

Ausencias, presencias y despedidas. La idea del fantasma en la película *Volver* de Pedro Almodóvar y su relación con otros espectros

Absences, Presences, and Farewells: The Idea of the Ghost in Pedro Almodóvar's *Volver* and Its Relationship with Other Specters

Fernando Sáez Pradas
Universidad de Sevilla, España
fsaez@us.es

Resumen:

En esta investigación analizamos la representación del concepto de “fantasma” en la película *Volver* de Pedro Almodóvar a partir de un enfoque interdisciplinario, que establece conexiones formales y conceptuales con el arte contemporáneo, la literatura, la filosofía y otras obras cinematográficas de referencia. Se examina la evolución de la figura espectral desde sus manifestaciones tradicionales hasta sus reinterpretaciones en el ámbito artístico y cultural contemporáneo. Asimismo, el análisis abarca cuestiones fundamentales como la muerte, el duelo, el rito, la memoria y la identidad. Destacamos el papel central de la simetría y la duplicidad en la estructura narrativa de *Volver*, donde todo tiende a repetirse y a retornar. En la investigación recurrimos a establecer relaciones entre escultores como Do-ho Suh o Rachel Whiteread, así como con otras películas, como *Hierro 3*, *Petite Maman* o *No mires a los ojos*. Enfatizamos la importancia de la experiencia sensorial en la construcción de lo fantasmal dentro del filme y para ello analizamos cómo entienden el duelo Derrida, Fisher, Despret o Butler entre otros.

Abstract:

In this research, we analyze the representation of the concept of the “ghost” in Pedro Almodóvar’s film *Volver* from an interdisciplinary perspective, establishing formal and conceptual connections with contemporary art, literature, philosophy, and other relevant cinematic works. The research examines the evolution of the spectral figure from its traditional manifestations to its reinterpretations within contemporary artistic and cultural contexts. Furthermore, the analysis addresses fundamental issues such as death, mourning, ritual, memory, and identity. We highlight the central role of symmetry and duplicity in the narrative structure of *Volver*, where everything tends to repeat and return. The study draws connections with sculptors such as Do-ho Suh and Rachel Whiteread, as well as with films including *3-Iron*, *Petite Maman*, and *Staring at Strangers*. Special emphasis is placed on the importance of sensory experience in the construction of the ghostly within the film, with particular attention to how grieving is understood by Derrida, Fisher, Despret, Butler, among others.

Palabras clave:

Pedro Almodóvar; *Volver*; fantasma; arte contemporáneo; cine; duelo.

Keywords:

Pedro Almodóvar; *Volver*; Ghost; Contemporary Art; Cinema; Grief.

A mí madre.

1. Introducción. Contexto, propósito y enfoque

En 1991, el artista británico Damien Hirst realiza la pieza *La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo* (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991). En ese momento, con apenas 26 años, el joven artista se convierte en una de las piedras angulares de los conocidos como *Young British Artists* de la década de los 90, bajo el paraguas protector en sus inicios, del magnate publicista reconvertido en galerista, Charles Saatchi. La obra, que suscitó bastante polémica y controversia, se trataba de un tanque de acero y cristal, lleno de una solución de formaldehido con unas dimensiones de 213 cm x 518 cm x 213 cm y en cuyo interior aparecía suspendido, congelado en el tiempo e ingravido, un tiburón tigre.

Inmutable al paso del tiempo —o esa era la idea inicial—, en el título de la obra va implícita la declaración de intenciones que hace el autor; una manifestación cartesiana que indicaba que no sería posible la desaparición total, la muerte, en una mente viva, pues su legado conceptual continuaría tras la interrupción de la vida física. Solo sería posibilidad la nada como continuidad, en aquellos cuerpos habitados cuyas mentes no fueran dispositivos pensantes. Se plantea aquí una separación entre el cuerpo físico y el aparato mental, que continuaría vivo como herencia a través de ideas, conceptos y archivo. Según esta pieza de Hirst, el intelecto, el pensamiento, la memoria, etc., que actúan como agentes reconstructivos y constructivos de fantasías y realidades, constituyen algunos de los fundamentos de lo vivo. La mente, el pensamiento, proyecta continuidad, pues se conjuga en futuro.

Como en el trabajo de Pedro Almodóvar, especialmente evidente en *Dolor y Gloria* (2019), en la obra de Hirst aparecen obsesiones por la vida y el miedo a la enfermedad y la muerte. El Eros y el Tánatos laten de fondo en la mayoría de sus trabajos, con especial énfasis nos referimos a los que pertenecen a la década de los 90. El tiburón, pausado en el tiempo, situado entre paréntesis, parece esperar una nueva oportunidad dentro de su tanque.

Al igual que un mosquito atrapado en una resina fosilizada, en ámbar, percibimos a un poderoso animal a través de un cristal, como si lo observáramos en una pantalla de televisión. Al fin y al cabo, un acuario no se aleja de ese concepto. Este tiburón es a la vez holograma —por los efectos ópticos que produce el líquido y el cristal—, y a la vez fósil. Un resto que desafía la idea de lo mortal, como hace Coralle Fargeat en su trabajo cinematográfico *La sustancia* (*The Substance*, 2024), una posibilidad imposible. Una dualidad entre la vida y la muerte. Como en el *Dibujo borrado de De Kooning* (Erased De Kooning Drawing, 1953) por Robert Rauschenberg, el animal se diluye poco a poco para convertirse en un espectro, en un fantasma.

