

# TÍTULO: LA IMAGEN DE LA FEMINIDAD EN EL CINE DE PEDRO ALMODÓVAR A TRAVÉS DE LA MÚSICA

**Autora:** Nieves Febrer Fernández, profesora ayudante doctora en el área de Comunicación Audiovisual. Artista visual de @LaCasaDigital

## Eje temático

El material que aquí exponemos se adentra en varios enfoques interdisciplinarios relacionados con la teoría del cine, la (etno)musicología y los estudios de género. Nuestro objetivo principal se ha basado en investigar los parámetros esenciales que conforman la estética musical de los roles femeninos en el cine de Pedro Almodóvar.

## Resumen

Esta comunicación se centra en la música popular, tradicional y/o folclórica y en las mujeres que la ejecutan e interpretan, y que participan activamente en su carácter simbólico, aportando un proceso de *feminización* en la representación sociocultural.

## COMUNICACIÓN

### Introducción

El cine es una herramienta fundamental de construcción de sentido que, como tal, da forma y contenido a las imágenes simbólicas y lingüísticas subyacentes que intervienen en la cultura. Dentro de las varias relaciones de elementos que contiene un film, el sonido musical es uno de los primordiales; ya que aporta un *exceso* de significante en la imagen que potencia la proyección espacial y temporal, rehabilita los silencios, reemplaza conversaciones innecesarias, une secuencias, describe personajes, produce asociaciones, representa circunstancias, estados de ánimo, transcurso evolutivos del relato, emociones, etc. Es decir, cumple una función dialógica, narrativa, estética y expresiva que caracteriza determinados signos de puntuación en el discurso.

Esta praxis musical, es un instrumento de comunicación que responde a una coherencia interna, aquella que surge en la gramática (lenguaje sonoro), en el texto (efecto estético e intención comunicativa), en el contexto (usos, citas de frases y tradiciones sonoras) y en los aspectos socioculturales (Cruces, 2002)

### **La gramática músico visual en el cine de Pedro Almodóvar**

El papel que ocupa la música en el cine de Pedro Almodóvar es fundamental, siendo uno de los elementos primordiales que articulan todo su discurso cinematográfico desde sus comienzos. Baste mencionar aquí que la relación de Almodóvar con la música viene marcada por su vinculación con la "movida madrileña", movimiento cultural que tiene sus orígenes durante la transición española.

Aunque Almodóvar ha trabajado con compositores como Bernardo Bonezzi, Ennio Morricone, Ryuichi Sakamoto o Alberto Iglesias, siendo este último el artífice de la mayoría de las bandas sonoras originales de sus films, cítese *La flor de mi secreto* (1995); *Carne Trémula* (1997); *Todo sobre mi madre* (1999); *Hable con ella* (2002); *La mala educación* (2004); *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009); *La piel que habito* (2011) o *Los amanes pasajeros* (2013); el cineasta manchego elige personalmente un gran número de canciones ya preexistentes del folclore español y latinoamericano con el objetivo de transmitir una plusvalía emotiva y narrativa, que tiene mucho que ver, a su vez, con los gustos y las vivencias del propio autor; cuando durante su niñez oía las conversaciones de las mujeres que acudían al taller de modista de su hermana y escuchaba por la radio canciones populares. No en vano, Antonio Holguin, escribe:

*Almodóvar ha conseguido crear momentos irrepetibles donde imagen y música forman un todo indisoluble, consiguiendo en múltiples ocasiones que el público olvide una melodía "prestada" que en sus manos adquiere un valor totalmente catalizador* (Holguin, 1994, p. 191)

Las canciones, pues, en las películas de Pedro Almodóvar transmiten una importante reinterpretación histórica, social e individual por su alto sesgo melodramático<sup>1</sup>. La filmografía almodovariana se nutre de un discurso en el que se inscribe la feminidad en su forma de apelación, en la construcción de la focalización narrativa y en el imaginario que rodea a los personajes femeninos; todo ello con el propósito de vislumbrar las emociones que circulan a través de un escenario minuciosamente elaborado. Podemos destacar el valor estético de los decorados, el vestuario, el *atrezzo*; la utilización de referencias artísticas del pop en la profusión de colores, la copia, la ironía, la intención satírica, el uso del collage, el cómic, el tebeo, el grafismo, la moda, la fascinación por la trivialidad cotidiana, el *kitsch*, el fetichismo y, claro está, lo que nos ocupa: la música popular como un objeto más recontextualizado. Es habitual que en sus películas, la función de la música adquiera así una presencia indispensable, ya que es capaz de describir y proyectar ambientes y personajes, como también *"induce a recalcar la afiliación identificativa del espectador, generando sentimientos de empatía en el desarrollo narrativo del texto"* (Viñuela Suárez, 2010, p. 110)

La imagen de la feminidad en la gramática musical de sus películas se consigue mediante un *leitmotiv* músico visual de imágenes sonoras que nos evocan a los melodramas cotidianos, a la experiencia romántica del idilio, a la melancolía, al exceso, al recuerdo, a la herida, a la ausencia, a la renuncia del amor, al sufrimiento, a la espera, al reproche y, sobre todo, a la vivencia extrema del tiempo, de tal forma que la música intensifica y feminiza el presente, mientras que a su vez rememora el pasado.

