

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. “¿Creación incidental o reutilización de música preexistente?: parámetros de análisis en la música del cine de Almodóvar”. Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní. (ed.: Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez, Javier Suárez-Pajares). Madrid: ICCMU, 2009, pp. 633-44. [ISBN: 978-84-89457-39-3].

#### Resumen

En este artículo se presentan varios parámetros de análisis de la música en las películas del cineasta Almodóvar: desde el análisis formal de la música como metatexto del discurso fílmico, hasta los aspectos diegéticos e incidentales de su música de cine. Esto nos permitirá hacer una valoración objetiva sobre la creación musical en las películas de este director.

#### Abstract

In this article there are several parameters for analysing the film music in the movies of the filmmaker Almodóvar: from the formal analysis of the music as metatext, to the diegetic and incidental characteristics of his film music. This will allow us to make an objective valuation on the musical creation in the movies of this director.

Palabras clave: música preexistente, música incidental, Almodóvar

Keyword: pre-existing music, incidental music, Almodóvar

## **¿Creación incidental o reutilización de música preexistente?: Parámetros de análisis en la música del cine de Almodóvar<sup>1</sup>**

**Matilde OLARTE**

**(Universidad de Salamanca)**

Almodóvar es el director español de cine contemporáneo más aclamado fuera de nuestras fronteras. Sus películas son conocidas en toda Europa y en buena parte de América y Australia. La edición de la

<sup>1</sup> Este texto amplía cuatro conferencias impartidas en Heidelberg, New Mexico, Holanda e Italia; la primera, “Music in the films of Almodóvar: looking for a new concept of the soundtrack”, fue impartida en el Musikwissenschaftlichen Seminar de la Universidad de Heidelberg el 14 de julio del 2000; la segunda, “Music in the Films of Almodóvar”, impartida en el Media Arts Department de la Universidad de New Mexico (EEUU), el 11 de junio del 2001, formó parte del curso de doctorado del Programa de Intercambio de la Universidad de Salamanca con la de New Mexico; la tercera, “Música española en el cine español: la banda sonora en Almodóvar”, fue parte del Ciclo anual de las Asociaciones de Hispanistas en Amsterdam, Breda y la Haya, los días 14, 15 y 16 de mayo del 2002; recopiló mucho material de las tres anteriores, y como fue publicada en red en la revista *Arvo* <<http://www.arvo.net/pdf/M%C3%9ASICA%20ESPA%C3%91OLA.htm>> (consultada el 26 de junio de 2008), hubo muchos diálogos y revisiones de opiniones *on-line*. La última, “The film music director as a soundtrack maker and designer: Almodovar' spanish films”, fue un seminario de grado impartido en la Universidad de Bergamo los días 5 al 9 de mayo del presente 2008 con la movilidad Erasmus. Tanto el tiempo transcurrido desde que comencé esta investigación, como las contribuciones en las mesas redondas de los estudiantes de estas tres universidades, y las originadas en los *chats* al colgar el artículo, me han ayudado a profundizar en esta investigación. En todas las conferencias, junto al texto, he ofrecido el visionado de varias secuencias de películas de Almodóvar, para ilustrar mis reflexiones sobre la música en este director y provocar el diálogo en los oyentes.

música de sus bandas sonoras en un disco doble recopilatorio<sup>2</sup>, hace unos meses, volvió a traer al público sus versiones de las canciones “Cucurrucucú Paloma” de Caetano Veloso; “Ne me quitte pas”, de Maysa Mataraso; “Quizás, quizás, quizás”, de Sara Montiel; “Soy infeliz”, de Lola Beltrán; “La cumparsita”, de Xavier Cugat; “Lo dudo”, de Los Panchos, y “Piensa en mí”, de Luz Casal, entre otras muchas. El director manchego volvió a afirmar que las canciones son una parte esencial en sus películas, porque son tan expresivas como el diálogo, la luz, el vestuario o el color de las paredes, y que son un elemento indispensable para narrar historias, porque las canciones nos hablan de la historia de los personajes que aparecen en el film.<sup>3</sup>

