad, no desvelando los contenidos demandados; algo que por cierto provoca la indignación de su hermana Brígida, a quien no importa que salgan a la luz las relaciones oscuras de su propia madre, si a cambio consigue una de esas considerables sumas de dinero que le permiten comprar pisos en Madrid, como apuntaba Agustina, al comienzo del filme, en conversación antes referida. La invitada sale entonces del plató, en un plano muy interesante por cuanto, proclamándose ajeno al programa televisivo –si hasta ahora los planos de este eran absorbidos, tal cuales, por el filme, que los hacía suyos, este último se edifica a partir de un punto de vista lo suficientemente alejado como para mostrar todo el plató, incluidos su aparataje, cableado y andamios–, surte una suerte de separación entre programa televisivo y filme. Este efecto de distanciamiento, unido a los comportamientos, tanto de la presentadora, con problemas de dicción y utilización de un lenguaje en extremo soez, como de la misma Agustina, demasiado apocada y sobrepasada por los hechos, delata el comentario enunciativo poniendo en sorna *Donde quiera que estés*. Es así cómo, caricaturizándolo más de lo que por sí ya es, el filme se une a quienes denuncian este tipo de programas.¹⁷

En suma: el segmento anterior incorpora un programa televisivo muy popular, característico de la época donde se inscribe el contexto de producción del filme, según una operación que, suspendiendo el flujo de información narrativa, se encamina a enriquecer el agregado de citas textuales que anima la película. Pero se trata ahora de una extensa cita creada expresamente para la ocasión por el propio filme, esto es, de un *falso* programa de telebasura sin existencia propia fuera de *Volver*. Y así, el texto incorpora, pues, no una cita

¹⁶ Consell de l’Audiovisual de Catalunya (2010): 155-170.

¹⁷ La Comisión Mixta de Seguimiento del Código de Autorregulación de Contenidos Televisivos e Infancia, informaba en su tercer informe que *El diario de Patricia* figuraba entre los cinco programas que más denuncias recibieron por haber vulnerado dicho código. En “La Sexta encabeza las quejas del Código de Autorregulación”, *La Voz de Galicia*, 30 de julio de 2008. Disponible en https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/television/2008/07/31/sexta-encabeza-quejas-codigo-autorregulacion/0003_7025016.htm (consultado el 17 de junio de 2019).

tomada de otro texto, sino una *creada* por él mismo, según una operación destinada a enriquecer la práctica discursiva almodovariana, y que no olvida en este caso poner en cuestión el tipo de programa televisivo citado.

4. EL FILME *DOS MUJERES* COMO REFERENCIA INTERTEXTUAL

No será hasta la escena del postrero encuentro de Raimunda con su madre aparecida cuando el filme aporte nueva información al espectador, esta decisiva, para la construcción coherente de la historia. Se trata de una escena singular tanto por la escenificación del encuentro –Irene aparece ante los ojos de su hija escondida debajo de la cama, en una interesante inversión de los papeles de madre e hija propios de la niñez–, como por el trabajo de interpretación de la actriz. Así describe el guion del filme lo experimentado por Raimunda en el momento del reencuentro:

Raimunda está a punto de preguntar algo, pero no puede, los ojos se le llenan de lágrimas y rompe a llorar compulsivamente. Extiende el brazo y recoge a la niña. Difícilmente logra decir: ¡Vámonos, Paula!¹⁸

Este proceso de interpretación del personaje ha sido a su vez resaltado por el propio Pedro Almodóvar:

No hay un espectáculo más impresionante que contemplar en el mismo plano cómo unos ojos secos y amenazadores de pronto empiezan a llenarse de lágrimas, lágrimas que a veces desbordan los párpados como un torrente, o como en algunas secuencias, solo los inundan sin desbordarlos nunca.¹⁹

