

Idas y venidas en la España contemporánea: los casos de *Volver*, de Pedro Almodóvar y *Calzados Lola*, de Suso de Toro

Eduardo Barros Grela
California State University Northridge

[. . .] nadie sabe bien cuánto me tarda el partir. Ya me voy, ya marchó, me digo, y mi corazón se vuelve loco de contento.

Calzados Lola

El cambio de siglo ha dejado claras muestras de nuevos cambios de paradigma. La profetización apocalíptica esgrimida por Francis Fukuyama con respecto al “fin de la historia” plasmó la reformulación teórica que llevaba años mascándose en los ámbitos académicos. Su arriesgada afirmación en torno a la llegada en la época actual al fin de las ideologías y al fin de la historia repercutió claramente en las líneas de teorización del nuevo orden mundial tras los atentados del 11 de septiembre en la ciudad de Nueva York. Así, críticos culturales como Román de la Campa, Ernesto Laclau, Néstor García Canclini o Noam Chomsky hablaron de una fulminación inminente del siglo XXI tras estos ataques como los fundamentos de un nuevo cambio de paradigma epistemológico. Ya Gonzalo Navajas (1996) había anticipado (aunque en el ámbito estético) un inmediato desgaste del paradigma posmoderno, extenuado en su aporía, y en favor de un emergente episteme que llamó “neomoderno” y cuya presencia se plasma a partir de la última década del siglo XX en España (153). Esta esfera de una neomodernidad que convive con la posmodernidad a la vez que la cuestiona es apropiada para desarrollar una nueva conceptualización ontológica en la que se impone la re-significación del sujeto como cúmulo de órganos sin cuerpo, como una desintegración del cuerpo en su forma, “aséptica” e impermeable: la posthumanidad.¹ En este ámbito de la deconstrucción del sujeto desde una conceptualización, más que incorporéa, de una

corporalidad cambiante, resurge la figura del fantasma como propuesta actancial de la identidad reconstruida de ese sujeto.

En este estudio me propongo discutir las formas en las que estas consideraciones teóricas se articulan en el ámbito de la textualidad literaria y fílmica en España, en particular a través del análisis de la novela de *Calzados Lola* (1998) de Suso de Toro, y de *Volver*, la producción fílmica que Pedro Almodóvar termina en 2006. Ambas obras exploran la nostalgia como fundamento actancial de la identidad individual y colectiva, desde la discusión de la herencia cultural proyectada a través de la herencia familiar (y, en particular, de la madre), así como de la vuelta al ámbito rural como alternativa a la paralización de la urbanidad posmoderna, sin dejar de atender a la contradicción derivada de la búsqueda de un pasado que conlleva, irremisiblemente, la re-escritura de ese pasado. El objetivo de este regreso se presenta, así, como la creación de nuevas espacialidades que deconstruyan las estructuras categóricas de las anteriores formas de entender el espacio cultural en España (la tan afamada separación entre lo rural y lo urbano). Es así como en estas dos obras se presentan personajes de cuya corporalidad tangible no hay constancia (“Es como si estuviera muerto. ¡Soy un fantasma!” [Toro 220]), lo que sirve a los textos para expresar la preocupación teórica acerca de las nuevas formas de humanidad regeneradas a partir de otros modelos más tradicionales de existencia. Es de particular interés que ambos autores hagan uso de figuras fantasmales para formular sus posturas hacia lo posthumano, ya que estas figuras implican siempre una reconceptualización del pasado y, mediante la invitación a entender a todos los personajes como fantasmas, una reconceptualización también del propio sujeto. Estas dos obras permitirán, por lo tanto, explorar detalladamente las “idas y venidas” de la identidad subjetiva colectiva en la España contemporánea a través de la movilización física como forma de creación de nuevas espacialidades, así como de la movilización “metafísica” como articulación de los nuevos paradigmas posthumanos que cuestionan la integridad del cuerpo. Esta exploración tendrá una plasmación teórica a partir de los supuestos planteados por Guattari en torno a la importancia de la nostalgia para la creación de una “disutopía” fundamentada en el redescubrimiento del pasado como cuestionamiento del presente y, siguiendo esa línea, la aportación de Baudrillard a la preocupación acerca de la búsqueda obsesiva del origen.

Calzados Lola tiene como protagonista a Manuel, un emigrante gallego en Madrid cuyas aspiraciones se reducen a escalar socialmente por medio de sus contactos en el mundo laboral de dudosa reputación al que pertenece, entre cuyas funciones está la del espionaje a través de escuchas telefónicas. En una de estas escuchas, Manuel recoge información comprometedor para su propio jefe y procede a hacerle entrega de la grabación. Sin embargo, segundos antes de hacerlo, recibe una llamada por telefonía móvil, entrecortada y sin apenas recepción, que le informa de la inminente muerte de su madre en Galicia. Manuel abandona precipitadamente Madrid, sin haber llegado a hacer entrega de la grabación, lo que provoca un proceso de regreso a su tierra natal teñido por una trama de persecuciones, amores y asesinatos. En ese viaje, en el que Manuel importa elementos urbanos al ámbito rural y viceversa, el protagonista se enfrentará a una identidad definida por la constante ida y venida, tanto interior como exterior.

En una dinamicidad similar, podemos observar cómo las protagonistas de *Volver* emprenden un camino hacia el ámbito rural (tanto físico como imaginado). Tres mujeres viven la clásica dinámica migratoria del campo hacia la ciudad, con continuas visitas de regreso al pueblo, pero cada vez más espaciadas temporalmente. Sin embargo, los trágicos acontecimientos sucedidos a raíz de diferentes fallecimientos y la consecuente presencia de figuras fantasmales hacen que esa relación con el ámbito rural se plasme en una presencia mucho mayor de éste, y que las mujeres protagonistas inviertan el movimiento migratorio para convertir la alternativa rural en una opción plausible para todas ellas, tanto mediante una presencia mayor suya en el campo como con una incorporación de éste a su “identidad urbana.”

