

Los fantasmas amistosos en *Volver* de Pedro Almodóvar: Una interpretación freudiana

María D. Blanco-Arnejo

Willamette University

“Nunca acepté la muerte, nunca la he entendido” (Almodóvar 192). Con estas palabras, el cineasta español, Pedro Almodóvar, explica la inspiración, el motor, y el tema principal de su película *Volver* (2006). Aquí el mundo de los vivos y el de los muertos se entremezclan, y la línea que los divide nunca está clara. A caballo entre los dos mundos se encuentra el personaje de Irene, un fantasma amistoso, que “vuelve” de la muerte para arreglar unos asuntos pendientes.

Esta premisa se encuadra perfectamente en el mundo rural manchego en el que se crió Pedro Almodóvar. Los rituales de la muerte están integrados de forma natural en la vida diaria: la limpieza de las lápidas, el protocolo de los velorios y los entierros, la selección de la propia tumba, etc. A estos rituales típicos hay que añadir un detalle producto de la superstición: la creencia en los fantasmas, o espíritus. Son seres que han muerto pero que encuentran la manera de hacerse presentes e influir en las vidas de los familiares vivos que han dejado atrás.

El segundo tema fundamental de *Volver* es el incesto. Dentro del universo almodovariano, el incesto corresponde al tipo de relaciones humanas “determined by the need to exert power and domination, and sexuality is associated with violence, power inequality, and physical and emotional submission” (Urios-Aparisi 200). Almodóvar ya había tratado este tema en varias de sus películas. En *Laberinto de pasiones* (1982) el incesto es secundario y tiene un tinte cómico y desaforado, como todo lo que ocurre en la película. *La ley del deseo* (1986) trata el tema del incesto de una forma más dramática y bien integrada en el argumento, pero todavía con un tono sumamente exagerado. *Tacones lejanos* (1991) muestra una versión más sofisticada del tema: la protagonista, Rebeca, se casa con uno de los amantes de su madre, la famosa

cantante Becky del Páramo. Más tarde, Rebeca tiene un encuentro sexual con Letal, un hombre que imita a la famosa madre de Rebeca en un cabaret. Claramente, la obsesión de Rebeca con su madre, y no el incesto, es el tema principal (Heins Walker 284), pero esos dos casos de incesto metafórico que comete la protagonista, con una figura paterna y luego con la imitación de su madre, ayudan a desentrañar la complejidad de la mente de Rebeca. *Kika* (1993) introduce también el incesto de una forma marginal, ya que la protagonista tiene relaciones con un hombre y con el padre de éste al mismo tiempo. Finalmente, en *Volver* el tema del incesto pasa a ser absolutamente central para la historia y para el desarrollo de los personajes, y recibe un tratamiento profundo y dramático. Aquí el incesto y la muerte están vinculados mediante el personaje fantasmal de Irene.

Un resumen del complicado argumento de la película nos ayudará a desentrañar su significado: Raimunda, una mujer trabajadora de unos treinta años, regresa una noche a casa y se encuentra a su marido muerto en la cocina. Su hija, Paula, le confiesa que ha matado a su propio padre cuando éste intentaba violarla. Raimunda oculta el cadáver en el congelador de un restaurante cercano en el que pronto se pone a trabajar. Al día siguiente, Sole, la hermana de Raimunda, visita su pueblo natal para asistir al entierro de su tía. Al regresar a casa Sole se sorprende al ver que el fantasma de Irene, su madre, muerta tres años antes, ha venido en el maletero del coche con ella. Sole acepta al fantasma de Irene en su casa, y le ayuda a llevar una existencia clandestina. Al final de la película descubrimos que Irene no es realmente un fantasma. Ella había matado a su marido y a la amante de éste, incendiando la casilla en la que dormían. Toda la gente supuso que los muertos eran Irene y su marido. Entonces Irene se fue a vivir secretamente con su hermana Paula, ya senil, hasta que Paula murió. Irene mató a su marido en cuanto supo que éste había abusado sexualmente de su hija Raimunda. En la última

escena, todas las mujeres vuelven al pueblo, unidas y felices, aunque Irene debe continuar su vida oculta y fantasmal. Ahora va a dedicarse a cuidar a Agustina, una vecina del pueblo enferma de cáncer, hija de la amante del marido de Irene, que había muerto en el incendio.

