

Significantes intertextuales en la banda sonora de Bernardo Bonezzi: paradigma del cine de Pedro Almodóvar*

Intertextual Signifiers in the Soundtrack of Bernardo Bonezzi: Paradigm of Pedro Almodóvar's Cinema

Rastko Buljančević

Academia de las Artes de Novi Sad

rastko.buljancecic@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6247-8163

RESUMEN

A pesar de su reconocible habilidad compositiva, Bernardo Bonezzi no escapó a la influencia de los grandes compositores tanto clásicos como cinematográficos. Así, varias de sus obras, especialmente las del cine de Pedro Almodóvar, están muy arraigadas en el lenguaje compositivo de Nino Rota, Bernard Hermann, Erik Satie e Igor Stravinski. Primero, han sido identificadas las referencias musicales prestadas y, luego, su reubicación en un nuevo contexto sociohistórico, geográfico y cultural-ideológico. Se analiza de forma detallada el empleo del vals nombrado “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”, compuesto bajo el entrelazamiento intertextual de la banda sonora de diversas películas de culto. Este artículo aborda un nuevo método analítico donde el uso de los recursos sonoros preexistentes adquiere un nuevo significado: el sensorial y el afectivo además del conceptual. De esta forma resulta útil descifrar las cadenas de significantes intertextuales en la música *bonezziana* y determinar si entre ellas convive una voz auténtica del autor.

Palabras clave: Pedro Almodóvar, Bernardo Bonezzi, cine en España, intertextualidad, conceptualización musical.

*Agradecimientos especiales al archivo de la SGAE y a Juan Sanchez por haberme facilitado la consulta de las partituras de Bonezzi, así como a Jaime Gorospe por el material fotográfico.



ABSTRACT

Despite his recognizable compositional skills, Bernardo Bonezzi could not escape the influence of great classical and film composers. Thus, several of his works, especially those from Pedro Almodóvar's films, are imbued with the compositional language of Nino Rota, Bernard Hermann, Erik Satie and Igor Stravinsky. First, the borrowed musical references are identified and then placed in a new socio-historical, geographical and cultural-ideological context. The use of the waltz "What have I done to deserve this?", composed as part of the intertextual interweaving of the soundtrack of various cult films, is analyzed in detail. In this paper, a new method of analysis is applied in which pre-existing sound resources are given new sensory, affective and conceptual meaning. It is thus possible to decipher the intertextual chains of signifiers in "Bonezzian" music and determine whether there is an authentic authorial voice in it.

Key Words: Pedro Almodóvar, Bernardo Bonezzi, Spanish cinema, intertextuality, musical conceptualization.

Buljančević, R. (2022). Significantes intertextuales en la banda sonora de Bernardo Bonezzi: paradigma del cine de Pedro Almodóvar. *Cuadernos de Investigación Musical*, (15, extraordinario), pp. 221-239.

1. INTRODUCCIÓN

Bernardo Bonezzi (1964-2012) fue reconocido como una estrella de la movida madrileña, un movimiento contracultural durante la primera mitad de los años 80, aunque su mayor mérito profesional lo obtuvo al ganar el premio Goya a la mejor música original para la película *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (Agustín Díaz Yanes, 1995)¹. Tocaba en los grupos Kaka de Luxe y Los Zombies, influenciados por la nueva ola, glam rock y pop-art. Empezó a componer la música para obras teatrales, series de televisión y el cine a principios de los años 80, con especial énfasis en la banda sonora para tres² películas de Pedro Almodóvar: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Además, cabe destacar su aporte artístico como compositor y productor del disco *¿Cómo está el servicio... de señoras!* (Discos Lollipop, 1982-83/2005), formado por Pedro Almodóvar y Fabio McNamara³. Es interesante que, al principio de su carrera compositiva, Luis Cobo y Manuel Santisteban orquestaron la sección de cuerdas de las dos

¹ Conviene mencionar que Bonezzi fue nominado a tres premios Goya, entre otras, por la banda sonora original del filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

² Adicionalmente, Bonezzi compuso dos canciones para la película *Laberinto de pasiones* (1982).

³ En algunas de sus películas iniciales, el director manchego intertextualmente e intermedialmente reutilizó los recursos musicales de las cinco canciones de su disco: *Gran Ganga*, *Suck it to me*, *Voy a ser mama*, *Satana S.A.* y *Susan get down*.

SIGNIFICANTES INTERTEXTUALES EN LA BANDA SONORA DE BERNARDO BONEZZI:
PARADIGMA DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

películas *almodovarianas*, debido a que el joven Bonezzi todavía no se sentía preparado para arreglarla (Padrol, 2006, p. 131).



Fig. 1: Fotografía de Bernardo Bonezzi, de Jaime Gorospe.

(Fuente: Gorospe, s.f.).

Así, los recursos poéticos y estilísticos de sus composiciones iniciales fueron aún más alusivos, lo que, entre otras, podría atribuirse a su formación autodidacta. Por lo tanto, los modelos intertextuales eran un factor inevitablemente clave en la constitución de su poética musical inicial, con las influencias imprevisibles entre la música culta y la música popular.

2. POSIBLES ASPECTOS DE LA INTERTEXTUALIDAD Y LA AUTENTICIDAD

Las diversas formas de citación han marcado la filosofía posestructuralista y el arte posmoderno, cuyas características reconocibles se han conservado hasta el momento. La estética de fragmentación, la falta de linealidad, las referencias intermedias, el reciclaje compositivo, las formas y géneros híbridos además de las estructuras mosaicas y prácticas discursivas hipertextuales se confrontan a la idea del arte autónomo y cerrado, ya considerado como un hecho superado después del fin de la época modernista. Conviene subrayar que son los modelos y conceptos intertextuales los que redefinen la relación jerárquica entre el autor, su obra y la audiencia. En las últimas seis décadas se han escrito varios estudios académicos sobre el fenómeno de la intertextualidad, (ver, por ejemplo, Tintner, 1999, Dunne, 2001, Juvan, 2008, Allen, 2011 y Kostka et al., 2021), mientras que los teóricos y filósofos franceses

RASTKO BULJANČEVIĆ

como Julia Kristeva (1969/1978), Gérard Genette (1997)⁴ y Roland Barthes (1999) son considerados los primeros pensadores en problematizarlo.

