

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Las canciones de Almodóvar. Del pastiche pop al *rebranding* del bolero

Alvaro Yebra
Universidad de Valencia

Adoro toda la música que habla de los sentimientos:
boleros, tangos, merengue, salsa, ranchera".

La madre superiora, *Entre Tinieblas* (1983)

Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que Pedro Almodóvar es el director español más internacional. Se pueden establecer discusiones en cuanto a la calidad de sus películas o a la originalidad de su aportación a la historia del cine, pero es indiscutible que ha trascendido nuestras fronteras y ha sabido 'venderse' mejor que nadie, haciendo de sí mismo su mejor imagen de marca. Muchas son las influencias que ha absorbido, digerido y reflejado en sus películas: cine underground, melodrama, comedia, humor negro, cómic, serie B; todas referencias que han surgido en los estudios sobre el director manchego. Pero uno de los elementos que se han revelado más importantes es la música. Almodóvar es un melómano empedernido y ha sabido dar en sus películas un gran protagonismo a un formato musical que pese a su popularidad e inmediatez no ha gozado en el cine del prestigio necesario: la canción.

A lo largo de este trabajo abordaremos, como punto de partida, algunos de los lugares comunes en que se ha apoyado la crítica almodovariana, como son la filiación posmoderna y su inevitable intertextualidad. También cómo la puesta en escena de las canciones puede ser interpretada desde la deconstrucción de los referentes culturales operada por la estética *camp*, que en nuestro caso articula un reciclaje intencionadamente crítico. Un reciclaje en el que podemos distinguir una evolución que atraviesa la filmografía. Desde una primera época en que domina la influencia del rock y el punk, derivadas del contexto de la Movida en que Almodóvar actuó como maestro de ceremonias, hacia un universo de emociones más profundas. Un mundo en el que junto al melodrama aparecen otro tipo de influencias: canciones del folclore español y latinoamericano, dotadas de un gran contenido simbólico, que catalizan de forma magistral las emociones de los personajes.

Así, trazamos un recorrido que nos conduce al bolero, un género del que Almodóvar se sirve como un demiurgo para convocar en la pantalla los sentimientos y la identificación del espectador. Un bolero que hunde las raíces en la tradición de música popular latina pero que remite a su propia educación sentimental, la de una España autárquica en que las rendijas por las que podían pasar las pasiones eran pocas y vigiladas. Pero además un estilo musical con el que se ha retroalimentado *su* estilo. El estilo que Almodóvar ha sabido vender como una imagen de marca, y en el que se han aupado autores y vocalistas olvidadas, que han podido llegar al gran público gracias a su presencia en una banda sonora.

PASTICHE POSMODERNO Y RECICLAJE CAMP

Es ya un lugar común, tratado en gran parte de la bibliografía al respecto, considerar a Pedro Almodóvar como un autor paradigmático de lo que se ha venido a denominar 'posmodernidad'. En uno de los estudios al respecto más citados, este término es empleado para referirse a una fase del capitalismo tardío e implica, tal y como lo expone Fredric Jameson en su 'Teoría de la posmodernidad' (1996), un período en el que la realidad histórica no es percibida por nosotros de manera directa sino a través de textos, de citas indirectas e híbridas. Así pues, la intertextualidad surge como uno de los signos inequívocos de la producción cultural de nuestro tiempo. Como Almodóvar, que ha ido tejiendo en su obra, a modo de collage, una tupida red de referencias múltiples y diversas, de guiños y alusiones indiscriminados. Un amasijo donde lo actual y lo tradicional forman un todo en el mismo texto, en el que surge un diálogo con la tradición. Y es en la configuración de los referentes estéticos donde Almodóvar realiza, a través de sus canciones, una operación de notable subversión. En esa yuxtaposición de elementos en apariencia incongruentes, el autor desvela una reconstrucción de oposiciones binarias férreamente ancladas en el modelo tradicional, uno de los casos más esclarecedores es la reconfiguración de los roles masculino/femenino mediante la reivindicación de la tradición del *camp*.

