

**Música y cine en tiempos de pandemia:
la reutilización de músicas en *La voz humana* (2020) de Pedro Almodóvar**

**Music and Cinema in Times of Pandemic:
The Reuse of Music in *La voz humana* (2020) by Pedro Almodóvar**

Alberto Jiménez Arévalo

Universidad Complutense de Madrid

alberto.jimenez.arevalo@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5361-2279>

RESUMEN

La industria del cine es uno de los sectores audiovisuales más afectados por los efectos del coronavirus. La pandemia ha cerrado las salas de cine, ha suspendido estrenos y ha paralizado rodajes. En este artículo nuestro objetivo es entender la repercusión de la pandemia en los productos cinematográficos poniendo el foco de atención en su música. En estos tiempos excepcionales que vivimos, el cineasta Pedro Almodóvar rueda y estrena *La voz humana* (2020), cortometraje que adapta libremente el monólogo homónimo de Jean Cocteau (1930), con el que ha apostado por mantener el modelo tradicional de consumo de cine en las salas de proyección a precio reducido. Analizaremos la música del compositor Alberto Iglesias para *La voz humana* para entender cómo se reciclan varios temas musicales preexistentes de los filmes *Hable con ella* (2002), *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011). Por último, hemos establecido los diálogos intertextuales que se entablan en la música como consecuencia de su “recontextualización” en el nuevo cortometraje en el marco de la pandemia.

Palabras clave: Cine en España, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias, música en pandemia, intertextualidad.



ABSTRACT

The film industry is one of the audiovisual sectors most affected by the effects of the coronavirus. The pandemic has closed movie theaters, suspended premieres and paralyzed filming. In this article, our goal is to understand the impact of the pandemic on film products by focusing on their music. In these exceptional times that we live in, the filmmaker Pedro Almodóvar shoots and premieres *La voz humana* (2020), a short film that freely adapts the homonymous monologue by Jean Cocteau (1930), with which he has opted to maintain the traditional model of cinema consumption in screening rooms at a reduced price. We will analyze the music of the composer Alberto Iglesias for *La voz humana* to understand how several pre-existing musical themes from the films *Hable con ella* (2002), *Los abrazos rotos* (2009) and *La piel que habito* (2011) are recycled. Finally, we have established the intertextual dialogues that are established in the music as a consequence of its "recontextualization" in the new short film in the context of the pandemic.

Key Words: Cinema in Spain, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias, music in pandemic, intertextuality.

Jiménez Arévalo, A. (2022). Música y cine en tiempos de pandemia: la reutilización de músicas en *La voz humana* (2020) de Pedro Almodóvar. *Cuadernos de Investigación Musical*, (15, extraordinario), pp. 240-258.

1. LA MÚSICA EN EL CINE DE ALMODÓVAR

Uno de los cineastas españoles más relevantes desde la década de los ochenta hasta nuestros días es, sin lugar a dudas, el manchego Pedro Almodóvar. Se trata de uno de los principales autores del cine posmoderno español (Sánchez Noriega, 2017). La música ocupa un lugar privilegiado en su producción cinematográfica y, además, representa la evolución de la misma hasta la actualidad (Durán Manso, 2018).

Los inicios de su carrera se sitúan en el contexto de *La movida madrileña*, donde realiza sus primeras producciones cinematográficas que presentan un marcado carácter trasgresor con el objeto de "resignificar" los discursos e iconos audiovisuales de la acabada dictadura franquista. En esta etapa incipiente, la música incidental de sus filmes corre a cargo de diversos compositores como Bernardo Bonizzi (*Laberinto de pasiones*, 1982; *¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, 1984; *Matador*, 1986; *La ley del deseo*, 1987 y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), para continuar con los trabajos de Ennio Morricone (*¡Átame!*, 1989) y Ryuichi Sakamoto (*Tacones lejanos*, 1991).

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO

Desde sus inicios, en el cine de Almodóvar, la música popular tiene una importante presencia. Partiendo de una estética *underground*, *kistch* y pop, que marida con la música de estética punk, el director va a poner progresivamente su mirada sobre otras músicas populares como la copla, los boleros y las rancheras, géneros musicales más acordes al melodrama almodovariano (Durán Manso, 2018). Esta tendencia connota la negociación de identidades que tiene lugar en su cine respecto a la tradición cultural española, los procesos transnacionales con Hispanoamérica (D'Lugo, 2016) y, aunque en menor medida, con la cultura anglosajona y gala, con las que también establece otro tipo de nexos.

Por otro lado, desde sus inicios, se da también una reutilización, como metatextos, de bandas sonoras de otras películas, como los temas musicales de Nino Rota y Miklós Rózsa utilizados en *Entre tinieblas* (1983), compuestos originalmente para *Rocco y sus hermanos* (Luchino Visconti, 1960) y *Providence* (Alain Resnais, 1977); el bloque musical más reconocible de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960) compuesto por Bernard Herrmann y su uso en *Kika* (1993); o la popular canción “Moon River” de *Desayuno con diamantes* (Blake Edwards - Johnny Mercer/Henry Mancini, 1961) en *La mala educación* (2004). Además, en el cine de Almodóvar se reutilizan con asiduidad músicas que podríamos denominar “clásicos populares”. Por ejemplo, en *La ley del deseo* escuchamos el segundo movimiento, “Allegro” de la *Sinfonía* n° 10, en mi menor, Op. 93, de Dmitri Shostakóvich y el “Movimiento n° 2” de los *Movimientos para piano y orquesta*, de Igor Stravinsky. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios* escuchamos *Capricho Español* y *Scherzade*, ambas de Nikolai Rimski-Kórsakov y en *Kika* (1993) la *Danza* n° 5, de Enrique Granados.