Estos dos temas principales de la película, el incesto y la muerte, son estudiados por Sigmund Freud en su libro *Totem and Taboo*. Freud explica la prevalencia del incesto y la muerte como tabúes en sociedades primitivas. La culpa es el vínculo que asocia estos dos tabúes, y la expresión fundamental de esa culpa es el miedo a los fantasmas.

La palabra tabú viene de la cultura polinesia. Su significado es doble: algo sagrado y prohibido a la vez. Según Freud: “. . . he basis of taboo is a prohibited action, for performing which a strong inclination exists in the unconscious” (32). Las culturas primitivas estudiadas por Freud se someten voluntariamente a un gran número de prohibiciones para las que no tienen una explicación racional. El miedo a un castigo indeterminado es lo que obliga a los miembros de estas culturas a negarse ciertas libertades y placeres (Freud 21).

El incesto es uno de los tabúes más importantes estudiados por Freud: “. . . the findings of psychoanalysis have shown . . . that the earliest sexual excitations of youthful human beings are invariably of an incestuous character and that such impulses when repressed play a part that can scarcely be over-estimated as motive forces of neuroses later in life” (124). Es decir, el incesto es un impulso humano natural, pero la sociedad no lo acepta. Antropólogos y sociólogos también han estudiado el incesto desde un punto de vista evolutivo. Richard Dawkins, en *The Selfish Gene* afirma: “. . . incest avoidance in humans, no less than in other animals, is the consequence of strong Darwinian selection” (294). Las sociedades más primitivas han establecido el incesto como tabú para imbuir a sus miembros un miedo y un sentimiento de culpa que los aleje de la tentación. Por ejemplo, en algunas tribus del África oriental: “A girl has to

avoid her father between the age of puberty and the time of her marriage. If they meet in the road, she hides while he passes, and she may never go and sit near him” (Freud 12). Esto es exactamente lo que vemos en las interacciones entre Paula y Paco. Cuando Raimunda y Paula llegan a casa, Raimunda se pone a trabajar en la cocina, pero Paula se sienta al lado de su padre, de manera descuidada, con las piernas abiertas. La cámara nos muestra la intensa mirada de Paco y luego un primer plano de la entrepierna de su hija, el objeto de su mirada. La importancia de estos encuadres ha sido estudiada en profundidad por Laura Mulvey: “The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure” (19). En la siguiente escena, Paco camina por el pasillo y ve a Paula desnudándose en su habitación, a través de la puerta abierta. Paula y Paco no están obediendo las leyes del tabú: Paula se sienta al lado de Paco y no se oculta cuando el padre pasa.

Las violaciones de los tabúes deben ser castigadas. Según Freud, el tabú podría ser el inicio de nuestros sistemas penales. En las culturas más primitivas el propio tabú se vengaba de los que no lo respetaban. De ahí surgieron las ideas de fantasmas y espíritus que imponían los castigos desde un poder divino. Más adelante, la propia sociedad, con sus leyes, se encarga de castigar a los violadores del tabú (20). En el caso del incesto, el castigo por la violación del tabú es la muerte: “. . . the regular penalty of sexual intercourse with a person of a forbidden clan is death” (Freud 4-5). En la película, los dos hombres que cometieron incesto mueren de forma violenta a consecuencia de sus actos: Irene mata a su marido en cuanto averigua que ha abusado de Raimunda, y Paula mata a Paco mientras él la ataca. En los dos casos, el espectador siente simpatía por las asesinas, y desprecio por las víctimas. Aceptamos que la violación del tabú haya sido castigada. Esto nos lleva al segundo tabú estudiado por Freud: la muerte.