Este artículo de investigación propone un análisis en torno a la noción del fantasma y a la función que este desempeña en el ámbito de los vivos. Se examina la relación que los espectros establecen con quienes permanecen en el mundo terrenal y los fundamentos en los que dicha relación se sustenta. Entre los aspectos abordados se enfatiza sobre la idea de los “cuidados” que los fantasmas pueden ofrecer a los vivos y para ello se toma como eje la película *Volver* (2006), de Pedro Almodóvar.

2. La idea de fantasma y sus recorridos

En la literatura, el fantasma ha sido una figura poderosa a nivel simbólico y ha desempeñado un papel destacado como recurso para articular narrativas en las que poder establecer nexos de comunicación con el más allá. “Fantasmas, espectros, no-muertos, apariciones del trasmundo: no son el vestigio de vanas supersticiones de tiempos remotos. Son las llamadas de atención de algo que se niega a desaparecer allí donde la noche de la humanidad solo desearía la nada” (Ruiz de Samaniego, 2013, p. 10). Espectros que transitan entre la ausencia y la presencia como sucede con algunos iconos de la literatura británica como por ejemplo con el Rey Hamlet representado como fantasma en la obra de Shakespeare, El Fantasma de las Navidades Pasadas, un personaje de *Un cuento de navidad* (1843) de Charles

Dickens o *El fantasma de Canterville* (1887) de Oscar Wilde. El fantasma, cargado de una notable densidad conceptual, era un espectro conector entre aquello y esto.

La idea del fantasma se ha ido transformando a lo largo de los años en un continuo diálogo con los avances tecnológicos, científicos y las consecuentes revoluciones industriales. El desarrollo aminoró su presencia y transformó su identidad. “La electricidad aparecía (...) como lo que iba justamente a sustituir la oscuridad por la luz. Por supuesto, la electricidad pudo vaciar el mundo de una parte de sus seres invisibles” (Despret, 2022, p. 55).

Paralelamente a la invención de la electricidad, podríamos incriminar también al gas natural, al menos en Inglaterra, por la desaparición de los fantasmas. En efecto, el gas natural reemplazó al gas producido a base de carbón, cuyo tenor muy elevado en monóxido de carbono podía producir alucinaciones. (Despret, 2022, pp. 56-57)

Pero lo fantasmal no se limitaba a su representación en la literatura o en los ámbitos marginados de las ciencias ocultas y paranormales. Su influencia se extiende a otras esferas del conocimiento y la experiencia sensorial. En el campo de la medicina, por ejemplo, se conceptualiza el síndrome del miembro fantasma como la percepción de sensaciones provenientes de un miembro amputado que el paciente experimenta como si aún estuviera conectado y en funcionamiento en conjunto con el resto del cuerpo.

El concepto de lo fantasmal trasciende a otras manifestaciones culturales, como el caso de las narrativas populares que hablan sobre la figura de *El holandés errante*, un mítico barco fantasma condenado a navegar sin rumbo. O también en el cine donde destacan superproducciones internacionales como *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999) de M. N. Shyamalan o *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar, en las que vivos y muertos cohabitán en el mismo espacio, difuso, en el que ni siquiera ellos mismos tienen una plena conciencia de su propia identidad natural. En *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, se realiza una reflexión sobre el concepto de lo que un fantasma pudiera ser y concluye la película con una voz que narra:

¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor quizás. Algo muerto que parece, por momentos, vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar. (Del Toro, 2001)

En este análisis resulta pertinente introducir la noción de *hauntología* que formula Jacques Derrida en su manual *Espectros de Marx* (1993), entendida como la persistencia fantasmagórica de aquello que, aun cuando pertenece al pasado, continúa acechando al presente. Un pasado que, en cierta medida, fiscaliza el ahora.

En la filmografía de Pedro Almodóvar, esta dimensión fantasmática también se manifiesta en clave política, como ocurre en *La mala educación* (2004) o el ejemplo de *Madres paralelas* (2021), donde la ausencia de un hijo se entrelaza simbólicamente con la ausencia de los fusilados durante la Guerra Civil Española. Y por supuesto y de un modo muy evidente en *Volver*. La idea sobre el retorno del pasado que plantea Almodóvar es similar a la que aborda Derrida a través de una figura icónica como el fantasma de Hamlet.

Hamlet ya comenzaba por el retorno esperado del rey muerto. Después del fin de la historia, el espíritu viene como (*re*) *aparecido*, figura *a la vez* como un muerto que regresa y como un fantasma cuyo esperado retorno se repite una y otra vez. (Derrida, 1998, p. 24)

3. La muerte en un escenario supersticioso

— La gente del pueblo cree que eres un fantasma.
— Es lo bueno de estos pueblos tan supersticiosos. Para mí ha sido más fácil seguirles la corriente que contar la verdad.
(Almodóvar, 2006, p. 165)

A partir del 26 de octubre de 1977, un día después del fallecimiento de su madre, Roland Barthes inició un diario en el que, durante casi dos años, plasmó reflexiones íntimas sobre el duelo y el proceso que lleva a cabo para afrontar su pérdida. Un compendio de breves notas fechadas en las que Barthes, a flor de piel, realiza una exhibición de sus emociones donde

reflexiona sobre la muerte, la pérdida y sentimientos como la soledad o el vacío.