El concepto de intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva en los años 60, bajo la influencia de los seminarios de Roland Barthes sobre el trabajo de Mijaíl Bajtín.⁵ Según Kristeva (1969/1978), “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). De ahí la posibilidad de controvertir la existencia de una lógica artística inmanente, debido a que el arte mismo en la cultura posmoderna perdió su protagonismo absoluto; su originalidad, autonomía y auténtica homogeneidad. Como una de las cuatro definiciones básicas del texto, la teórica literaria Renate Lachmann (2009) define la noción de intertextualidad como cualquier nueva cualidad textual que surja de relaciones implícitas proporcionadas por una señal de referencia, distinguiendo el texto manifiesto y el texto referencial (p. 108). Si un acercamiento intertextual implica tomar los fragmentos de las obras de arte y trasladarlos a otro contexto, ese protocolo artístico incluye interpretación de textos a través de otros textos, que en la música de cine sustituyen las partituras o paisajes sonoros.

La intertextualidad musical, un concepto muy elaborado en la musicología posestructuralista e interdisciplinaria, generalmente se entiende como la relación entre diferentes partituras que, en diversos grados, se refieren entre sí. Así, la creación musical posmoderna se basa en la práctica de las citas y la hiperinflación de los conocimientos musicales reconstruidos, rompiendo la supuesta linealidad o continuidad convencional de las obras musicales. Dado el alto nivel de la abstracción del arte musical, la jerarquía de las prácticas transtextuales de la música sigue siendo una cuestión problemática, especialmente si está basada en los intertextos divergentes y ambiguos. Quizá incluso se podría argumentar que la intertextualidad musical se convirtió en un fenómeno omnipresente que hoy requiere la superación de los límites de sus referentes teóricos, así como el concepto de la ideología obtuvo una elaboración de totalización integral en la reflexión filosófica de Slavoj Žižek (2003).

Las bandas sonoras de Bernardo Bonizzi en las películas iniciales de Pedro Almodóvar pasan por varios niveles de intertextualidad, incluyendo el componente de autorreferencialidad. Es decir, el compositor español intencionalmente reutilizó sus propios temas musicales con menor o mayor grado de transformación⁶. Respecto al concepto de la autenticidad, desde la idea hegeliana del fin del arte⁷ y después con la tesis de Barthes (1999) sobre la muerte del autor –que simbólicamente le quita la obra al autor y cambia el foco a su

⁴ Por otro lado, Genette (1997) definió su tipología de trascendencia textual, es decir, tipos de relaciones transtextuales, que incluye cinco categorías: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

⁵ De hecho, Kristeva utilizó por primera vez el término en un estudio de 1996: *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*.

⁶ Las conexiones intertextuales y autorreferenciales también se pueden observar en la banda sonora de Alberto Iglesias, entre otras, en las películas almodovarianas como *Todo sobre mi madre* (1999), *La piel que habito* (2011), *Los abrazos rotos* (2009) y *La voz humana* (2020) (cf. Jiménez Arévalo, 2020, p. 434-38 y 460-65; Buljančević, 2022, p. 272).

⁷ Sin embargo, hay que tener en cuenta que Hegel no negó el arte, sino como lo apunta Carlos Arturo Fernández Uribe (2008): “para el hombre contemporáneo el conocimiento de la realidad ya no se desarrolla mediante el arte” (pp. XIX).

SIGNIFICANTES INTERTEXTUALES EN LA BANDA SONORA DE BERNARDO BONEZZI:
PARADIGMA DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

interpretación y el público— se disminuyó la autoridad del compositor como un creador absoluto. En fin, si el autor figurativamente está muerto, (aunque Foucault propuso la tesis de la muerte del hombre en vez del sujeto creativo⁸), se cuestiona la existencia de la originalidad misma, especialmente si la construcción mental del oyente-espectador consiste de nuevas cadenas significativas independientemente de las estrategias del compositor. Sin embargo, el director de cine Jim Jarmusch no equipara originalidad con autenticidad, lo que explícitamente confirma el siguiente pensamiento:

Nada es original. Roba de cualquier sitio que te llene de inspiración o alimente tu imaginación. Devora películas viejas, películas nuevas, música, libros, pinturas, fotografías, poemas, sueños, conversaciones intrascendentes, arquitectura, puentes, señales de tránsito, árboles, nubes, ríos, luces y sombras. Selecciona para robar solamente aquellas cosas que le hablen directamente a tu alma. Si lo haces, tu trabajo (y tu robo) será auténtico. La autenticidad es invaluable; la originalidad no existe⁹. (Jarmusch, 2013, párr. 9).

A pesar de que Jarmusch no proporcionó un argumento crítico para su afirmación acerca de criterios válidos para determinar la autenticidad, hay que tener en cuenta, también, que es muy problemático definir y evaluar el autenticismo con la emergencia del hiperrealismo y una realidad invertida. La socióloga Deena Weinstein (1998), por ejemplo, diferencia dos tipos de autenticidad (pp. 76):

1. Autenticidad reconocida como una noción romántica moderna lo que implica la creación con los propios recursos.
2. Autenticidad constituida a través de la repetición creativa con una fuente auténtica.

Se podría decir que las partituras de Bernardo Bonezzi obtienen ambos niveles de autenticidad, aunque con “la repetición creativa” de las voces ajenas el compositor simbólicamente encontró su propio estilo reconocible. Por ello, el planteamiento intertextual de las partituras *bonezzianas* se explica a través de dos ángulos diferentes:

⁸ De hecho, el ensayo de Foucault se continúa a la idea de Barthes sobre la muerte del autor, aunque Foucault (1999) enfatiza en que el autor y la obra no son una categoría fija, y profundiza la discusión con la cuestión “¿qué es una obra?” Así la tesis casi “antihumanista” de Foucault (1978) sobre la muerte del hombre, en realidad, plantea nuevas preguntas sobre el autor, como quién controla su discurso o como dicho discurso existe y circula, en lugar de debatir sobre la voz auténtica del creador.

