

MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS

RAMÓN NAVARRETE-GALIANO

I. INTRODUCCIÓN

La creación filmica *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) supuso un punto de inflexión en la trayectoria del realizador español Pedro Almodóvar, ya que con esta producción dio a conocer internacionalmente su peculiar mundo creativo e incorporó éste a la globalidad del universo cinematográfico. La película fue aceptada con todos los parabienes por la crítica, dado que se le consideró una creación acorde a los parámetros del más clásico cine, puesto que se trataba de una comedia al uso, con un guión bien trabado y con un trabajo actoral impecable. Almodóvar parecía, con esta producción haber abandonado los arquetipos y modelos de sus primeros tiempos transgresores, *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* (1980) o *Laberinto de pasiones* (1982), y haber encaminado su mundo creativo hacia otra conceptualización, con elementos propios de la posmodernidad pero opuesto totalmente al cine *underground* o de temática homosexual de su anterior corpus fílmico.

Sin embargo, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* Almodóvar no se alejaba en ningún modo de su particular mundo, sino que lo planteaba de otra forma, ya que las bases, sus elementos primigenios, lo que podríamos denominar su marca, se mantenían, y se han mantenido inherentes a lo largo de las posteriores creaciones fílmicas del realizador manchego. No podemos olvidar que *Mujeres al borde de un ataque de*

nervios es una creación de 1988, una época de interesantes cambios para España, que dejaba atrás unos lastres nacional-católicos importantes, intentaba olvidar que había vivido cuarenta años bajo una dictadura militar y, lo más importante, miraba hacia el futuro más próximo –el año 1992, con la celebración conjunta de la Exposición Universal de Sevilla y la Olimpiada de Barcelona– sin ningún atisbo de melancolía ni de rabia.

El desarrollo económico y la consolidación de la democracia tras seis años de un gobierno socialista liderado por Felipe González, quien había apostado por la incorporación del país a la Unión Europea, habían supuesto un importante revulsivo para la nación que cualquier manifestación creativa de entonces debía de dar cuenta. Pedro Almodóvar, que tan bien refleja el espectro social español, era consciente de ello y, por lo tanto, su película número siete abandona unas situaciones, relaciones y hasta personajes esperpénticos, caricaturizados e hiperbólicos, para demostrar que la sociedad española había madurado y que ahora podía afrontar cualquier tipo de situación, sin grandes excesos. Podemos afirmar que el cine de Pedro Almodóvar pasa a la edad adulta en esta película, al igual que ocurría en la sociedad española, pero evidentemente su mundo originario sigue debajo de la piel de esos seres más sofisticados que viven en áticos de 200 metros cuadrados y que se dopan por medio de la ingestión de un gazpacho repleto de barbitúricos. Atrás quedan los pisos de 60 metros cuadrados en colmenas vecinales y amas de casa adictas a los ansiolíticos, que forman parte de la trabazón argumental de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Sin embargo, el mundo trasgresor y atípico, en ocasiones, de sus primeras creaciones, pervivirá a lo largo de toda su filmografía, pero esbozado de forma diferente, como vemos que ya plantea en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. En este filme consolida una serie de conceptos y significantes que son parte de su mundo primero, pero que a partir de aquí se globalizan y se constituyen en referente de lo que podríamos concebir y definir como el canon de lo latino. Este canon permite traspasar fronteras y culturas y es lo que ha dotado de universalidad su filmografía más reciente. Cuando una obra traspasa los muros de lo local y lo contextual, ésta se convierte en lo que podríamos calificar como mito –elemento universal y referente de un determinado valor–. Como sucede con las obras de William Shakespeare, que están por encima del tiempo y el espacio, y son símbolos o iconos de los celos, el amor, la avaricia, la justicia o la ambición desmedida.