El tabú de la muerte presenta dos vertientes principales: el acto de matar a otro ser humano, y el contacto físico con un cadáver. Ambas vertientes son meticulosamente observadas en *Volver*. Las tribus estudiadas por Freud contemplaban la posibilidad de tener que matar a sus enemigos, violando así el tabú de la muerte. En ese caso, se impone una expiación para limpiar al asesino de su culpa: “. . . the violation of a taboo can be made good by atonement or expiation, which involve the renunciation of some possession or some freedom . . . Emancipation from one renunciation is made up for by the imposition of another one elsewhere” (34). “In some Dyak tribes men returning from a successful (killing) expedition are obliged to keep to themselves for several days and abstain from various kinds of food” (39). Este es el caso de Irene. Después de matar a su marido y a la madre de Agustina, prendiendo fuego a la casilla donde dormían, se impone a sí misma terribles restricciones. Primero vaga por los montes durante varios días, sin comida ni refugio. Después se queda a vivir con su hermana senil Paula, pero tiene que renunciar a su vida normal. A partir de ahora tiene que vivir escondida de las vecinas, como un fantasma. Cuando se reconcilia con Raimunda, su vida mejora, pero todavía tiene que expiar la culpa de haber dejado a Agustina sin madre. Por eso se va a cuidarla al final de la película, continuando su existencia fantasmal.

El caso de Paula es diferente. Ella también ha matado, sin embargo no parece sufrir las restricciones y los castigos que afectan a su abuela Irene. Puede haber varias razones para eso, la primera es que Paula ha matado en defensa propia, durante un ataque directo. La mayor parte de las culturas son más lenitivas en estos casos. Además, su madre Raimunda se hace cargo del crimen de Paula. Las primeras palabras de Raimunda en cuanto escucha las explicaciones de Paula son: “Recuerda que fui yo quien lo mató”. Paula asiente cuando oye esto, y así parece desprenderse de la culpa que debería corresponderle por lo que ha hecho. A partir de ahí,

Raimunda va a sufrir varias restricciones. La primera de ellas es que no puede acudir al entierro de su tía Paula, a la que tanto quería. La segunda es el trabajo físico que tendrá que llevar a cabo para ocultar el cuerpo de Paco y luego enterrarlo. Estas restricciones no parecen tan fuertes como las que su madre ha sufrido por matar a su marido y a la amante de ésta. Tal vez la razón sea que Raimunda está reviviendo su trauma de la juventud, y está reaccionando ahora como hubiera debido hacerlo cuando su propio abuso ocurrió. Aunque no lo dice claramente, podemos asumir que Raimunda admira a su hija Paula por defenderse del ataque de Paco, y por haber confesado todo inmediatamente a su madre. Al asumir la culpa de la muerte de Paco, de alguna manera Raimunda está haciendo justicia a su propio caso de abuso, y por eso no merece el castigo tan fuerte que sufre Irene.

La segunda vertiente del tabú de la muerte se relaciona con el temor a tocar el cuerpo de los muertos. En casi todas las culturas, el contacto con los muertos se considera tabú en mayor o menor medida. Para Freud, la esencia de ese tabú es el miedo a los espíritus: “a dearly loved relative at the moment of his death changes into a demon, from whom his survivors can expect nothing but hostility and against whose evil desires they must protect themselves by every possible means” (58). “But the notion that the disembodied soul is on the whole a malicious being . . . is also, no doubt, intimately connected with the instinctive fear of the dead, which in its turn the outcome of the fear of death” (59). Esta es la esencia de *Volver*, que el propio Almodóvar reconocía en la cita inicial de este ensayo: el miedo a la muerte, la incomprensión ante la muerte. La noción de los fantasmas, de los espíritus de los seres que han muerto pero no se han ido del todo, es parte de la mente humana, primero como tabú, y luego, en sociedades modernas como superstición.

Ante los fantasmas, *Volver* nos presenta dos posturas muy diferentes, representadas por Sole y Agustina. Sole tiene miedo de los muertos, no quiere ir sola al entierro de la tía Paula, ni siquiera quiere ver el cadáver. La primera vez que ve lo que ella considera que es el fantasma de su madre, sale corriendo aterrorizada. Más adelante, Sole evoluciona y llega a aceptar con alegría el regreso de su madre. Agustina, por su parte, ha vivido siempre en el medio rural y está muy familiarizada con los ritos de la muerte. No sólo limpia las lápidas de sus antepasados, sino que cuida su propia tumba. Agustina tiene en mente su propia muerte, parece haberla aceptado y haberse preparado para dar ese paso. Agustina se hace cargo del cuerpo de la tía Paula, lava y amortaja el cadáver. Organiza el duelo en su casa, y le cuenta a Sole las historias de fantasmas de su infancia. Al igual que el resto del pueblo, Agustina está convencida de que el fantasma de Irene ha vuelto para cuidar a la tía Paula. En lugar de temer a ese fantasma, lo admira y desea verlo y conversar con él. Cuando Irene se presenta en su casa al final de la película, Agustina la recibe con alegría, completamente convencida de que no es una persona real, sino un fantasma que ha venido a cuidarla y acompañarla.