⁹ “Nothing is original. Steal from anywhere that resonates with inspiration or fuels your imagination. Devour old films, new films, music, books, paintings, photographs, poems, dreams, random conversations, architecture, bridges, street signs, trees, clouds, bodies of water, light and shadows. Select only things to steal from that speak directly to your soul. If you do this, your work (and theft) will be authentic. Authenticity is invaluable; originality is nonexistent” (Jarmusch, 2013, párr. 9).

1. Reconducimiento de las partituras o grabaciones sonoras al plano ontológico, enfocándose en la pretensión intertextual de los componentes musicales (melodía, ritmo, metro y armonía).
2. Observación de las referencias musicales dentro del entramado audiovisual, cuando los conocimientos intertextuales de la música están inscritos tanto a nivel ideológico como sociopolítico de los recursos visuales y sonoros.

Por lo tanto, la intertextualidad musical de las partituras de Bonezzi se puede observar a través de los códigos conceptuales que, aunque a menudo se derivan de otras fuentes, adquieren un significado completamente nuevo; significado reubicado a un entorno madrileño, dirigido hacia las identidades personales, nacionales, culturales y sexuales muy complejas. Justamente, los nuevos conocimientos inscritos en el tejido musical ecléctico hacen que hoy, en una época de posverdad, un artista sea auténtico. Examinando las características del lenguaje musical de Bonezzi de los años 80, se pueden notar varias influencias de la música clásica, el jazz, el pop y la música electrónica que el compositor utilizó como herramientas para la disseminación intertextual de su auténtica expresividad. En consecuencia, su pensamiento musical es opuesto a la corriente modernista, debido a que desautoriza y desenraíza la homogeneidad estilística y poético-musical, cambiándola por la pluralidad compositiva. Así la voz creativa de Bonezzi pertenece a varias épocas y géneros musicales, y por ello, a un público heterogéneo, mientras su música aplicada genera diferentes formas de la escucha cinematográfica.

2.1. LA PLURALIDAD DE VOCES INTERTEXTUALES EN EL VALS “¿QUÉ HE HECHO YO PARA MERECEER ESTO?”

Uno de los temas musicales *bonezzianos* con la deliberada estructura intertextual sería el vals “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”, compuesto para la película del mismo nombre. La composición abre y cierra la imagen sonora de la película, antes de haber sido interrumpida por escenas de una vida cotidiana urbana o los títulos de crédito. Para determinar la forma y estructura compuesta del vals, es necesario observar la cadena de significantes que provienen de los conocimientos musicales ajenos. O sea, en el proceso de creación de esta referencia musical, se inscribieron varias partituras de compositores con sus estilos, géneros y particularidades compositivas muy diferentes.

SIGNIFICANTES INTERTEXTUALES EN LA BANDA SONORA DE BERNARDO BONEZZI:
PARADIGMA DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

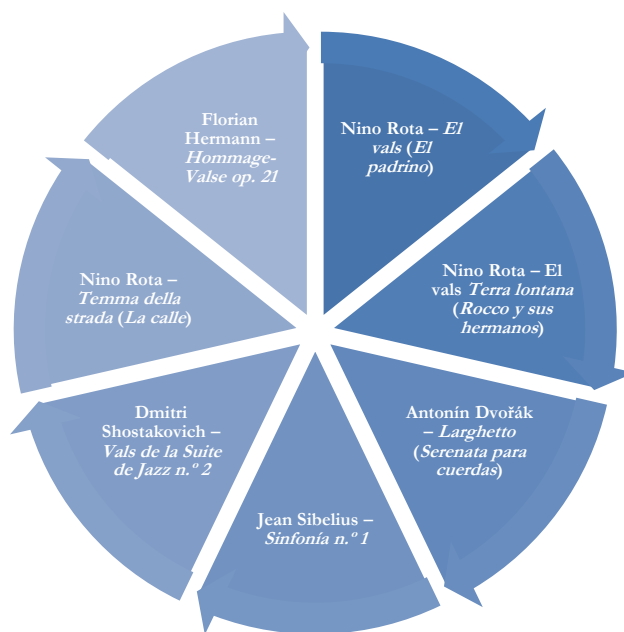


Fig. 2: Cadena de significantes empleada en el vals “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”
(Fuente: elaboración propia)

Al nivel intertextual primario, el tejido melódico-armónico del vals está vinculado con el tema de Nino Rota, cual material sonoro fue utilizado en dos películas distintas: *Rocco y sus hermanos* (1960) y *El padrino* (1972). La influencia de la poética compositiva de Rota no queda accidental¹⁰, debido a que el mismo Almodóvar aplicó dos melodías del compositor italiano en sus películas *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983)¹¹. La cuestión fundamental sería determinar qué tipo de conocimientos preexistentes están escritos en las obras de Rota y Bonezzi¹². Así, a través del conocimiento intertextual se podrán decodificar diferentes mecanismos de acción ideológica de la música misma. Aparte de profundizar el desarrollo psicológico de los personajes, el sonido empático de las melodías *rotianas* está adaptado a la ficción neorrealista, denotando la degradación sociopolítica de la clase trabajadora junto con sus ansias, inquietudes y aspiraciones marginales. En cambio, en la película *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Almodóvar entremezcló los elementos neorrealistas y surrealistas, que se reflejaron en el contenido musical polivalente del vals *bonezziano* o, como

¹⁰ Conviene destacar que la poética musical de Nina Rota, además de consistir en su propio material musical reciclado, se entrelaza interdiscursivamente con los compositores como Verdi, Brahms, Mahler, Bruckner, Sibelius y Stravinski.

¹¹ En efecto, Almodóvar dijo lo siguiente: “Lo que más me gustaría es construir una banda sonora con música de otras películas. Me divierte la idea de coger una música que se ha creado para una imagen y ponerla con otra para la que no estaba pensada y que funciona a veces más (Vidal, 1989, p. 62). Quiero agradecer a Nino Rota y Miklos Rozsa los temas que he utilizado en *Entre tinieblas*. No importa que ellos los crearan para *Rocco y sus hermanos* y *Providence* respectivamente” (Vidal, 1989, p. 104).

¹² Aquí se parte de la posibilidad de que los vales de Bonezzi y Rota posean e intertextualmente produzcan diferentes conocimientos tanto inteligibles como abstractos, cuya recontextualización por el medio audiovisual revela una red bastante compleja de significantes sonoros.