Sin detenernos a analizar sus distintas significaciones, el término anglosajón *camp*, hace referencia a toda una tradición de las llamadas subculturas homosexuales, de forma que vincula una cierta identidad sexual con un modelo discursivo concreto. Por encima del contenido se impone la artificialidad, lo frívolo, el estilo: la forma sobre el fondo, saboteando de paso las pretensiones realistas del discurso hegemónico. De ese modo Almodóvar da la vuelta a las referencias culturales más tradicionales de la tradición española, en un trabajo que según, Alejandro Yarza (1999), recontextualiza todo el repertorio iconográfico explotado por el régimen de Franco en función de una «nueva economía libidinosa». Así, el cine de Almodóvar libera, reapropiándose, todo el patrimonio iconográfico nacional del secuestro al que había sido sometido por parte del aparato ideológico oficial de la España franquista, abriendo la puerta a nuevas posibilidades de identificación. Se busca, según Yarza, la configuración de una personalidad propia a partir de la renegociación de las influencias. Unas influencias entre las que irrumpe con fuerza la presencia de lo extranjero, que se híbrida con lo autóctono para poner de relieve la mediocridad de la tradicional imagen de lo nacional.

Pero esta puesta en cuestión, articula a su vez una crítica bidireccional, de dos carriles, en la que también el sentido opuesto es criticado. Así, la mediocridad nacional contamina con humor la mitificación de lo extranjero. Es lo que ocurre en *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1979). Esta película, primer largometraje de Almodóvar en 16mm, muestra de forma clara la aparente

incongruencia de los elementos aglutinados en los términos del pastiche. Es un film heredero de la estética del cómic narrado de forma fragmentaria, y en la que los personajes son plantados de forma bastante superficial, lo que no le hace perder ni un ápice de su fuerza revulsiva. El germen *camp*, que se desarrollará posteriormente, hasta convertirse en un elemento clave de las películas del director manchego, en su debut se muestra ya de manera elocuente. Veamos.

En un momento de la trama Pepi busca venganza contra un policía, marido de Luci, quien la ha forzado sexualmente a cambio de prometer no denunciarla por posesión de marihuana. Para llevar a cabo la venganza, Pepi pide ayuda a unos amigos para que den un escarmiento al policía a cambio de las plantas de marihuana. Entonces los amigos tienden una emboscada a quien ellos creen que es el policía, y que más tarde se revelará como su hermano gemelo. Para ello se visten con la indumentaria típica madrileña, de chulos ellos y de manolas ellas, y entonando una zarzuela propinan una paliza al supuesto policía bajo la mirada de la resarcida Pepi, que observa desde una esquina próxima la escena vestida al más puro estilo pop. Mientras suena de forma extradiagética un fragmento de la zarzuela 'La del manojito de rosas' la figura tradicional madrileña se rebela contra el poder establecido encarnado en la autoridad policial. Esta es la primera de una larga lista de ejemplos de reconfiguración irónica de la iconografía tradicional. Según Yarza (1996: 40) «Esta utilización iconoclasta de personajes de la vida tradicional española llegará a convertirse en característica de la filmografía de Almodóvar, siendo los siguientes ejemplos, toreros, amas de casa, monjas...». La escena citada ha sido vista por Sánchez-Biosca (1995: 62) como un ejemplo de pastiche en que los motivos culturales citados producen una amalgama sin estructura. Pero si seguimos analizándola en clave de *camp* veremos como contiene aspectos muy interesantes. En la secuencia, los personajes disfrazados realizan estilizada en su coreografía los movimientos típicos del género chico, enfatizando conscientemente la apariencia, el estilo y la teatralidad, claves como hemos visto de la estética *camp*.