Frío, noche, invierno. Estoy en donde hace calor y sin embargo solo. Y comprendo que será *preciso* que me acostumbre a estar *naturalmente* en esta soledad, a actuar en ella, a trabajar en ella, acompañado, *pegado* por la ‘presencia’ de la ausencia. (Barthes, 2009, p. 80)

La idea del fantasma, desde una óptica tradicional, va inexorablemente unida a la idea de la muerte. Con un tono que cabalga entre lo costumbrista y lo fantástico desde el inicio de *Volver*, Almodóvar hace una declaración de intenciones con relación a los muertos. La primera escena sucede en un cementerio donde Raimunda, interpretada por Penélope Cruz y Sole, interpretada por Lola Dueñas a decentan, en un rito comunitario, las tumbas de sus padres fallecidos (Poyato Sánchez, 2021). En este sentido, Sánchez Alarcón señala que “a través de la práctica del rito, como reflejo de una forma de espiritualidad de claras raíces paganas, los personajes almodovarianos intentan invocar el favor de las fuerzas divinas que rigen el mundo” (Sánchez Alarcón, 2008, p. 340).

La temática de la muerte se manifiesta de manera recurrente a lo largo de la película (de esta y otras del autor), abordada desde diversas perspectivas, que incluyen fallecimientos por causas naturales y homicidios. En un breve repaso por esta idea vemos a Irene, interpretada por Carmen Maura, la madre de Raimunda y Sole, dada por muerta en un incendio junto a su marido; Paco, el marido de Raimunda, asesinado por Paula cuando intentaba abusar de ella; la tía Paula, fallecida por causa natural a consecuencia de su avanzada edad; la madre de Agustina, real fallecida en el incendio, provocado por Irene en un ajuste de cuentas presa de la ira; y Agustina, que prepara su viaje al otro mundo al que irá con total seguridad en un futuro cercano como consumación de una enfermedad que cada vez tiene peor pronóstico.

El acto de la muerte sea cual fuera su origen es en sí mismo un rito. En palabras de Boris Groys, “en lo esencial, la muerte por agotamiento es la muerte natural, mientras que la muerte dionisíaca es la muerte violenta” (Grous, 2022, p. 46).

El tributo a los muertos, la pérdida, el duelo, etc., aunque constantes en el cine de Almodóvar, cobran especial relevancia en este trabajo donde todo se entremezcla casi de un modo simultáneo. El propio título de la película, *Volver*, hace referencia a esta cuestión, todas las historias de vivos y muertos vuelven en algún momento con el fin de ajustar cuentas. Como indica Despret “los actos del pasado ‘repetían’ lo que luego constituirán como futuro” (Despret, 2022, p. 78). A este respecto, Mark Fisher, retoma el planteamiento hauntológico de Derrida, y profundiza en esta idea de un pasado irresuelto que, lejos de finalizar y acercarse a una conclusión para cerrar un ciclo, permanece como una potencia tanto afectiva como política, y ejerce una presión constante sobre el presente para impedir su cierre definitivo. El pasado, con su carga fantasmal, se transforma en hechos que acechan y fiscalizan constantemente al presente. “La hauntología puede ser construida entonces como un duelo fallido. Se trata de negarse a dejar ir al fantasma o —lo que a veces es lo mismo— de la negación del fantasma a abandonarnos” (Fisher, 2018, p. 49). En *Volver*, Irene no podía abandonar a Raimunda por la irresolución de un acto pasado.

Con relación al rito destaca la atmósfera que envuelve la secuencia donde velan a la tía Paula, interpretada por Chus Lampreave. Una performance comunitaria que evoca directamente al universo lorquiano de *La casa de Bernarda Alba* (1945). Todas las vecinas del pueblo, enlutadas, dan el pésame a Sole. Todas son mujeres, como si la tradición, la costumbre y el acompañamiento emocional fueran patrimonio de la mujer, les perteneciera a ellas. Almodóvar, como de costumbre, le otorga al rol femenino el poder de la empatía y la gestión emocional. En el velatorio, realizado en la casa de la tía Paula como la costumbre popular indica, Agustina habla de señales del más allá que la avisaron de su muerte. Agustina hace aquí de dama de ceremonias, de médium. Es la persona que media entre Sole y el resto de las vecinas del pueblo, entre lo terrenal y lo espiritual. Ella encarna el papel de lo que Groys llama el “Sabio”.

El Sabio no es un genio creador, sino un cuidador universal. Y el trabajo del cuidador es, como dijimos, un trabajo monótono,

repetitivo y, en este sentido, eterno (...) El Sabio no está interesado en la fama futura, póstuma. Él encuentra satisfacción en el trabajo anónimo del cuidado. Es precisamente este anonimato lo que garantiza que el trabajo del cuidado tendrá una continuación en el futuro. (Groys, 2022, pp. 60-61)

Agustina cuida y guía a una Sole perdida, aturdida y asustada. Sobreexpasada por el clima supersticioso que todo lo envuelve y al terror que le provoca la muerte. En ese escenario, Sole, atónita, se encuentra frente a frente con su madre Irene.