A partir de 1995, con *La flor de mi secreto*, comienza la colaboración con el compositor vasco Alberto Iglesias, que desde ese momento ha compuesto las bandas sonoras de todas las películas de Almodóvar sin interrupción hasta la actualidad, posibilitando la construcción de la imagen de un director y de un compositor que han sabido compenetrar los lenguajes sonoro y visual, un binomio que encaja con la idea de cine de autor (Fraile Prieto, 2008; Iglesias Prieto, 2015).

La voz humana es la última producción de Almodóvar hasta el momento de la redacción de este artículo. Estrenado en 2020, año marcado por los efectos de la pandemia, es un cortometraje rodado en la cúspide de la carrera del cineasta manchego en un periodo creativo maduro en el que sus producciones han alcanzado un alto grado de estilización y sofisticación alejado de las formas trasgresoras de sus primeras películas. El estilo cada vez más depurado y sintético de su cine manifiesta una profunda asimilación de una gran diversidad de procedimientos creativos propios de la posmodernidad (cita, alusión, parodia, ironía, pastiche, etc.); procesos que, por otra parte, estaban ya en cierto modo presentes en sus películas desde los inicios de su carrera cinematográfica (Jiménez Arévalo, 2020, p. 708). De un modo afín, las creaciones musicales para cine del compositor Alberto Iglesias también han alcanzado un elevado grado de sofisticación y estilización y presentan procedimientos posmodernos afines que se verán condicionados, y sin lugar a dudas reforzados, por la pandemia.

MÚSICA Y CINE EN TIEMPOS DE PANDEMIA:
LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICAS EN *LA VOZ HUMANA* (2020) DE PEDRO ALMODÓVAR

2. MÚSICA, CINE Y PANDEMIA

La industria fílmica es uno de los sectores audiovisuales más afectados por los efectos del coronavirus. La pandemia ha cerrado las salas de cine, ha suspendido estrenos y ha paralizado rodajes. Por otro lado, las películas, las series y los documentales se han convertido en aliados de las largas horas de confinamiento en los hogares de los espectadores. Por este motivo, algunas plataformas digitales de contenidos audiovisuales como Netflix, HBO, Movistar, Disney+ o Prime Video, entre otras, han visto multiplicar su número de suscriptores. Ante esta situación, las distribuidoras han buscado nuevos cauces para dar salida a sus estrenos, y algunas fórmulas ensayadas los días del encierro dan pistas sobre posibles estrategias para la distribución de cine en el futuro. Esta pugna entre salas y plataformas no es nueva. Como ocurre con otros fenómenos que la pandemia ha puesto en de relieve —el teletrabajo o la necesidad de digitalización—, este era un debate soterrado que el coronavirus no ha hecho más que acelerar.

Las plagas y pandemias pueden ser consideradas condicionantes que han dado lugar a respuestas culturales diversas en distintos contextos históricos y geográficos. La aparición del virus SARS-CoV-2 ha afectado a la producción musical a nivel global, influyendo en las distintas formas en que los músicos han aprovechado las tecnologías digitales para crear nuevas formas de patrocinio, conectarse con sus oyentes, ensayar y componer con miembros de una agrupación musical o establecer contactos con otros músicos y la industria. Las investigaciones sobre estas repercusiones podrían arrojar luz sobre las respuestas musicales y audiovisuales a plagas y pandemias y sugerir las distintas maneras en las que los productos audiovisuales pueden recorrer el futuro.

En nuestra investigación nos centraremos en el caso de *La voz humana*, de Pedro Almodóvar. En un momento en el que ni los grandes estudios de Hollywood se atrevían a estrenar y los cines estaban pasando por uno de sus peores momentos, la opción del cineasta manchego frente a las plataformas digitales ha sido realizar un corto auto-referencial y estrenarlo en las salas de proyección a precio reducido (Fig. 1).



Fig. 1: Imagen del rodaje de *La voz humana*, de Pedro Almodóvar.
(Twitter/@AgustinAlmo).

3. DIALOGISMO INTERTEXTUAL, PALIMPSESTOS AUDIOVISUALES, TRASVASES CULTURALES Y METAFICCIÓN EN *LA VOZ HUMANA*

Nuestro objetivo en este artículo es entender la repercusión de la pandemia en los productos cinematográficos, poniendo el foco de atención en su música, para lo que hemos seleccionado como objeto de estudio el cortometraje *La voz humana* (2020), de Pedro Almodóvar. En el contexto histórico de los tiempos excepcionales en los que vivimos, el cineasta manchego ha apostado por mantener el modelo tradicional de consumo de cine en las salas de proyección a precio reducido. Con la pretensión de arrastrar a los espectadores al cine, cuando se levantaron las restricciones, Almodóvar se apresuró a rodar *La voz humana*, cortometraje que adapta libremente el monólogo homónimo de Jean Cocteau, escrito en 1930.

