

CUERPO RENOMBRADO, CUERPO REMEMORADO EPOJÉ Y ESPIRAL EN *VOLVER* DE PEDRO ALMODÓVAR

Francisco José Villanueva Macías
Université Jean Moulin, Lyon 3, Francia
fvmlyon@hotmail.com

1. Introducción

Volver, último trabajo cinematográfico de Pedro Almodóvar, se reapropia de lo corpóreo recuperando una dialéctica de la rivalidad (*amphisbetesis*) entre el cuerpo y sus dobles. Redescubrimos el mito platónico de la Idea corpórea y la imagen corporal, el original y la copia, el modelo y el simulacro, condenando a la caverna al Fantasma-simulacro —a Irene (Carmen Maura)— al rememorarlo. Irene reaparece dentro del maletero del coche de su hija Soledad (Lola Dueñas). “Ábreme —le dice—. Soy tu madre. No te voy a hacer nada”. A lo que Sole responde: “ Mi madre ha muerto. De ser, serás su fantasma o su espíritu”. Se invita al espectador a que acompañe al actor en un juego de distinción entre esencia y apariencia, que permita interpretar lo inteligible y lo sensible.

Hay en el simulacro un devenir-loco, un devenir ilimitado como el del *Filebo* donde lo más y lo menos van siempre delante, un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante: siempre más y menos a la vez, pero nunca igual.¹

Irene se sitúa en suspensión entre el mundo real (corporeidad rememorada y percibida como aparición) y su doble (corporeidad renombrada y

¹ Guilles Deleuze, “Platón y el simulacro” en *Lógica del sentido* (1970), (traducción de Miguel Morey). Edición Electrónica de <www.philosophia.cl>, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, pp. 180-188.

aprehendida como aparición), lugar, en términos de Clément Rosset, de la fantasmagoría. Irene no habita el mundo "real", sino que se sitúa en suspensión (*epojé*), entendida ésta como principio de la filosofía, alterada su corporeidad en un espacio imaginario, fruto de un doble creado por las creencias populares manchegas.

Si como dice Vincent Amiel en *Le corps au cinéma*, el cuerpo desaparece, "en su dimensión clásica —es decir: narrativa y novelesca— el cine instrumentaliza el cuerpo, despojándolo de aquello mismo que lo sostiene, para no dar de él sino la idea"². El paradójico proceso de creación en *Volver* se produce al articular la presencia "la duda entre la figura y su carne, entre la historia y la imagen"³. La ausencia de un significante real (el cuerpo) deja un doble, una huella ilusoria o imaginaria (la imagen recordada) que aspira a instaurarse como la única realidad en el proceso identitario a modo de una nueva Metafísica. El principio de placer nos hace buscar el retorno de un signo, pero lo que éste busca y reencuentra, dice Jacques Lacan, será la huella del signo. *Volver* es un eterno retorno del mito al logos para "volver" al mito. El hecho de memorizar supone deconstruir el cuerpo para —en un intento de recrear sentidos— reconstruirlo y al igual que en la tragedia griega llegar a la catarsis.

¿Cómo se representa la ausencia de significante o cómo se reemplaza el significante corporal? ¿Cuál es el significado de este cuerpo autobiográfico fusionado con la imagen especular, espectral del doble? ¿Dónde se sitúa el cuerpo y la memoria suspendidos y cómo se perciben? Trataré de dar respuesta a estas cuestiones en tres partes que llamo proyección, adaptación y restitución del cuerpo.

2. La proyección del cuerpo

No entiendo por proyección del cuerpo ni la característica que tiene la conciencia a tender hacia algo, el ser-en-sí, que según la fenomenología de Sartre se identifica con lo sensible y lo material, en contraposición al ser-para-sí o ser de la conciencia, ni el proceso de adscribir a otros los deseos

² Vincent Amiel, *Le corps au cinéma: Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, P.U.F., 1998, fragmentos traducidos por Biselli, consultables en http://www.educ.ar/educar/servlet/Downloads/S_BD_ANUARIO05/UNR0405.PDF, pp. 45-62.