2. UNA COMEDIA MELODRAMÁTICA

Mujeres al borde de un ataque de nervios se ha calificado y publicitado en muchas ocasiones como una comedia. Sin embargo, en su estructura aparecen elementos del melodrama –la propia banda sonora, ya presente en los títulos de crédito o elementos de la trama– que nos llevan a calificarla como “comedia melodramática”. Hay que

partir, también, del principio de que es extraño encontrar películas que no tengan elementos del melodrama, dado que éste es una combinación de géneros.¹ Se podría incluso definir como un *cluster concept* (Tudor 1970: 34), “grupo de conceptos”, cuyo significado evoluciona y varía en función del contexto histórico y cultural. Además, es obvio que los géneros se contaminan entre sí y que, según Todorov, llegan a ser transgredidos, ya que esa sería una de sus normas (Todorov 1988: 33), de tal forma que hasta incluso podríamos hablar, como apunta Genette, de “archigénero” (Genette 1988: 227).

Esa es la cuestión principal: Almodóvar crea un propio género, una manera singular de decir, su seña de identidad, que mantiene sus peculiaridades a lo largo de toda la filmografía, ya que, como explica Derrida, conseguimos mantener la pureza de la identidad gracias a la repetición (Derrida 1980: 57) o por la aparición de todos los arquetipos, que dan verosimilitud a la trama, según Eco (Eco 1986: 291). Almodóvar se siente próximo, por educación y cultura, al melodrama latino, que en ocasiones, por lo exacerbado de sus planteamientos puede llegar a rayar en lo absurdo, dado que plantea situaciones anómalas y hasta en algún momento inverosímiles; algo común al espectro total del melodrama latino.² Todas las películas de Almodóvar han bebido del melodrama latino, desde los argumentos hasta los títulos, que remiten a la trama, algo recurrente en el género y en su derivación televisiva, la telenovela. Como apunta Eliseo Colón, “los títulos no solo definen su organización temática, sino también su coherencia global” (Colón 2003: 100).

Otros autores reconocen que “está claro que las películas de Almodóvar son melodramas... tienden al paroxismo del final triste encuadrado” (Willians 2005: 308). Gubern precisa que Almodóvar

... se mueve con un pie en el melodrama anglosajón, de impostación hollywoodense, y con otro en el melodrama latino, caracterizado por sus componentes católico y extrovertidos, provincia cultural que ha generado además la fotonovela como modalidad de “melodrama fotográfico”, a cuyo influjo no ha escapado tampoco el imaginario almodovariano” (Gubern 2005: 58).

3. LOS ORÍGENES

El arranque fílmico del realizador manchego tiene lugar con *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*, que tarda tres años en rodar (1977-1980). Es su película más transgresora, pero no es más que una muestra de los cambios que estaban operándose en España, al final de los años setenta, tras la muerte del dictador, el general Francisco Franco, y la aprobación en referéndum de una Constitución que regulará la democracia española. En ese periodo de catarsis, Almodóvar crea una serie de personajes grotescos, esperpénticos, en situaciones extremas y desafortunadas, que no hacen más que ser espejo del momento que él como ciudadano del país está viviendo.³ La

esperpentización de Almodóvar en sus inicios, esas imágenes grotescas, van asociadas, como señala Bajtin, a momentos de crisis, de trastornos en la vida de la naturaleza de la sociedad y del hombre (Bajtin 1971). Junto a esa sátira, situaciones y personajes, exagerada y desaforada, el creador incluye, desde los inicios, una serie de relaciones, de situaciones, de músicas –el bolero, la copla– además de elementos camp, kitsch, propios del melodrama latino, que conforman su singular ideario y corpus fílmico.