Pero, realmente, ¿cómo es la música que utiliza este director español? ¿Hay un uso/abuso de música preexistente? ¿Qué importancia le da él a la música en sus películas? ¿Confía la creación de la música incidental a compositores afamados?, y ¿qué libertad de creación les concede?; y, por supuesto, ¿qué importancia tiene su música en el aspecto global de su producción cinematográfica?, entendiendo por música no sólo las canciones preexistentes sino los temas incidentales que el músico crea específicamente para una película. Estos puntos de reflexión que propongo pienso que nos ayudarán a hacer una valoración del ingenio musical creativo de este director, que se autodefine como músico. Estos puntos nos van a permitir trazar un estudio específico sobre la música en sus películas, partiendo del análisis formal de la música como metatexto del discurso filmico, tanto en sus aspectos diegéticos como en los incidentales, para poder hacer una valoración objetiva sobre la creación musical en sus películas. Éste es un aspecto no tratado en la musicología española, y sólo abordado, en sus aspectos generales, en las bibliografías sobre las películas de este autor.<sup>4</sup> Este análisis nos permitirá evitar el tópico del éxito de una banda sonora por la buena recopilación de música preexistente que gusta al público, para valorar, objetivamente, el trabajo conjunto de director y músico a la hora del montaje de la banda sonora creada “ex profeso” para esa película.

Aunque últimamente se han incrementado notablemente los estudios sobre las interrelaciones entre la música y la imagen a la que

<sup>2</sup> B.S.O. *Almodóvar* (EMI, 2007). Almodóvar destaca los “interpretes geniales” de estos temas, más de una veintena de nombres entre los que se encuentran Caetano Veloso, Mina, Xavier Cugat, Duquende con Manzanita, Los Panchos, Miguel de Molina, Olga Guillot, Luz Casal, Fernanda de Utrera, Chavela Vargas, Sara Montiel y Estrella Morente, entre muchos otros.

<sup>3</sup> Cf. ANÓNIMO: “Las canciones de las películas de Almodóvar, en un doble CD”, *La Vanguardia*, 20-XI-2007. <<http://www.lavanguardia.es/lv24h/20071120/53412835158.html>> (consultada el 26 de junio de 2008).

<sup>4</sup> De todos los estudios publicados, sólo el libro de Antonio Holguín sobre Almodóvar dedica un breve capítulo a analizar la música en sus películas; de su lectura deducimos, además de un desconocimiento profundo de las funciones de la banda sonora y del papel de la música clásica en el cine, una adoración tal por este director que le impide llegar a un análisis objetivo de este aspecto de su obra. Cf. Antonio HOLGUÍN: “La música en el cine de Almodóvar”, *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1999, pp. 189-206.

acompaña, en el caso del cine español los estudios, por razones de necesidad perentoria, se centran más en lo que Lluís i Falcó llama, muy acertadamente, “arqueología filmica”. El análisis de la música preexistente e incidental que está presente en las películas de Almodóvar, se puede analizar bajo varios parámetros de investigación:

- se pueden establecer, por una parte, arquetipos de música expresiva con funciones de metatexto, donde la música intrínsecamente va más allá de los diálogos; el mismo Almodóvar lo define así: “Las canciones en mis películas son parte esencial del guión, una especie de voz en *off* musical que explica, desvela secretos y enriquece la acción donde aparece”.<sup>5</sup>
- por otra parte, haciendo un estudio comparativo de las bandas sonoras de un mismo autor, se pueden construir patrones compositivos de melodías que le definen como tal, como es el caso de Vangelis, John Williams o Michael Nyman, por ejemplo. En el caso de Almodóvar, se puede ver cómo su música incidental ha cambiado desde sus colaboraciones con Bernardo Bonizzi a Alberto Iglesias; y sobre todo, cómo la música de este último cambia radicalmente si trabaja con él o con otros directores, como es el caso de Julio Medem o Marc Foster.
- también puede proponerse un esquema melódico de músicas incidentales apropiadas para ciertos géneros (terror, intriga, policíaca...) que han sido la base de las librerías musicales, tan usadas en los estudios de televisión para los fondos musicales de series y documentales, y que en las películas de Almodóvar se usan sin abuso.