Pues bien, tanto el segmento anterior, donde las lágrimas de la actriz desbordan los párpados como un torrente, como aquellos otros en los que las lágrimas los inundan sin llegar a desbordarlos, encuentran su intertexto en *Dos mujeres* (*La ciociara*, Vittorio de Sica, 1960). Así, en la escena del filme de De Sica donde madre (Sophia Loren) e hija viajan en una camioneta tras haber sido ambas brutalmente violadas por los moros, Florindo (Renato Salvatori), el conductor de la camioneta, invita a cantar a la hija. Con la mirada perdida, la adolescente acaba accediendo. A su vez, los ojos de la madre, en primer término, van inundándose progresivamente de lágrimas hasta que estas, desbordando finalmente los párpados, resbalan por sus mejillas, como una riada. La escena finaliza con este mismo plano anterior en el que la mujer se lleva las manos a la cara tratando de tapar así su silencioso llanto.

¹⁸ Almodóvar (2006): 159.

¹⁹ Almodóvar (2006): 197.

Y en el segmento final de este mismo filme anterior, la madre exhala un grito proclamando, ante su hija, que Michele –Michele de Libero (Jean Paul Belmondo)– ha muerto. Los ojos de la mujer se llenan entonces de lágrimas pero en este caso sin llegar a desbordar los párpados, manifestación de un sentimiento finalmente contagiado a su hija, que acaba rompiendo a llorar. Análogamente, en *Volver*, cuando Raimunda confiesa a su hija, ante el remordimiento de esta por haberlo matado, que Paco (Antonio de la Torre) no era su padre, el guion dice: “los ojos recién pintados rebosan de lágrimas que se mantienen al borde de los párpados sin llegar a desbordarlos”,²⁰ en una interpretación concomitante con la de Sophia Loren en la escena anterior de *Dos mujeres*. Así pues, estos dos modos de actuar con los ojos acuosos a los que se refería Almodóvar en Penélope Cruz encuentran un referente iconográfico en este filme de De Sica.

Pero, además de por la interpretación con los lacrimales, *Dos mujeres* es también una referencia para *Volver* en la caracterización que este filme hace de la mujer-madre, tanto por lo que se refiere a su estilización corporal –incluidos el redondo y generoso trasero y los prominentes pechos– y modo de vestir (fig. 8), cuanto por su manera de caminar:

Nos decidimos por las faldas estrechas y las rebecas porque son prendas clásicas, muy femeninas y populares [...] Y, también hay que decirlo, porque nos recordaban a Sofia Loren, en sus inicios...²¹



Fig. 8. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
Estilización corporal y modo de vestir

Precisamente sobre los pechos del personaje retorna el filme, próximo ya su desenlace, cuando Irene y sus dos hijas, Raimunda y Sole, se reúnen en la cocina de la tía Paula para preparar la cena, en una escena cuyas imágenes se centran

²⁰ Almodóvar (2006): 106.

²¹ Almodóvar (2006): 197-198.

sucesivamente en la madre haciendo el empanado para los filetes, Sole friendo patatas y Raimunda batiendo huevos... Como apunta el guion, “las mujeres podrían estar hablando de cualquier cosa...”,²² pero el hecho es que la conversación se centra muy precisamente en los pechos de Raimunda, a raíz de que su madre confiese no recordarlos tan grandes. Incluso llega a preguntar a Raimunda si “se ha hecho algo”. “¿Qué me voy a hacer? ¡Qué cosas tienes!” responde entonces Raimunda dando así por zanjada la conversación.

Sin trascendencia narrativa alguna, es esta una escena destinada solo a verbalizar los protuberantes pechos de Raimunda para ser tachados, a través de esta conversación entre madre e hija, de atributo natural de la mujer. Y esto es importante por cuanto refuerza la vinculación de Raimunda con la Cesira (Sophia Loren) de *Dos mujeres*. De ahí que Almodóvar se refiriera a ello, tanto en el guion propiamente dicho, como en algunos de sus comentarios sobre el mismo: “El personaje encierra claras referencias a las heroínas italianas de final de los 50, de los primeros sesenta, Loren, Magnani, Cardinale...”.²³ Pues bien, las palabras intercambiadas por Raimunda y su madre, mientras cocinan, quieren resaltar, a través de su alusión al tamaño de los pechos, ese paralelismo iconográfico entre las actrices.