Este camino de regreso parece cuestionar las afirmaciones de Nathan Richardson (2002) acerca del presunto abandono de la narrativa (literaria y fílmica) española de los espacios rurales que habían sido tan importantes unos años antes. Richardson sostiene que la salvedad a ese abandono son las letras de las ‘comunidades periféricas,’ que sí se ocupan del ámbito rural (233). El camino que emprende Almodóvar primero con *La mala educación* y, sobre todo, con *Volver* hacia un espacio rural pueden dar un giro interesante al estudio propuesto por Richardson, quien acierta al afirmar la tendencia estética de las literaturas (y del cine) vasca y gallega a generar ambientaciones que tengan como protagonista a ese espacio de pueblo/aldea donde

se halla una confrontación—desde el pasado—del presente con sus personajes. *Calzados Lola* es, de esta forma, un ‘volver’ mediatizado por la idea original del “partir,” en un movimiento que cuestiona la herencia cultural del franquismo tardío en la producción de identidad de la subjetividad del gallego.²

Otra de las acertadas conclusiones alcanzadas por Richardson (2001) afirma que el uso de la tecnología en la obra de Suso de Toro invita a encontrarse con nuevas formas en las que la identidad de los personajes queda supeditada a la actuación de estos dispositivos ajenos a la condición humana (teléfonos móviles, aparatos de escucha, tratamiento de imagen, etc). Es posible que la presencia de la tecnología vaya incluso más allá y se utilice como instrumento de conexión con las formas espectrales que aparecen en *Calzados Lola*, como puente de enlace entre lo propiamente inhumano y la redistribución físico-orgánica de lo post-humano. No es necesario recordar la relevante presencia de esa misma tecnología en muchas de las propuestas fílmicas de Almodóvar, con la que el director manchego problematiza la producción de identidades a partir de representaciones de la identidad individual.

En el caso de *Volver*, tanto la comunicación telefónica como la presencia televisiva juegan un importante papel en la confusión que pretende definir a los principales personajes, ya que introducen elementos tecnológicos en el cuerpo rural (es el caso de los teléfonos móviles cuyo uso se exagera de forma grotesca en la casa rural), o insertan personajes pueblerinos en el corazón de la tecnología en su vertiente más antisublime (un “reality show” de la televisión). Esa tecnología tiene un papel protagonista en la articulación del movimiento que define las características de la nueva espacialidad entre lo rural y lo urbano, representada por personajes pertenecientes al ámbito rural tradicional que se mueven con suma facilidad ante las antaño inaccesibles innovaciones tecnológicas.

Calzados Lola puede ser entendida como una ‘novela negra rural,’ en lo que parece ser un claro oxímoron en referencia a la naturaleza misma del concepto de novela negra tal y como la describe Raymond Chandler, al afirmar que “la novela negra es la novela del mundo profesional del crimen.”³ Esta definición del autor norteamericano se asocia directamente con el ámbito urbano, y se enfoca en la desilusión de una vida urbana definida por la alienación de los valores “culturalmente heredados,” y en respuesta al deslizamiento de sus significantes

culturales. La novela negra norteamericana, como se sabe, ha tenido una gran influencia en la narrativa española de los años 80 y 90, y en el caso de *Calzados Lola* da un paso más para adentrarse en la espacialidad del viaje (de regreso) a la “profundidad” peninsular, al ámbito rural en su expresión más opuesta al clásico entorno urbano de la novela negra. El viaje de retorno a un pasado caduco, inexistente—un tema que también se ha observado en obras anteriores de Almodóvar (*La mala educación* o *Átame*, por ejemplo)—sirve para legitimar las acciones de sus protagonistas, que *actualizan* ese pasado en favor de una redefinición de su presente. En *Volver*, que es definida en varios medios⁴ como un homenaje a La Mancha, Almodóvar plantea de forma más explícita la cualidad fantasmagórica de esa plasmación histórica que representa la figura de la madre, recipiente de la herencia cultural de una identidad carente de referentes fijos en una situación sociopolítica e histórica que invita a la fluctuación de esas identidades. La presencia de elementos fantasmales también se plasma en *Calzados Lola*, cuya articulación de dimensiones adyacentes a la realidad conocida persigue objetivos que cuestionan las espacialidades tal y como las entienden los protagonistas.

Los personajes de estas obras se hallan a sí mismos en situaciones comprometidas (homicidios, secuestros, negocios de sospechosa legalidad, etc.) cuya responsabilidad ceden a un entorno urbano que funciona como delimitador de las [re-escritas] libertades de sus orígenes pre-postmodernos, unas libertades de actuación que la nostalgia les permite fabricar. En ese entorno apático de la gran ciudad, los personajes de *Volver* y de *Calzados Lola* se encuentran hastiados por la cosificación de sus rutinas, entregados a un devenir aletargado, y alienados de su “identidad de origen.” Sin embargo, lejos de establecer un binarismo entre el ámbito rural y el ámbito urbano, ambos textos proponen una confluencia de *espacialidades* que ruralizan el entorno urbano y urbanizan el entorno rural, en una suerte de articulación local de las formas en las que los espacios públicos adquieren significación a través de las prácticas de la vida diaria de quienes usan esos espacios.⁵