³ *Ibidem*, p. 47.

que no se quieren reconocer en uno mismo como forma de ocultación involuntaria e inconsciente de la vida psíquica. Entiendo por proyección la imposibilidad de que mi cuerpo me pertenezca, el cuerpo como "otro-en-el-mismo" de Lévinas. El filósofo lituano de tradición judía e influido por el pensamiento de Husserl, afirmaba que la corporeidad es irreducible al cuerpo que se muestra, al cuerpo como fenómeno. El conocimiento nunca aprehende lo corpóreo ya que es el cuerpo sensible "enfermo de identidad" quien encamina el pensamiento: "le sensible —maternité, vulnérabilité, appréhension— noue le nœud de l'incarnation dans une intrigue plus large que l'aperception de soi; intrigue où je suis noué aux autres avant d'être noué à mon corps"⁴.

La llegada a casa de la tía Paula hace (re)nacer el cuerpo de Irene a través de elementos sensibles. Tal como la rememoración de la magdalena mojada en el té en *Por el camino de Swann* de Marcel Proust, Sole seguirá la huella odorífera del sudor de su madre hasta encontrar una bicicleta estática, aunque ya antes, al entrar en la casa, expresa que "esta casa sigue oliendo a mamá". Cuando Irene se ha hecho "corpórea" para vivir en casa de su hija Sole, será Raimunda (Penélope Cruz) quien rememore de forma metonímica el cuerpo de Irene: "¡qué olor a pedo!". El cuerpo no es el lugar privilegiado de un yo, sino que su existencia se forma a partir de las relaciones exteriores con otros cuerpos. El cuerpo no se representa a sí mismo ni en su singularidad ni en su identidad, sino que se sitúa en el interior, en la inmanencia, ya que el cuerpo no conoce lo dual, pues el propio cuerpo es espíritu, el cuerpo de Irene visto por los otros será lugar de relación.

A través de la exposición en el Museo Branly de París titulada *Qu'est-ce qu'un corps?* supe cómo en las regiones del oeste africano mandé y voltaica se produce un doble movimiento de filiación que une a los vivos con sus ancestros. Es ésta una relación especular del cuerpo a la que se añade una tercera no representable dada por un genio, "el genio de la sábana" que deja en el recién nacido la huella de su morfología invertida, situando al infante en el territorio.

⁴ Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1988, p. 96.

Par leur intermédiaire, le corps est projeté dans une temporalité et un espace peuplés de semblables. La figure du double, qui préexiste au corps et lui survit, est l'agent génératif assurant la pérennité de la reproduction humaine et sociale. Le corps, quant à lui, est à la fois le signe et l'instrument de la relation avec ces doubles constitutifs de la personne.⁵

El cuerpo de Irene queda renombrado. Toma relevancia por el hecho de que la suplantación por el doble adquiriera 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.

3. Adaptación del cuerpo

Lo real consiste, pues, en un conjunto de dobles y en caso de desaparición el cuerpo volvería a la nada. "Le double du réel est le seul réel parce qu'il est le seul à être perceptible; le réel sans double n'est rien", afirma Clément Rosset⁶. La realidad es lo que no vemos. La realidad es lo que no existe. Será el fantasma quien reemplace a Irene-muerta, eliminando toda posible huella de realidad, suprimiendo el modelo. Se produce una filiación entre lo real y lo imaginario: "l'imaginaire n'est autre que le réel; mais un réel légèrement décalé par rapport à son espace et son temps propres"⁷. El fantasma de la duplicación deviene fantasma de lo único: "[Raimunda] ¿No eres un fantasma, verdad? ¿No estás muerta? [Irene] No, hija mía, no. [R.] ¡Me quitas un peso! [I.] Pero si me hubiera muerto, habría vuelto para pedirte perdón por no haberme dado cuenta de lo que te pasó. Estaba ciega. Me enteré el mismo día del incendio". Lo real no estaría del lado de Irene, sino que se adapta del lado de su fantasma. "Ce n'est pas l'autre qui me double, c'est moi qui suis le double de l'autre"⁸. Yo es otro. La vida está ausente. "Después... anduve perdida por el campo unos cuantos días, escondida, como un animal", dice Irene. Como en el espejo, el cuerpo queda adaptado, transfigurado a un mero reflejo. El reencuentro, el reconocimiento por

⁵ Stéphane Breton (ed.), *Qu'est-ce qu'un corps?*, Paris, Flammarion / Musée du quai Branly, 2006, p. 21.

⁶ Clément Rosset, *Fantasmagories*, Paris, Éditions de Minuit, 2006, p. 67.

⁷ *Ibidem*, p. 105.