Para ello, Almodóvar recurre a todo su imaginario audiovisual, construido durante décadas, de un modo más sintético de lo que en él venía siendo habitual. En sus películas, que adoptan forma de palimpsestos audiovisuales (Genette, 1982), se recurre a citas y alusiones a otros productos culturales, tanto literarios como teatrales, pictóricos, cinematográficos, musicales o la presencia del mobiliario, y crea sinergias auto-referenciales a su propia obra cinematográfica al evocar varios de sus filmes —*La ley del deseo* (1987) o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)— además de mostrar algunas de sus más recientes obras fotográficas: sus bodegones¹ (Fig. 2). Asimismo, en su cortometraje se ofrece un continuo trasvase entre la “alta” y la “baja” cultura (Bourdieu, 1979) y un actualizado discurso de género (Mulvey, 1989; McClary, 1991; De Lauretis, 1991; Butler, 2006; Williams, 2008; Vernon, 2009; Foucault, 2017).



Fig. 2: Imagen del rodaje de *La voz humana*, de Pedro Almodóvar. Citas: *Menina* (2019), de Pedro Almodóvar y *Memories of Olive* (1920), de Alberto Vargas. (El Deseo).

¹ En el cortometraje *La voz humana* aparecen varios bodegones de Almodóvar, entre los que destaca *Menina* (2019).

MÚSICA Y CINE EN TIEMPOS DE PANDEMIA:
LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICAS EN *LA VOZ HUMANA* (2020) DE PEDRO ALMODÓVAR

A pesar de la brevedad de la cinta, Almodóvar introduce como rasgo de autor característico de su cine referencias culturales, en forma de citas intertextuales al cine y la literatura, como el recurrente muestrario de películas y novelas. En este caso, los DVDs sobre la mesa de *Kill Bill: la venganza, Volumen 1* (2003), de Quentin Tarantino (que nos anuncia la sed de venganza de la protagonista femenina), el de *El hilo invisible* (2017), de Paul Thomas Anderson, los libros de Alice Munro, a quién adaptó en *Julieta* (2016), o el *Manual para mujeres de la limpieza* (2015), de Lucia Berlin, anticipando así el que sería uno de sus futuros proyectos: el rodaje de *Madres paralelas* (Fig. 3). Además, la nueva producción de Almodóvar recurre una vez más a viejas citas ya empleadas en otros filmes, como es el caso de *Memories of Olive* (1920), de Alberto Vargas. Se trata de un lienzo en el que se exalta la belleza femenina a través de la imagen *kitsch* de Olive Thomas, una de las actrices de mayor éxito del Hollywood de los comienzos del siglo XX, que serviría de modelo al emergente género popular de las *pin-up* (Fig. 2).



Fig. 3: Fotograma de *La voz humana*, de Pedro Almodóvar.
(El Deseo).

Otro elemento, el vestuario, destaca con los vestidos de alta costura del modisto Cristóbal Balenciaga. No debemos obviar el hecho de que el célebre diseñador español mantuvo una intensa relación con el mundo cinematográfico y sus divas a las que vistió en numerosas ocasiones, como es el caso de los trajes confeccionados para la película *El testamento de Orfeo* (*Le Testament d'Orphée*, 1959), de Jean Cocteau (Fig. 4).



Fig. 4: Fotograma de *La voz humana*, de Pedro Almodóvar. Vestido de Cristóbal Balenciaga.
(El Deseo).

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO

Junto a los elementos de la cultura popular, en el cortometraje de Almodóvar tiene presencia la alta cultura. Un lienzo barroco, la cita pictórica de la *Venus y Cupido* (ca. 1616), de Artemisa Gentileschi, preside el lecho conyugal. En la filmografía de Almodóvar aparece en numerosas ocasiones el motivo de la Venus recostada, a menudo como alusión al deseo y al amor, pero también al cuerpo a la vez erotizado e inexpugnable de la mujer. Esta idea forma parte del argumento de películas como *Kika*, *Hable con ella* o *La piel que habito*. En el caso que nos ocupa concurren algunos detalles que añaden capas de significado a la narración. Gentileschi pintó el cuadro más de una década después de haber sido violada por el también pintor Agostino Tassi, una agresión por la que a menudo se recuerda la figura de la pintora, por encima de la calidad de su trabajo artístico. De esta manera, Almodóvar introduce en su corto un elemento presente en muchas de sus películas anteriores, el de la mujer codiciada y sexualmente agredida por un hombre, pero ahora incluye una sutil diferencia: la imagen de la mujer creadora se presenta acorde a los nuevos discursos de género frente al canon del creador masculino empleado hasta el momento por el director manchego, estereotipo que se ponía de manifiesto a través de las citas pictóricas a los lienzos de Tiziano en *Carne trémula* (1997) y *La piel que habito* que ahora se sustituye por el cuadro de una pintora. La invitación hedonista al sexo y el amor que incita el lienzo de Gentileschi adquiere connotaciones oscuras, casi amenazantes, que planean sobre toda la historia (Fig. 5).



Fig. 5: Fotograma de *La voz humana*, de Pedro Almodóvar.
Cita: *Venus y Cupido*, de Artemisa Gentileschi.
(El Deseo).