Volver, rodada por Pedro Almodóvar en 2006, relata las historias de madres e hijas de dos familias vecinas que se han visto unidas de diversas maneras a lo largo de su historia. Por un lado, Raimunda (Penélope Cruz), ante la reciente muerte de su madre, mantiene una relación muy estrecha con su hija y con su hermana, relación que les

ha permitido superar su importante pérdida familiar. Paralela a la historia de Raimunda, se presenta la vida de Agustina (Blanca Portillo), cuya madre también “desapareció” el mismo día en que murió la madre de Raimunda. La historia da un giro inesperado (y sorprendente, si se tiene en cuenta la anterior producción fílmica del director) cuando la madre muerta se le aparece a una de las hijas y comienza a llevar una vida “normal” al lado de éstas. La duda acerca de si esta aparición es un fantasma o no nunca llega a resolverse completamente para los personajes, lo cual le confiere una identidad difusa, incompleta. Desde el principio de la historia, el espectador se enfrenta a un ambiente fantasmagórico que presagia el devenir de los acontecimientos. Las cuatro protagonistas “vivas” se encuentran en un cementerio repleto de mujeres que, bajo una fuerte ventisca, sacan brillo con automática tenacidad a las tumbas de sus seres queridos (masculinos) fallecidos. Esa pequeña necrópolis no se halla en el espacio habitual de Raimunda y su familia urbana, sino en el ámbito rural al que pertenecía su recientemente fenecida madre. Sin embargo, la ambientación propia de esa urbanidad que les es natural a las protagonistas, se aleja de la representación moderna de la ciudad para habilitar un espacio que integra las costumbres importadas del pueblo en la configuración heterogénea y voluble propia de las espacialidades posmodernas.

Esta integración molecular de las identidades espaciales de las protagonistas obedece a una dinámica deconstructiva de las esferas tradicionales de la modernidad. A lo largo del texto fílmico, no sorprende al espectador—por su nimiedad—el contraste establecido entre el ámbito rural y el urbano. Las dinámicas que se siguen en uno y otro parecen perpetuarse bajo la superficialidad de un cambio de formato: la rutina inerte que caracteriza las costumbres pueblerinas aparece como transposición del ámbito urbano. Las mujeres limpian con obstinación las lápidas en el cementerio, aun sabiendo que su tarea es pragmáticamente inútil puesto que el viento arrastra tierra que ensucia con mayor tesón lo que ellas acaban de abrillantar. Su actividad muestra la monotonía de una rutina cuya esencia subyace en el propio espacio en el que se realiza: el espacio que es común a todos los pueblos, el cementerio. El aeropuerto, donde trabaja Raimunda también es significativo porque fusiona la cotidianeidad posmoderna con lo impersonal y repetido; el aeropuerto es el “no espacio” por excelencia. Como limpiadora de este espacio fantasmagórico y transitorio las identidades se diluyen en tipologías. La propia subjetividad de Raimunda se desvanece en su ámbito

profesional como uno más de los espectros que habitan efímeramente el impersonal espacio de los aeropuertos.

Refiriéndose a la situación de la clase trabajadora, Felix Guattari y Antonio Negri exponen que “el resentimiento, la repetición vacía, y el sectarismo constituyen las modalidades en las cuales se viven las esperanzas traicionadas” (73). Guattari conceptualiza el proceder de la nostalgia como forma de transgresión de las rutinas establecidas mediante la articulación de lo que él llama el *futuro anterior*—un futuro predeterminado—y que relaciona directamente con su formulación de la “disutopía” (79). Los personajes de *Volver* se adhieren a ese futuro predeterminado e insoslayablemente condicionado, por sus respectivos pasados fantasmales que no sólo definen su herencia cultural anterior, sino que se redefinen a sí mismos en un presente restringido por el solape de una epistemología determinada por el silencio.

A lo largo de la película, el espectador puede observar que la consigna es “callar,” en un acuerdo tácito entre los personajes para que haya sucesos que se olviden, que pasen a formar parte del rumor, del silencio, del viento solano de la locura. Aquel silencio pretérito como eliminación de voces se reconceptualiza en estas obras como discurso “callado” que otorga actancialidad a quienes lo profesan. Este mismo silenciamiento se ejerce en el ámbito urbano en el que Raimunda desarrolla su actividad diaria, ya que la protagonista no vacilará a la hora de ocultar la muerte de su pareja para salvaguardar la integridad de su hija. A pesar de la complicidad existente entre todas las figuras femeninas de la historia, no cabe duda de que el silencio, el secreto aceptado, la herencia del rumor del viento del pueblo forma parte importante de sus identidades.

Siguiendo con los planteamientos propuestos por Guattari (Cap. VI “Pensar y vivir de otro modo: propuestas” [1999]), podemos afirmar que se produce una vuelta a las raíces humanas, una búsqueda del retorno a los orígenes de la esperanza: “[la búsqueda de] un ‘ser para,’ de una intencionalidad colectiva orientada al hacer más que a un ‘ser contra’ estancado en las salmodias impotentes del resentimiento” (77). La aceptación de ese silencio se transforma en la propuesta de Almodóvar en una forma de transgresión desde la que recuperar las nociones de la memoria, del pasado colectivo, pero desde una postura (de)constructiva, más que destructiva, más allá de la fórmula tradicional de la nostalgia como fuente creadora de pasados reconstruidos. El resentimiento, como forma axiológica, se ha establecido en la España de

la Transición y, desde el hartazgo de las sempiternas disputas de sus dos facciones, se hace necesario un “pensar, vivir, experimentar y combatir de otro modo” (Guattari y Negri 79).