Mas la rentabilización del intertexto de De Sica por parte de *Volver* no acaba aquí, dado que este filme continúa dialogando con aquel a propósito del protagonismo dual en ambos filmes de una madre y su hija adolescente, a la que aquella acompaña, protege, mimra e incluso acuna. No está de más recordar aquí que tanto en un filme como en el otro la hija es objeto de violación –aun cuando en *Volver* no llega a consumarse, no por ello deja de desencadenar efectos traumáticos en la adolescente–, hecho cuya importancia la madre intenta atenuar por todos los medios a su alcance.

He aquí cómo las prácticas discursivas de *Dos mujeres* alcanzan a *Volver* no solo a través de influencias más o menos reconocibles, sino también de un sutil proceso de diseminación, en lo que es una operación de dialogismo intertextual entendida en los términos establecidos por Bakhtin.²⁴

5. RESOLUCIÓN DE LA TRAMA. EPÍLOGO: EL FILME *BELLÍSIMA* COMO INTERTEXTO

En un escenario típicamente urbano, la pared del fondo llena de grafitis da a la escena un cierto aire teatral (fig. 9), Irene relata a su hija Raimunda las infidelidades de su padre y cómo supo por la tía Paula, la tarde misma del incendio, del abuso del que ella misma había sido objeto por parte de él, violándola y dejándola embarazada. Finalizada la confesión, Raimunda se

²² Almodóvar (2006): 170.

²³ Almodóvar (2006): 18-19.

²⁴ Bakhtin (1986): 34.

apresura a decir a su madre: “La gente del pueblo cree que eres un fantasma”, a lo que Irene responde: “Es lo bueno de estos pueblos tan supersticiosos”.



Fig. 9. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
Escenario urbano

Sobre tal intercambio de palabras tiene lugar el forjado del relato de una historia que, con esta última información suministrada, el espectador puede ya reconstruir en su totalidad. Es ahora cuando encuentran su verdadero sentido determinados comentarios que en su momento quedaban descolgados o parecían disparatados. En relación a los primeros, hay que señalar, por ejemplo, las palabras de Agustina cuando, dirigiéndose a Raimunda, le apuntaba que Paula, su hija, había sacado los mismos ojos del abuelo. Palabras que ahora se descubren doblemente atinadas por cuanto el abuelo, padre de Raimunda, es también padre de su nieta. Y por lo que se refiere a los segundos, son dignos de mención los comentarios de la tía Paula cuando hablaba de Irene a sus hijas: “Si vuestra madre pudiera, iría ella misma a limpiar las lápidas, pero, la pobre, no puede”. En efecto, la madre no podía, pero no por que estuviera muerta, como el espectador creía en ese momento, sino porque había de ocultarse de la mirada de todos. O cuando, más adelante, la misma tía Paula confirmaba a sus sobrinas: “vuestra madre me hace la comida”, expresión que era totalmente cierta, y no, como en su momento creíamos, producto de la demencia senil del personaje. Y es que la tía Paula hablaba, en su vesania, a las sobrinas, solo ahora podemos entenderlo, como si estas supieran la situación real de su madre, esto es, como si supieran lo realmente sucedido en el incendio. Estas disfunciones, resultado de unas informaciones que en su momento el espectador no podía manejar, o lo hacía equivocadamente, dan cuenta del manierismo almodovariano,²⁵ referido en este caso no a la identidad visual del filme, sino a la dosificación de la información proporcionada al espectador y de las sucesivas hipótesis que este ha de ir formulando y reformulando en el transcurso del relato.

²⁵ Thibaudeau (2003): 195-211.