RASTKO BULJANČEVIĆ

lo indica Holguín (1994): el recurso musical se adaptó al “proletariado urbano en la sociedad contemporánea” (p. 202).

En primer lugar, Bonezzi modificó el material musical de Rota para introducir el personaje de Gloria (Carmen Maura) –un ama de casa y limpiadora adicta a las anfetaminas– y su entorno de paisajes suburbios de Madrid. La reutilización del referente ideológico de las películas *Rocco y sus hermanos* y *El padrino* se puede percibir por mediación del proceso de “capa semiótica”, puesto que conceptualmente apunta y desencadena la crisis existencial y económica de Gloria¹³. Este proceso conlleva una abstracción que proviene de diferentes realidades cinematográficas cual alteridad se refleja a la alienación transversal de Gloria como mujer, madre y esposa¹⁴. Prestando el material compositivo del filme *El padrino*, ubicado en un espacio intertextual en el que también se reconocen las notas iniciales de la primera *Sinfonía* de Sibelius y un cierto aire jazzístico del vals de Shostakovich, Bonezzi estableció una conexión asociativa con Gloria y el protagonista *copoliano* Michael Corleone (Al Pacino) que también procede del entorno rural.



Fig. 3: Extensas influencias intertextuales en el vals “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”.

(Transcripción: Rastko Buljančević).

Ese juego simbólico de significantes de clase por mediación de códigos y señales musicales preexistentes construye una auténtica historia trágico-cómica y bizarra, que casi emblemáticamente interconecta diferentes épocas, espacios y relatos impactantes. Es más, las huellas de la intertextualidad se remontan hasta el “Temma della strada” de la película *La calle*¹⁵, basada casi en su totalidad en el tema de la *Serenata para cuerdas* de Dvořák.

¹³ La capa semiótica (*semiotic layering*) es un concepto de Maureen Turim (1985, pp. 377) que también aplicó Kathleen Vernon (1993) a la discusión del filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (pp. 32-33). En este caso, a través del contenido intertextual se aborda el proceso semiótico de la significación tanto cultural, como ideológica, económica y política. En otros términos, se detecta la transferencia intertextual de aquellos conocimientos que inicialmente se inscribieron en las referencias musicales preexistentes.

¹⁴ Sin embargo, este tipo de alienación, es decir, esa alienación que analizada desde una perspectiva marxista se posiciona como la diferencia de clase, es particularmente notable en el tema musical “La soledad de Gloria”.

¹⁵ En cambio, Guilherme Maia indica que se trata de una cita explícita de la película *La calle*, cuyo material es similar al tema musical de la película *Ladrones de bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica (Maia, 2010, p. 10). Teniendo

SIGNIFICANTES INTERTEXTUALES EN LA BANDA SONORA DE BERNARDO BONEZZI:
PARADIGMA DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR



Fig. 4: Los lazos intertextuales entre la *Serenata para cuerdas* y el “Tema della strada”.

(Transcripción: Rastko Buljančević).

Aunque parece que la reutilización parcial de música clásica preexistente podría ser un resultado de la apropiación inconsciente de Nino Rota, eso no exime la indisolubilidad conceptual-sonora entre ambos temas, debido a que la intertextualidad musical no implica exclusivamente un procedimiento compositivo explícito, sino también uno accidental. Los parámetros como la armonía, la tímbrica o el estilo, a pesar del ritmo, instrumentación y tonalidad diferente, claramente indican que el compositor italiano fue inspirado por la expresividad de la obra de Dvořák. Incluso se podría discutir que este pensamiento musical de Nino Rota en cierto modo apunta a una especie de interpelación intertextual a las sonoridades ajenas que fomentan asociaciones afectivas parecidas.

Volvamos a aquel aspecto en donde los vales de Rota y Bonezzi están entrelazados con la dinámica de la diferencia de clase y la estratificación social. Con el material compositivo preexistente, Bonezzi inevitablemente construyó un trasfondo conceptual intertextual, ya que el componente ideológico de las referencias sonoras prestadas supera la afección y sensorialidad de la música cinematográfica. A pesar de que el protagonista del filme *El padrino* como un nuevo líder de una poderosa familia criminal posea la enorme concentración del capital económico, él, como la familia Parondi del filme *Rocco y sus hermanos*, proviene del entorno rural y una familia pobre. Esta reflexión también es implementada al fondo sonoro del vals *paisano* de Nino Rota, cuando las familias Parondi y Corleone simbólicamente comparten el espacio marginal de la pobreza rural. Así, la fuerte conexión intertextual, que subliminalmente conecta distintas plataformas ideológicas de las películas de Visconti, Coppola y Almodóvar, emana de la codificación social de la música misma. De esta forma se despega la alteridad marginal de la pobreza, que al nivel simbólico de la escucha audiovisual intensifica una noción generalizada de los espacios rurales y sus habitantes¹⁶.

en cuenta diferentes formas de uso del material preexistente, quizás sería más apropiado hablar de alusión o incluso de parodia que de una cita explícita.

¹⁶ Hay que tener en cuenta que en una de las escenas finales de la película, un hijo de Gloria se devuelve al pueblo con su abuela, dejando a su madre en agonía y solitaria. Eso simbólicamente indica la marcada diferencia entre la mentalidad urbana y rural, independientemente de la presencia o ausencia de la riqueza económica. Por otra parte, la familia Parondi del filme *Rocco y sus hermanos* está dividida de norte a sur, de lo rural a lo urbano, mientras que el sonido del vals *bonezziano* es un hilo conceptual que musicalmente conecta diferentes tipos de alienación familiar.

RASTKO BULJANČEVIĆ

Otro referente intertextual al vals “¿Qué he hecho yo para merecer esto?” procede de la romanza *Ojos negros, que fascinan* u *Ochi Chernye*, fuertemente correlacionada con la composición pianística de Florian Hermann: *Hommage-Valse*¹⁷.