Pero todo este universo de referencias musicales cruzadas no se plantea en los mismos términos a lo largo de la obra de Almodóvar, sino que experimenta una evolución. Si en 'Pepi...' las referencias provienen del pop y el punk, relacionada claramente con el ambiente pre-movida en el que vivía inmerso por aquellos años el cineasta, con el tiempo la evolución se producirá hacia una sensibilidad más sutil y elaborada. Una evolución de la frivolidad a los sentimientos, que podemos reconocer como proceso de maduración personal en el propio personaje de Bom. Una cantante quinceañera que, desengañada de su futuro en el mundo de la canción pop, busca otro estilo con el que sentirse identificada. Así lo dice en los diálogos.

Bom: "ya no tengo nada. El pop ya no se lleva. Tengo que buscarme otro estilo"

Pepi: "¿Porqué no te haces cantante de boleros?"

Bom: "¿Boleros? ¿Cómo Olga Guillot?"

Pepi: "Sí"

Bom: "Me encantaría"

(Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón, 1979)

Pero este cambio también puede verse, de manera premonitory, como una metáfora de la propia trayectoria de Almodóvar. Y es que el director comenzó su carrera underground vinculado a los círculos alternativos de Madrid, al cine amateur y al teatro independiente, pero donde la música se erigió como el elemento más importante de aquella escena de agitación cultural desenfrenada. La bautizada como 'Movida' madrileña supuso uno de los momentos álgidos de la historia de la música pop en España, un momento de máxima efervescencia cultural en el que la música vehi-

culizaba las reuniones sociales y las interminables fiestas. No es éste el lugar para extendernos en todas las implicaciones que la 'Movida' tuvo, siquiera sólo en el ámbito musical que nos compete, pero en ella Pedro Almodóvar se erigió como una de las figuras principales y aún hoy, más de veinte años después, es considerado como uno de los más recordados supervivientes.

Asimismo, el mundo del que proviene Almodóvar en los primeros ochenta es el de la música pop más vanguardista, y su herencia es clara al respecto. Lo que defenderemos en este trabajo es la evolución avanzada en los diálogos por el personaje de Bom. El abandono de la militancia punk-pop a favor del bolero. De la frívola estética del primero por el triunfo de un género que le sirve al director para una puesta en escena de los sentimientos más honda y sentida. De este triunfo de los sentimientos habla en el libro de entrevistas de Frédéric Strauss (1995: 29) en relación con el final de su primera película:

«...para mí, éste era un poco el final de estas dos mujeres de Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón, y también era un poco el triunfo de los sentimientos sobre lo moderno: a Bom, que es una cantante moderna madrileña, de pronto, como ha empezado a sufrir, el sufrimiento la va a llevar a nuevos géneros como es el bolero. El bolero es la canción sentimental por excelencia, pero nunca está de moda».

Más tarde abordaremos el análisis del bolero como género junto a sus referencias culturales. Pero ahora nos centramos en el concepto de canción en la obra de Almodóvar y algunas de sus implicaciones.

LA CANCIÓN COMO SÍMBOLO: OTRA FORMA DE ESCRITURA DEL GUIÓN

En más de una ocasión Pedro Almodóvar se ha autodefinido como un gran melómano y su cine es un es un perfecto reflejo de ello. Si bien han destacado en sus obras grandes composiciones instrumentales de autores como Ennio Morricone o Riuchy Sakamoto o sobre todo, Bernardo Bonazzi, ha sido la selección de canciones populares a cargo del propio director lo que ha hecho más conocidas las bandas sonoras de sus películas, convirtiéndose en uno de los elementos más atractivos de éstas. Almodóvar ha sabido crear un estilo propio de bandas sonoras en las que destacan coplas y boleros, al tiempo que ha recuperado géneros en su momento pasados de moda. Además ha hecho que muchos vuelvan la vista sobre una tradición musical obviada. Finalmente, las canciones de sus películas han sido parte fundamental de la imagen de marca Pedro Almodóvar.