### **Evolución musical en el cine de Pedro Almodóvar**

Almodóvar traza una evolución musical desde sus primeras películas de índole pop-rock-punk, hacia el uso de tonadillas, tangos y, sobre todo, de boleros, es decir, canciones populares reinterpretadas (generalmente por mujeres), que son las que van adquiriendo un inusitado protagonismo para diferentes momentos narrativos.

Destáquese así películas como: *Matador* (1986) cuya canción *Espérame en el cielo* (interpretada por la cantante Mina) indica el misticismo del ritual de sacrificio de los dos

---

<sup>1</sup> El *melodrama* es un género considerado de/para mujeres a partir del s.XVIII y, por lo tanto, desprestigiado como un consumible de *ficción lacrimógena* (Santos, 2003, p. 953)

amantes cuyos cuerpos se unen al final de la película para alcanzar el *Último Placer* (Barrios, 2010, p. 81); ó *Déjame recordar* del cantante cubano Bola de Nieve durante los créditos finales de *La ley del deseo* (1987), y en la que la canción *Lo Dudo* de Los Panchos revela la índole de la relación entre los personajes de Antonio (Antonio Banderas) y Pablo (Eusebio Poncela); *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) donde el bolero proporciona el prólogo y epílogo de la película a través de las canciones *Soy infeliz* de Lola Beltrán y *Puro teatro* de La Lupe, expresando ambas la soledad y el desconcierto sentimental. Letra, melodía e imagen, acompañan pues la construcción gramatical sonora de lo femenino en la problemática central de toda la película.

Pero es con *Tacones Lejanos* (1991) y *La flor de mi secreto* (1995) cuando se inaugura una nueva década en el cine de Almodóvar en el que el bolero se yergue como una figura clave en la trama. Cristina Martínez-Carazo, nos lo explica de la siguiente manera refiriéndose a *La flor de mi secreto*:

*Por un lado, la música inherente al melodrama acompaña y matiza la trayectoria emocional del personaje. La canción de Chavela Vargas El último trago duplica la crisis matrimonial de Leo (“quiero ver a qué sabe tu olvido”) y anticipa su relación con Ángel (“otra vez a brindar con extraños”). Si bien la esencia del bolero radica en el dolor, el abandono y la soledad, en este caso abre paso también a la superación de este deplorable estado de ánimo. El dolor que exhibe el yo poético en esta canción y su modo de ahogar las penas en alcohol se hacen eco del sentir de la protagonista, expandiendo y verbalizando su estado de ánimo (Martínez-Carazo, 2011, p. 385)*

### ***Tacones Lejanos y Volver***

Según Juan Antonio Bello (2010), *Tacones Lejanos* es un melodrama obsesivo en el se entremezclan distintos argumentos microepisódicos, cuya estructura narrativa deriva de un collage escenificado; y donde concurren personajes complejos e imperfectos que deambulan entre turbulentas relaciones familiares, asesinatos y adulterios. Añade, además, un vínculo

autorreferencial almodovariano con el mundo de la parodia, la teatralidad, la farándula y el espectáculo, en el que el travestismo se relaciona con el bolero: por una parte, la canción *Un año de amor* (interpretada por Miguel Bosé como la *drag queen* Femme Letal) y, por otra, *Piensa en mi* (personificada por Marisa Paredes en el papel de la cantante Becky del Páramo). En ambas canciones, con la voz de Luz Casal, se produce que: "cada una de las notas musicales vivifican la nostalgia y suponen una herramienta narrativa al ritmo de bolero, donde sus letras se convierten en una parte esencial" (Yebra, 2007)

La reflexión sobre estos temas nos lleva a la película *Volver*, cuya canción principal homónima (interpretada por la cantante Estrella Morente), recoge gran parte de estas apreciaciones, en cuanto a elementos formales repetitivos, cadencias esperadas, estribillos consabidos que organizan y dan sentido a nuestras trayectorias vitales: "Entre las visiones más desgarradoras del cine, se encuentran esos momentos en que un estribillo evoca una imagen pasada", subraya Edgar Morin (2001, p. 78)

La estética músico visual en *Volver*, al igual que en otras de sus películas, refleja valores feminizados como la desesperación, la locura, la soledad; y mecanismos de construcción de roles de género relacionados, entretanto, con historias costumbristas, familiares, urbanas, rurales, literarias y maternas; en las que se expone "la lucha por la supervivencia de sus protagonistas [...] en un tono antiépico y antiheroico" (Gubern, 2005, p. 45)

Así, tanto en *Tacones Lejanos* como en *Volver*, dos películas en las que nos hemos centrado en esta breve comunicación; el personaje de Rebeca (Victoria Abril) asesina a dos hombres (a su padrastro y a su marido) con tal de que nadie se interponga entre ella y su madre; lo mismo que Raimunda (Penálope Cruz) apuñala a su marido para proteger a su hija.