Almodóvar configura un universo con unas singularidades fáciles de reconocer y cuenta con unos personajes concretos, que representan fielmente su universo a lo largo de toda su filmografía. Es decir, hay una serie de atributos que permiten detectar con facilidad el producto almodovariano. Características determinadas que lo configuran: personajes transgresores y malditos, alejados del estereotipo; conductas sexuales abiertas; el cine y la literatura dentro del cine, el amor no correspondido. Estas particularidades suponen un lenguaje particular, que el público reconoce y que, por lo tanto, se han convertido en un código que lleva a críticos y espectadores en general a detectar “ese producto” dentro de otras producciones cinematográficas. *Mujeres al borde de un ataque de nervios* incorpora todo el mundo anterior de Almodóvar, pero todas esas diferencias se muestran consolidadas en arquetipos y modelos de manera determinante, creando un estatus expresivo que universaliza el mundo almodovariano y crea, consiguientemente, un canon, el latino, que tendrá vigencia y continuidad a lo largo de sus siguientes producciones. Toda esa amalgama de personaje, ideas, relaciones y situaciones, que hasta *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, habían sido interpretadas como muestra de lo transgresor de su autor, configuran a partir de aquí una trabazón importante, que apoya la estructura narrativa y que, además, pauta una forma de crear tramas y personajes que ya no ha abandonado el realizador.

4. ELEMENTOS ALMODOVARIANOS

El mundo almodovariano es amplio y diverso, pero al igual que Honoré de Balzac o Benito Pérez Galdós –impulsores de la novela decimonónica, o folletinesca, tan vinculada al melodrama– repite una serie de arquetipos que se suceden en sus creaciones. Los más destacados por su conceptualización global y reiteración serían los siguientes:

- Mujeres heroicas: la fémina como ser superior capaz de sobreponerse a cualquier adversidad que, al igual que la heroína griega, es capaz de tomar las decisiones más drásticas para salvar su amor o destino (Medea, Fedra).

- Conflicto paterno-filial: propio de la tragedia universal, el conflicto entre el hijo/a con su progenitor/a.

- Amores rotos o imposibles: las relaciones sentimentales nunca son completas.

- Amor *fou*: amor desvariado, más allá de cualquier límite racional, por otra parte, elemento consolidado de un género canónico como es el melodrama.

- La música como elemento narrativo: las canciones apoyan y describen la trama o la banda sonora ambienta situaciones, pero siempre como sujeto totalizador, que converge en la narrativa del filme.⁴

- Los sueños y el subconsciente: un elemento que caracteriza determinados sentimientos o sensaciones.

- La tecnología: los elementos técnicos son ocasiones agresivos para el hombre.

- Madrid: referente de la gran urbe, del paraíso soñado de libertad y tolerancia.

- El pueblo de la infancia: como elemento materno, como útero femenino protector.

Estos factores, propios del mundo de Almodóvar, son referentes de la cultura latina, de la que parte desde sus fuentes primeras, aunque el realizador los transgrede y deforma a través de su particular visión, lo que en ocasiones hace que sean difíciles de reconocer. Sin embargo, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, con una estructura filmica más consolidada,⁵ estos se configuran como un modelo, un patrón. Por ello era fácilmente reconocida por el conjunto de receptores, ya que su ideario correspondía a un arquetipo universal, que Almodóvar establece como modelo canónico que desarrollará en siguientes creaciones. Ese canon va ligado al referente del melodrama latino en toda la creación de Almodóvar, ya que este se caracteriza por una exteriorización continua de sentimientos y un desbordamiento de todo tipo de pasión y relación humana, frente al recogimiento e introspección del mundo de las sociedades europeas no mediterráneas. Evidentemente, la pervivencia de estos valores melodramáticos tiene vinculación con la religión católica, tan presente también en el cosmos filmico de Almodóvar –sacerdotes acosadores, monjas violadas, cruces de mayo, altares–.

5. ELEMENTOS DEL MELODRAMA

Hay diversos aspectos que pueden caracterizar el melodrama. Estudiosos consideran que este género tiene una serie de características estilísticas como la música, la presentación de los personajes, los movimientos de cámara o la brevedad del tiempo de la trama, que lo definen (Monterde 1994: 52-65). Otros consideran que debe tener una mecánica narrativa concreta, fijación de personajes, intención moralizante, vinculación musical y un carácter espectacular (Pérez Rubio 2004: 87-98). Podemos concretar que en el entramado de lo melodramático hay tipologías y situaciones, como son las siguientes:

- Separación física/reencuentro

- Secreto/revelación

- Tortura/sufrimiento

- La familia

- Mundos cerrados (manicomios, hospitales...)