Se puede afirmar, por lo tanto, que la obra de Almodóvar gira en torno a un discurso de integración de lo urbano con lo rural con el fin de obtener una forma de conocimiento no estancada en los valores fijos y tradicionales del contrapunto ideológico. La articulación de este nuevo discurso propone una construcción continua de la realidad contemporánea, en la que haya espacio para las diferentes voces, así como para la ausencia de las mismas. El silencio y el rumor aparecen como discursos legítimos que albergan tanta carga semántica como las voces que los interrumpen. En esta esfera tibia de las fragmentadas fronteras entre ambas espacialidades se halla la figura fantasmal de Irene (Carmen Maura), personaje que ha fallecido en uno de los múltiples incendios que determinan la idiosincrasia del pueblo natal de las protagonistas, aunque, evidentemente, el desarrollo posterior de la trama descubrirá que esta muerte no había sido tal. Esta entidad fantasmagórica funciona como símbolo equívoco de la espacialidad fronteriza que determina los nuevos paradigmas epistemológicos de una sociedad determinada por la reincorporación silenciosa de elementos fundacionales del pasado a una reescritura perpetua de esa identidad “neomoderna.” Tanto los personajes que rodean a la figura de Irene como los propios espectadores se asientan en un estado de duda ante la presencia de la madre de Raimunda. Su aparición se corresponde con la definición de ese viento solano que causa tantos trastornos a los habitantes de su pueblo de origen. No obstante, el estado de incertidumbre que caracteriza a la presencia de este personaje no es exclusivo del ámbito rural, sino que acompaña a los personajes hasta el espacio de la gran ciudad, Madrid.

Es significativo que el espacio escogido para el desarrollo de la historia en el ambiente urbano sea el de las afueras de Madrid (Vallecas, Tetuán), en particular el de barrios que han sido poblados por personas que llegan a Madrid desde distintos puntos de la geografía española, y que reconstruyen ese espacio urbano bajo las condiciones rurales de sus diversos orígenes. Cabe notar en este apartado la relevancia de las concomitancias demográficas con otros espacios cuya identidad ha estado determinada por los movimientos migratorios. Mike Davis hace referencia en su *Magical Urbanism* (2001) al hecho de cómo la diversidad que define a los diferentes pueblos que emigran hacia un

punto determinado termina por desaparecer en una amalgama que da lugar a la otredad establecida por el cuerpo social receptor y dominante. En *Volver*, podemos observar ese proceso por medio de los diferentes personajes que conforman la taxonomía del barrio, un espacio proclive a permitir actuaciones de *in-betweenness* como actitud efectiva de creación de nuevas identidades. Por este motivo, el barrio se hace idílico para la presencia de un ser ilusorio que es la máxima representación de esa figura de frontera, de esa subjetividad difusa cuya identidad es el paradigma del “no pertenecer a ningún sitio.”⁶

No obstante, la realidad contemporánea de barrios como estos en la España de la inmigración daría pie a posicionarse en favor de la incorporación de personajes que configurasen ese nuevo estado social del urbanismo madrileño. ¿Por qué se decanta Almodóvar por un personaje de las raíces de la España más tradicional? Según Jo Labanyi (2002),

It is often said that, with the exception of its Galician “Celtic fringe,” Spain has no tradition of ghost stories. [. . .] I should like here to draw on Derrida’s historical-materialist reading of ghosts in *Specters of Marx* (1994) in order to argue that the whole of modern Spanish culture—its study and its practice—can be read as one big ghost story. (1)

La lectura de Derrida que Labanyi aplica a la historiografía española se entiende desde la definición propuesta para el concepto de “fantasma.” Según Derrida (1994), los fantasmas son los rastros de aquellos a quienes no se les permitió dejar un rastro: víctimas de la historia, grupos subalternos, etc. Labanyi explica que, siguiendo esa línea de pensamiento, la posmodernidad estaría caracterizada por el reconocimiento de esos fantasmas creados por la modernidad. El personaje de Irene parece cumplir con las caracterizaciones que se hacen de la entidad fantasmal: su actuación vital ha estado eminentemente condicionada por una subyugación a un sistema patriarcal que la ha silenciado, y su última marginalización, la que la legitima como forma subalterna, parece revertir los valores sociales tradicionales de la España descrita en *Volver*. Más adelante discutiré con más detalle la resignificación de lo subalterno en el discurso cinematográfico, pero quisiera insistir en la problematización de una formulación de estos personajes como partes integrantes del discurso fantasmal que

define la historia presentada en la película. Si para Labanyi la cultura moderna española puede ser interpretada como una gran historia de fantasmas, de la misma forma, la articulación discursiva de *Volver* se puede leer como un homenaje a esas figuras sin voz que han teñido de silencio la historia reciente de España.

Gran parte de los personajes principales presentan rasgos típicos de la discordancia existencial causada por el viento que se anuncia en la escena inicial de la película. Ese viento, ese rumor, ese dador de caos que es el solano cálido y sofocante interviene en la trama a modo de recurrencia de una sinrazón (de forma paralela a como se presentará el sonido (mental) del mar en el protagonista de *Calzados Lola*). Esa apelación a la locura transitoria como “normalidad” vigente en la vida del pueblo sirve para situar el tono discursivo del relato en un estado de subalternidad legitimada. Si Raimunda se caracteriza por su pragmatismo y por el predominio de la razón en su posición frente al mundo, en el momento en el que ha de enfrentarse a un suceso que rompe su característica monotonía (el asesinato de Paco [Antonio de la Torre] por parte de su hija ante el intento de violación por parte de aquél), Raimunda procede con plena normalidad en su actuación como sujeto delictivo. El rumor del viento solano legitima su identificación con la normalidad del acto criminal perpetrado por ella y por su hija Paula (Yohana Cobo), cuya rutina tampoco parece profundamente afectada por el acto cometido. En el caso de Sole (Lola Dueñas), sorprende la meticulosidad con la que incorpora la presencia de su madre a su rutina diaria, acordando soluciones inverosímiles para justificar la anexión de la última a la vida de la primera, independientemente de su condición como ente natural o sobrenatural. Es de especial interés la conversación que Sole mantiene con su madre con respecto a cuál ha de ser la identidad que ésta adquiera para no levantar sospechas entre la clientela de su improvisada peluquería doméstica. En esa conversación, además de servir como antecedente de lo que será una de las referencias más claras al silenciamiento del ‘otro,’ se ponen de manifiesto las tendencias inertes a producir una identidad generalizada y estereotipada de lo subalterno cuando ambas mujeres hablan de adoptar una identidad de mujer indigente china, rusa o de otras nacionalidades. Algo similar sucede con la reacción de Agustina ante la posibilidad factual de estar tratando con un fantasma: se incorpora esa contingencia a la violenta comprensión del día a día.