Pasando al primer punto de reflexión de análisis que apuntaba al comienzo -la importancia que le concede Almodóvar a la música en sus películas-, le concedo la palabra a él mismo:

En mis películas las canciones son una parte activa del guión, forman parte del diálogo y nos dicen muchas cosas de los personajes, no son canciones que se cantan porque son bonitas. (...) La música la elijo directamente con el corazón. Pongo estas canciones porque me gustan y también porque hablan de los personajes, están destiladas o filtradas por las necesidades de las películas.<sup>6</sup>

Llama mucho la atención el primer criterio definidor de que la música no la elige el compositor, atendiendo a momentos expresivos, descriptivos y narrativos, sino que canciones predeterminadas forman parte de la banda sonora de esa película, siendo escogidas por el propio director según su gusto personal. Por eso, cuando le preguntan cómo escoge las canciones que forman parte de sus películas, él afirma que

<sup>5</sup> Libreto del CD doble *B.S.O. Almodóvar* (EMI, 2007).

<sup>6</sup> Cf. Frédéric STRAUSS: *Pedro Almodóvar, un cine visceral*, Madrid, El País-Aguilar, 1995 (1ª ed.: 94), pp. 85 y 126.

son canciones que siempre me acompañan en el momento en que escribo el guión. Antes de poner una canción en filme la escucho muchísimo y saco todos sus significados. Cuando las escojo, es porque son canciones que me provocan muchos sentimientos y también muchas emociones.<sup>7</sup>

Son innumerables las buenas (y también las malas) colaboraciones entre compositor y director de una película, que hacen una labor conjunta para coordinar un resultado final artísticamente homogéneos; y por eso, cuando dicha labor de equipo funciona, se consolidan los denominados “binomios” de creación (Spielberg-Williams, Medem-Iglesias, Hitchcock-Herrmann...). En el caso de Almodóvar se constata que este director cuenta, de manera consciente, con la baza de la música en su guión, preferentemente con canciones y música instrumental clásica preexistente elegida subjetivamente por él, dentro de sus gustos personales. Además, esta música tiene una finalidad de metatexto, porque para él las canciones que escucha el espectador forman parte del diálogo, y por tanto cuenta ya con estos textos a la hora de dar vida a sus protagonistas en el guión. Por eso, todos recordamos canciones que se han hecho famosas en películas de Almodóvar como “Volver”, “Piensa en mí”, “Soy infeliz” o “Un año de amor”; algunas de ellas, incluso, en una versión personalizada por algún cantante que la ha tomado “prestada”, de ahí que se conozcan como “el *Volver* de Estrella Morente”, “el *Soy infeliz* de Lola Beltrán”, etc.

De aquí deducimos que, para Almodóvar, la música cuenta en tanto que tiene un texto que dice algo; es el eterno tema de si la música dice algo o no dice nada, y por supuesto que la música dice algo si cantan un texto...; la utilización de las canciones de una forma expresivo-narrativa, con el fin de que expliquen al espectador lo que ocurre con los sentimientos de los protagonistas, lo conocemos desde las tragedias griegas a la música bélica. Nos podemos servir de unos ejemplos de películas suyas, donde aparecen estas canciones preexistentes versionadas por cantantes específicos, seguidos de explicaciones suyas que nos ayudan a entender la función expresiva que él quiere transmitir:

1. En los títulos de crédito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, oímos la canción de la mexicana Lola Beltrán “Soy infeliz”, que encaja perfectamente con esas imágenes de papel glaseado recompuestas, que son como una fiesta de las apariencias y del artificio, que en palabras de Almodóvar, “suponen, en el sentido más clásico, lo que significa una obertura, porque tenemos la voz de Lola Beltrán que dice “soy infeliz” y que es como la voz de todas las mujeres de la película”.<sup>8</sup> En la misma película, en los títulos de créditos finales, otra vez una voz femenina (la cantante mexicana La Lupe) que canta “Puro teatro” nos explica por qué una mujer insulta con estas palabras a su amante, echándole en cara que todo lo que él dice es

<sup>7</sup> ANÓNIMO: “Las canciones de las películas”..., *op. cit.*

<sup>8</sup> STRAUSS: *Pedro Almodóvar...*, *op. cit.*, p. 96.

mentira, que es puro teatro; así se cierra la película, y así podemos pensar, con lo que hemos visto y oído, que es la vida para muchas mujeres españolas que podían suscribir las palabras de la Lupe...