Otro cuadro que aparece en *La voz humana*, la pintura *Héctor y Andrómaca* (1917), de Giorgio de Chirico, nos evoca el lienzo colgado en el estudio del cirujano Ledgard en *La piel que habito*, *Dionisos encuentra a Ariadna en Naxos* (2008), de Guillermo Pérez Villalta. Ambas son relecturas surrealistas de los mitos clásicos. En el caso que nos ocupa, la pintura de Chirico simboliza la despedida del príncipe troyano de su esposa ante su inminente muerte a manos de Aquiles. El lienzo ofrece un claro paralelismo con la historia de pérdida que se narra en el cortometraje. Pero también Andrómaca simbolizaba el noble sufrimiento y resistencia de las mujeres de Troya, cuya actualización en el filme de Almodóvar simboliza el rol de la mujer que presenta autonomía moral, a pesar de estar pasando por circunstancias difíciles (Fig. 6). El empoderamiento del género femenino que se presenta en el cortometraje

MÚSICA Y CINE EN TIEMPOS DE PANDEMIA:
LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICAS EN *LA VOZ HUMANA* (2020) DE PEDRO ALMODÓVAR

permite que la protagonista todavía sea dueña de sí misma, aunque pierda en ocasiones el control.



Fig. 6: Fotograma de *La voz humana*, de Pedro Almodóvar.
Cita: *Héctor y Andrómaca* (1917), de Giorgio de Chirico.
(El Deseo).

La narración transcurre en un plató, réplica teatral del apartamento de *Dolor y gloria* (2019), en alusión a la casa del propio cineasta, hecho que evidencia las reflexiones que tienen lugar en la película como metaficción sobre el mundo del cine. *La voz humana* de Almodóvar refuerza el origen teatral mostrando los engranajes y la tramoya del oficio cinematográfico, difuminando la frontera entre ficción y realidad y mostrando una protagonista atrapada doblemente, como si estuviese confinada o aislada, en alusión al aislamiento social producido por el Covid (Fig. 7). Se trata de una puesta en escena que dialoga con *Europa* (1991), y las posteriores *Dogville* (2003) y *Manderlay* (2005) que forman parte de la *Trilogía sobre América*, todas ellas del danés Lars von Trier, aunque, como es evidente, el lenguaje cinematográfico de Almodóvar adopta tonos completamente diferentes.



Fig. 7: Fotograma de *La voz humana*, de Pedro Almodóvar.
(El Deseo).

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO

La voz humana es una adaptación libre de la obra teatral homónima escrita en 1930 por el poeta, dramaturgo, pintor, crítico de arte y director de cine francés Jean Cocteau, uno de los monólogos más representados del siglo XX. Almodóvar recoge el argumento: una mujer mantiene una conversación telefónica con el hombre que ha puesto fin a su relación sentimental y del que nunca aparece imagen alguna en escena, ni del que se escucha una sola palabra. La mujer pasa el tiempo mirando las maletas de su ex-amante, que la abandona para contraer matrimonio con otra mujer. Durante la narración, la mujer sólo sale a la calle una vez: para comprar un hacha y una lata de gasolina.

El monólogo fue estrenado ese mismo año de 1930 en la Comedie Francaise por Berthe Bovy con mobiliario de Le Corbusier. Fue convertida en ópera por Francis Poulenc en 1958 y se estrenó en 1959 en la Salle Favart de París interpretada por Denise Duval. La obra de Cocteau fue llevada al cine en 1948 por Roberto Rosellini en la película *L'amore* que protagonizó Anna Magnani. Además, la versión de 1966 con Ingrid Bergman como protagonista fue rodada en formato de telefilme bajo la dirección de Ted Kotcheff.

La fijación de Almodóvar por el arrebatado monólogo de Cocteau ya quedaba patente en su película *La ley del deseo* (1987). En este filme Carmen Maura encarna a la actriz transexual Tina, que se aferra sobre las tablas de un teatro al teléfono de *La voz humana* en una representación que termina con una versión de “Ne me quitte pas”, de Jacques Brel, interpretada en la voz de la cantante brasileña Maysa Matarazzo; una canción de ruptura sentimental demoledora que subraya la soledad, rabia y tristeza por la que pasa su protagonista (Fig. 8).

Almodóvar vuelve a aludir al monólogo en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, película que, junto a *La flor de mi secreto*, dialoga con *La voz humana* (Fig. 9). Más tarde homenajeará a Rossellini dejando particular constancia de ello en *Los abrazos rotos* (2009), filme que se construye como un eco de *Te querré siempre* (1954) —el clásico protagonizado por Ingrid Bergman y George Sanders—. También lo hará en el cortometraje dentro de la película que protagoniza Penélope Cruz, titulada *Chicas y maletas*, una parodia de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, a su vez inspirada en *La voz humana*.



Fig. 8: Fotograma de *La ley del deseo* (1987), de Pedro Almodóvar. (El Deseo).



Fig. 9: Fotograma de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), de Pedro Almodóvar. (El Deseo).