Irene se sitúa en suspensión entre el mundo real (...) y su doble, lugar, en términos de Clément Rosset, de la fantasmagoría. Irene no habita el mundo 'real', sino que se sitúa en suspensión (...) entendida ésta como principio de la filosofía, alterada su corporeidad en un espacio imaginario, fruto de un doble creado por las creencias populares manchegas. (Villanueva Macías, 2010, pp. 451-452)

La superstición desempeña en Sole un papel como fuerza creativa. Como indica Caro Baroja "el supersticioso es un miedoso sin control" (Caro Baroja, 1974, p. 157). La superstición, acompañada de miedos, apartada del mundo empírico de la ciencia y la razón es un canal propicio para crear figuras fantasmales. Es la base perfecta para una fantasía que conecta el universo onírico y surrealista donde habitan los muertos con el mundo terrenal. Como advertía Goya, el sueño de la razón podía producir monstruos, o en este caso fantasmas, donde la imaginación es desbordada por la ausencia de límites racionales.

Como señala Irene hacia el final de la película, le resultó mucho más sencillo hacerse pasar por un fantasma que contar la verdad. Su sorpresa ante la falta de investigaciones por lo sucedido subraya cómo, en comunidades pequeñas y aisladas por deficientes conexiones, y recursos limitados, las teorías conspirativas encuentran terreno fértil para afianzarse con mayor rapidez que la propia realidad. En este contexto, el entorno mismo se configura como el escenario ideal para la creación de una presencia fantasmal, donde el misterio y la superstición prevalecen sobre la racionalidad y la evidencia. De

algún modo, se aceptó su presencia como una forma poética de habitar los espacios. Una aceptación de lo fantasmal que nos acerca en el recuerdo a Totoro en *Mi vecino Totoro* (*My Neighbor Totoro*, 1988) la famosa película de animación del Studio Ghibli en la que se cuenta la historia de una familia y sus interacciones con el espíritu del bosque. Se produce un fenómeno especial que se traduce en cómo lo sobrenatural se integra en la cotidianidad.

4. Un fantasma de carne y hueso

— ¡Ábreme! Soy tu madre, no te voy a hacer nada.
— Mi madre ha muerto, de ser serás su fantasma o su espíritu.
— Lo que tú quieras, pero sácame de aquí, estoy en el maletero de tu coche.
(Almodóvar, 2006, p. 76)

En el siglo XX, Gaston Leroux publica *El fantasma de la ópera* (1910). Bajo el nombre de Erik, el personaje principal de la novela no era un fantasma sino una persona de carne y hueso, un deforme que se ocultaba para no ser visto. Una suerte de jorobado de Notre Dame que habitaba en los sótanos de la ópera de París, y cuya idea de fantasma alude aquí a su invisibilidad social. A veces el fantasma hace referencia a un comportamiento en la sombra, a una invisibilización, sin que necesariamente el sujeto pertenezca al mundo de los muertos. De los fantasmas transparentes, se ha dado paso a los fantasmas corpóreos y a otras ideas fantasmales. Según Olivares Merino:

De un tiempo a esta parte, el espectro ha recuperado la plasticidad y contundencia visual de aquella primeriza e icónica plasmación —ya obsoleta y manida, casi infantil en nuestros días— del fantasma con sábana blanca, grilletes y cadenas, aquella que invisibilizaba y anulaba las facciones e identidad del redivivo (...) tras la opacidad (...) explícita, de su mortaja. (Olivares Merino, 2022, p. 195)

Un ejemplo representativo de lo fantasmal conceptual podemos encontrarlo en la película del cineasta surcoreano Kim Ki-duk *Hierro 3* (*3-Iron*, 2004) en la que un joven Tae-suk, interpretado por Jae Hee, ocupa ilegalmente viviendas. Se convierte en una figura invisible dentro de hogares que parasita

hasta vivir como un fantasma con una mezcla posmoderna de descaro y sensibilidad poética. Convive como un espectro con los habitantes de la casa con los que interactúa de manera coreográfica y donde solapa realidades casi de una manera cuántica para generar una reflexión sobre la dualidad de la presencia y la ausencia, así como de lo lleno y lo vacío.

Conviene señalar para evitar caer en universalismos, que la concepción del fantasma en oriente difiere de la idea de occidente. El fantasma no se concibe únicamente como una irrupción sobrenatural, sino que se relaciona como una presencia cotidiana que mantiene un vínculo constante con los vivos.

De la representación de una identidad pausada y contemplativa característica del enfoque cinematográfico de Kim Ki-duk damos paso al lenguaje almodovariano, donde una confluencia de connotaciones mágicas, surrealistas y costumbristas, construyen la identidad de la narrativa de *Volver*. Vemos como al igual que Tae-suk en *Hierro 3*, Irene habita de un modo secreto, clandestino, la casa de la tía Paula, y establece un paralelismo que subraya la conexión entre lo visible y lo invisible, así como la permeabilidad entre el mundo de los vivos y los muertos. Este enfoque enfatiza el diálogo intertextual entre ambas obras, donde la presencia fantasmal se convierte en un recurso narrativo que trasciende las barreras de la realidad convencional.

En una de las casas que ocupa Tae-suk, el protagonista encuentra el cuerpo de una persona fallecida a la que amortaja. Esta acción encuentra de nuevo un paralelismo con la escena en la que Irene se encarga de que Agustina descubra el cuerpo sin vida de la tía Paula acostado en la cama. En ambos casos, tanto Irene como Tae-suk, en un rol activo en la disposición del cadáver, sugieren una preocupación por la dignidad y el respeto hacia los fallecidos.