2. Al final de *Pepi, Lucy, Bom...*, oímos el bolero “Estaba escrito”, que da punto y final a la película, donde después de una serie disparatada de sucesos, Carmen Maura le ofrece a Alaska (la famosa vocalista que cantaba con los Pegamoides) que se convierta de cantante punk a cantante de boleros, mientras las vemos pasear por un viaducto madrileño y alejarse de nuestra vida a ritmo de ese bolero...
3. La única canción de *Matador* es “Espérame en el cielo, corazón” [cantada por Mina y cuyo autor es López Vidal], donde se llega al clímax de la irrealidad de los dos personajes y su problemática personal; ¿es la muerte la culminación de su pasión?, ¿le invita a esperarle en el cielo porque es uno más de sus múltiples víctimas que ella degüella con su pasador de pelo? ¿Piensa ir ella, realmente, detrás de él al cielo, o ese “espérame” es “piérdete, por favor?”...
4. En la primera película cuya banda sonora aparece firmada por un compositor [Bernardo Bonizzi], *Qué he hecho yo para merecer esto*, las canciones son dos versiones populares, “Nur nicht aus Liebe weinen” (de Mackeben-Beckmann, cantada por Zarah Leander), y la copla de Miguel Molina “La bien pagá” (de Perelló-Mostazo) haciendo el *play-back* el dúo MacNamara actuando diegéticamente en el televisor. Ambos ejemplos son encadenamientos musicales, fundiendo varias escenas que presentan a los protagonistas de la trama oyendo y/o cantando estas versiones populares, y explicándonos qué sentimientos les desencadenan estas canciones.
5. En la segunda parte de los títulos de crédito de *Kika* se oye la canción popular “Se nos rompió el amor” [en versión de Fernanda y Bernarda de Utrera], incorporándose a la banda sonora los dos disparos que nos anuncian el suicidio de su madre; el texto de la canción intenta explicar el origen de la tragedia del personaje de Ramón [el marido de Kika] y sus fuertes sentimientos al estar muy afectado por el suicidio de su madre; los breves diálogos entre su padre y él al descubrir el cadáver y el texto de esta canción flamenca, hacen resaltar su personalidad muy introvertida e inexpresiva, con este dolor intenso con que se describe el último adiós del protagonista a su madre muerta.
6. La película *Átame* termina con la famosa versión “Resistiré” del Dúo Dinámico, donde los protagonistas cantan sus propios pensamientos, y donde la irrealidad de sus actuaciones [secuestrador, secuestrada y hermana (¿?)] termina con el ambiguo manifiesto de los tres, cantando a la vez esa canción que

es como un símbolo histriónico de la absurda relación de estos tres personajes.

7. En *Tacones lejanos*, el actor y cantante Miguel Bosé intenta imitar el tipo de cantante que Becky del Páramo [Marisa Paredes] era al principio de su carrera y en el que se ha convertido ahora. Para dar vida a estos sentimientos, Almodóvar escogió dos canciones; la primera de Chavela Vargas, “Piensa en mí”, compuesta por Agustín Lara y muy conocida en México; en la escena del club nocturno, “Piensa en mí” -que es una canción llena de ritmo-pierde, en boca de Chavela Vargas, toda la alegría y toda la celebración que había en la canción, y la convierte en un fado, en un auténtico lamento.
8. En la misma película, la otra composición que Femme Letal canta en play-back en su show, es una versión de “Un año de amor”, una canción francesa de Nino Ferrer, en boca de la cantante rockera Luz Casal, lo que da un aire original y desgarrador difícil de describir.
9. En *La flor de mi secreto*, vuelve Chavela Vargas a contarnos, con su función de interlocutora, lo que le está pasando, expresando sus sentimientos encontrados; por eso, en la película, cuando Leo vuelve a la vida, está muy mal, porque la vida es completamente incomprensible, ruidosa, como ese concurso de gritos que se ve en el reportaje televisivo en una aldea española; y, cuando, de pronto, Leo pone la televisión, surge la imagen de Chavela que canta el abandono y le pone voz a su dolor, lo que viene a ser como una alucinación, que transmite esa sensación de absurdo que puede dar la vida a tu alrededor cuando uno está muy mal.