En todos estos personajes hay una clara aceptación de esa anomalía, aceptación que viene determinada por la propia condición fantasmagórica de todos ellos. Raimunda aparece en repetidas ocasiones limpiando: en su trabajo en el aeropuerto; en el cementerio; tras la muerte de su pareja, en el restaurante, etc. Esa obsesión (y necesidad) de limpiarse de máculas es referencial a una existencia fantasmal fundamentada en la ficción de su creación nuclear familiar; en apariencia responde a los cánones establecidos, pero en su interior es sabedora de que su pareja no es el padre natural de su hija y que ella misma, Raimunda, dio a luz a su hija como consecuencia de las sucesivas violaciones por parte de su padre. Esa ficción como máscara de culpabilidades es transmitida a Paula, cuya sombría participación en la trama se ve acusada en el momento en el que descubre que la posición familiar que había definido su identidad ha quedado destruida, primero por la eliminación física de la figura paterna que ella misma ejecuta y, después, por la eliminación existencial del concepto de “padre,” precipitada por el conocimiento de una verdad ulterior con respecto a su prole. Sole y Agustina viven aletargadas, una tras su experiencia matrimonial y, en cierta medida, resignada a un devenir que ya no tiene mucho que ofrecerle, y la otra atada a ensoñaciones que la liberen del yugo geográfico que es—en su caso, obligado—el pueblo.

El hecho de que un fantasma “explícito” aparezca en las vidas de estos personajes no sólo no es causa de pavor entre ellos, sino que les sirve como alivio a sus soledades sociales y existenciales, dando sentido a una lucha que parecía carecer de objetivos. Esa lucha se puede entender a la luz de lo que dice Baudrillard (1984) para ahondar en la repercusión de la inercia en la disposición del ser humano ante el universo:

A lo más verdadero que lo verdadero opondremos lo más falso que lo falso. No enfrentaremos lo bello y lo feo, buscaremos lo más feo que lo feo: *lo monstruoso*. No enfrentaremos lo visible a lo oculto, buscaremos lo más oculto que lo oculto: *el secreto*. No buscaremos el cambio ni enfrentaremos lo fijo y lo móvil, buscaremos lo más móvil que lo móvil: *la metamorfosis*. No diferenciaremos lo verdadero de lo falso, buscaremos lo más falso que lo falso: *la ilusión y la apariencia*. (6) (el énfasis es mío).

Así, las mujeres que conforman el núcleo actancial principal de este texto fílmico hacen uso de su mirada para retornar a un espacio cognitivo que les permita destruir la inercia establecida en sus actuaciones diarias. Sin embargo, la violencia de un discurso hegemónico que invita inexorablemente al letargo hace que la única forma que hallen de enfrentarse a ese discurso sea mediante una apropiación del mismo, buscando y legitimando lo más feo que lo feo—*el asesinato*; lo más oculto que lo oculto—*los silencios*; lo más móvil que lo móvil—*la metamorfosis del espacio*; y lo más falso que lo falso—*los fantasmas*. De esta forma, y ante los episodios traumáticos que viven, tanto los personajes de *Calzados Lola* como los de *Volver* aceptan el reto de ficcionalizar su percepción, afirmando así la condición fantasmagórica de su entorno y de sí mismos. El entorno que habrán de manejar se definirá por la aceptación de la realidad en la propia ilusión (Fiennes 3'45"–4'47"), por la búsqueda de lo verdadero en lo más falso que lo falso.

El caso más representativo de esta ficcionalización es el de Irene, quien ante los sucesivos y violentos descubrimientos que determinan su realidad, decide adoptar una identidad de realidad desde la ilusión.⁷ Esta estrategia aparece representada en el texto fílmico a través del rumor del viento, cuya manifestación inicial en el discurso narrativo perdura hasta el final de la película por medio de una presencia fantasmagórica; por medio del rumor.⁸ En continua analogía con el personaje de Irene, del que los demás personajes no son plenamente capaces de afirmar su presencia aunque ésta les conste empíricamente, el rumor del viento, su sombra y su rastro determinan las acciones de esos mismos personajes.⁹ La realidad de los efectos frenopáticos del viento a través de la ilusión de su rumor funciona como detonante de las acciones de los personajes protagonistas en busca de una deconstrucción de la axiología dominante. Esta deconstrucción es una herramienta de recuperación, de resignificación y de legitimación de los discursos subalternos que habían sido marginados por la sublimación del totalitarismo en la historia contemporánea de España, aun insistiendo en incorporarlos desde su realidad, perteneciente a la ilusión e inseparable de ella. Tal y como afirma Avery Gordon, “[. . .] finding the shape described by absence captures perfectly the paradox of tracking through time and across all those forces that which makes its mark by being there and not there at the same time” (6). El viento funciona como ese rumor fantasmal, cuya presencia es una ausencia, y cuyas huellas infieren una duda a la realidad de su existencia. Del