Irene y Tae-suk, actúan como positivo y negativo de las zonas que habitan a través de su propio cuerpo. Ocupan un lugar y lo vacían de presencia. Este concepto se puede analizar a la luz de las prácticas escultóricas de artistas contemporáneos que exploran las relaciones entre espacios y memoria. El escultor surcoreano Do-Ho Suh trabaja con instalaciones etéreas que evocan

la flotabilidad de lo corpóreo (como Tae-suk). Por otro lado, la escultora británica Rachel Whiteread aborda una fisicidad más densa y telúrica, de mayor presencia corpórea (como Irene). La sugerencia de diálogos entre la materialización de lo intangible y la concreción del vacío establecen un modelo de habitabilidad, un paralelismo que se refleja en las dinámicas de ocupación y ausencia que encarnan Irene y Tae-suk.

La relación fantasmática que se establece en *Hierro 3* y en *Volver* incide en el trabajo anónimo de los cuidados. Esta idea también se trata en la película *No mires a los ojos* (2022) de Félix Viscarret, basada en la novela *Desde la sombra* (2016) de Juan José Millás. En ella, el protagonista toma forma invisible al habitar un hogar desde dentro de un armario al que llega tras una suerte de casualidades de un modo tan real como inverosímil a partes iguales, del mismo modo que lo hacía Irene en la casa de la tía Paula. Esta cualidad hace que la película se transfiera por momentos a una dimensión metafísica. Desde del armario, que pertenecía al abuelo de la dueña de la casa, pasa los días, escondido, sin nadie que se preocupe por él y sin que nadie le eche de menos. Desde allí, revierte los vacíos que siente en su vida en lo que se refiere al amor, afectos y cuidados, para proteger a los moradores de la casa. Oculto, se enamora de la dueña de la casa y hasta se venga de un marido infiel, al que le infinge un particular castigo que lo lleva a la muerte. El asesinato como solución al problema, como hizo Irene.

El cuidado anónimo y la atmósfera en la que estas historias entre el más allá y el más acá quedan envueltas, nos trasladan a la ciudad de Comala que Juan Rulfo describió para *Pedro Páramo* (1955), donde la relación entre vivos y muertos se ha naturalizado por completo en una narrativa realista mágica donde los límites entre lo vivo y lo que no, son permeables y difusos. En palabras de Juan José Millás durante la lectura del guion de *Volver*, le indica al propio Almodóvar “como durante la lectura de la novela de Rulfo, el lector tiene una sensación onírica permanente. Está despierto, desde luego, pero atrapado en un sueño, que es el relato que tiene entre manos” (Millás, 2006, p. 9).

Maura construye un personaje muy expresivo y complejo a nivel interpretativo ya que se encuentra en la frontera de lo material y lo inmaterial. Un lugar limítrofe durante gran parte de la película. Irene es una duda, una incertidumbre para el espectador y para sus propias hijas en la ficción, que vaga en un espacio liminal entre la vida y la muerte. Con el transcurso del tiempo percibimos cómo Irene personifica a través de su papel como madre conceptos como el archivo. Su personaje representa la memoria que, desde los márgenes de un pueblo pequeño, se manifiesta y toma forma tangible. Su presencia sugiere la materialización de un pasado que sostiene y da significado a la dinámica familiar. Como indica Judith Butler en su manual *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*:

Cuando perdemos a ciertas personas o cuando hemos sido despojados de un lugar o de una comunidad podemos simplemente sentir que estamos pasando por alto temporario, que el duelo va a terminar y que vamos a recuperar cierto equilibrio previo. Pero quizás, mientras pasamos por eso, algo acerca de lo que somos se nos revela, algo que dibuja los lazos que nos ligan a otro, que nos enseña que estos lazos constituyen lo que somos. (Butler, 2006, p. 48)

Butler, tanto en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2004) como en *Marcos de guerra: las vidas lloradas* (2009), subraya el duelo como un terreno privilegiado para comprender que la identidad no es esencial, individual ni inmutable, sino relacional y en constante transformación. La filósofa señala cómo la muerte de una persona próxima afecta de manera decisiva a nuestra autopercepción: de repente se hace evidente que aquello que éramos también se construía en el diálogo cotidiano y en la interacción continua con el otro. La pérdida, en ese sentido, revela la naturaleza relacional de la identidad. El duelo no se reduce al dolor íntimo, sino que abre la posibilidad de reconocer formas de interdependencia que desestabilizan el paradigma de un yo autosuficiente.

La figura de Irene como fantasma cristaliza progresivamente hasta hacerse corpórea. Como anunciaba Hirst, Irene no podía morir pues en su mente, viva, aún tenía algo que contar. Ella regresa de entre los muertos para

redimirse ante su hija Raimunda, para pedir perdón por un hecho atroz que no fue capaz de ver. En su tan característica intertextualidad nos recuerda por momentos a escenas de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), cuando una joven Carmen Maura mata a su marido en la cocina de casa con el hueso de una pata de jamón. De nuevo, el asesinato como solución final. Todos los fantasmas tienen una misión, una labor que cumplir, su acción sirve de lazo de unión entre el más allá y el mundo de los vivos. Reconcilian lo que no ha sido resuelto, actúan como memoria colectiva, indican, sugieren, advierten, acompañan, guían, conectan mundos, simbolizan una culpa, un error, etc. “En sentido metafórico, el fantasma es la persona ausente que muerta o alejada sigue presente en la memoria y, sobre todo, en el inconsciente de otros” (Vela Bueno, 2022, p. 163).