Esta ambivalencia en los sentimientos de los vivos hacia los muertos es analizada por Freud:

It is quite possible that the whole concept of demons was derived from the important relation of the living to the dead. The ambivalence inherent in that relation was expressed in the subsequent course of human development by the fact that, from the same root, it gave rise to two completely opposed psychological structures: on the one hand fear of demons and ghosts and on the other hand veneration of ancestors . . . Mourning has a quite specific psychological task to

perform: its function is to detach the survivors' memories and hopes from the dead. (65)

Estas dos “estructuras psíquicas” de las que habla Freud están ampliamente representadas en la película. En el pueblo, las mujeres limpian las tumbas de sus familiares en un ritual que tiene mucho de alegría como subraya la zarzuela escogida como música de fondo. El entierro de la tía Paula es una ocasión para reunirse, hablar, comer, cotillear, más una fiesta que algo triste (Smith 16). La discusión de las mujeres durante el velorio nos revela claramente su posición: los fantasmas son aceptados y respetados, amados y temidos a la vez.

El cuerpo de Paco es también tratado cuidadosamente, como corresponde al tabú de la muerte. Raimunda limpia, transporta y conserva el cadáver. Más tarde lo entierra en un lugar que considera agradable para Paco, el río, del que éste guardaba buenos recuerdos. Incluso graba sus iniciales y su fecha de nacimiento y muerte en un árbol, como si fuera una lápida. El hecho de escoger el río para enterrar a Paco tiene otro significado también. Según Freud, “the living did not feel safe from the attacks of the dead till there was a sheet of water between them” (59). El entierro junto al río ayuda a Paco a descansar, y a no volver como fantasma.

Mientras limpia el cadáver de Paco, Raimunda se mancha de sangre. Cuando Emilio llama a la puerta, a pedirle que le enseñe el bar a posibles compradores, observa que Raimunda tiene sangre en el cuello. Ella dice que es “cosas de mujeres” aludiendo a su menstruación. Es un detalle que proporciona un cierto alivio cómico a una situación tan tensa, pero es también una alusión a otros tabúes estudiados por Freud: “Temporary taboos may be attached to certain particular states, such as menstruation and childbirth . . .” (20-21). Es también una forma de reafirmar la culpa que Raimunda le ha quitado a su hija para echársela sobre sus propios hombros. Ahora la sangre de Paco se mezcla con la propia sangre de Raimunda.

El tabú relativo al contacto con cadáveres se extiende, según Freud, a la comida: “the taboo observances after bodily contact with the dead are the same over the whole of Polynesia, Melanesia and a part of Africa. Their most regular feature is the prohibition against those who have had such contact touching food themselves . . . ” (52). En *Volver* resulta muy sugerente la presencia de la comida. En varias escenas vemos el proceso de preparación y consumición de alimentos, no como algo aislado sino como una marca de la comunidad, como una manera de unir al grupo. Curiosamente, son las personas que han tenido contacto con cadáveres las que preparan la comida. Primero, Raimunda y Sole encuentran comida preparada por el fantasma de su madre cuando visitan a la tía Paula. Raimunda se hace cargo de un restaurante y cocina para treinta personas al día siguiente de la muerte de Paco, y sigue haciéndolo durante varias semanas. Después de amortajar a la tía Paula, Agustina prepara comida para los asistentes al velorio, vemos cómo le sirve un plato a Sole. En *Volver* no se observa entonces el tabú relativo a la preparación de comida después de haber tocado un cadáver, sino todo lo contrario. Lo que tenemos aquí es una extensión del tabú de la muerte en otra dirección, haciendo participar a todo el grupo de la violación del tabú. Según Freud: “. . . whenever food is eaten in common, the participation in the same substance establishes a sacred bond between those who consume it when it has entered their bodies” (137). En este caso, puede ser una forma de expiación, de purgación, de compartir la culpa con la comunidad. Resulta significativo, y un poco cómico, que Raimunda anuncie en el restaurante “carne de cerdo” cuando tiene a Paco en el congelador.