Definido ya el tipo de banda sonora recopilatoria de canciones, vamos a intentar analizar el papel de la canción en relación con la película y la función que desempeña estudiando casos concretos. Escenas en las que, como apunta Antonio Holguín en su biografía sobre el director (1994: 191), éste... «ha conseguido crear momentos irrepitibles donde imagen y música formen un todo indisoluble, consiguiendo en múltiples ocasiones que el público olvide una melodía 'prestada', que en sus manos adquiere un valor totalmente catalizador». Y es que el uso de las canciones podemos considerarlo siempre como diegético en su relación con la secuencia en la que se incrustan, ya sea esta por analogía o por contraposición respecto de la imagen. Pero hay más matices; veamos algunos ejemplos

Los títulos de crédito de 'Mujeres al borde de un ataque de nervios' son una muestra del collage del que hablamos al principio, un collage de los diferentes personajes femeninos como los

que aparecerán más tarde en la película. Pero no es el único elemento proléptico de esos créditos. La canción de Lola Beltrán 'Soy infeliz' introduce ya en el comienzo, la tesitura sentimental sobre la que pivota toda la temática del film. La canción es una vieja ranchera interpretada por la cantante mexicana Lola Beltrán en la que la letra va explicando los motivos de su infelicidad, que contrasta ciertamente con las fotos de mujeres de belleza idealizada que circulan por los créditos. Estos establecen la estética elegante y pop que caracterizará el diseño de producción de la película. Al respecto se expresa Almodóvar a Frédéric Strauss (1995: 97) "Los títulos de crédito [...] suponen, en el sentido más clásico, lo que significa una obertura, porque tenemos la voz de Lola Beltrán que dice "soy infeliz" y que actúa encarnando la voz de todas las mujeres de la película» En la misma película, otra cantante mexicana cierra con una canción que la sintetiza perfectamente. Es 'Puro teatro' cantada por La Lupe, pero esta vez expresa el sentimiento de una mujer que le reprocha a su amante que todo lo que él le dice es mentira, es puro teatro. Aquí la canción cumple a la perfección la función de síntesis de los sentimientos.

Otro buen ejemplo del uso que se hace de una canción es el bolero 'Lo dudo', de Los Panchos en *La ley del deseo*. Aquí el trabajo de narración se hace a través de la letra de la canción y muy poco a través de la propia música. La letra de la canción suple lo que dirían los diálogos, y remarca la intención de la escena, creando una función tautológica. En el encuentro final entre Antonio y Pablo, el primero cierra la puerta con llave y consigue que la policía le dé una hora para 'negociar' con Pablo. Es entonces cuando pone el disco de Los Panchos en el tocadiscos. Mientras están abrazados, Antonio le canta directamente a su amado en un momento en que la cámara enfoca los rostros de ambos. En este primer plano los personajes comparten protagonismo con la canción mientras esta evoca significados privados y evocaciones personales para los protagonistas. En *La ley del deseo* encontramos otro ejemplo en la utilización de la canción de Jacques Brel 'Ne me quitte pas' que funciona como una premonición. La canción actúa de forma muy expresiva respecto al personaje de la película. El director la pone la noche en que llega Juan, interpretado por Miguel Molina. Entonces Juan, que va a abandonar al director, al tocar el timbre oye la canción que le está diciendo precisamente: "No me abandones". El papel de las canciones ha sido comentado por el propio Almodóvar a raíz de esta escena (Strauss 1995: 85): "En mis películas las canciones son una parte activa del guión, forman parte del diálogo y nos dicen muchas cosas de los personajes, No son canciones que se cantan porque son bonitas". Podríamos citar, también para anticiparnos a la narración, pero de forma menos inmediata, el ejemplo de 'Soy infeliz', vista ya anteriormente. En *Matador* la canción de Mina 'Espérame en el cielo' adelanta perfectamente el orgasmo de los protagonistas en su relación sexual. Su intérprete, famosa en la década de los 60 y 70, será otra vez retomada por el director en *Tacones Lejanos* para la adaptación de 'Un año de amor' pero esta vez versionada por Luz Casal.