Podemos señalar a Irene con la expresión metafórica de ser ‘el elefante en la habitación’. Ella es una verdad evidente e incómoda que viene a revelarse en búsqueda de redención. Su presencia lo ocupa todo.

5. Extrañas formas de simetría

Como sucede en *París Texas* (1984) de Wim Wenders (1945), *Volver* representa el retorno al hogar a través de la figura materna. Irene había vuelto para pedir perdón a Raimunda por no haber sabido ver el sufrimiento que su marido -de Irene- le había infligido a su hija. Ese hombre había abusado sexualmente de su hija, Raimunda, del mismo modo que Paco, su actual pareja, había abusado de la suya. Por lo tanto, como bien desvela Irene, Paula, interpretada por Yohana Cobo, es a la vez hija y hermana de Raimunda.

La aparición de Irene supone un desdoblamiento del personaje. Su identidad se desborda para difuminar los contornos de lo racional. Ahora lo irracional se torna una posibilidad. En su teoría de los desdoblamientos Rosset indica lo siguiente:

Morir sería un mal menor si al menos uno estuviera aseguro de haber vivido; ahora bien, en el desdoblamiento de personalidad, el sujeto

llega a dudar precisamente de esta vida, por perecedera que pueda parecerle. En la pareja maléfica que une el yo con otro fantasmal, lo real no está del lado del yo, sino del lado del fantasma: el otro no me dobla, soy yo el que dobla al otro. Para él lo real, para mí la sombra. (Rosset, 1993, p. 82)

Volver está plagada de duplicidades y extrañas formas de simetrías. Personas que ocupan dos identidades a la vez, como Irene. Ella está por momentos, como la paradoja del *gato de Schrödinger*, en una superposición cuántica, un elemento que está vivo y muerto en el mismo instante. O Paula, que como se revela al final de la película es a la vez, hija y hermana.

También Raimunda, que además de madre y hermana de Paula, también dobla a Estrella Morente en el sonido pregrabado de la canción principal de la película y que da nombre a la misma. O el caso más esperpéntico, cuando en un juego de intuiciones se posibilita que el espectador especule con que Paco, escondido en un arcón congelador tras su asesinato, se ofrezca como carne de cerdo a comensales de un restaurante, donde el cerdo se convertiría en un sinónimo de insulto y paco en una posibilidad de menú. En este juego, es inevitable el recuerdo al manual de Thomas de Quincey, *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827), donde con un fino humor inglés y mucho sarcasmo, el autor explora la belleza estética del crimen. “(...) esa alegría producida por el espectáculo de lo extravagante. En semejante caso, no simpatizar es no comprender” (De Quincey, 2008, p. 97).

Desdoblar, repetir, duplicar, etc., es una estrategia formal que constituye una de las formas más habituales en la creación. En literatura, teatro, pintura e incluso música ha sido un tema en el que aparece con particular insistencia (Rosset, 1993, p. 79). Con relación a las artes plásticas Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) discute sobre la idea de la pérdida del aura, el alma, en la obra reproducida, seriada. Concepto que resuena en *Volver*, donde los personajes experimentan una disolución de la identidad a través de su multiplicación. Los personajes diluyen la idea de unicidad de su identidad al multiplicarse, se convierten en identidades pluriempleadas. Sus identidades son la suma de muchas.

El cuerpo de Irene queda renombrado. Toma relevancia por el hecho de que la suplantación por el doble adquiera una función o rol social. Cuerpo real y doble se anulan, el cuerpo sufriente de Irene desaparece redimido de la culpa de ceguera, de amor pasional, o de ausencia. El cuerpo se desencarna y habita entre los dobles. (Villanueva Macías, 2010, p. 454).

El trabajo de Villanueva Macías sobre *Volver* se centra en la representación del cuerpo de Irene, el personaje principal, y explora la relación entre la corporeidad real, su doble fantasmal y la memoria. La propia idea de la película es una duplicidad, un repetir, un *volver*, pues la historia de madre e hija mantienen una perfecta estrategia narrativa simétrica. Dos historias paralelas y sincronas. Las dos, de manera simultánea, intentan solucionar los problemas que sus cónyuges han ocasionados a sus hijas. En ambas historias se presenta la figura de un padre que perpetua abusos contra su hija, y en los dos relatos la resolución de los conflictos se plantea a través del asesinato de los esposos.

Simetrías extensibles incluso a planteamientos más genéricos donde la tía Paula, desvalida, se apoya en su hermana Irene, de personalidad resolutiva y fuerte, del mismo modo que para Sole, más vulnerable y supersticiosa, es importante la figura de su hermana Raimunda, más poderosa.

La película se construye como un díptico donde ambas historias, simétricas y paralelas, colisionan entre sí formando una sola obra unificada. Este trabajo de Almodóvar es perfectamente simétrico. Es inevitable, en este juego de simetrías y presencias fantasmales, acercarnos a *Petite maman* (2021) de Céline Sciamma. Esta película francesa comparte con *Volver* varias de sus connotaciones fundamentales: la poderosa relación madre-hija, la presencia de lo fantástico y lo sobrenatural, la exploración de la memoria y el pasado en un entorno íntimo y rural, representación de personajes femeninos complejos y todo envuelto en una atmósfera de pérdida y duelo. Tanto *Petite maman*, como *Volver*, mantienen un bello juego simétrico donde ambas historias crean la sensación de un discurso que fluye a lo largo de la película como en un *déjà vu* interrumpido. En *Petite maman*, incluso la escenografía,

la localización principal, el hogar de ambas niñas, se duplica: ambas casas son la misma.