Volviendo a los puntos de análisis que esboqué al principio, ahora me gustaría considerar qué tipo de música utiliza Almodóvar en sus películas. Tenemos, en cuanto relación espectador-protagonistas, música diegética o de “background”<sup>9</sup>, que interpreta o escucha el que actúa, y percibe el espectador; son los cinco ejemplos que acabo de exponer, donde la canción es metatexto, va más allá del diálogo y habla por sí sola. En cuanto al espectador en sí mismo, buscamos ejemplos de música incidental o “featured music”<sup>10</sup>, que los protagonistas no perciben, y es escuchada sólo por los espectadores. Este tipo de música no es frecuente en Almodóvar, ya que no juega con los textos de las canciones, y tiene que recurrir a la intuición y sentimientos de los espectadores al escuchar obras de compositores clásicos o a préstamos de otras bandas sonoras. Veamos otros ejemplos.

<sup>9</sup> Cf. las nuevas nomenclaturas para diegética o accidental e incidental en: Chris JONES y Genevieve JOLLIFFE: *The Guerrilla Film Makers Handbook*. London: Continuum, 2000, p. 196.

<sup>10</sup> *Ibid.*

1. Uno de los más sorprendentes, para el oyente, es escuchar, de pronto y sin previo aviso, a Rimsky-Korsakov, con su “Capricho español”, en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, mientras Carmen Maura contempla el fuego que ha originado encima de su cama, y que intenta apagar con la manguera de su terraza, típico elemento recurrente de directores como Almodóvar y de Nanni Moretti.
2. En *Kika* la película comienza con “Danza española nº 5” de Granados, donde los títulos de crédito parecen querer describirnos la personalidad de *Kika*, fundiéndose de repente con la canción de flamenco “Se nos rompió el amor”, que como ya hemos comentado, sería la música de personaje que nos presentaría a su Ramón, su marido.
3. Otra pieza sorprendente es la saeta que se escucha en *Tacones lejanos*, para la segunda confesión de Rebeca, que empieza cuando ella acaba su confesión al juez Domínguez y se va al cementerio; es una obra de Miles Davis, del disco “Sketches from Spain”, que titula “Saeta”, y que está basada en este tipo de lamentaciones que le cantan espontáneamente a la Virgen o a Cristo, en Semana Santa, los penitentes que participan en las procesiones, y son un grito de dolor que se canta sólo con voz, sin acompañamiento; en este fragmento de película Miles David hace con su trompeta la voz, que es como un grito de dolor para todo lo que tiene Rebeca en su interior.
4. Y, dentro de la misma película, a uno le suena la música que oye cuando Rebeca sale de la cárcel y va a su casa, y también cuando Marisa, después de la discusión, se queda sola y Rebeca va llorando dentro del coche que entra en la cárcel; es la música que George Fenton compuso para *Las amistades peligrosas* [Stephen Frears, 1988]; Almodóvar, que lo ha reconocido en una entrevista publicada en *El País-Aguilar*, la justifica diciendo: “La idea de coger música de otras películas me encanta. Me gusta mucho utilizar músicas que han sido compuestas para otras imágenes y darles otro significado, es darles nueva vida a las cosas. No lo hago por esa cuestión ecológica del reciclaje sino porque me parece que así las cosas siguen estando vivas”.<sup>11</sup> Y en una entrevista documental, él mismo se define como un “espíritu ecléctico”, y por eso la banda sonora de las películas debe hacerse mezclando temas de otras películas, “porque el mestizaje es símbolo de vida”.<sup>12</sup> Le invitaremos a Almodóvar a la mesa redonda del próximo V Congreso Internacional de Música de Cine “Ciudad de Úbeda”<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Frédéric STRAUSS: *Pedro Almodóvar...*, op. cit., p. 129.

<sup>12</sup> Cf. el documental “Las bandas sonoras de Almodóvar” (Canal +, marzo del 2000).

<sup>13</sup> La IV edición de dicho Congreso Internacional se celebrará los próximos días 9 al 13 de julio del 2008, cfr. en su web los detalles en l dirección [http://congreso.bsospirit.com/espanol/index\\_espanyol.htm](http://congreso.bsospirit.com/espanol/index_espanyol.htm) > (consultada el 26 de junio de 2008)

para que discuta su opinión con Bruce Broughton, John Scout, Roque Baños, Christopher Slaski y Fernando Velázquez...

5. El comienzo de *Volver* es un ejemplo ingenioso y poliédrico de la función de metatexto de la música vocal. La imagen nos presenta la popular escena de las mujeres de un pueblo español limpiando las lápidas de sus difuntos, en un travelling horizontal de derecha a izquierda, mientras oímos al coro cantar “Las espigadoras” de la zarzuela *La rosa del azafrán* de Francisco Romero, y nos convencemos del estribillo: “Ay, qué trabajos nos manda el Señor/ agacharse y volver a agachar”.