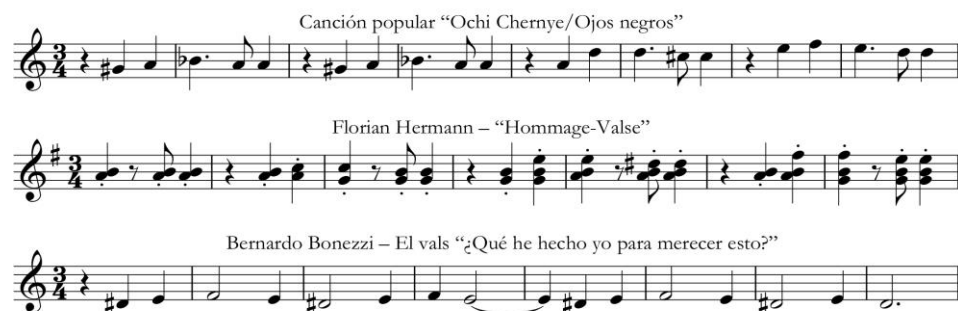


Fig. 5: La similitud composicional de la romanza ruso-cubana con dos vales instrumentales.

(Transcripción: Rastko Buljančević).

James Fuld, por ejemplo, mencionó que, según un musicólogo de la Unión Soviética, *Otchi Tchorniya* no es una canción popular rusa, sino más bien, una canción de cabaret del repertorio de los gitanos de Moscú (Fuld, 2000, p. 417). Adicionalmente, algunos atribuyen la autoría de esa romanza al músico cubano Sindo Garay (cf. Quiñones, 2018). Esto simultáneamente apunta a las identidades musicales diametralmente opuestas, encarnadas en sus alteridades ambivalentes. Es más, tanto la canción ruso-cubana como el vals de Bonezzi están basados en un tricolorde cromático de contorno melódico ondulante. Aunque el vals *bonezziano* conserva el sonido estimulante del cromatismo, el compositor español transformó por completo el significado inicial de una canción de amor apasionado. Acorde con la narración y estética de la película, el sonido del vals impregnó a su carácter danzarín con las sonoridades melancólicas cuyo idealismo sentimental dimana igualmente de la época romántica. No obstante, la tensión sonora del movimiento cromático originariamente deriva del melodismo romántico que, a pesar de afirmar el sentimentalismo exacerbado no quiebra la tonalidad funcional. Perteneciendo a la esfera de las prácticas significantes del arte musical, son dichas melodías las que profundizan las posibilidades pluralistas del medio audiovisual, especialmente sus atributos abstractos.

Por eso las huellas de varias ideologías, que configuran una red hiperdiscursiva de conocimientos tanto preexistentes como nuevos, hay que buscarlas no solamente en el tejido audiovisual, sino más aún en la partitura misma: decodificando los trazos de las melodías italianas, rusas, cubanas, checas y finlandesas. Así el marco teórico-musical del análisis formal no obtiene una función meramente tautológica, ya que revela múltiples códigos dentro de una compleja red de relaciones intertextuales en la que hay que profundizar por mediación de otras herramientas cinematográficas que subrayan el pensamiento musical abstracto. Surge así la pregunta, ¿qué hay de auténtico en un vals así construido sobre la hiperinflación de los conocimientos musicales ajenos? Pues, poder unificar y recontextualizar los recursos

¹⁷ El vals pianístico está dedicado a Natalie de Wédell.

SIGNIFICANTES INTERTEXTUALES EN LA BANDA SONORA DE BERNARDO BONEZZI:
PARADIGMA DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

melódicos contruidos sobre el paradigma de otros autores, pero hacerlo únicamente como para fortalecer su propio sello, puede ser una de las características de la autenticidad. Lo auténtico del vals, y al mismo tiempo muy atípico para la tradición musical española, sería la combinación inusual de la trompeta, las cuerdas y la simulación de la mandolina¹⁸: un instrumento folclórico italiano que interdiscursivamente proviene del vals *rotiano*, puesto que opera como un sonido especificador de la identidad rural de la familia siciliana Corleone. Estableciendo una auténtica maraña de sonoridades derivadas del material estético-musical polivalente, Bernardo Bonezzi construyó una profunda ambivalencia entre la artificiosidad y espontaneidad creativa que marcó la etapa inicial de su poética compositiva.

2.2. LAS RELACIONES INTERTEXTUALES EN LA MÚSICA DE BONEZZI PARA *MATADOR* Y *MUJERES AL BORDE DE UN ATAQUE DE NERVIOS*.

Las partituras de Bonezzi están entrelazadas en un diálogo intertextual, con varias apropiaciones discursivas musicales que se refieren tanto al nivel compositivo-estructural de la música misma como de las ideologías o contenido semántico que la rodean. Igualmente, en la banda sonora original de *Matador*, entre otras, es posible identificar los conjuntos de relaciones con las obras para piano de Erik Satie. Particularmente se distinguen Tres “Composiciones” de Bonezzi –*Composición en rojo*, *Composición en negro* y *Composición en ocre*– como un triunvirato musical coherente firmemente influenciado por el material rítmico-métrico, armónico y tímbrico de las *Trois Gymnopédies* y quizás, incluso, por las pinturas no figurativas del pintor vanguardista Piet Mondrian¹⁹.

Aunque la textura y sonoridades de “Composición en rojo” y “Composición en negro” son transparentes, cierta ritualidad, sensación de agonía, tristeza y tragedia son notables, cuando la música, según Guilherme Maia (2010), parece tomarse en serio el peligro y los sentimientos de los personajes. Es más, algunas procedencias parcialmente provienen desde el programa latente de las obras de Satie, es decir, desde las indicaciones interpretativas como “dolorosamente”, “tristemente” o “gravemente”²⁰. Tempo e instrumentación quedan iguales en la “Composición en negro” y *Trois Gymnopédies*, mientras que en la “Composición en rojo” el compositor español añade el violonchelo²¹ para aumentar la propia vivencia de la alteridad humana.

¹⁸ Teniendo en cuenta que los sintetizadores consiguen simular los sonidos característicos de instrumentos acústicos, se concluye que se trata de una simulación del sonido de mandolina, ya que la partitura no indica la participación de este instrumento. Por otro lado, los efectos tímbricos con el uso del pizzicato, pueden llevar al oyente a la pista equivocada de que realmente se trata de mandolina.

¹⁹ Aquí se refiere a varias “Composiciones” *mondrianas*.