- Cruce de clase sociales

Con respecto a los personajes, podemos encontrarnos con el traidor y la víctima, que casi siempre es mujer, y junto a ella el personaje cómico, que sirve como contrapunto. También hay que tener en cuenta el tono que se le da, que no es otro que el espacio que ocupa la música en ese corpus fílmico. Todos estos elementos aparecen en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*:

- Separación física/reencuentro. Iván (Fernando Guillén) con la madre de su hijo Lucía (Julieta Serrano); Iván con Pepa (Carmen Maura).

- Secreto/revelación. El hijo desconocido de Iván, Carlos (Antonio Banderas), que Pepa descubrirá por azar.

- Tortura/sufrimiento. Pepa es abandonada, ahora que espera un hijo de quien era su pareja.

- La familia. El grupo que Pepa quiere fundar y que fracasa en el intento.

- Mundos cerrados. Lucía, que no hace mucho regresó del manicomio.

- Cruce de clases sociales. Candela (María Barranco) acogiendo a un grupo de terroristas. Carlos y Marisa (Rossy de Palma), estereotipo de la joven pareja burguesa española, junto con personajes ajenos a su mundo.

- El traidor. El personaje de Iván. Las víctimas, las mujeres que le acompañan, incluso el de Candela, que también ha sido abandonada.

- La música. Desde los títulos de crédito suena “Soy infeliz”, interpretado por Lola Beltrán, que define el estado de ánimo de la protagonista a lo largo de todo el filme. Esta canción se repetirá en varias ocasiones y al final, cuando Pepa descubra las estrategias de Iván para dejarla por Paulina (Kiti Manver), escuchamos “Puro teatro”, por La Lupe.

La presencia de estas tipologías melodramáticas en las obras de Almodóvar es continua, ya que el elemento tortura/sufrimiento aparecerá en esos amores imposibles, al igual que la separación física/reencuentro o los conflictos entre padres e hijos, que también se verán implicados por el concepto secreto/revelación. Los amores más allá de lo racional están también apoyados en elementos como el secreto/revelación. La familia será el referente que permanece en el pueblo de nacimiento, mientras que Madrid mostrará ese continuo ir y venir de gentes, lo que en el melodrama canónico se definiría como un cruce de clase sociales. Los sueños y también la tecnología desvirtuarán la realidad para convertirse en lo que en melodrama se define como mundo cerrado, aunque también es cierto que en la filmografía almodovariana los manicomios, hospitales, colegios y seminarios tienen una gran presencia. La mujer, víctima pero heroína, tendrá como contrapunto al traidor, el hombre que la abandona, no la respeta o la engaña.

6. EL CANON DE LO LATINO EN ALMODÓVAR

Estos *clichés* y estereotipos, que se consolidan notablemente en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, ya se presentaban en los inicios, aunque al exponerse caricaturi-

zados e hiperbólicamente resultaban en ocasiones irreconocibles. Podemos comprobar la aparición de los mismos, si hacemos un recorrido por la filmografía de Pedro Almodóvar:

- Mujeres héroes: desde los inicios de su filmografía las mujeres son el centro de la trama y las que lideran la acción. Desde Pepi (Carmen Maura) en *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*, hasta Raimunda (Penélope Cruz) en *Volver* (2006), cuya madre interpreta el papel Carmen Maura. Sexilia (Cecilia Roth) en *Laberinto de pasiones* (1982), o Gloria (Carmen Maura) en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, tendrán una prolongación en Manuela (Cecilia Roth) en *Todo sobre mi madre* (1999).

Incluso el transexual de Tina, Carmen Maura, en *La ley del deseo* (1986), soportará la violencia de que fue objeto en su infancia y el abandono por parte de los hombres en su madurez.