Los dos temas fundamentales que hemos analizado, el incesto y la muerte, están marcados por las diferencias entre los sexos. Los hombres están prácticamente ausentes en la película. Su mínima presencia es como usurpadores de la armonía creada por las mujeres. La película ni siquiera nos muestra a los hombres como agentes de esa infamia, sino que sus actos

son referidos por mujeres: Irene nos cuenta el abuso sufrido por Raimunda, y Paula le confiesa a su madre por qué ha matado a Paco. Los hombres ni se necesitan ni se echan de menos, son “superfluos” (Matthews). Sole se gana la vida con una peluquería ilegal en su piso de Madrid, donde las clientas son solamente mujeres. Raimunda echa mano de sus vecinas para que la ayuden en el negocio del restaurante, para mover los electrodomésticos, para enterrar a su marido. En varias escenas se muestra a las mujeres haciendo trabajos que asociamos tradicionalmente con los hombres: cargar bultos pesados o cavar un hoyo. Como indica Gutiérrez-Albilla: “the group of women in *Volver* thus form an alternative relational and social space which becomes a radical critique of the dominant heterosexual and patriarchal paradigm” (335).

El padre de Raimunda no aparece en la película, y Paco es literalmente “un peso muerto”. No percibimos el menor sentido de compasión o comprensión hacia los hombres. Irene y Raimunda se convierten en viudas, pero en lugar de sentir una carencia, lo que sienten es alivio. Antes de la muerte de Paco, Raimunda parecía preocupada, cansada, desbordada por el trabajo. Sin embargo, tras la muerte de su marido, todo le empieza a salir mejor. Se hace cargo de un restaurante y gana más dinero que antes, cuando desempeñaba varios trabajos de limpieza. Este cambio positivo en su vida se muestra cuando canta la canción “Volver”. Raimunda se da cuenta de que su hija nunca la ha oído cantar, que no ha cantado desde que su padre abusó de ella. Ahora, después del nuevo abuso, puede cantar otra vez, porque ahora madre e hija están unidas, no separadas, como resultado del abuso. La canción, magníficamente interpretada por Estrella Morente, hace que Raimunda lllore y ría al mismo tiempo. La canción marca el comienzo de una nueva y mejor vida para ella y para su hija.

Vemos claramente esta diferencia entre los sexos cuando Sole llega a casa de Agustina para el velorio de la tía Paula. En el patio, Sole se enfrenta a un grupo de hombres que la miran inmóviles, en silencio, casi con hostilidad, sin un gesto de amabilidad. Cuando Sole se da la vuelta se encuentra con los brazos abiertos y los besos cariñosos de Agustina, que la lleva a la cabecera del duelo, donde Sole es arropada por las mujeres. La diferencia entre los sexos crea un gran impacto visual en estas escenas, que nos recuerdan a las tragedias de García Lorca (Camino 636). En palabras de Marsha Kinder: “*Volver* is dedicated to a tamer form of female bonding that helps domesticate death” (9).

Las mujeres representan el cariño, la cooperación, la amistad, el sentido de comunidad. Las mujeres son las que arreglan los desbarajustes creados por los hombres, las que limpian los estropicios, las que trabajan, las que preparan la comida, las que entierran a los muertos, . . . y las que matan (pero por causas justas). Los hombres son la fuerza que trata de romper los sentimientos positivos de las mujeres. Esta división parece seguir la teoría del amor y el odio de Empédocles (495-435 A.C.E.). El filósofo de Agrigento es el creador de la primera teoría de los cuatro elementos, que él llamaba raíces: tierra, aire, agua, y fuego. El universo está formado por estos cuatro elementos, combinados de distintas maneras, que se unen y se separan gracias a dos fuerzas opuestas: el amor y el odio (Russell 55). En *Volver* el amor es una fuerza femenina, y el odio una fuerza masculina. Esta dicotomía está subrayada por la prevalencia de los cuatro elementos y su uso simbólico en la película: fuego, viento, agua, y tierra.