²⁰ Además, con estas prácticas compositivas se subraya explícitamente el estímulo afectivo de la música.

²¹ Debido a que en el manuscrito de Bonezzi una parte está escrita en clave de tenor, se puede concluir que se trata del violonchelo.

RASTKO BULJANČEVIĆ

Fig. 6: La alusión estilística y armónico-métrica a *Trois Gymnopédies*²².

(Transcripción: Rastko Buljančević).

Sin embargo, todavía es discutible si Bonezzi conscientemente adaptó las obras de Satie o simplemente fue inspirado por el guion de *Matador*, la película que explícitamente revela una manifestación radical de la naturaleza humana. Por otro lado, es bastante seguro que la música de Erik Satie no representa ese tipo de alteridad, porque en el nivel asociativo del significado musical reproduce otras formas del comportamiento marginal del compositor francés. Los rituales cotidianos atípicos de Satie y su obsesión por el culto son bien conocidos (cf. Davis, 2007, p. 51-55).

En el aspecto formal, Bonezzi construyó sus “Composiciones” siguiendo los patrones rítmicos de *Trois Gymnopédies*, pero en el caso de la “Composición en negro” se enfocó a la ornamentación melódica de la primera *Gnossienne*.

Fig. 7: Los lazos intertextuales entre la “Composición en negro” y la primera *Gnossienne*.

(Transcripción: Rastko Buljančević).

²² Parece que la versión consultada del manuscrito de Bonezzi no se corresponde completamente con la interpretación del disco *Almodóvar Early Films* ni con la versión añadida en la película *Matador*. De hecho, el segundo acorde del segundo compás se identifica auditivamente como Re-Mi-La en vez de Re-Fa-La. Además, la indicación del compositor “revisar antes de enviar al copista” (Bonezzi, 1986) indica que probablemente existe una versión corregida.

SIGNIFICANTES INTERTEXTUALES EN LA BANDA SONORA DE BERNARDO BONEZZI:
PARADIGMA DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

En efecto, con un sonido pianístico híbrido, peculiarmente no temperado, el tema “Composición en negro” obtiene las reminiscencias *satieanas* explícitas, resonando con la evitación de un desarrollo musical. Linealidad y continuidad sonora están intertextualmente inmersas en su sencillez compositiva, que en relación con su función como significante de la muerte hace que el tema de Bonezzi sea aún más intrigante.

La más original de las tres “Composiciones” de Bonezzi es “Composición en ocre”, construida como un collage sonoro sintetizado que capta el espíritu y la estética de la posmodernidad ecléctica, apoyada en su simplicidad sonora. Pero este sonido electrónico no debería interpretarse como “música a la moda”, sino como una expresión artística basada en la correspondencia de señales auditivas analógicas y digitales de forma independiente de la presión industrial o de los cánones sociales dominantes. Se destaca en particular la utilización no convencional de la guitarra española, cuando el joven Bonezzi se alejó de los típicos tópicos españoles. En vez de incorporar los pasodobles, sevillanas u otras citas musicales folklóricas, el compositor evitó hábilmente los estereotipos andalucistas u otras interconexiones a la fuente folklórica, sin mezclar diferentes lenguajes compositivos ajenos. Por otro lado, Antonio Holguín (1994) apunta que “Composición en ocre” obtiene “resonancias puramente españolas”, o sea, “profundas raíces españolas” (p. 202). Aunque la inspiración de Bonezzi reside en parte en los rasgos tradicionales de la cultura española, el tejido musical está exento de la esencialización y reificación de sus elementos exóticos. Al final, esta referencia musical, a pesar de las prácticas posmodernas notables, al mismo tiempo aparece menos anacrónica, tanto como irreversiblemente alejada de las convenciones estéticas y artísticas de la denominada música culta.

Por otro lado, existen los temas musicales *bonezzianos* con una fuerte inclinación intertextual de los compositores clásicos. La voz de Igor Stravinski, con un contrapunto politonal lleno de disonancias, sería una de las influencias paradigmáticas. A modo de ejemplo, en esta ocasión basta mencionar los temas musicales “Persecución Telepática”, “La mirada indiscreta” y “Hacia el aeropuerto” que transmiten características temáticas y estilísticas del compositor ruso. La similitud en el entrelazamiento intertextual de las poéticas de Stravinski y Bonezzi quizás podría compararse con la impregnación estilística, técnica y estructural de los *24 Preludios para piano* de Chopin y Scriabin²³, puesto que Scriabin retomó una intencional alusión a las obras *chopinianas*. Bernardo Bonezzi, en realidad, estableció un diálogo intertextual con el ballet *La consagración de la primavera*, específicamente del penúltimo movimiento *Acción ritual de los antepasados*. El hillo musical *bonezziano* y el ballet ruso comparten escalas y modos antiguos, pulsación desigual, la acumulación de acordes y recursos melódicos ambiguos con los efectos percusivos, impetuosos y violentos. Sin embargo, es importante subrayar que los tres temas musicales de Bonezzi son mucho más transparentes en textura y paleta orquestal, así como que la pulsación es menos desigual en comparación con la de Stravinski. La lógica musical disruptiva también proviene de la pluralidad estilística tan señalada, cuando al final del tema “Hacia el aeropuerto” hay una alusión, o incluso una cita procesada, de la música reconocible de la película *Psicosis* (1960). De esta forma se intensifica la tensión dramática de la escena del filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, cuando Lucía

²³ Se refiere a la conexión temática y tonal de las piezas.

RASTKO BULJANČEVIĆ

(Julieta Serrano), con la pistola camina neuróticamente hacia su exmarido, aunque la escena, a diferencia de la película *Psicosis*, no termina en un trágico asesinato. En el tema “La mirada indiscreta”, Bonezzi también combinó los recursos poético-estilísticos de Stravinski y Hermann. Excepto que el mismo título del tema “La mirada indiscreta” se refiere interdiscursivamente al filme *La ventana indiscreta* (1954), otra obra maestra *hitchcockiana*, entonces y fragmento *bonezziano*, como lo apunta Maia (2010), opera claramente en este juego intertextual (p. 14). Parece que ese tipo de dislocación conceptual revela una herramienta imprescindible de la voz compositiva ecléctica de Bonezzi, bien adaptada a las películas iniciales de Almodóvar que, en realidad, están (sobre)cargadas de referencias intertextuales e intermediales de diferentes autores. Sin embargo, los temas de Bonezzi no se refieren tan sólo a las obras musicales ajenas, sino también a los fragmentos de su propia banda sonora que conviene considerar más de cerca.