⁸ Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1984, p. 91.

los otros, supone un exorcismo que trata de eliminar el doble en vano. Solo, el cuerpo, no es nada, si no existe un doble que garantice su presencia: “[R.] Mamá en el pueblo creen que eres un fantasma. [I.] Eso es lo bueno en estos pueblos tan supersticiosos. Para mí ha sido más fácil seguirles la corriente que decir la verdad. Yo pensé que me llevarían presa. No podía imaginarme que nadie investigaría o me castigaría... Aunque todo este tiempo te juro que he vivido en un auténtico purgatorio”. Tal como afirma Rosset, la persona sólo existe en los papeles en todos los sentidos de la expresión e Irene estaba muerta para todos así como la madre de Agustina estaba desaparecida. Se insiste a lo largo de la película en la visión, “ver con los propios ojos”, como sistema de conocimiento, en oposición a la ceguera de Irene. Convertir un cuerpo presente en cuerpo ausente, un cuerpo existente en inexistente, “néantiser”, en términos de Sartre. “La perception à venir est parasitée par un dire préalable qui en ordonne l’apparence et en fige à l’avance la vérité”⁹. Este enigma que convierte el cuerpo, según Merleau-Ponty, en vidente y visible “il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même”¹⁰. “Exister, c’est peser” —dirá Levinas— ese peso lo lleva Irene en su interior, primero por el homicidio de su marido y de la amante, después, por no haberse dado cuenta de los abusos de aquél a su hija Raimunda. El movimiento del existente hacia el “Bien” es una excedencia o escapatoria del ser, de nuevo la creación de un doble que suprime lo real que se presenta como penoso, pero quizás el elemento trágico, el miedo del ser, ya no se deba a la “inevitable muerte”, un ser para la muerte, sino el horror del ser, de la propia existencia, como anunciaba Levinas en *De l’existence à l’existant* (1947). Así vemos en la película como Agustina, enferma de cáncer, no teme la muerte en sí, sino el hecho de existir sin saber qué ha ocurrido con su madre. Julia Urabayen precisa que Levinas se aleja una vez más en este aspecto de la filosofía de Heidegger ya que:

el hombre no es prioritaria ni fundamentalmente ser-en-el-mundo, sino existente que mantiene una “relación” con su tener que ser; y, en segundo

⁹ Clément Rosset, *Le choix des mots*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 148.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L’œil et l’esprit*, Paris, Gallimard, 2001, p. 18.

lugar, la relación que mantiene con las cosas no reside en que éstas estén dadas a-la-mano o sean útiles, sino en su gozo.¹¹

4. Restitución del cuerpo

El cuerpo queda liberado en un nuevo espacio recreado que ya no es metafísico a pesar de existir entre un mundo ilusorio y un mundo "oculto", la casa de Agustina, el de la verdad del espectador, es decir, el mundo sensible percibido en el film. Si para Platón en el *Menón*, la idea es el punto de llegada de la reminiscencia, ya que la idea ya estaba, Deleuze la hará el punto de partida. La repetición ha hecho triunfar finalmente al Fantasma otorgándole un espacio mítico, pero doble. Este espacio bifocal —à *double foyer*— nos permite pensar que no sólo lo real posee sus dobles, sino que de los dobles de lo real (el imaginario y la ilusión) surgen nuevos dobles instaurando una espiral que conduce a un estado de embriaguez. Sólo el loco, la tía Paula, ve lo real —creyendo en el doble—, pero sin percibir su doble. Para "conciliar" lo real con sus dobles, debería suspenderse el juicio, deberían dejar de oponerse, aceptando de forma "idiotista" las palabras finales del film "[R.] Te necesito mamá. No sé como he podido vivir todos estos años sin ti. [I.] No me digas eso Raimunda que me pongo a llorar y los fantasmas no lloran". Irene y Raimunda han aceptado este "double foyer", So-le, en cambio, sigue pensando que su madre es un fantasma y no duda en preguntar a su hermana también —al volver a la casa del pueblo y oír ruidos en la puerta—: ¿Será la tía Paula? En *Cinéma 2, L'image-temps*, Gilles Deleuze precisa que "l'objet réel se réfléchit dans une image en miroir comme dans l'objet virtuel qui, de son côté et en même temps, enveloppe ou réfléchit le réel: il y a 'coalescence' entre les deux"¹². Ya no hay ni original ni copia que buscar pues se abandona la dialéctica de la rivalidad (*amphisbetesis*). Se invierte el platonismo y se replantea el problema de *recognition* donde tengan cabida no sólo la memoria de la carne, sino también la carne de la memoria. La inversión del platonismo pasa por la revalorización del simulacro. La carne de la memoria no puede ser una forma de huída del

¹¹ Julia Urabayen, *Las raíces del humanismo de Levinas: el judaísmo y la fenomenología*, Navarra, EUNSA, 2005, p. 217.