Habiendo visto estos ejemplos, ya estamos en condiciones de analizar qué funciones le concede Almodóvar a la música diegética e incidental en sus películas. Primeramente, revisando los conceptos de música expresiva y música estructural, con los que se define a la banda sonora que forma parte de una película, constatamos que se ha establecido, en muchas corrientes analíticas, una divergencia entre la banda sonora de un película que expresa un sentimiento o un estado emocional, o sea, música expresiva, con aquella música que se limita a “estar ahí”, como una mera música de fondo, que no expresa nada, que es la música estructural<sup>14</sup>.

La primera, la música expresiva, puede hacer referencia tanto a los sentimientos de los protagonistas como a los de los espectadores; del protagonista, porque sus sentimientos cambian al escuchar esa música, al interpretarla, o al imaginarla, y a nosotros, espectadores y protagonistas pasivos de esa música que estamos percibiendo. Es el caso, en las películas de Almodóvar, de la música que acompaña a las protagonistas femeninas, siempre rodeadas de complejos problemas interiores, y que hemos visto en los ejemplos de “Piensa en mí”, “Capricho español” o “Saeta”... Esta música expresiva, a su vez, la subdividen los críticos en anímica e imitativa, en función de la expresividad fruto de los sentimientos o fruto de la contemplación de la naturaleza; la emoción que expresa este tipo de música, fruto de la subjetividad con que la percibe el espectador, puede mover nuestro estado de ánimo a la alegría, la tristeza, el miedo, la inseguridad, etc., que son las funciones principales de la música anímica. Por otra parte, la emoción puede centrarse en el efecto que al espectador le produce el

<sup>14</sup> Cf. Las definiciones de música expresiva y estructural en los principales manuales que tratan del tema; en español son: Rafael BELTRÁN MONER: *Ambientación musical*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1991; Michael CHION: *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997; Carlos COLÓN PERALES, Fernando INFANTE DEL ROSAL y Manuel LOMBARDO ORTEGA: *Historia y Teoría de la Música en el Cine, Presencias afectivas*, Sevilla, Alfar, 1997; Roberto CUETO: *Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*, Madrid, Nuer, 1996; Russell Lack: *La música en el cine*, Madrid, Cátedra, 1999; José Nieto: *Música para la imagen. La influencia secreta*, Madrid, SGAE, 1996; Conrado XALABARDER: *Enciclopedia de las bandas sonoras*, Barcelona, Ediciones B, 1997.

escuchar esa música e imaginarse tanto un fenómeno de la naturaleza - la llegada de la primavera o la caída de las hojas-, como imágenes mentales de fenómenos atmosféricos (el viento, el trueno, la lluvia, el anochecer...), al más puro estilo de la música programática clásica y romántica; estas funciones se le atribuyen a la música imitativa. En Almodóvar no hemos encontrado ningún ejemplo de música estructural, y puede ser debido a la excesiva funcionalidad expresiva con que quiere dotar a la música de sus películas, como él mismo afirma: “La música tiene una importancia narrativa enorme en *Kika*, como en todas mis películas. El personaje de Kika tiene un tipo de música, Andrea tiene otro, todos tienen un tipo de música muy específico y que va muy bien con ellos”.<sup>15</sup>

Ésta es la utilización clásica de la música expresiva como música de personajes; el uso excesivo de música anímica se da en numerosos directores, y si no, basta pensar que es frecuente que en el cine, escuchando la banda sonora, podamos reír, pasar miedo, tener intriga, o incluso podemos llegar a llorar al estar “protagonizando” la película desde nuestro asiento; en cambio, no podremos recordar con tanta frecuencia si una buena música nos ha hecho imaginarnos una tormenta, una noche invernal o una puesta de sol... Yo pienso que se debe a que, generalmente, todos los casos de música imitativa necesitan una fotografía excelente para que la música ayude al espectador en su propia descripción de los que está contemplando, si no su función será vana y no ilustrará al espectador para comprender mejor esas imágenes sin texto; por eso, en Almodóvar esta música no se da, porque él, más que describir fenómenos de la naturaleza, describe los sentimientos humanos.