4. RECICLAJE AUDIOVISUAL EN *LA VOZ HUMANA*

La música del compositor Alberto Iglesias para *La voz humana* manifiesta la transcendencia textual que hemos analizado en las imágenes. La banda sonora aprovecha los significados insertos en la música y las relaciones que ésta entabla con el contexto cultural para construir identidades (Kassabian, 2001).

Como analizaremos, en *La voz humana* se reciclan, en forma de pastiche (Jameson, 1984, pp. 41-44) y *collage* (Jameson, 1984, pp. 72-74), varios temas musicales preexistentes empleados en los filmes *Hable con ella* (2002), *Los abrazos rotos* (2009) y *La piel que habito* (2011). Estas músicas establecen diálogos intertextuales (Genette, 1982; Kristeva, 1969) como consecuencia de su “recontextualización” en el nuevo cortometraje en el marco de la pandemia.

4.1. BRICOLAJE ALMODOVARIANO: HERRAMIENTAS DE FERRETERÍA, TÍTULOS DE CRÉDITO Y MÚSICA DE *THRILLER*

En el cortometraje de Almodóvar la música comienza predisponiendo al espectador al inicio de la narración con un inquietante gesto musical propio del *thriller* que acompaña los títulos de crédito iniciales diseñados por Juan Gatti, unos títulos que se han convertido en paradigma del cine contemporáneo que aluden a la salida de la protagonista a la ferretería (Fig. 10). El carácter rítmico, percusivo y entrecortado del motivo musical que interpretan al unísono los contrabajos (que presenta una ostinada repetición de notas en registro grave) contrasta con la respuesta del resto de cuerdas en forma de acorde disonante, casi en forma de *cluster*, en un registro agudo. Las dos secciones se acompañan de un ritmo percusivo interpretado por una *darbuka* que otorga cierta continuidad sonora a unos títulos de crédito en continuo cambio y movimiento, sin perder el conjunto la sensación de inestabilidad. Esta impresión de desequilibrio se acentúa con el tratamiento electrónico de la tímbrica del instrumento que se intensifica según avanza la secuencia.

El gesto de la música de *thriller* ya había sido empleado como inicio por Almodóvar e Iglesias en los títulos de *La mala educación* (2004) con una función similar, como homenaje a la música de Bernard Herrmann (Sánchez Noriega, 2017, p. 342) (Figs. 11 y 12). En el plano de la imagen, la nueva propuesta cinematográfica del director manchego alude, a través del amplio muestrario de tuberías, bisagras y llaves que conforman las letras de los títulos de crédito iniciales, al ejercicio de ensamblaje o *patchwork* que supone el conjunto del cortometraje. Acorde a lo que sucede en la imagen, en el plano sonoro, la sutil descontextualización de la música de *thriller* en el marco de un producto audiovisual que podríamos situar más cercano al género del drama, o tal vez del melodrama, como bricolaje (Hebdige, 1979), proporciona matices que enriquecen la narración, creando una expectativa de inicio en el público (Meyer, 1956).



Fig. 10: Fotograma de *La voz humana* (2020), de Pedro Almodóvar. (El Deseo).



Fig. 11: Fotograma de *La mala educación* (2004), de Pedro Almodóvar. (El Deseo).

Fig. 12: Alberto Iglesias: *La mala educación, Títulos de crédito iniciales*, cc. 1-12 [00:00:20-00:00:53]. (Unión Musical Ediciones).

4.2. IDENTIDADES NACIONALES Y EMOCIONES PERSONALES: LA COPLA Y EL AISLAMIENTO

En la banda sonora de *La voz humana* la copla se emplea de una manera muy sutil, totalmente integrada en el discurso audiovisual y la estética del filme. En concreto, la introducción del arreglo para cuerda del compositor Alberto Iglesias de la canción “A ciegas” ha pasado a formar parte del lenguaje sintético que Almodóvar e Iglesias manifiestan en sus últimas producciones cinematográficas. Como veremos, este breve fragmento musical representa una suerte de síntesis que se utiliza en el cortometraje, por un lado, como un

MÚSICA Y CINE EN TIEMPOS DE PANDEMIA:
LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICAS EN *LA VOZ HUMANA* (2020) DE PEDRO ALMODÓVAR

símbolo de la identidad nacional española (Alonso González, 2010) y, por otro, como una forma de expresión de las emociones más íntimas y personales de la protagonista (Jiménez Arévalo, 2020, pp. 462-465).

Para entender el papel que la copla “A ciegas” desempeña en el corto debemos remontarnos a la banda sonora de la película *Los abrazos rotos*. Su música es un claro ejemplo de “incidentalización” de canciones populares que han pasado a formar parte del tejido discursivo musical del filme. En concreto, esta banda sonora manifiesta la combinación entre dos géneros musicales con fuerte carga identitaria española: la copla y flamenco. Para *Los abrazos rotos* Almodóvar propuso a Iglesias acercarse a la copla, puesto que en este género casi siempre se cuentan historias marcadas por la tragedia. Iglesias eligió “A ciegas”, una zambra escrita por los célebres autores Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel López-Quiroga, que popularizó Concha Piquer en los años cincuenta, que consideraron perfecta para el filme protagonizado por Mateo Blanco (Lluís Homar), quien da vida a un guionista de cine ciego que escribe bajo el pseudónimo de Harry Caine. Iglesias utiliza la música de “A ciegas” en diversos fragmentos de la película, todos ellos relacionados con el rodaje de *Chicas y maletas*, la película que se rueda dentro de *Los abrazos rotos* como *mise en abyme*. En los títulos de crédito finales, en un arreglo para cuerda, el violín interpreta el motivo principal de la copla en un lenguaje que dialoga con el postromanticismo. Al finalizar la intervención del violín, la voz del cataor flamenco Miguel Poveda carga de rasgos identitarios hispanos a la pieza, produciendo una fuerte respuesta emocional en el público (Fig. 13).