mismo modo en que Almodóvar dota a sus personajes de un halo fantasmagórico para reconstruir el sistema de valores establecido en la sociedad española de principios del siglo XXI, Suso Toro había utilizado en 1999 técnicas semejantes a la hora de construir un discurso de generación de espacios que se convertiría en su novela *Calzados Lola*. Uno de los mayores logros del texto fílmico propuesto por Almodóvar radica en afirmar la condición subalterna de sus personajes como parodia de la idiosincrasia de los grupos dominantes. En la propuesta novelística de Toro, podemos ver un esquema narrativo similar en búsqueda de una problematización paralela del espacio como productor de identidades. Rikki Morgan-Tamosunas indica que, “[. . .] despite its location in the past, the popular appeal of the nostalgia film signals it as an important cultural barometer of the present. [. . .] Cultural and political postmodernity is experienced as a series of disorientating effects producing a sense of loss of individual identity, roots and community” (2000, 119).

Ya hemos visto cómo los personajes femeninos de *Volver* emprenden un camino—físico e imaginario—hacia el ámbito rural. De la misma forma nos hallamos en *Calzados Lola* ante personajes cuyas identidades se definen en espacialidades fronterizas que tienden puentes entre un presente reconceptualizado y un pasado que había sido olvidado, marginado, silenciado. En el monólogo que abre la novela, podemos observar una exigencia de actancialidad por parte de la narradora: insiste en su deseo obsesivo por ‘partir,’ en lo que es una clara referencia al movimiento migratorio que caracterizó a la sociedad gallega de mediados del siglo XX. Sin embargo, el deseo de partir de la voz hablante no es para dejar su tierra, su espacio, y en búsqueda de un futuro más próspero. La marcha que anuncia es hacia la muerte y, sin embargo, no es una marcha automática, pasiva. La “voz” que llora esos deseos repite que le da la bienvenida a la muerte, pero que no es esa muerte quien viene a buscarla, sino que es ella, la madre del protagonista, quien se lanza en su busca. De esta aproximación inicial a *Calzados Lola*, igual como sucede en *Volver*, se destacan dos temas importantes: primeramente, la muerte, a través de sus repetidas manifestaciones desde el comienzo de ambas obras; en segundo lugar, la inestabilidad temporal, o alternancia cronológica narrativa. Hay una tendencia a identificar la voz narrativa del protagonista masculino (Manuel) con el presente narrativo, mientras que esas intrusiones sensoriales intercaladas en la narración se entienden

como manifestaciones de un pasado dada su condición póstuma. Cabe mencionar con respecto a esta segunda idea presente en el inicio del texto que el discurso del pasado se ubica, por lo tanto, en Galicia mientras que el del presente parte desde Madrid, y el hecho de que ambas temporalidades se difuminen con la progresión de la narrativa es indicativo del marco espacio-temporal basado en la ambigüedad que se utiliza como ambientación de la historia y que la caracterizará en sus diferentes dimensiones hermenéuticas. La muerte aparece como discurso recurrente en las obras que están siendo analizadas en este ensayo. En *Calzados Lola*, la invitación al lector a ambientar su lectura desde un prisma luctuoso parece destinada a evocar esa melancolía que ha sido descrita como característica del *sujeto* galaico-portugués. Ese sentido de nostalgia (o *morriña*) se caracteriza por un abandono de la subjetividad a la inercia del sentimiento, convirtiéndose éste en un estado de parálisis que se intensifica con el incremento del pensamiento; es ese “dolor del conocimiento” (Toro 8).

La infeliz entrega del Manuel residente en Madrid a una rutina desesperanzada se hace evidente en lo malhumorado de su carácter. Siempre actuando a la defensiva, Manuel se define a sí mismo como una persona pragmática, instalada en el *hic et nunc* y desinteresada de cualquier planificación que entrañe un compromiso: “Mañana es otro día. Mañana quién sabe” (21). Su dedicación profesional no se ve correspondida con un ánimo de prosperar, sino que parece obedecer a una dinámica vital fundamentada en la supervivencia a corto plazo. Según Baudrillard, “[. . .] en un sistema en el que las cosas están cada vez más entregadas al azar, la finalidad se convierte en delirio, y desarrolla unos elementos que saben perfectamente superar su fin hasta invadir la totalidad del sistema” (1983, 10), observación que explica la ausencia de objetivos concretos en el personaje entregado a la inercia de una rutina pero en búsqueda de una identidad. Del mismo modo, Manuel difumina la suya en una búsqueda similar, en lo que parece una aplicación del discurso de Baudrillard: “Histeria inversa a la de las finalidades: la histeria de causalidad, correspondiente a la desaparición simultánea de los orígenes y de las causas: búsqueda obsesiva del origen, de la responsabilidad, de la referencia, intento de agotar los fenómenos incluso en sus causas infinitesimales” (1983, 11). Manuel se encuentra en una situación de parálisis, tanto en su búsqueda como en su aceptación de la rutina, causada por la súbita desaparición de los vínculos con su origen.