3. LA REFLEXIÓN AUTORREFERENCIAL DEL LENGUAJE COMPOSITIVO DE BERNARDO BONEZZI

Ya se ha señalado reiteradamente cómo la música de Bernardo Bonezzi se creó bajo el fuerte influjo de estrategias y modelos compositivos de la música clásica y popular, en particular el pop español y el rock anglosajón. Además de establecer diferentes diálogos con las piezas musicales preexistentes, un componente importante de su lenguaje sonoro lo ocupa la función autorreferencial. Es decir, bajo la voz ecléctica *bonezziana* se destacan los elementos de autorrepresentación y autorreferencia, siendo fundamentalmente notables en la banda sonora de las películas *Matador* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

El cine inicial de Pedro Almodóvar conlleva varias citas, incluso autocitas tanto audiovisuales como puramente sonoras. Entre los temas musicales reutilizados, se destaca el fragmento de “La soledad de Gloria” del filme *La ley del deseo* (1987), mientras la canción “Suck it to me” reaparece en *Entre tinieblas*, y “Satana S.A.” en *¡Átame!* (1990). Es más, igualmente la canción “Gran Ganga” tiene diferentes versiones en la película *Laberinto de pasiones*²⁴. Sin embargo, este tipo de reutilización del material preexistente no se atribuye al compositor, sino al director manchego. Por otra parte, el tema principal “Matador”, compuesto para la voz femenina, tiene la misma estructura melódica como la “Composición en rojo”, puesto que Bonezzi simplemente la transpuso en otra tonalidad. Ambos temas musicales están semióticamente relacionados con el significado de la muerte por intermedio de las asociaciones del color rojo, la sangre o el sujeto del torero, enfatizando la intensidad emocional y energética de la patología taurina.

²⁴ Se refiere a diferentes versiones instrumentales y vocales de la canción híbrida.

SIGNIFICANTES INTERTEXTUALES EN LA BANDA SONORA DE BERNARDO BONEZZI:
PARADIGMA DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR



Fig. 8: Autorreferencialidad musical en los temas musicales “Matador” y “Composición en rojo”.

(Transcripción: Rastko Buljančević).

La voz, como apunta Mladen Dólar (2006), es la parte primordial del hombre, y, a diferencia del lenguaje, posee el sonido en enigma espacial, actuando como mediadora en el proceso de comunicación entre los personajes y la audiencia (p. 105). Entonces, la voz del tema “Matador” se convierte en un auténtico significante de aniquilamiento, simbolizando la interiorización musical que está anunciando la inevitable anulación de los protagonizados sujetos. Bonezzi no negó la función referencial al componente vocal, sino más bien, aumentó la transmisión emotiva y reflexión dramática del sonido vocal-instrumental como una innovación compositiva unida por lazos autorreflexivos.

Por otro lado, las estructuras melódicas del filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios* son fuertemente interdependientes. Su tejido sonoro consiste en un tema principal que está circulando como un motivo fatídico durante la proyección fílmica completa, y se puede relacionar con las trayectorias emocionales de Pepa (Carmen Maura).



Fig. 9: Autorreferencialidad musical en el filme *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

(Transcripción: Rastko Buljančević).

RASTKO BULJANČEVIĆ

El fraseo musical queda reconocible por la entonación lamentable del gesto de suspiro, previamente utilizado en el tema “Madrid-Berlin” del filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, incluso en el movimiento descendente con la reproducción de intervalos más grandes. Transformando la pluralidad musical en un significante autorreferente, ese lamento omnipresente recibe su matiz tanto afectivo como sensorial, convirtiéndose en un factor integrador del tejido audiovisual.

El núcleo de los temas musicales se diferencia en componentes agógicos, instrumentación y articulación. Sin embargo, las melodías derivadas del folklore imaginario como los temas “Mambo taxi” y “Taxi triste” también están basados en el tejido melódico-armónico del tema principal, pero con un carácter muy distinto. Es decir, se pierde por completo el ritmo y el carácter reconocible del mambo latinoamericano, tanto como el efecto de la música que denota el estado emocional de Pepa. Esto también le da al material repetitivo una nota auténtica. Adicionalmente, se reconoce otra modificación autorreferencial del filme *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, proviniendo del sonido sintetizador de tambores. No obstante, mientras ese sonido no melódico está acompañando una escena surrealista [1:22:21-1:22:37; 1:22:46-1:23:17], su sonoridad está recreada y reutilizada en la escena de la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [1:15:29-1:16:10] (cf. Sánchez Noriega, 2017, p. 342) con nombre “Percusión persuasiva”. Aparte, mientras que el tema “Percusión persuasiva” conserva algunas características formales del mambo híbrido de Bonezzi, la pulsación de esta danza queda casi inidentificable en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*. A pesar de que la innovación compositiva en este caso parece menos notable, no se trata de una repetición sonora puramente mecánica. Al contrario, ambas escenas fílmicas –la limpieza surrealista y la persecución de Pepa tras la desequilibrada Lucía– comparten una situación bizarra con una estética típicamente *almodovariana*, pero cada una requiere un código conceptual per se. Así, en este caso, a diferencia del vals hipertextual –una inflación galopante de los conocimientos musicales ajenos–, no hay una penetración conceptual y semántica transparente a través de la cual la música fragmentada podía precisamente decodificar las plataformas ideológicas preexistentes. Al contrario, el único hilo cohesivo que une dichos temas sería la auralidad de la fragilidad y desequilibrio femenino, encarnado por el cuerpo de la misma actriz: Carmen Maura. La autorreferencialidad directa, por tanto, no representa una duplicación más prosaica e inmediata. Más bien, la reutilización y elaboración del material propio corresponde a las prácticas fragmentarias de la posmodernidad.