6. La memoria y lo sensorial

Los fantasmas a menudo representan almas en pena, castigadas, atrapadas entre mundos debido a pecados no expiados. A través de sus personajes, especialmente el de Irene, Almodóvar explora conceptos sobre la moralidad y la redención.

La corporeización de Irene se realiza de manera progresiva en un recorrido por lo sensorial. Elementos como los olores, los sonidos y los sabores —representados respectivamente por situaciones como gases, risas y comida— actúan como estímulos evocadores. Estos sentidos no solo configuran la experiencia sensorial de los personajes, sino que también funcionan como detonantes de una serie de recuerdos, tanto para Raimunda como para Sole, que sirven para conectar mundos. Basta con que Raimunda oliera el pedo de su madre para que, como sucede con el síndrome del miembro fantasma, la sintiera conectada a ella. Estos elementos actúan como médiums, conectores entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Como diría Sánchez Noriega:

Familias emigradas de un pueblo manchego a la ciudad que nunca acaban de establecerse en ella (...) protagonizan una historia con esquema de intriga y cierto sabor a suspense hitchcockiano, en un relato con un poso fuerte de ironía. Familias donde puede haber fuertes disensiones, pero unidas de forma tan física que hasta se reconocen por el olor de las ventosidades... (Sánchez Noriega, 2017, p. 452)

Una memoria involuntaria aparece en Sole y Raimunda como sucedía en el famoso pasaje *Por el camino de Swann* (1913), de Marcel Proust, donde el narrador es transportado a un momento del pasado cuando saborea una magdalena. De este modo y empujado por la sensación que le produce el sabor del dulce, es capaz de reconstruir todo un acontecimiento de su

infancia. Aquí se subraya cómo un pequeño detalle de la vida cotidiana —en este caso un sabor— puede ser un desencadenante que actúe como portal hacia una experiencia pasada. En el caso de Raimunda, algo mucho más costumbrista, mágico y surreal como el olor de un pedo que le induce a reconstruir la figura de su madre. En esta película, Almodóvar se sirve de experiencias sensoriales que servirán como agentes reconstructores de la memoria (Villanueva Macías, 2010, p. 453). A través de los sentidos se realiza un acto de desextinción, un recorrido a la inversa para traer a la vida a Irene, como los programas de inteligencia artificial que juegan a ‘resucitar’ a los muertos, a los que reconstruyen a través de residuos visuales y sonoros (fragmentos de video, archivos de voz, etc.). En el caso de *Volver*, esto se traduce en sabores, olores y sonidos que hacen una alusión directa a lo sensorial cotidiano, a emociones y estímulos sensitivos con los que interactuamos en el día a día.

Tanto la vista como el resto de los sentidos intervienen en la encarnación de Irene. Su corporeización nos recuerda a la pieza *Blind Light* (2007) que Antony Gormley realizó para la Hayward Gallery de Londres. Una instalación en la que los visitantes se pierden en mitad de una sala inundada de una densa niebla. Para guiarse necesitan de sus otros sentidos ya que la vista queda anulada a pocos centímetros. Las personas vagan dentro de la niebla para hacerse visibles, como figuras fantasmales, cuando se acercan al vidrio que las acota.

La interacción entre los sentidos y la memoria articulan un eje central en la narrativa de *Volver*. Esta relación se erige como un aspecto fundamental en determinados discursos del arte contemporáneo que buscan establecer una conexión directa con el espectador para vincularlo, mediante la evocación de experiencias sensoriales, a prácticas íntimas y personales. Un momento particularmente emotivo se presenta cuando Raimunda descubre la ropa de su madre Irene en el armario de la casa de su hermana Sole. Esta escena establece un paralelo con la obra *Personnes* (2010), de Christian Boltanski, donde el artista utiliza prendas de vestir amontonadas estratégicamente en el *Grand Palais* de París, para explorar la fragilidad de la memoria y la

persistencia de la ausencia. La pieza de Boltanski simula la frialdad de un campo de concentración y nos invita a caminar entre lo que queda de lo que hubo, solo la ropa, en ausencia de cuerpos, un territorio fantasmal. Esta instalación, aunque muy fría y distante, explora al igual que *Volver*, cómo la materialidad de lo cotidiano deviene portadora de recuerdos. Los objetos, impregnados de un significado emocional, activan una respuesta sensorial que conecta lo tangible con lo afectivo. Así lo vemos cuando Sole muestra la maleta de su madre con algunas de las joyas que tenía. Esta relación subraya el poder que tiene Almodóvar, como Boltanski, para hacer visibles capas de la memoria a través de la experiencia física y sensorial. También lo hace el griego Vlassis Caniaris en sus trabajos sobre migración y diáspora, cuando utiliza elementos como maletas y ropa para evocar la memoria de los ausentes como en *Possible Background* (1974).