Encontramos en el personaje de Manuel claras referencias tanto a la “histeria de las finalidades” como a la “histeria de la causalidad.” El desarraigo que muestra por todo lo que se escape de su inmediatez de conocimiento: “No me acordaba de mi casa para nada. Vivía lo que cada nuevo día me ponía delante de un modo automático” (19). Manuel se va transformando a lo largo de la narrativa en un reconocimiento de la ausencia—de la *falta*—de un origen reconocible. El viaje que Manuel emprende hacia Galicia motivado por la muerte de su madre y dejando atrás un Madrid repleto de cabos sueltos ha de entenderse como la inversión de ese desarraigo, que dirige ahora su desdén hacia la monotonía de la vida urbana y que da lugar a una búsqueda referencial de un origen que se ha ido enmoheciendo con la ausencia del personaje. No obstante, el automatismo que Manuel ha ido interiorizando en su desarrollo, tampoco ahora le abandona. Cuando recibe la llamada que le obliga a volver a su pueblo, el espectro que lo liga a su subjetividad urbana se acentúa al perder contacto sensorial con la realidad en la que lleva a cabo su actividad diaria. Incluso el sonido del teléfono parece anticipar un estado fantasmagórico con sus continuas interrupciones y cortes de voz. Manuel va a iniciar su viaje de regreso, su negación del “partir,” pero lo va a hacer desde un estado regido por elementos ajenos a su identidad física y que denotan con su presencia una fascinación, una perplejidad, una incertidumbre.

El mejor de los ejemplos para ilustrar este estado espectral es el que corre paralelo al fundamental en *Volver*. Si allí afirmábamos que el rumor del viento solano determinaba los designios de los personajes, en *Calzados Lola* ese elemento fantasmagórico que se halla en un estado fronterizo entre la presencia y la no presencia aparece representado por el rumor del mar: “Aquellos ruidos de mar” (16). De vez en cuando, el Manuel que vive en Madrid se asusta con el rumor marino que, saliendo de la nada, inunda sus oídos. No es una cuestión física, sino psicológica, y Manuel parece no poder controlarla a pesar de lo inquietante que le resulta. La memoria de su identidad olvidada se manifiesta a través de un sonido que refiere a la matriz de su subjetividad, pero ese sonido externo del mar no tiene una existencia física, no se puede concretizar. Sin embargo, es ese sonido el que determina las acciones y las decisiones de Manuel a largo plazo, y es, a su vez, lo que le confiere ese estado espectral que acompaña a la monotonía de su rutina. La familia de Manuel parece estar condicionada por los mismos fantasmas, aunque desde su entorno rural esto se produzca

de una manera mucho más concreta: “Cómo se oye el mar. Parece que haya mar de fondo. Parece como si hablase. Como si dijera algo. Cómo se oye el mar así, con los ojos cerrados, ¿no lo oyes? Es como si se le metiese a uno dentro” (200).

Los golpes de mar psicológicos que acompañan a los principales personajes de la narrativa de Toro tienen efectos inequívocos en la construcción de las realidades que llevan a cabo. Ante esos rumores marítimos, Manuel dice sentirse como si se hallase en una embarcación que oscila con las mareas y con las marejadas: “Aquella clarividencia solo duró un instante, pero fue mareante e insoportable” (21). Esos mismos personajes, acostumbrados a vivir tras una lente que empaña sus visiones, reaccionan de forma violenta ante un despertar de la rutina, por efímero que éste sea. Tanto Manuel como su hermano Miguel han cultivado una impostura existencial ante el desgaste ontológico al que estaban condenados, cuyo exceso de inercia hacia el progreso conlleva una paralización retrógrada en su desarrollo. Reflexionando sobre el papel de la inercia en la conducta del individuo, explica Baudrillard que, “[La solución puede estar en . . .] una desaceleración que permitiría reingresar en la historia, en lo real, en lo social, como un satélite extraviado en el hiperespacio regresaría a la atmósfera terrestre” (37).

Siguiendo esta línea, se puede observar cómo los personajes de *Calzados Lola* y de *Volver* se frenan, vuelven sus miradas, y siguen en sentido inverso los pasos que en el pasado les hicieron partir entre secretos, silencios y voces inventadas. Proponen una deceleración de la inercia alienante moderna que reconcilie los elementos característicos de la urbanidad más cosmopolita con los rasgos fundamentales del ámbito rural y local, y buscan lograr así una espacialidad propia y en continua reconstrucción que permita formular un presente aglutinante de la memoria que ha dado lugar a sus subjetividades.

La presencia de lo fantasmagórico en ambas obras implica la necesidad de actualizar de manera concreta las voces marginales que la historia reciente del país determinó como *non gratas*. El hecho de que en ambas familias haya secretos inefables que pertenecen al ámbito de lo prohibido, del tabú, y que en estas narrativas se incorporen al discurso dominante sin perder su condición intrínseca, indica un posicionamiento epistemológico en el que se deconstruyen los discursos hegemónicos y se propone una constante reconstrucción de las subjetividades que logre superar la ausencia de esos rastros como parte de la identidad de un grupo cultural. Dice el hermano de Manuel: “Yo

no existo para él. [. . .] Sentí como si yo no fuese de vuestra familia. No sé de quién soy” (Toro 217).

Cabe recordar que en *Calzados Lola* se sugiere que, a través de las tecnologías, los muertos pueden comunicarse con los vivos y los ausentes con los presentes; Miguel, el hermano del protagonista, está convencido de que se comunica con su madre muerta a través de un vídeo, y el propio Manuel muestra sus dudas con respecto a la existencia de un ser que se identifique como su madre. La historia, tanto familiar como nacional, y la melancolía se entrelazan en ambas narrativas para formar una voz discordante ante los valores tradicionales que se han desarrollado a partir de estos conceptos, y las voces transformadas en rumores fantasmagóricos problematizan su propia existencia y, con ella, la de los personajes mismos como sujetos.