La canción es pues, un elemento clave en Almodóvar, la perfecta guinda de sus películas, que ha propiciado los mejores momentos de su cine. Pero ¿cuál es la clave de la canción como formato? ¿Dónde esta su poder cautivador? La canción es un símbolo ligado a las más íntimas emociones personales. Como señala Michael Chion (1995: 287) presenta a la música como repetición textual, mediante la redundancia del estribillo. Además «permite adaptar diferentes palabras sobre la misma música en la estrofa» revelando así la mágica arbitrariedad de la relación entre letra y música. Una dualidad que corre pareja a la que fundamenta el cine sonoro, con la superposición de la imagen en el plano visual y las palabras en el sonoro, con las diversas posibilidades de combinación que ambos ofrecen. Lo simbólico de la canción también puede

deducirse de la melodía, que remite a unas palabras aunque estas no se escuchen. Pero sobre todo la canción es «símbolo de un destino encerrado en algunas notas y algunas palabras». Así, Chion (1997: 288) destaca:

...en este continuo flujo de impresiones que supuestamente reproducen la vida que es un film, la canción, a causa de su propia simplicidad, es el elemento que se graba en la memoria y se asocia para siempre con un momento determinado en la memoria y se asocia para siempre con un momento determinado de la existencia, para luego encerrar en sí misma ese destino

El destino encuentra, así pues, en la canción su mejor símbolo.

REVINDICAR EL BOLERO: DE LOS SENTIMIENTOS AL RE-BRANDING

Dejamos atrás el bolero, en la primera parte, cuando hablamos de la evolución que presenta Almodóvar en las referencias musicales que recicla. Desde sus primeras películas de influencia pop-punk traza una evolución que corre pareja a su gusto por el género del melodrama y que en lo musical se caracteriza por el protagonismo que progresivamente va adquiriendo el bolero en sus películas.

Si nos centramos en el universo referencial del bolero, vemos que tiene como temas comunes dramas cotidianos, amores o despedidas. Un mundo que no surge en Almodóvar de la nada, sino que tiene su origen en la educación sentimental recibida durante su infancia. Una niñez que el joven Pedro vivió en un pequeño pueblo manchego, habituado a las conversaciones entre mujeres en el taller de modista de su hermana mayor, oyendo tonadillas y boleros por la radio y viendo películas españolas de folclore en la televisión. Referentes muy concretos en una época de subdesarrollo, aislamiento y autarquía como para no dejar en él una honda impronta. La cultura popular de Almodóvar se completaba con revistas femeninas, radionovelas o las novelitas rosas de Corín Tellado. Un acercamiento a la cultura pensada para mujeres de la que luego se ha servido para retratar con maestría el universo femenino de las emociones a lo largo de su filmografía. De todo ello se deriva la capacidad que ha sabido tener Almodóvar de mostrarnos el mundo a través de los ojos de una mujer. Una forma poco corriente de enseñar la realidad en un mundo, como es el del cine, habituado a la visión androcéntrica de que pecan la inmensa mayoría de los directores.

Ya hemos visto con anterioridad, en el apartado dedicado a la función de las canciones dentro de las películas de Almodóvar, el caso de algunos boleros. Y es que el status especial del bolero es tal, que acostumbra a tener la primera o la última palabra. Vimos como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 'Soy infeliz' de Lola Beltrán y 'Puro teatro' de La Lupe proporcionan respectivamente el prólogo y el epílogo de la película y que 'Espérame en el cielo' cantada por Mina, supone el cierre de *Matador*. Otro ejemplo lo encontramos en 'Déjame recordar' de Bola de Nieve, que suena durante los títulos de crédito finales de *La ley del deseo*. Pero donde el bolero se yergue en elemento central de la trama es en la obra que inaugura la década de los noventa: *Tacones Lejanos* (1991). Ésta tiene como dos de los momentos más emblemáticos 'Piensa en mí' y 'Un año de amor', dos canciones perfectamente escogidas tras un cuidadoso 'casting' y cuyos momentos musicales se integran perfectamente en la narración.