La segunda es la música de la banda sonora que no expresa nada y que “está ahí”, la llamada música estructural, que tiene una función muy precisa; aunque parezca que su papel se limita a mera música de fondo no es así; si el compositor quiere, puede cumplir también funciones textuales: subrayarnos una secuencia chistosa muy breve (un “gag”), remarcar con su ritmo musical el ritmo que marca la imagen o servir de enlace entre secuencias encadenadas. Como todos sabemos, la música estructural por excelencia es la “mickey mousing music”, la que acompaña a los dibujos animados, y que permite que el mensaje que transmite la imagen se resalte por el ritmo que le impone la música. No he encontrado ningún ejemplo de música estructural estilo “mickey mousing” en ninguna de las películas de Almodóvar; ¿por qué?; ¿le parecerá un recurso excesivamente americano?; no lo sé, y ojalá pudiéramos contar con su opinión sobre ello.

Por tanto, para resumir, en las películas de Almodóvar sólo observamos una utilización de música diegética e incidental con fines expresivos anímicos; todavía le falta por experimentar la música expresiva imitativa y la música estructural

---

<sup>15</sup> Strauss: *Pedro Almodóvar...*, op. cit., p. 127.

Pasando al cuarto punto de análisis, a qué compositores de música de cine les encarga su música, sabemos que Almodóvar ha oscilado entre diversos músicos; no es un hombre de trabajar en equipo, como han declarado sus ex-musas Carmen Maura y Antonio Banderas.

Repasando sus películas, podemos ver este oscilar de compositores<sup>16</sup>:

- 1980: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. La banda sonora no la firma nadie, y en la ficha técnica sólo aparecen las canciones “Tu loca juventud” y “Estaba escrito”.
- 1982: *Laberinto de pasiones*. Sólo aparecen como músicos Ana “Pegamoide”, Eduardo “Pegamoide” y Nacho “Pegamoide”. Y como canciones, los temas del propio Almodóvar “Suck it to me” (Bonezzi/MacNamara/Almodóvar) y “Gran Ganga” (de los mismo autores).
- 1983: *Entre tinieblas*. Se numeran las canciones “Salí porque salí” de Cured Alonso, “Dime” de Morris Albert y “Encadenados” de Carlos Arturo Eritz y Lucho Gatica. Figura Miguel Morales como autor de arreglos musicales de “Salí porque salí” y “Dime”.
- 1984: *Qué he hecho yo para merecer esto*. Aparece, por primera vez, Bernardo Bonezzi como autor de la música. Las canciones son “La bien pagá” de Perelló y Mostazo, y “Nur nicht aus Liebe weinen” de Mackeben/Beckmann/Boheme.
- 1986: *Matador*. Es la segunda banda sonora de Bonezzi, aunque los arreglos orquestales son de Manuel Santisteban. Como única canción figura “Espérame en el cielo, corazón”, cantada por Mina.
- 1987: *La ley del deseo*. Aquí nadie firma la banda sonora, que se compone de un conjunto irregular de piezas: “Sinfonía nº 10” de Shostakovich, “Tango” de Strawinsky, “Ne me quitte pas” de Jacques Brel, “Guarda che luna” de Fred Bongusto, “Lo dudo” de Navarro, “Déjame recordar” de Bola de Nieve, “La despedida” de Bernardo Bonezzi, y el trío “Susan get down”/”Voy a ser mamá”/”SatanaSA” de Almodóvar/MacNamara/ Bonezzi.
- 1988: *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. La tercera banda sonora de Bernardo Bonezzi. Las canciones que figuran son “Soy infeliz” de Ventura Rodríguez, y “Puro teatro” de Cured Alonso.
- 1989: *Átame*. Banda sonora de Ennio Morricone, según la ficha técnica. Pero, en la ficha artística, se explicita que la música original, compuesta y orquestada es de Morricone, pero que hay “Otras músicas”: “Canción del alma” de Rafael Hernández, “Resistiré” del Dúo Dinámico, “Celos” de Jacob Gade, y la ya

<sup>16</sup> Vamos a seguir los datos proporcionados en Antonio HOLGUIN: “Filmografía”. *Pedro Almodóvar...*, op. cit., pp. 321-69, y la búsqueda de datos de las últimas bandas sonoras de Iglesias en la base de datos [www.imdb.com](http://www.imdb.com) en la dirección <<http://akas.imdb.com/name/nm0407076/>> (consultada el 26 de junio de 2008).

utilizada en *La ley del deseo* “SatanaSA” de P. Almodóvar/Fabio de Miguel/B. Bonezzi. ¿Por qué hay este doblete de canciones y compositor?, ¿derechos de *copyright*?...