Irene reacciona con viento y fuego ante los crímenes de su marido. Raimunda reacciona ante la misma situación con agua y tierra. Todas las escenas en el pueblo de La Mancha se muestran solitarias, desiertas, barridas por el viento. Se hacen varias referencias al “viento solano”, que es el responsable, según la mitología popular, de la alta tasa de locura en “Alcanfor

de las Infantas”, el nombre inventado del pueblo. Ese viento también es la causa de los frecuentes incendios en el área. Este hecho le dio a Irene la oportunidad de hacer que su crimen pareciera un accidente. Por supuesto, el fuego es también el símbolo de su pasión, del horror ante el incesto cometido por su marido, y su propio sentimiento de venganza y justicia.

Raimunda, por otro lado, cuando encuentra a su marido muerto en la cocina, limpia todo cuidadosamente y mete el cuerpo en un congelador. Más tarde, entierra el congelador con el cuerpo dentro, cerca del río. El agua está presente en tres formas diferentes, creando un fuerte contraste con la reacción de Irene: primero, Raimunda limpia la sangre del suelo de la cocina con una fregona. Después, pone el cadáver en el congelador, asegurándose al día siguiente de que esté cubierto de hielo. Finalmente, decide enterrar el cuerpo cerca del río Júcar, un lugar en el que solía jugar cuando era niña. En los tres casos, el agua simboliza limpieza, renovación, paz. El segundo elemento presente en la reacción de Raimunda es la tierra. A diferencia de su madre, que dejó que el viento arrastrara su ira, y la llevó a su condición fantasmal, Raimunda permanece cerca de la tierra, dando una tumba a su marido, e incluso grabando sus iniciales en el tronco de un árbol, a modo de lápida, recordándonos la primera escena de la película en el cementerio. De nuevo, vemos a Raimunda trabajando duramente, cavando el hoyo junto al río, completamente cubierta de tierra y sudor. Esta acción parece aportar a Raimunda una cierta paz y un sentimiento de que ha cerrado esa etapa de su vida, algo que su madre no consiguió.

La armonía es restaurada gracias al uso de la tierra y el agua en lugar del aire y el fuego. Al final de la película, Raimunda entiende la reacción de su madre y la acepta otra vez. Pero no acepta que su madre haya vuelto, sino que acepta la situación de su madre. Raimunda estaba resentida porque su madre no había visto el abuso que ocurría en su propia casa. Ahora, cuando Raimunda habla con la madre que ha vuelto, tiene un nuevo bagaje de experiencia para

entenderla. La propia Raimunda ha permitido que su hija sufra un intento de violación por parte de su padre. Con humildad y compasión, ahora Raimunda puede aceptar a su madre y asumir su propio pasado. Raimunda es un “personaje complejo emplazado en la frontera zozobante de la recuperación de un pasado que creía haber dejado atrás, aunque fuera consciente de la imposibilidad de soltar amarras con la primera luz que vieron sus ojos, y la inseguridad de un futuro incierto, pero por primera vez comandado por sus acciones” (Domínguez y Barcellós 8).

El retorno de la misma situación en la vida de Raimunda se ve marcado por las muñecas en la maleta. Cuando Irene vuelve para vivir con su hija Sole, se trae las muñecas, un recuerdo de su propia infancia. Son las mismas muñecas con las que sus hijas solían jugar. Ahora su nieta Paula juega con ellas también. Esas muñecas parecen tener vida propia, viajando por todas las casas de la historia. Primero, las muñecas están en la casa del pueblo manchego, donde Raimunda se crió. Después, el fantasma de Irene se trae las muñecas con ella a la casa de Sole. Allí las muñecas servirán como un lazo de unión entre Paula y su abuela Irene, que usa las muñecas como pretexto para hablar del pasado, del amor, de la muerte, y de las relaciones entre madres e hijas. Las muñecas también servirán como elemento de fricción entre las hermanas Sole y Raimunda, ya que ésta cree que Sole quería robarlas. Sole lleva entonces las muñecas a la casa de Raimunda para enmendar su relación. Más tarde, Raimunda le devuelve las muñecas a Sole con una disculpa. Finalmente, cuando todas las mujeres regresan al pueblo, las muñecas vuelven con ellas, a la casa donde habían vivido durante tantos años. Las muñecas entonces han trazado un círculo completo, saliendo de la vieja casa del pueblo, y regresando a esa casa, trayendo con ellas a las mujeres de la familia.