La película está plagada de estos momentos sensoriales, destaca el momento en el que Sole descubre alucinada, una bicicleta estática en uno de los dormitorios de la casa de la tía Paula. La bicicleta produce un extrañamiento en Sole, es un objeto duchampiano que por su imposibilidad funcional para la anciana con la que se asocia su uso, sirve como productor de fantasías. Provoca un cuestionamiento, un extrañamiento, y hace que Sole (se) formule preguntas. La bicicleta ofrece una visión casi dadaísta, la mirada que Sole proyecta sobre el objeto es alucinada, sorprendida como si hubiera visto un animal mitológico, un imposible. Un desconcierto similar al que provocaban las esculturas, *ready-mades*, de Marcel Duchamp.

En una visión doméstica y trascendida por el humor manchego identitario de Almodóvar, la bicicleta se presenta como un imposible, como un elemento irracional e ilógico para producir una sorpresa, una mirada extraña e incluso temerosa. A partir de ahí, la curiosidad, y tras la superación del miedo, hace que se acerque al objeto y lo huela para recordar en ese momento a su madre.

7. Conclusión

El acto de confrontar la muerte no se presupone sencillo, no constituye una tarea fácil para quien se atreva a cuestionarla. En esa dirección, quizás Hirst introduce una fuerza de la naturaleza indómita como un tiburón, contenido en una estructura fría y minimalista, para permitirnos mirar a la muerte directamente a los ojos. Una confrontación visual con lo ineludible.

Pero los muertos no son únicamente ausencias, sino que actúan y se imponen a través de los recuerdos, las narrativas, los duelos, los legados materiales y simbólicos, o inmateriales a través de los sentidos como vemos en alusión muy directa en *Volver* —como los olores, sabores y sonidos— e incluso a través de demandas de justicia que no han quedado debidamente resueltas como ejemplifica Irene.

Estas perspectivas resultan especialmente interesantes para analizar la obra de Pedro Almodóvar, y en particular *Volver*, donde los juegos cruzados de cuidados, la presencia de padres ausentes o violentos, y el retorno de pasados traumáticos funcionan como núcleos de redefinición identitaria.

Dichas dinámicas dialogan con otros relatos almodovarianos —como *La mala educación* o *Madres paralelas*— donde los fantasmas del pasado emergen tras haber sido minimizados, ocultados deliberadamente, disimulados o silenciados. Esta idea se aproxima de nuevo a la propuesta de Vinciane Despret, quien cuestiona la concepción psicologista y positivista del duelo heredada de Freud —basada en la desvinculación progresiva del objeto perdido— para reivindicar, en cambio, la posibilidad de establecer otros modelos de relación con lo ausente.

Esta noción del vínculo con los muertos y con lo negado enlaza de manera sugerente con la problemática de la memoria conflictiva en España: una memoria reprimida tras una Transición, festiva y amnésica, que continúa retornando para exigir nuevas formas de reconocimiento.

Referencias bibliográficas

Almodóvar, P. (2006). *Volver. Guion cinematográfico de Pedro Almodóvar*. Ocho y medio.

- Barthes, R. (2009). *Diario de duelo. 26 de octubre de 1977 - 15 de septiembre de 1979* (A. Castaño, Trad.). Siglo XXI editores.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, Trad.). Paidós.
- Caro Baroja, J. (1974). *De la superstición al ateísmo. Meditaciones antropológicas*. Taurus.
- De Quincey, T. (2008). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (D. Ruiz, Trad.) Ediciones Espuela de plata.
- Del Toro, G. (Director). (2001). *El espinazo del diablo* [Película]. El Deseo, S.A., Tequila Gang, Sogepaq.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta.
- Despret, V. (2022). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. (P. Méndez, Trad.). La Oveja Roja.
- Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Caja Negra.
- Groys, B. (2022). *Filosofía del cuidado* (M. Gonnet, Trad.). Caja negra.
- Millás, J. J. (2006). A Lola García. Asunto: Volver. En P. Almodóvar, *Volver. Guión cinematográfico de Pedro Almodóvar* (p. 9). Ocho y medio.
- Olivares Merino, J. Á. (2022). La iteración fantasmal: mise en abyme y aparecidos en *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro. *BRUMAL. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, X(1), 193-213. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.829>
- Poyato Sánchez, P. (2021). Narración e intertextualidad en *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006). *BSAA arte*, (87), 349-369. <https://doi.org/10.24197/bsaaa.87.2021.349-369>
- Rosset, C. (1993). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión* (E. Lynch, Trad.). Tusquets editores.
- Ruiz de Samaniego, A. (2013). *Ser y no ser. Figuras en el dominio de lo espectral*. Micromegas.
- Sánchez Alarcón, M. I. (2008). El color del deseo que todo lo transforma: claves cinematográficas y matrices culturales en el cine de Pedro Almodóvar. *Palabra Clave*, XI(2), 327-342.
- Sanchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Alianza.
- Vela Bueno, J. C. (2022). De fantasmas y sombras. La anagnórisis en *Volver* de Pedro Almodóvar. *Cuadernos de ALDEEU*, XXXVI, 161-174.
- Villanueva Macías, F. J. (2010). Cuerpo renombrado, cuerpo rememorado: epojé y espiral en "Volver" de Pedro Almodóvar. *Investigaciones fenomenológicas. Cuerpo y Alteridad*, (2), 451-458. <https://doi.org/10.5944/rif.2.2010.5602>