Fig. 13: Fotograma de *Los abrazos rotos* (2009), de Pedro Almodóvar.
(El Deseo).

En los primeros minutos del metraje del filme, acompañando los títulos de crédito iniciales, se muestra en pantalla un *casting* de actrices para una película, metarrelato sobre el mundo del cine que se acompaña de la copla “A ciegas” como cita, con arreglo para piano y orquesta de Iglesias. Los gestos musicales de esta popular copla permiten al espectador introducirse en el mundo cinematográfico almodovariano, en el que la música de Iglesias despliega varios de los elementos que “autorrefieren” al lenguaje íntimo que desarrolla en sus colaboraciones con Almodóvar en forma de arreglo de una pieza preexistente (Fig. 14).

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO



Fig. 14: Fotograma de *Los abrazos rotos* (2009), de Pedro Almodóvar.
(El Deseo).

De una manera análoga, en los primeros minutos del metraje de *La voz humana* se reutiliza el arreglo instrumental de Iglesias creando un momento de intimidad y soledad de su protagonista, pese al contraste que provoca en la imagen el *glamour* de su voluminoso vestido rojo (Fig. 15). En las secuencias de las dos películas, situadas al comienzo de la narración, se hace evidente, como metaficción, la artificiosidad del mundo cinematográfico y teatral, al mostrarse los elementos del rodaje y de la puesta en escena. En ellas, la popular copla permite al espectador asumir la ficción que le va a ser contada, a la vez que le ayuda a introducirse en el peculiar mundo cinematográfico almodovariano.



Fig. 15: Fotograma de *La voz humana* (2020), de Pedro Almodóvar.
(El Deseo).

4.3. INTERTEXTUALIDAD, VIOLENCIA Y GÉNERO: LA REUTILIZACIÓN DE LA MÚSICA DE CAUTIVA EN LA VOZ HUMANA DE ALBERTO IGLESIAS

A finales de la década de los ochenta, Alberto Iglesias compuso un trío de cuerda titulado *Cautiva*, en el que se manifiesta la “lucha” del violín solista por escapar del cautiverio impuesto por el resto de instrumentos. Para esta música, Nacho Duato creó una coreografía que la Compañía Nacional de Danza estrenó como ballet en 1993. En relación con los debates sobre violencia de género, la bailarina protagonista es cautivada, dominada, y finalmente asesinada por sus dos acompañantes. En 2011, casi dos décadas después, esta pieza fue reutilizada como tema central de la banda sonora de *La piel que habito*, filme que puede ser considerado una adaptación cinematográfica de la novela *Tarántula*, escrita en 1984

MÚSICA Y CINE EN TIEMPOS DE PANDEMIA:
LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICAS EN *LA VOZ HUMANA* (2020) DE PEDRO ALMODÓVAR

por el escritor francés de novela negra Thierry Jonquet. Se trata de una película cuyo guion evidencia un intenso diálogo con el argumento del ballet.

El gesto musical predominante de *Cautiva* es la repetición de un patrón arpegiado que se incluye en los momentos del metraje en que se hace explícita la violenta resistencia de Vicente a su cautiverio e imposición del género femenino al que es sometido por parte del doctor Ledgard para ser transformado en Vera como recreación de su mujer fallecida, alusión al filme *Los ojos sin rostro* (1960), de Georges Franju. Esta cita puede considerarse una expresión de la represión violenta que ejerce el patriarcado sobre el género femenino (Mulvey, 1989; McClary, 1991; De Lauretis, 1991; Butler, 2006; Williams, 2008; Vernon, 2009; Foucault, 2017).

La violencia de las imágenes se expresa en lo sonoro por medio de un gesto musical postromántico, minimalista y neobarroco que deriva del hipotexto de la música del ballet, un interesante ejercicio de intertextualidad que transita desde los gestos musicales del postromanticismo, pasando por el minimalismo vanguardista, y tomando como alusión última (o primera) las *Sonatas y Partitas para violín solo* de Johann Sebastian Bach como estrategia compositiva mediante la que Iglesias articula los discursos asociados con la violencia, la dominación, el sometimiento y el género (Jiménez Arévalo, 2016, p. 161). Las connotaciones significativas del trío de cuerda *Cautiva*, la coreografía de Duato y la evocación de la marcada violencia y tensión de las imágenes de *La piel que habito* de Almodóvar volverán a ser empleados en *La voz humana*, en concreto, en la secuencia en que su protagonista despedaza a hachazos el traje de su ex-amante, significando la decisión de acabar la relación sentimental de sus protagonistas y la simbólica aniquilación del género masculino (Figs. 16 y 17).



Fig. 16: Fotograma de *La voz humana* (2020), de Pedro Almodóvar.
(El Deseo).