En *Tacones Lejanos*, Becky del Páramo regresa a Madrid desde México cantando 'Piensa en mí', un bolero de Agustín Lara que supone además un reflejo de su trayectoria, de su pasado. La

interpretación que Becky hace de 'Piensa en mí' se produce en un concierto de gala organizado para celebrar el regreso de ésta a Madrid. Becky, que va vestida como una auténtica diva, con vestido ceñido y largos guantes hasta el codo, conjuga en la interpretación de sus canciones el drama de la canción con su propio drama personal. Tras besar el suelo Becky dedica su primera canción a su hija Rebeca, que no está presente en la sala porque ha sido encarcelada por el asesinato de su esposo (y antiguo amante de su madre). A lo largo de la interpretación de Becky, la escena alterna entre la cantante, que se emociona cada vez más, y las dos audiencias de su canción. Una es el público asistente en el teatro, la otra es su hija, encerrada en prisión. Durante toda la escena, la voz de Becky fluye traspasando las barreras físicas y de lugar, creando un efecto de continuidad sin interrupción. La presencia de la canción en la cárcel parece primero un recurso efectista, pero más tarde se nos revela que la música es dietética, ya que Rebeca la está escuchando a través de la radio desde la cárcel. Así el efecto de ubicuidad de la canción es real.

En esta canción Almodóvar invierte el sentido original de su letra para transformarlo en lo que Sánchez-Biosca (1995: 67) ha llamado un «relato edíptico feminizado», situando en el centro del melodrama el amor materno. Y ello gracias a la versatilidad que permite el bolero en cuanto al travestismo del sentido de sus textos, que se sirve de los juegos lingüísticos y de los distintos pronombres y posesivos. En definitiva, dedicándole a su hija 'Piensa en mí', Becky transforma en su versión el sentido original de la canción, transformando la masoquista invitación heterosexual en una expresión de pasión maternal.

Para acabar con el análisis del papel del bolero, abordaremos, por último, la reivindicación que hace de él Almodóvar y cómo éste se ha convertido en una marca que ha traspasado fronteras y conquistado mercados a caballo de sus películas. Un Almodóvar voraz devorador de canciones, preocupado por cómo durante mucho tiempo, toda una tradición musical proveniente de Hispanoamérica entre la que se encuadra el bolero haya sido silenciada. O incluso mal vista, por los motivos que vimos en relación con su anterior utilización por parte del régimen franquista. Desde estas premisas fue que sacó algunos boleros del anonimato, dio a conocer en España artistas casi desconocidos para el gran público y relanzó la carrera de otros ya comentados como Luz Casal. Respecto de ese papel de artífice del éxito Almodóvar se siente orgulloso y tal y como explica en la entrevista con Strauss, considera que se enmienda ese olvido anterior respecto tantos músicos latinos*.

Así pues, Almodóvar puso el bolero de moda y algunas casas de discos se lo agradecieron eternamente. El caso más evidente es el de La Lupe, que tras aparecer con 'Puro Teatro' en la banda sonora de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* fue reconocida como la gran cantante que era. Así, en España se editaron tres compilaciones de ella, que aluden directamente en su nombre a películas del propio Almodóvar, a saber: *Laberinto de pasiones*, *La Ley del deseo* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Recientemente las tres han sido editadas juntas en

* «Es un poco injusto poco injusto porque todos, desde Los Panchos en 'La ley de deseo', hasta Lucho Gatica en 'Entre Tinieblas', Los Hermanos Rosario en 'Tacones Lejanos', o Chavela Vargas en las últimas, son autores de nuestra misma lengua y, aunque son de Hispanoamérica, deberían ser más conocidos aquí. Hay una especie de prejuicio contra ese tipo de música, que ha sido considerada durante mucho tiempo como antigua y demasiado sentimental. A mí es una música que me apasiona y estoy muy contento de haber ayudado a que todos estos artistas hayan sido editados con bastante éxito. Ahora, el bolero se mira de otro modo, incluso se ha puesto un poco de moda». (Strauss 1995:126).