- Conflicto paterno-filial: desde el enamoramiento de Sexilia (Cecilia Roth) de su padre (Fernando Vivanco) o los abusos sexuales que sufre Queti (Marta Fernández Muro) por parte de su padre, el dueño de la tintorería (Luis Ciges), a los que padecerá Raimunda en su infancia por parte de su progenitor, lo que le hace romper moralmente con su madre en *Volver*. En este ejemplo vislumbramos cómo el acoso y la atracción que aparecen en *Laberinto de pasiones* se consolida y se patentiza como un drama, una tragedia que conlleva una catarsis por parte del personaje de Raimunda, mientras que los de la otra película no profundizan tanto en la situación, aunque esta ya aparece apuntada y además los personajes carecen de la verosimilitud psicológica que tienen los de sus últimos trabajos.

- Conflicto de posesión entre madre e hijo: Ángel y Antonio Benítez, papeles interpretados por Antonio Banderas, con sus madres, en *Matador* (1985) y *La ley del deseo*, respectivamente, al igual que los de Rebeca (Victoria Abril) con Becky del Páramo (Marisa Paredes) en *Tácones lejanos* (1991) o los de la Hermana Rosa (Penélope Cruz) con su madre (Rosa María Sardá) en *Todo sobre mi madre*.

- Amores rotos o imposibles: Sexilia (Cecilia Roth) y Riza Niro (Imanol Arias) en *Laberinto de pasiones* o Ignacio y Enrique en *La mala educación* (2003), al igual que los de Pablo Quintero (Eusebio Poncela) y Juan (Miguel Molina) en *La ley del deseo* o los de Leo (Marisa Paredes) con Paco (Imanol Arias) en *La flor de mi secreto* (1995).

- Amor *fou*: la Madre Superiora (Julieta Serrano) con Yolanda (Cristina Sánchez Pascual) en *Entre tinieblas*, la madre de Raimunda, o el marido de Raimunda, por su hija, que desencadena toda la acción principal en *Volver*. Benigno (Javier Cámara) por Alicia (Leonor Watling) en *Hable con ella* (2001), que lleva a mantener una relación sexual con la joven en coma, o la violación que la protagonista de *Kika* (1993), Verónica Forqué, sufre por parte de Pablo/Paul Bazo (Santiago Lajusticia). El de María Cardenal (Asumpta Serna) y Diego Montes (Nacho Martínez) en *Matador* al de Víctor (Liberto Rabal) por Elena (Francesca Neri) en *Carne trémula* (1997). Y el de Ricki (Antonio Banderas) por Marina (Victoria Abril) en *¡Átame!* (1989).

- La música como elemento narrativo: en las primeras películas la música se incorpora como apoyo a la trama, ya que es un elemento diegético. En *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* o en *Laberinto de pasiones*, los personajes tienen vinculaciones con grupos de música, cuyas actuaciones aparecen en la realización. En *Entre tinieblas*, el bolero “Encadenados” sirve para subrayar la pasión de la Madre Superiora por Yolanda, la máquina de escribir de Pablo Quintero marcando el ritmo del bolero “Lo dudo”. Otras remarcan sentimientos de los protagonistas, como “Luz de luna” en *Kika*, “Sobreviviré” en *¡Átame!*, “Piensa en mí” en *Tacones lejanos* o “El último trago”, por Chavela Vargas, en *La flor de mi secreto*.

- Los sueños: la inconciencia, los sueños y hasta el duermevela es algo común en esta filmografía, respondiendo a la simbología que Lacan otorga a los sueños como metáforas del deseo. Así sucede en *Laberinto de pasiones*, *La ley del deseo*, *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, *Todo sobre mi madre* o *Volver*, donde creemos que el personaje de la madre es una aparecida, o en *La flor de mi secreto*, donde Leo intenta suicidarse pero en ese estado de duermevela oye la voz de su madre en el contestador telefónico y eso la salva. También hay sueños en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, cuando Pepa ve a Iván planteando sus múltiples facetas como seductor, o el de Marisa, en el que ella cree que ha perdido la virginidad.