En ambas, se nos muestra, además, las limitaciones impuestas por el modelo patriarcal que opera en los niveles de poder/sumisión, obligando a las dos mujeres protagonistas a abandonar la profesión de cantante, ya que es un trabajo cargado de connotaciones negativas. Para la investigadora Lucy Green (1997), la imagen de la mujer cantante que exhibe su cuerpo y su voz en público, se relaciona en numerosas culturas con la de la prostituta.

El canto femenino, de la misma forma, simboliza el engaño y acarrea poderes perniciosos que conllevan a la destrucción del hombre a través de la belleza y del deseo<sup>2</sup>.

### **La canción *feminizada***

Sin embargo, es un hecho reciente que estas canciones populares se contextualicen en expresar un mundo feminizado, forjado de ideales románticos. Retomando la problemática que iniciábamos más arriba, al igual que en otras muchas manifestaciones artísticas; en la música popular y/o folclórica, el canto es hegemónico de los hombres, mientras que por el contrario las mujeres están relegadas al cante chico, doméstico, considerado un género menor. La *feminización* del tango, como del bolero o del flamenco es, pues, un fenómeno actual, tal y como afirma Manuel Lorente:

*Tradicionalmente el flamenco ha sido una actividad masculina; las grabaciones musicales realizadas a lo largo del siglo lo evidencian, ya que el registro de voz más empleado ha sido el barítono con sus diferentes tipos de voces. Normalmente al ser concebido como un asunto de "género" masculino, las pocas mujeres que se aventuraban en el cante, podían ser catalogadas cuanto menos de "raras" (Lorente Rivas, 2004)*

Igualmente, Ana Marco González, agrega:

*Lo que hicieron mujeres como Lola Beltrán, Amalia Mendoza o Chavela Vargas, fue el derecho a asumir y expresar la pasión, el amor, el sufrimiento y la alegría exacerbada desplegado en el cancionero vigente de los años treinta y cincuenta, propio del cantante varón. [...] Una línea "revanchista" en la que se situarán asimismo interpretes como La Lupe, Olga Guillot y Marcela Galván. Un estilo de cantantes mujeres caracterizado por el recurso de técnicas vocales exageradas, orquestaciones barroquizantes e interpretaciones abiertamente sensuales, trayendo a primer plano el deseo sexual femenino (Marco González, 2010, p. 521)*

---

<sup>2</sup> Recuérdese en la mitología occidental el caso de las sirenas; seres pisciformes, hermosos y de largos cabellos que atrapan con su canto a los marineros.

Este nuevo tipo de mujeres cantantes (consideradas socialmente más libres, independientes e, incluso, bebedoras, un rasgo típicamente masculino como podemos apreciar en la canción *Soy infeliz* de Lola Beltrán que, decíamos, inaugura la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios*: "que me sirvan otro trago que yo lo pago") se relacionan comúnmente en nuestro país con una figura emblemática, heredera del llamado "mito de Carmen". Son mujeres españolizadas, representadas generalmente como gitanas de largos cabellos adornados con flores, que imponen un signo de desinhibición sexual: "*Este mito es una de nuestras mercancías simbólicas más reconocibles y constituye el legado de la fantasía romántica de España como tierra de pasión*" (Vera Balanza & Meléndez Malavé, 2008, p. 349)

El cabello suelto y sinuoso alude a la mujer objeto por excelencia y se encuentra en la iconografía y en la inspiración de grandes pintores de Occidente (por ejemplo, en el *Nacimiento de Afrodita* -Sandro Boticelli, 1486- diosa de la sexualidad, la belleza y la reproducción) y en la pintura *Art Nouveau* contemporánea del Romanticismo y de uno de sus máximos representantes: Alphonse Mucha. "*Estas mujeres, señala Guy Gauthier (1986), modernas y jóvenes, no dejan de recordarnos, bajo aspectos de libertad, su eterna disponibilidad sexual*" (p. 114)

La "españolada", en suma, como visión idealizada forjada mediante el orientalismo europeo del siglo XIX, incluía en su repertorio las cantantes tonadilleras, el torero, la fama, la fanfarria; representaciones llenas de tópicos, folclore y "bandolerismo" que contribuyeron a elaborar una imagen deformada y distorsionada.