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO



Fig. 17: Alberto Iglesias: *Cautiva, Cautiva*, cc. 9-12.
(Unión Musical Ediciones).

La evocación de la música del ballet *Cautiva* es una constante en las bandas sonoras de Alberto Iglesias. Su referencia transita desde la alusión, pasando por la cita, hasta la reutilización prácticamente íntegra de su música. En este sentido, la primera reutilización de *Cautiva* tuvo lugar en el film *¡Dispara!* (1993), de Carlos Saura. El cineasta aragonés, como le ocurriría a Almodóvar, se había interesado por el compositor donostiarra tras la audición de la grabación de la música de este ballet, motivo por el cual encargó a Iglesias un arreglo en forma de pequeñas piezas para incluir en varias secuencias de su filme, entre las que destaca la brutal violación de Ana, la protagonista (Francesca Neri) por un grupo de jóvenes.

Dos años después, uno de los bloques musicales de *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995) con el título “¿Existe alguna posibilidad, por pequeña que sea, de no acabar con lo nuestro?”, el gesto musical del tema principal de *Cautiva* se integra en una escena en la que se manifiesta la desesperación de Leo (Marisa Paredes), la protagonista femenina, ante el desencuentro con su marido. Las imágenes se acompañan de una música compuesta por Iglesias que presenta una gestualidad que permite crear inestabilidad en el espectador en un lenguaje próximo al empleado en *Cautiva*; la alusión se hace explícita cuando, al finalizar el bloque musical, Iglesias presenta una cita literal de una de las llamadas de violín características del ballet.

Señalaremos un último ejemplo de reutilización del ballet *Cautiva*: tres años después del estreno de *La piel que habito*, en el filme *Las dos caras de enero* (*The Two Faces of January*, Hossein Amini, 2014) Iglesias retomará la referencia intertextual de *Cautiva*, a modo de melodía arpegiada del violín que incita a la acción, esta vez como alusión, y no como cita, en varias de sus secuencias.

4.4. EL VALS DEL FIN DEL CONFINAMIENTO

Otra música que se evoca en *La voz humana* es el tema musical de uno de los personajes protagonistas masculinos, Marco, de *Hable con ella* (2002). “Soy Marco” se emplea como *leitmotiv* asociado al protagonista durante toda la película ayudando a caracterizar un personaje melancólico y catalizador que permite, a través de su persona, evocar el recuerdo de otros personajes. Se presenta como un vals de un lirismo arrebatador en el violín. Opuesto al tema musical de Alicia, de carácter íntimo y contenido en el piano, el tema “Soy Marco” subraya

MÚSICA Y CINE EN TIEMPOS DE PANDEMIA:
LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICAS EN *LA VOZ HUMANA* (2020) DE PEDRO ALMODÓVAR

la característica psicológica del personaje en un conmovedor lenguaje romántico, que estimula en el espectador un sentimiento nostálgico. El efecto enactivo y cinestésico del vals, muy empleado por Iglesias en el cine de Julio Medem, se emplea en una de las secuencias finales del filme en la que Marco lee la carta de despedida de su otro protagonista Benigno, que terminará suicidándose (Jiménez Arévalo, 2015, pp. 65-66) (Fig. 18).

En *La voz humana* el vals acompaña el final de la narración, momento en que su protagonista abandona el escenario en llamas en el que ha tenido lugar el monólogo, dejando así atrás el cautiverio que ha supuesto simbólicamente la relación con su ex-amante y que podría significar el ansiado fin del confinamiento impuesto por la pandemia. La luminosidad del exterior del plató y el vals crean un paisaje visual y sonoro relajado y placentero que contrasta con la tensión que ha supuesto la práctica totalidad del metraje del corto. Por último, el vals conecta como sutura el final de la narración con la aparición en pantalla de unos créditos finales de marcadas tonalidades.



Fig. 18: Alberto Iglesias: *Hable con ella*, *Soy Marco*, cc. 1-16, [00:19:39-00:19:58]
(Unión Musical Ediciones).

5. CONCLUSIONES

La pandemia ha llevado al cineasta Pedro Almodóvar a rodar *La voz humana*, un cortometraje con el que ha apostado por mantener el modelo tradicional de consumo de cine en las salas de proyección. Ante un futuro incierto ha optado por reducir costes de producción al tratarse de un corto y recurrir una vez más a todo su imaginario audiovisual (productos literarios, teatrales, pictóricos, mobiliario, escenas que evocan varias de sus películas y sus propias fotografías) de manera condensada, aprovechando el momento para lanzarse a rodar en lengua inglesa, algo que resultaba un reto para el cineasta manchego, un experimento para el futuro que ya tenía en mente desde hacía años.

En lo musical, ha optado por reciclar músicas preexistentes compuestas por Alberto Iglesias para otros de sus filmes, permitiendo, por un lado, adaptarse a las restricciones del presente, y por otro, reafirmar las sinergias auto-referenciales tan características de sus productos audiovisuales.

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO

En *La voz humana* los textos musicales empleados entablan diálogos como consecuencia de su “recontextualización”. En este sentido, el análisis de los elementos y procesos musicales y visuales presentes en el cortometraje nos ha permitido entender que en los productos posmodernos los procesos de creación están muy próximos a los de recreación, reutilización y reinterpretación.