- La tecnología: la máquina de escribir de Pablo Quintero en *La ley del deseo*, que finalmente destruirá puesto que las cartas que desde ella pergeñó le han supuesto la pérdida de sus dos amores; el teléfono en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, que la incomunica; el automóvil en *Todo sobre mi madre* o en *Hable con ella*.

- Madrid: salvo en *Todo sobre mi madre*, en la que tiene mayor protagonismo Barcelona, Madrid será el referente común de Almodóvar. Es la ciudad escogida como símbolo de tierra de libertad. En las primeras películas será una ciudad transgresora, noctámbula (la ciudad más divertida del mundo, afirman en *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*), para convertirse en una ciudad más glamorosa a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, como vemos en *Tacones lejanos*, en *Hable con ella* o en *La flor de mi secreto*, aunque haya referencias a barriadas marginales en *Carne trémula*, pero como lugar de paso. En *¡Átame!*, Ricki comprará heroína para Marina, pero no convivirá con ese mundo, solo lo utiliza para calmar el dolor de su amada. Sin embargo, en *Laberinto de pasiones*, *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón* o *La ley del deseo*, los personajes cohabitan con el mundo de los camellos y las drogas.

- El pueblo: los orígenes es un referente que ya aparece en *Laberinto de pasiones* o en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* y tendrá continuidad en *¡Átame!*, *La flor de mi secreto* y *Volver*.

7. CANONIZACIÓN DE UN ESTILO

Con la anterior sucesión de ejemplos de la filmografía de Almodóvar comprobamos que los referentes ya aparecieron en sus primeras creaciones, pero en *Mujeres al*

borde de un ataque de nervios estos se consolidan y canonizan, configurando un modelo a seguir, veraz, próximo a la realidad, aunque en ocasiones tenga un tono hiperbólico, propio del melodrama latino, pero nunca desfigurado, esperpentizado o caricaturizado. El joven camello de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, que escribe las cartas a su abuela y falsifica tipos de caligrafía da paso a la mujer sofisticada; Leo, de *La flor de mi secreto*, que en su pueblo natal escribía las cartas a las vecinas. Siguiendo con las mismas películas, la hermana de Leo, Rosa, vive en un piso de las afueras de Madrid, pero en una ciudad de las llamadas dormitorio, con un salón pretencioso, sin la falta de espacio y precariedad en el mobiliario que había en el otro filme. Ambos hogares forman parte de un espectro kistch, pero el segundo es menos desbordante que el de la otra producción. Es decir, lo que Almodóvar consigue es canonizar determinados elementos que, arrancando de su ideario, son transformados en un referente universal, dado que hace verosímiles los mismos al retirarlos de la deformación a la que los había sometido. Por ejemplo, en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* aparece una niña telekinésica, Vanesa, a todas luces alejada de la realidad; el personaje de la madre aparecida en *Volver*, Carmen Maura, es justificado de forma verosímil.

En sus primeras realizaciones planteará cuestiones morales y sociales de forma más irreal y hasta frívola. En *Laberinto de pasiones*, el propio Pedro Almodóvar afirma en una escena, antes de interpretar “Suck it to me”, que un grupo musical no podrá actuar porque tiene problemas por hacer tráfico de niños y trata de blancas. Hay, por lo tanto, una consolidación y una evolución. En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, la abuela va con el nieto y su amigo a un bar y se ponen junto a un azulejo de la Alhambra de Granada, kistch y camp; Leo, en *La flor de mi secreto* aparece ante un cartel a todo color de una playa del Caribe. Es decir, hay una evolución y un romper fronteras, las propias que algunos autores se infringen para negarse a evolucionar e implicarse en un ideario más ambicioso. Los amores imposibles o *fou* del principio parecían tramas ajenas a la realidad. Sin embargo, a partir de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* son más verosímiles, ya que partiendo de un universo determinado se revisten de planteamientos más globales, como son los precedentes del melodrama latino. Incluso la música logra mayor peso dramático frente a las primeras películas, donde en ocasiones eran muestra de una época determinada de la historia del pop en España o quedaban un tanto disparatadas, como las monjas de *Entre tinieblas* cantando “Salí porque salí”. Sin embargo, las interpretaciones en *playback* de Loles León (Lola) en *¡Átame!*, la de Gael García Bernal (Zahara) en *La mala educación* o de Penélope Cruz (Raimunda) en *Volver* tienen una justificación y resultan creíbles y hasta conmovedoras.