¹² Bruno Paradis, "Schémas du temps et philosophie transcendantale", en *Philosophie* 47 (1995) 10-27.

trauma de la carne, pues caeríamos de nuevo en un sentido metafísico. Señala Carbone que la Metafísica es un pensamiento caracterizado por la "atribución del tiempo cronológico —kronos— a lo que es tiempo mítico —aión—"13. La película sobrepasa algo importante: el cuerpo rememorado es renombrado, se vuelve (re)creación, reconciliador, rechazando una lectura metafísica de la muerte, rechazando el tiempo cronológico, situándose más que en un tiempo mítico, en un tiempo bifocal. "Yo pensaba entregarme —decía Irene—, pero antes me pasé por donde la Paula para verla y la encontré tan mal. Ella cuando me vio no se extrañó lo más mínimo. Yo venía del pasao que era donde ella vivía... y me recibió como si acabara de salir por la puerta. La tragedia la hizo perder la poquita razón que tenía. ¡No podía dejarla sola!... así que... me quedé cuidándola hasta que se murió...". La restitución del cuerpo sólo se hace posible con la experiencia segunda, como el gusto de probar la magdalena en la obra de Proust. El cuerpo existe la primera vez en ocasión simultánea a la segunda, como simulacro. La forma se convierte en lo invisible de sus deformaciones. La experiencia, a través del doble, como venimos apuntando, es lo visible de lo invisible.

Consideremos las dos fórmulas: 'sólo lo que se parece difiere', 'sólo las diferencias se parecen'. Se trata de dos lecturas del mundo en la medida en que una nos invita a pensar la diferencia a partir de una similitud o de una identidad previas, en tanto que la otra nos invita por el contrario a pensar la similitud e incluso la identidad como el producto de una disparidad de fondo. La primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; pone el mundo como icono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros. Pone al propio mundo como fantasma.¹⁴

5. Conclusiones

No es puro azar que las últimas imágenes de la película recuerden, en una "mise en abîme", el cuento de Pinocho ese muñeco-niño al que le crecía la nariz cuando decía una mentira. Tampoco creo que sea azaroso que el pueblo manchego, Alcanfor de los Infantes, sea el que registre mayor índice de locura por habitante de toda España. De todos es conocido, al menos de quienes hemos tenido la suerte de pasar temporadas en el pueblo, el poder

¹³ Mauro Carbone, "Mnémosyne et l'art du XXe siècle", Conferencia leída en la Université Jean Moulin Lyon 3, Francia, el 11 de octubre de 2006.

¹⁴ Guilles Deleuze, "Platón y el simulacro", en *Lógica del sentido*, Paidós, 2005.

curativo del alcanfor, fuerte cardioestimulante, alivia también los “males de aire”. Quiero quedarme con una lectura doble del cuerpo, sufriente ante la muerte, temeroso, aunque habitándola. Esta figura doble que como el pharmakon que nos recuerda Derrida en “La pharmacie de Platon” puede ser remedio o veneno: “le pharmakon serait une substance [...] l’anti-substance elle même: ce qui résiste à tout philosophème”¹⁵. Este pharmakon lugar paradójico a la vez “fondo y sin fondo”, significantes ontológicos en Lacan o caverna en Platón.

El individuo deviene filósofo en su búsqueda incesante, repetitiva, de conocimiento, búsqueda de esa huella que nuestro cuerpo desdoblado en lo externo, disfrazado en fantasma, simulacro o deformación, convierte lo visible en invisible. Para “comprender” la aparición de un existente, Irene, en la existencia anónima, renombrada, hay que separarse del mundo, “una alteridad que impide que la exterioridad se convierta en interioridad”¹⁶. El cuerpo se constituye por la alteridad, reconciliación con la conciencia del otro, al tiempo que despierta el miedo del no-entender-en-sí, en Sole, de ahí la imposibilidad de “nombrarlo” —imposibilidad del instante— y la necesidad de rememorarle para otorgarle un eterno “volver”.

¹⁵ Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 87.

¹⁶ Julia Urabayen, *op. cit.*, p. 219.