Como hemos analizado, en el cortometraje la música transita por diferentes gestos configurando el discurso audiovisual. Para comenzar la narración se reutiliza el género de la copla que se emplea de una manera muy sutil, totalmente integrada en la estética del filme. En concreto, se recurre a la introducción del arreglo para cuerdas del compositor Alberto Iglesias de la canción “A ciegas”, una instrumentación que ha pasado a formar parte del lenguaje sintético que Almodóvar e Iglesias manifiestan en sus últimas producciones cinematográficas. Esta copla se ha empleado con asiduidad por el binomio Almodóvar-Iglesias para connotar la identidad nacional española y, en el caso que nos ocupa, en una suerte de paréntesis o suspensión narrativa al comienzo de la historia, permite expresar la emoción íntima de soledad e introspección que experimenta la protagonista de forma análoga a las sensaciones producidas en el espectador por el confinamiento derivado de la pandemia. Inmediatamente después, la música predispone al espectador al inicio de la narración con un inquietante gesto musical propio del *thriller* que acompaña a los títulos de crédito iniciales, un convencionalismo ya utilizado por Iglesias en la cinematografía de Almodóvar.

La música del ballet *Cautiva* se ha definido como un marco auto-referencial en las creaciones de Iglesias, hecho que puede ser entendido bien como consecuencia de los procesos intertextuales propios de la posmodernidad, es decir, como convencionalismo al que el compositor recurre para construir momentos de máxima tensión en los filmes; o bien, como forma de reafirmación autoral que alude a su propia obra. En *La voz humana*, su reutilización tiene lugar en un contexto fílmico en el que los nuevos discursos de género y la representación de la violencia adquieren una notable importancia.

Por último, en *La voz humana* un vals, que alude a distintos vales utilizados por Iglesias en otras películas de Almodóvar, acompaña el final de la narración, momento en que su protagonista abandona el escenario en llamas en el que ha tenido lugar el monólogo, dejando así atrás el cautiverio que ha supuesto simbólicamente la relación con su ex-amante y que con su gesto tranquilo y relajado podría significar el ansiado fin del confinamiento impuesto por la pandemia. Para concluir, debemos destacar que cineastas con largas trayectorias como Almodóvar declaran no tener intención de adaptarse a otros formatos de producción audiovisual, esperando la vuelta a una normalidad que quizá no sea la que esperan. Sólo el futuro revelará las nuevas tendencias que adoptará la música y lo sonoro en el medio cinematográfico.

MÚSICA Y CINE EN TIEMPOS DE PANDEMIA:
LA REUTILIZACIÓN DE MÚSICAS EN *LA VOZ HUMANA* (2020) DE PEDRO ALMODÓVAR

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso González, C. (2010). *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Colección Música Hispana. Textos. Estudios. Madrid: ICCMU.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinción. Critique sociale du jugement*. París: Les Éditions de Minuit.
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble*. Nueva York; Londres: Routledge.
- De Lauretis, T. (1991). Queer theory. Lesbian and gay sexualities: An introduction. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3(2), pp. III-XVIII.
- D'Lugo, M. (2016). Almodóvar en la frontera: El Deseo y la estética de las coproducciones transnacionales. En R. Lefere & N. Lie (Eds.). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* Lefere, Robin y Lie, Nadia (pp. 53-71). Boston: Brill Rodopi.
- Durán Manso, V. (2018). La canción popular latinoamericana en el melodrama de Pedro Almodóvar: letras para la evolución de los personajes. En E. Encabo (Ed.). *Más allá de la pantalla: música, sonido e imagen* (pp. 76-96). Sabadell: El Poblet Edicions.
- Foucault, M. (2017). *Discurso y verdad: conferencias sobre el coraje de decirlo todo*. México D. F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Fraile Prieto, T. (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Directora: Olarte Martínez, Matilde. (Tesis doctoral). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The Meaning of Style*. Londres; Nueva York: Routledge.
- Iglesias Prieto, R. (2015). *Alberto Iglesias. Música en la filmografía de Pedro Almodóvar*. (Tesis doctoral). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Jameson, F. (1984). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Oxford: New Left Review Ltd.
- Jiménez Arévalo, A. (2015). *La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro Almodóvar: diálogos intertextuales de la postmodernidad*. (Trabajo Fin de Máster). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Jiménez Arévalo, A. (2016). La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro Almodóvar: pliegues de la historia en *Amante menguante* de *Hable con ella* (2002). *Etno. Cuadernos de Etnomusicología*, (8), pp. 153-181.

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO

- Jiménez Arévalo, A. (2020). *Música y cine postmoderno español: diálogos intertextuales, pliegues de la historia y paisajes sonoros*. (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Kassabian, A. (2001). *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York; London: Routledge.
- Kristeva, J. (1969). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Sánchez Noriega, J. L. (2017). *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza.
- Vernon, K. M. (2009). Queer sound: musical otherness in three films by Pedro Almodóvar. En B. Epps & D. Kakoudaki (Eds.) *All about Almodóvar: A Passion for Cinema* (pp. 51-70). Minneapolis; London: Minneapolis University Press.
- Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham: Duke University Press.

Fecha de recepción: 25/10/2021

Fecha de aceptación: 18/04/2022