Esa tradición embarcada en el pasado como referente histórico, así como sus repercusiones en el presente, encuentra parangón en lo que afirma Sloterdijk con respecto a que el siglo XX heredó del XIX una paradoja desmoralizadora: un irremisible hastío vital causado por un historicismo sublimado. El hombre histórico se siente abrumado por el “eterno ruido de la época histórica,” que le hace despertarse de ella y hacer de la “historicidad” un concepto deprimente (Sloterdijk 112). Este “eterno ruido de la época histórica” se ve desarrollado en las narrativas de la España contemporánea, que continúan indagando en las alternativas epistemológicas y axiológicas de la actualidad nacional. El esquema binario que ha caracterizado las posiciones oficiales de la maquinaria social española en cuanto a la necesidad o al inconveniente de una recuperación de la memoria histórica muestra claros síntomas de desgaste, e invita a reformular una estética que dé pie a vías alternativas de conocimiento. Tanto de Toro como Almodóvar aciertan al expresar una propuesta lúdica que cuestione esos binarismos tradicionales, y que incorpore a los sectores subalternos a la reconstrucción del presente y a la reconceptualización de las espacialidades emergentes en una sociedad que necesita una profunda reorganización de sus valores. En *Volver* y en *Calzados Lola*, la historia, como una de las herramientas para esa reconstrucción, se incorpora a la discusión, y problematiza los silencios que se han facilitado desde su entorno.

Podemos entender, por lo tanto, que en los dos casos de las obras que han sido estudiadas en este ensayo se intenta contestar—desde varios enfoques—a una preocupación más amplia que se hace patente en los textos literarios y fílmicos más recientes del entorno

contemporáneo español: la representabilidad de una serie de espacialidades hasta ahora inexistentes que están reconfigurando el panorama epistemológico correspondiente al ámbito del actual Estado Español. Esos diversos enfoques coinciden en *Calzados Lola* y en *Volver* al discutir la creación de un espacio diferente que articula urbanidad y ruralismo como propia forma de identidad. Al mismo tiempo, al tratar la incorporación de seres pertenecientes al mundo de lo fantasmagórico a la cotidianidad del mundo de los vivos, ambos autores abarcan terrenos de reescritura de identidades que cuestionan los límites tradicionales de actuación de subjetividades, y los articulan con la celebración de una impostura ontológica en continua fluctuación como nuevo paradigma de la identidad de los pueblos españoles.

Notas

1. Para una discusión más detenida de lo “posthumano,” ver Badmington, Neil. Ed. *Posthumanism*. Nueva York: Palgrave, 2000.

2. Particularmente visible en los movimientos migratorios de la década de los 60.

3. Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. Nueva York: Vintage, 1988.

4. Pedro Almodóvar regresa con ‘Volver,’ una comedia en la que mira a la muerte ‘con naturalidad.’ *Diario El Mundo* 14/03/2006

5. En concordancia con las propuestas de De Certeau en su *The Practice of Everyday Life*.

6. Con esta cita hago referencia directa a la obra *Dreaming in Cuban* (1992), de la escritora latina Cristina García. En ella, uno de los personajes que funcionan como representación de la identidad fronteriza que sistematizó Gloria Anzaldúa en *Borderlands* (1989), indica que “I don’t belong anywhere,” circunscribiendo así, su propia identidad a una configuración fantasmal que encuentra parangón en el personaje de Irene que está siendo aquí discutido.

7. Pero no el único. Como ya se ha explicado con anterioridad, la presencia fantasmal e ilusoria de los personajes es un rasgo común a todos ellos.

8. Esta continua referencialidad a los vientos que traen consigo la locura (o que, de por sí, son manifestaciones de esa locura) tienen una profunda raigambre popular que ha dado pie a numerosas leyendas con figuras fantasmales como protagonistas.

9. La confusión que inunda al espectador (y a los personajes) ante los objetos propios del ‘fantasma’ se corresponde con ese estado de estupefacción

paralizante que Žižek discute como forma de afirmación de la autonomía del objeto parcial (Fiennes, 23'43”).

Obras citadas

- Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- Davis, Mike. *Magical Urbanism: Latinos Reinvent the US City*. London: Verso, 2001.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- The Pervert's Guide to Cinema*. Dir. Sophie Fiennes. Amoeba Films, 2006.
- Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Bard, 1998.
- García Canclini, Néstor. “Remaking Passports. Visual Thoughts in the Debate on Multiculturalism.” *The Visual Culture Reader*. Ed. Nicholas Mirzoeff. New York: Routledge, 2002. 130–41.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 1997.
- Guattari, Felix y, Antonio Negri: *Las verdades nómadas*. Madrid: Akal Ediciones, 1999.
- Labanyi, Jo. “History and Hauntology; Or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period.” *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory Since the Spanish Transition to Democracy*. Ed. J.R. Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. 65–82.
- . *Constructing Identity in Contemporary Spain. Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- Navajas, Gonzalo. “Posmodernidad, globalización, ficción: ¿Para qué seguir contando historias inventadas en el Siglo XXI? *Revista Monográfica/Monographic Review* XVII (2001): 22–35.
- . *Más allá de la posmodernidad*. Barcelona: EUB, 1996.
- Richardson, Nathan. Ed. *Postmodern Paletos. Immigration, Democracy, and Globalization in Spanish Narrative and Film, 1950-2000*. London: Bucknell UP, 2002.
- . “Stereotypical Melancholy: Undoing Galician Identity in Suso de Toro's *Calzados Lola*.” *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 26.2 (2001): 169–189.
- Sloterdijk, Peter. *Eurotaoísmo*. Barcelona: Seix Barral, 2001.
- Toro, Suso de. *Calzados Lola*. Barcelona: Ediciones B, 1998.
- Žižek, Slavoj. “The Matrix, or, the Two Sides of Perversion.” www.Nettime.org: 1999. <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9912/msg00019.html>
- . *The Fragile Absolute*. New York: Verso, 2000.