4. CONCLUSIONES

Para concluir, a pesar de los diferentes lazos intertextuales y tendencias hacia el eclecticismo, Bernardo Bonezzi no perdió su voz auténtica. Solamente su voz no era la voz de un sujeto fuerte del alto modernismo, sino, más bien, de una persona individualista que en la época de transición estaba buscando su lugar en la España posfranquista rechazando las normas tradicionales. El compositor español conservó su sello auténtico y su tendencia de combinar los estilos múltiples: la dodecafonía y politonalidad con el sonido romántico o sintetizador. Incluso se podría decir que el compositor español, adaptando el mismo material temático a un ambiente completamente diferente, logró solidificar su expresión artística

SIGNIFICANTES INTERTEXTUALES EN LA BANDA SONORA DE BERNARDO BONEZZI:
PARADIGMA DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

ambivalente. El uso del gesto de suspiro se convirtió en su tópico reconocible, mientras la combinación de la ambigüedad tonal/modal con el dodecafonismo aumentó un hueco conceptual en sus sonoridades y la narración fílmica en general. Con el tiempo, Bonezzi dejará de componer música de cine, enfocándose más en la composición de las canciones populares. Esas huellas de intertextualidad están ancladas en paradigmas tan desemejantes comparados con las antiguas, revelando nuevos insertos de su creatividad artística. Por ende, el compositor español se alejará aún más de las formas tradicionales de composición y sus autoridades, aunque sus bandas sonoras de las películas *almodovarianas* son las que serán recordadas durante mucho tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, G. (2011). *Intertextuality*. 2nd edition. New York: Routledge.
- Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes, R. (1999). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (pp. 65-71). Barcelona: Paidós.
- Bonezzi, B. (1986). *Composición en rojo (Para la película "Matador")* [Partitura manuscrita]. Madrid: SGAE.
- Buljančević, R. (2022). Construcción y aproximación musical a las identidades frágiles en la película dramática *Todo sobre mi madre*. *Cuadernos de Investigación Musical*, (14), pp. 267-295. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.14.08>.
- Davis, M. E. (2007). *Erik Satie*. London: Reaktion Books.
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge: MIT Press.
- Dunne, M. (2001). *Intertextual Encounters in American Fiction, Film, and Popular Culture*. Bowling Green: Bowling Green State University Press.
- Fernández Uribe, C. A. (2008). *Concepto de arte e idea de progreso en la historia del arte*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Foucault, M. (1978). *Las palabras y las cosas*. Mexico: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). ¿Qué es un autor? En *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales 1* (pp. 329-360). Barcelona: Paidós.

- Fuld, J. J. (2000). *The Book of World-famous Music: Classical, Popular, and Folk*. New York: Dover Publications.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln, NB: University of Nebraska Press.
- Gorospe, J. (s.f.). [Fotografía de Bernardo Bonezzi].
- Holguín, A. (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jarmusch, J. (2016). Things I've Learned: Jim Jarmusch. En *MovieMaker Magazine*, 26. 10. 2016. Recuperado de <https://www.moviemaker.com/jim-jarmusch-5-golden-rules-of-moviemaking/>.
- Jiménez Arévalo, A. (2020). *Música y cine posmoderno español: diálogos intertextuales, pliegues de la historia y paisajes sonoros*. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/65025/1/T42247.pdf>.
- Juvan, M. (2008). *History and poetics of intertextuality*. Indiana: Purdue University Press.
- Kostka, V., de Castro, P. F. & Everett, W. A. (Eds.) (2021). *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*. London: Routledge.
- Kristeva, J. (1969/1978). *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Maia, G. (2010). Do 'lixo' ao luxo: um ensaio sobre a música de pós-produção nos almodramas. En *Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura* 8 (2), pp. 1-33. Recuperado de <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/4819/3576>.
- Padrol, J. (2006). *Conversaciones con músicos de cine*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz.
- Quiñones, A. (2018). Sindo Garay cuenta cómo Ojos negros que fascinan se convirtió en la popular canción rusa Ochi chornie. En *Nota Clave: El periódico digital*, 25. 03. 2018. Recupeado de <https://notaclave.com/sindo-garay-cuenta-de-como-ojos-negros-que-fascinan-se-convirtio-en-la-popular-cancion-rusa-ochi-chornie/>.
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza Editorial.

SIGNIFICANTES INTERTEXTUALES EN LA BANDA SONORA DE BERNARDO BONEZZI:
PARADIGMA DEL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

- Tintner, A. R. (1999). *Edith Wharton in Context: Essays on Intertextuality*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Turim, M. (1985). Gentlemen Consume Blonds. En Bill Nichols (Ed.). *Movies and Methods, Volume 2* (pp. 369-378). Berkeley: University of California Press.
- Vernon, K. M. (1993). Melodrama against Itself: Pedro Almodóvar's "What Have I Done to Deserve This?". *Film Quarterly*, 46(3), pp. 28-40.
- Vidal, N. (1989). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.
- Weinstein, D. (1988). The History of Rock's Pasts through Rock Covers. En Thomas Swiss, John Sloop y Andrew Herman (Eds.), *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory* (pp. 137-152). Malden, MA: Blackwell.
- Xalabarder, C. (2012). A Look Back Without Anger. Interview with Bernardo Bonezzi. En *MundoBSO*, 20. 1. 2012. Recuperado de <https://mundobso.wordpress.com/2012/01/20/a-look-back-without-anger-interview-with-bernardo-bonezzi/>.
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

MATERIAL AUDIOVISUAL

- Almodóvar, P y McNamara, F. (1982-83/2005). *¿Cómo está el servicio... de señoras!* [CD]. Madrid: Discos Lollipop, 2005.
- Almodóvar, P. (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* [DVD]. Madrid: Kaktus Producciones Cinematográficas, Tesouro S.A.
- Almodóvar, P. (1986). *Matador*. [DVD]. Madrid: Compañía Iberoamericana de TV y Televisión Española (TVE).
- Almodóvar, P. (1988). *Mujeres al borde de un ataque de nervios* [DVD]. España: El Deseo, Laurenfilm.
- Bonezzi, B. (2004). *Almodóvar Early Films* [CD]. Madrid: Karonte Distribuciones.

Fecha de recepción: 19/10/2021

Fecha de aceptación: 06/04/2022