Las muñecas tradicionalmente son un símbolo de la infancia, de los sueños perdidos, de una vida perfecta e imposible. Mientras Irene, Raimunda y Paula han crecido y han tenido que

enfrentarse a las dificultades de la vida adulta, las muñecas permanecen, sin cambiar, sin sufrir. Las tres generaciones de mujeres piensan en sus juventudes perdidas mientras miran a las muñecas. A través de las muñecas pueden recuperar un poco de esa juventud. Raimunda y Paula abandonaron su infancia cuando sus padres abusaron de ellas. Ahora las muñecas les ayudan a revivir su infancia feliz, antes de ver la fealdad del mundo.

Las muñecas también simbolizan el elemento femenino. Al igual que las muñecas, las mujeres perduran y conservan su identidad. La película comienza con mujeres limpiando las tumbas en el cementerio y termina con un grupo de mujeres juntas en el pueblo. La unión de estas mujeres ha sido sellada con fuego, viento, agua, y tierra. Han sido abusadas por los hombres, pero han vuelto, incluso de la muerte.

En definitiva, Pedro Almodóvar le está dando salida en *Volver* a algunas de las inquietudes más ancestrales de los seres humanos. A falta de una religión que le consuele del trasiego de la vida, Almodóvar hace cine para descubrir, en sus propias palabras: “. . . el más allá está aquí. El más allá está en el más acá. El infierno, el cielo o el purgatorio somos nosotros, están dentro de nosotros, ya lo dijo Sartre mejor que yo” (192).

Obras citadas

- Almodóvar, Pedro. *Volver. Un guión de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ocho y medio, 2006.
- Camino, Mercedes. “‘Vivir sin ti’; Motherhood, melodrama and españolada in Pedro Almodóvar’s *Todo sobre mi madre* (1999) and *Volver* (2006).” *Bulletin of Spanish Studies* 87. 5(2010): 625-42.
- Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford UP, 1976.
- Domínguez Núñez, Oscar, y Elena María Barcellós Morante. “La sublimación del cuerpo en Pasolini y Almodóvar”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 36 (2007). Web. 6 Jun. 2011.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. Trans. James Strachey. New York: Norton & Company, 1950.
- Gutiérrez-Albilla, Julián Daniel. “Returning to and from the Maternal Rural Space: Traumatic Memory, Late Modernity and Nostalgic Utopia in Almodóvar’s *Volver*.” *Bulletin of Hispanic Studies* 88 (2011): 321-38.
- Heins Walker, Lesley. “What Did I Do to Deserve This? The ‘Mother’ in the Films of Pedro Almodóvar.” *Modes of Representation in Spanish Cinema*, ed. Jenaro Talens and Santos Zunzunegui. Minneapolis: Minnesota UP, 1998. (273-88).
- Kika*. Dir. Pedro Almodóvar. Intérpretes: Verónica Forqué, Victoria Abril y Peter Coyote. Image Entertainment. 1993. DVD.
- Kinder, Marsha. “Volver”. *Film Quarterly* 60.3 (2007): 4-9.
- Laberinto de pasiones*. Dir. Pedro Almodóvar. Intérpretes: Cecilia Roth, Imanol Arias y Helga Liné. Cinevista, 1982. Film.
- La ley del deseo*. Dir. Pedro Almodóvar. Intérpretes: Eusebio Poncela, Carmen Maura y Antonio
- Hispanet Journal 5 (April 2012)

Banderas. Sony Pictures Entertainment, 1986. DVD.

Matthews, Peter. "Lost in La Mancha." *Sight and Sound*. Sep. 2006. Web. 3 Feb. 2011.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989.

Russell, Bertrand. *A History of Western Philosophy*. New York: Simon and Schuster, 1945.

Smith, Paul Julian. "Women, Windmills, and Wedge Heels." *Sight and Sound*. (June 2006): 16-8.

Tacones lejanos. Dir. Pedro Almodóvar. Intérpretes: Victoria Abril, Marisa Paredes y Miguel Bosé. Miramax Film, 1991. Film.

Urios-Aparisi, Eduardo. "The Body of Love in Almodóvar's Cinema: Metaphor and Metonymy of the Body and Body Parts." *Metaphor and Symbol* 25. 3 (2010): 181-203.

Volver. Dir. Pedro Almodóvar. Intérpretes: Penélope Cruz, Carmen Maura, Lola Dueñas, Blanca Portillo. Sony Pictures Classics, 2006. DVD.