Fueron varios los estudios etnográficos elaborados sobre comunidades andaluzas los que iniciaron así la denominada "Antropología del Mediterráneo" (Rivers, 1954; Brenan, 1957; Peristany, 1966; Brandes, 1978; Driessen, 1981; etc.) en la que se señalaron aspectos relacionados con la acentuada masculinidad del hombre andaluz. Bajo un sesgo científico dudoso, estos antropólogos estudiaron las masculinidades y llegaron a la conclusión de que los hombres andaluces son socialmente fuertes y dominantes, velan por la honra de sus mujeres y sienten temor hacia que se les feminice (recuérdese el personaje de Manuel (Feodor Atkine) en *Tacones Lejanos* y su rechazo hacia la *drag queen* Femme Letal). La mujer

española/andaluza, por el contrario, está sometida a la autoridad del hombre, ya que si no es controlada se torna potencialmente peligrosa (piénsese en el personaje de Raimunda en *Volver*).

### **A modo de conclusión**

La obra de Almodóvar se inscribe, pues, netamente en toda esta tradición cultural debido a la intertextualidad en el manejo de las citas, a las evocaciones sociales y al uso de las tradiciones sonoras; subrayando así su carácter exótico y plasmando los tópicos, los arquetipos culturales y el imaginario colectivo. En definitiva, todos estos elementos semiológicos de lo musical son signos sonoros y verbales que se insertan en universos visuales ficticios, pero que nos sirven, una vez más, para confeccionar el artificio femenino. Son canciones en las que *"se repiten los tropos de la fatalidad, las imagerías del sufrimiento amoroso y la apelación al carpe diem del tiempo apasionado"* (Marco González, 2010, p. 180)

Para poner fin a esta breve comunicación, queda suficientemente justificado que la música proporciona un modo de manejar las relaciones entre la vida pública y las emociones privadas, dando forma y voz a sentimientos y experiencias que no podrían expresarse de otra manera (Cruces, 2002). Las características del lenguaje musical, mencionadas anteriormente, son, pues, particularmente poderosas, porque permiten la apropiación personal de una canción de una manera mucho más intensa que la ofrecida por otras formas de la cultura.

### **Referencias**

- Barrios, I. M. (2010). El rojo, el amarillo y el negro. La imagen nacional subvertida. En Antonio Castro (coord.), *Las películas de Pedro Almodóvar* (pp. 67-84). Madrid: Ediciones J.C.
- Bello Caballero, J. A. (2010). De cantante pop a gran dama de la canción. En Antonio Castro (coord.), *Las películas de Pedro Almodóvar* (pp. 135-154). Madrid: Ediciones J.C.
- Brandes, S. H. (1978). *Metaphors of Masculinity in Andalusia*. San Diego State University
- Brenan, G. (1957). *South From Granada: Seven Years in an Andalusian Village*. London: Hamish Hamilton.



- Cruces, F. (2002). Niveles de coherencia musical: la aportación de la música a la construcción de mundos. *TRANS-Revista transcultural de música*, núm. 6
- Driessen, H. (1981). *Agro-town and urban ethos in Andalusia*. Nijmegen: Katholieke Universiteit.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta.
- Gauthier, G. (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid: Cátedra.
- Green, L. (1997). *Music, gender, education*. Cambridge University Press.
- Gubern, R. (2005). Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar. En Zurian Hernández F. A. & Vázquez Varela C. (coord.), *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del congreso internacional "Pedro Almodóvar"* (pp. 45-56) Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Holguin, A. (1994). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Lorente Rivas, M. (2004). Transculturaciones flamencas. Varia inflexiva. *TRANS-Revista transcultural de música*, núm. 8
- Marco González, A. (2010). *Aquí me siento a cantar: presencias de la canción popular mexicana en la narrativa hispánica contemporánea*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- Martínez-Carazo, C. (2011). *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995): La literatura como seducción. *ARBOR*, nº 748, 383-390
- Morin, E. [1956] (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Peristany, J. G. (1966). *Honour and shame: the values of the mediterranean society*. University of Chicago Press.
- Rivers, P. (1954). *The people of the Sierra*. New York: Criterion Books.
- Santos, L. (2003). Melodrama y nación en la narrativa femenina del Caribe Contemporáneo. *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, Núm. 205, 953-968
- Vera Blanza, T. & Meléndez Malavé, N. (2008). El mito de Carmen: exotismo, romanticismo e identidad. *Ámbitos*, nº 17, 343-354

- Viñuela Suarez, E. (2010). La música popular de la literatura al cine. *ARBOR*, nº 741, 107-116
- Yarza, A. (1999). *Un caníbal en Madrid : la sensibilidad "camp" y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias.
- Yebra, A. (2007). Las canciones de Almodóvar. Del pastiche pop al rebranding del bolero. En Marzal Felici, J. & Gómez Tarín F. J. (eds.), *Melodías de análisis del film*. Madrid: Edipo.