El misterio del padre de Paula ha sido, pues, desvelado. Y con ello prosigue la senda del vacío de figura paterna que caracteriza a una buena parte de la obra almodovariana. Pero *Volver* la radicaliza, pues si en *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999), por ejemplo, el padre biológico de Esteban acababa convirtiéndose en transexual, luego de abandonar a la familia,²⁶ en *Volver* el abuelo es también padre biológico, y, en tanto tal, literalmente incestuoso. Y si en *Volver*, a diferencia de *Todo sobre mi madre*, la madre encuentra una figura paterna para su hija, tal relación, en una especie de bucle temático, se descubre igualmente incestuosa, por cuanto quien la encarna trata de abusar sexualmente de la joven que ha reconocido como hija. No hay, pues, hombre capaz de encarnar la figura paterna en *Volver*: cuando no abandonan el hogar, como en el caso del marido de Sole, los hombres han de ser eliminados por las mujeres, es el caso del padre de Raimunda, a quien prende fuego su propia mujer cuando lo encuentra retozando con la vecina, o de Paco, a quien su ahijada clava un cuchillo cuando trataba de abusar de ella, según unos comportamientos que, tal cual apunta Lin Chen-Yu,²⁷ hacen más fuertes a las mujeres.

Resuelta la trama narrativa, el filme incorpora un interesante epílogo en la escena en que Irene aparece haciendo ganchillo y mirando la televisión, que en ese momento emite la película *Bellísima* de Visconti. Las imágenes de la película despiertan el interés de la mujer. El guion de *Volver* no especifica qué segmento de la película está viendo Irene²⁸, aun cuando se trata de uno muy concreto. El mismo está extraído de la escena en la que Maddalena (Anna Magnani) acaba de llegar a casa con su hija, luego de la clase de baile de la pequeña. En ese momento, el marido, Spartaco (Gastoni Renzelli) está consultando los planos de la casa que acaban de comprar. Tras pedirle explicaciones por la tardanza, Spartaco aprovecha la ocasión para comentarle a su mujer que las letras del piso han aumentado en 5.000 liras. Y atendiendo luego al saludo de la niña, Spartaco la coge en brazos para relatarle el cuento de Pinocho, que oímos, en *off*, mientras Maddalena, inmersa en sus pensamientos, se desnuda frente al espejo, en el dormitorio. Intercalándolas con primeros planos del rostro de Irene mirando la televisión, en el filme de Almodóvar solo vemos las imágenes del padre aupando a la niña cuando esta lo saluda, y de la madre frente al espejo, mientras se oye en *off* el cuento del padre, elidiéndose lo referido a la llegada a la casa y a los comentarios del pago de las letras. Y así, estructurado en una suerte de plano / contraplano, el segmento de *Volver* alterna los planos cercanos de Irene, primero interesada y luego con la cara henchida de satisfacción, con los planos anteriores del filme de Visconti encerrados siempre en el marco televisivo, esto es, sin

²⁶ Poyato (2007): 57-58.

²⁷ Chen-Yu (2012): 327.

²⁸ El mismo se limita a señalar: “La abuela está en el comedor de arriba, junto a la habitación de Agustina. Mira una película en televisión (*Bellísima* de Visconti), sin volumen para no hacer ruido”. En Almodóvar (2006): 178.

coincidir en ningún caso los marcos de la imagen cinematográfica y televisiva (fig. 10). Más que de una absorción de las imágenes de Visconti, habría que hablar más bien por ello de una simple incorporación de las mismas. ¿Con qué fin? Responder a esta pregunta pasa por detenerse un momento en algunos aspectos del filme de Visconti.



Fig. 10. *Volver*. Pedro Almodóvar, 2006. Cameo Media S.L.
 “Bellísima” (Visconti, 1951) en televisión

Bellísima relata la lucha de una madre, Maddalena, para que su hija sea la elegida en un casting cinematográfico. Se trata, pues, de la misma historia de Irene allí donde esta, se supone que también a escondidas del marido, preparaba a Raimunda para el casting de niñas cantantes. Y es justamente esto lo que, en relación a la televisión, despierta el interés de Irene: su identificación con Maddalena. Para ella, la pantalla televisiva es en estas imágenes una suerte de espejo con memoria, por cuanto, a través de Maddalena, se ve en ellas veinte años atrás, esos veinte años que decía la canción *Volver* –interesante lazo este entre unas imágenes y otras–, con sus inquietudes y sus problemas. De ahí que el filme elida todo lo referido al nuevo piso y al pago de las letras; y de ahí, también, que la pantalla televisiva, siempre identificada en tanto tal, esté solo al servicio de la acción del personaje, Irene, y no del narrador cinematográfico,²⁹ como en tantas otras películas del cineasta manchego, con vistas a un trabajo del intertexto como disparador de la memoria de Irene.