Por ello el éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* y la consiguiente consolidación de Pedro Almodóvar, quien sin traicionar sus planteamientos originales procura adaptar y traducir estos a un código más universal, del que él mismo había partido, pero que auspiciado por unos determinados planteamientos de ruptura y

trasgresión, había desvirtuado un tanto, hasta que de nuevo lo lleva a su fuero original, convirtiéndolo en lo que habría que catalogar como el canon de lo latino.

Mujeres al borde de un ataque de nervios da cuenta de la brillantez creativa de Almodóvar y de cómo es un realizador que ha asimilado perfectamente las fuentes de las que bebió, que arrancan de la cultura popular latina, tamizadas por su creatividad pero dotándolas de un carácter universal que convierte su mundo y personajes en íconos universales, en referentes de determinados aspectos de la condición humana. Son héroes, heroínas, preferentemente, que se sobreponen a cualquier adversidad y que dan muestra de la facultad del ser humano para superarse a sí mismo, como si de dioses se tratara, que a fin de cuentas los semejan, ya que nos encontramos ante mitos del ideario universal.

NOTAS

¹ Señalemos las películas de cine negro rodadas en clave de melodrama como *Alma en suplicio* (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945) o *Que el cielo la juzgue* (Leave her to heaven, John M. Stahl, 1946).

² Baste recordar, como ejemplo, *Abismos de pasión*, 1954 (Wuthering Heights), de Luis Buñuel, basada en la obra literaria *Cumbres borrascosas*, de Emily Bronte.

³ El propio realizador ha asegurado que en sus primeras películas “me sentía muy orgulloso de que era la demostración de que España había cambiado”. Declaraciones para el documental *Adiós, censura, adiós*, producido para el programa de Televisión Española, *Informe Semanal*, emitido por dicha cadena el 1 de diciembre de 2007.

⁴ El propio realizador lo ha asegurado cuando ha presentado la edición en CD de sus bandas sonoras.

⁵ Muchas veces malinterpretada, ya que se ha visto equiparada con la gran comedia hollywoodense, cuando en realidad es más común con filmes como *Arroz amargo* (Riso amaro, 1948), de Giuseppe de Santis, *Senso* (Senso, 1954) de Luchino Visconti, o *El último cuplé* (1957), de Juan de Orduña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1965) *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1971.
- COLÓN, E. (2003) *Medios mixtos. Ensayos de comunicación y cultura*. San Juan, Puerto Rico: Plaza Mayor.
- DERRIDA, J. (1980) “The law of genre” en *Critical Inquiry*, Vol. 7, nº1, otoño 1980.
- ECO, U. (1986) “Casablanca o el renacimiento de los dioses” en *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- GENETTE, G. (1988) “Géneros, tipos, modos” en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Garrido Gallardo.

- GUBERN, R. (2005) “Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar” en *Almodóvar: el cine como pasión* de F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (eds.), 45-57. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MONTERDE, J. E. (1993) *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.
- ____ (1994) “El melodrama cinematográfico” en *Dirigido* 224, 52-65.
- PÉREZ RUBIO, P. (2004) *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- TODOROV, T. (1988) “El origen de los géneros” en *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Garrido Gallardo.
- TUDOR, A. (1970) “Genre: Theory and Mispractice in Film Criticism” en *Screen*, Vol. 11, nº6, 1970.
- WILLIAMS, L. (2005) “El melodrama melancólico: el dolor y las relaciones homosexuales perdidas en el cine de Almodóvar” en *Almodóvar: el cine como pasión* de F. A. Zurián y C. Vázquez Varela (eds.), 307-317. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.