‘Trilogía’, al igual que las anteriores por ‘Ediciones Musicales Manzana’.

Todo esto ha culminado con un caso de lo que en el lenguaje de marketing llaman ‘rebranding’. Un fenómeno gracias al cual los artistas y la música latinoamericana y del Caribe se han reclasificado en las etiquetas y estanterías de las tiendas y pasan a venderse como ‘Las canciones de Almodóvar’ (Vernon, 2005: 173). Curiosamente, con este mismo título fue con el que se editó un disco recopilatorio que incluye todos los éxitos a los que hemos hecho mención, incluidas canciones de Almodóvar y McNamara, y que fue coproducida por su propia casa: ‘Las Canciones de Almodóvar’ (El Deseo-Emi/Hispavox, 1997). Así pues, entre el director y sus canciones podemos adivinar una relación simbiótica basada en el beneficio mutuo, nada casual. Una muestra más de la habilidad con que Pedro Almodóvar ha sabido vender sus películas por todo el mundo ayudado de factores extracinematográficos. La misma con la que, aupado por éstos y por su indudable carisma, se ha situado a la cabeza de los cineastas europeos más reconocibles y reconocidos de nuestros días

A MODO DE CONCLUSIÓN

Almodóvar experimenta a lo largo de sus películas una evolución temática y formal de la que la puesta en escena de las canciones es un buen ejemplo como objeto de estudio. Las canciones, que en los inicios son mostradas como pastiche de referentes modernos junto a elementos de la tradición reciclados, buscan un sentido crítico y paródico, reformulando las telarañas de un régimen que se pretende así desarmado, mutilado y desprovisto de su aparato simbólico y de censor control cultural. Hay en los inicios frivolidad y personajes planos, cómics audiovisuales narrativamente fragmentarios llenos de actitud rupturista y sustrato punk. Planteamientos acordes con la inminente necesidad de construir un nuevo cine en el que la sombra del pasado no se pasara como un fantasma. Almodóvar juega entonces a reapropiarse de sus sábanas para demostrarnos que se les puede dar la vuelta, jugar con ellas sin más, en lugar de tener que destruirlas o mantenerlas ocultas por temor durante mucho tiempo más.

Pero conforme se va haciendo menos urgente esa necesidad de ajustar cuentas a los fantasmas con la receta del hedonismo, surge la llamada a la introspección. A buscar el origen a las pasiones, los sufrimientos y los desamores que desgarran a las personas. Y así sale al encuentro el bolero, la canción que permite múltiples lecturas e infinitas posibilidades simbólicas, de identificación y reconocimiento. Una canción de ultramar que ya estaba entre nosotros en la mesa camilla, desde la autarquía y durante el desarrollismo, y que escapa de la alcoba para expandirse por el mundo. Para ser tomada por aquel que tenga *un hondo penar* y por quien necesite dar forma y dar voz al palpito de sus entrañas. Para multiplicarse y desenterrar a los corifeos auténticos que en el mundo han sido, tan necesitados de amor recíproco y de reconocimiento. Y también, porqué negarlo, de los royalties de sus rescatadas canciones.

Bibliografía

CHION, Michel. *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*, Cátedra, Madrid, 1994.

JAMESON, Fredric. *Teoría de la Posmodernidad*, Trotta, 1996.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.

STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodóvar: Un cine viscera.*, El País-Aguilar, Madrid, 1995.

VERNON, Kathleen M. "Las canciones de Almodóvar" en VV.AA. *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del I Congreso Internacional Pedro Almodóvar* Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. 2005.

YARZA, Alejandro. *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1999.

ZAVALA, Iris. "El bolero. Historia de un amor". Ediciones Celeleste, Madrid, 2000.