A MODO DE FINAL

En las líneas anteriores hemos constatado cómo los retrasos inherentes a la dosificación de la información suministrada por el relato cobran en *Volver* la forma de intertextos, esto es, de textos circundantes que son incorporados al texto

²⁹ Entendemos narrador cinematográfico en los términos establecidos por Stam *et alii* (1999): 118-123.

almodovariano, y entre los que se cuentan también los *falsos* textos, esto es, aquellos expresamente creados para la ocasión –y, por ello, sin existencia propia al margen del texto donde aparecen insertados–. Ello unido a las numerosas referencias iconográficas, convierten a la película en un crisol de textos artísticos “elevados” y “vulgares”, en términos de Geoffrey Nowell-Smith,³⁰ referidos al tango, la telebasura y el propio cine, en este caso el italiano de finales de los años cincuenta.

Lugar, pues, de intersección de numerosos intertextos, algunos específicamente fílmicos como *Bellísima*, otros televisivos como el *falso* programa *Donde quiera que estés*, y algunos culturales en general, como la canción *Volver*, y de referencias iconográficas, como el filme *Dos mujeres*, la originalidad de esta película de Almodóvar reside en su manera de incorporar, absorber e hibridar discursos tan diferentes, a veces incluso opuestos, hasta conformar un texto a modo de palimpsesto de citas, en expresión de Kristeva.³¹

Como tantas otras películas del cineasta, también esta convierte a su director en una suerte de orquestador, de amplificador de diversos discursos circundantes de su tiempo, incluidos los que recogen las leyendas de aparecidos que todavía circulan por algunos pueblos manchegos, con los que acaba elaborando una partitura cinematográfica con identidad visual y narrativa propias.

BIBLIOGRAFÍA

- Almodóvar, Pedro (2006): *Volver, un guion de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ocho y medio.
- Bakhtin, Mikhail (1986): *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin, University of Texas Press.
- Bordwell, David (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós.
- Bueno, Gustavo (2002): *Telebasura y democracia*. Barcelona, Ediciones B.
- Chen-Yu, Lin (2012): “La solidaridad femenina: *Volver* de Almodóvar”, en Miguel Salas Díaz et alii (eds.): *La cultura española, entre la tradición y la modernidad. Nuevos retos para la enseñanza del español*. Cuenca, AEPE, pp. 325-332.
- Consell de l’Audiovisual de Catalunya (2010): “Consideraciones y recomendaciones del Consejo Audiovisual de Cataluña sobre la telebasura”, en *Recomanacions del CAC*. Barcelona, Consell de l’Audiovisual de Catalunya, pp. 155-170. Disponible en: https://web.archive.org/web/20170917020636/http://www.cac.cat/pfw_files/cma/a/tuacions/Autorregulacio/Recull_recomanacions_CAC_2010.pdf (consultado el 16 de enero de 2020).
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- Gombrich, Ernst H. (2008): *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología en la representación pictórica*. London, Phaidon.
- Kristeva, Julia (1981): *Semiótica I*, 2ª ed. Madrid, Fundamentos [ed. original: París, Éditions du Seuil, 1969].

³⁰ Stam et alii (1999): 234.

³¹ Kristeva (1981): 23.

- Poyato, Pedro (2007): *Guía para ver y analizar Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar (1999)*. Barcelona, Octaedro.
- Poyato, Pedro (2015): *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Madrid, Síntesis.
- Stam, Robert *et alii* (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona, Paidós.
- Sternberg, Meir (1978): *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- Thibaudeau, Pascale (2003): “Greffes et transplantations de tissus filmiques: une métaphore à la manière de Pedro Almodóvar”, en Véronique Campan / Gilles Menegaldo (dirs.): *Du manierisme au cinéma*. Poitiers, MSHS, pp. 195-211.