- 1991: *Tacones lejanos*. Al igual que en la película anterior, no coincide la autoría de la música en la ficha técnica con la que aparece en la ficha artística; la música original es de Ryuichi Sakamoto, y en la ficha artística se recogen, como “Otras músicas”: “Pecadora”, “Piensa en mí” de Agustín Lara, “Un año de amor” de Ferrer-Verlor, “Soleá” y “Saeta” de Gil Evans, “Beyond my control” y “A final request” de George Fenton.
- 1993: *Kika*. Aquí se advierte la crisis profunda del director con los músicos. Ya no hay nadie encargado de la música, ni en la ficha técnica ni en la artística, y sólo en ésta se recogen como “Músicas” los siguientes títulos: “Danza española nº 5” de Granados, “Se nos rompió el amor”, “Concierto para bongo” de Dámaso Pérez Prado, “Guaglione” de Nisa-Fanciulli, “Mamá yo quiero” de Jararaca y Vicente Paiva, “Luz de luna” de Alvaro Carrillo, “The car lot the package” de Bernard Herrmann, “Youkali tango Habanera” de Kurt Weill, y “La Cumparsita” de Mateos Rodríguez.
- 1995: *La flor de mi secreto*. La primera banda sonora del compositor español Alberto Iglesias, que figura también junto con Lucho Godoy en la ficha técnica como Producción musical. Al igual que en las películas anteriores, en la ficha artística se numeran “Músicas”: “Soleá” de Gil Evans -que ya había sido usada en *Tacones lejanos*, “En el último trago” de Jiménez Sandoval, “Ay amor” de Bola de Nieve, y “Tonada de Luna Llena” de Sharon Díaz.
- 1997: *Carne trémula*. La segunda banda sonora de Alberto Iglesias [al igual que la anterior colaborando con Godoy], que aparece por primera vez en la ficha artística como compositor de la banda sonora. Como músicas se recogen los siguientes temas: “Ay mi perro” de Valle Domínguez/Gordillo/Algueró, “Sufre como yo” de Pla Álvarez, “El rosario de mi madre” de Cavagnaro Lerena, “Somos” de Mario Claveli, y “Whirl-Y-Reel 2” de Emerson/Spillane
- 1999: *Todo sobre mi madre*. La tercera colaboración de Iglesias con Almodóvar. Como temas no compuestos por él figuran: “Gorrión” y “Coral para mi pequeño y lejano pueblo” de Dino Saluzzi, y “Tajabone” de Ismael Lô.
- 2002: *Hable con ella*. La cuarta colaboración con Alberto Iglesias. Los temas preexistentes son: “Por toda a minha vida” de Antonio Carlos Jobim/Vinicius de Moraes, “Raquel” de Rufino Almeida, “Cucurrucucú Paloma” de Tomás Méndez Sosa, “O let me weep, for ever weep” de *The Fairy Queen* por Henry Purcell, “Hain't It Funny” de K. D. Lang y “Study Waltz” de Graham Dickson Place.

- 2004: *La mala educación*. Los temas no compuestos por Alberto Iglesias son: “Quizás, Quizás, Quizás” de Osvaldo Farrés, “Maniquí Parisien” de Arcadio Roses Berdiel/Manuel Aniesa, “Moon River” de Henry Mancini, “Torna a Surriento” de G.B. y E. De Curtis, el “Kyrie” de la *Petite Messe Solennelle* de Gioacchino Rossini, “Cuore Matto” de Toto Savio/Ambrosino,
- 2006: *Volver*. De nuevo la música incidental a cargo de Alberto Iglesias, mas los temas preexistentes de “Las espigadoras” en *La rosa del azafrán* de Francisco Romero, y “Volver”, de Carlos Gardel, en la versión de Estrella Morente.

También se le ha encargado a Iglesias la banda sonora de *Los abrazos rotos*, cuyo estreno está previsto para el 2009.

Como conclusiones de lo anteriormente expuesto, podemos deducir que Almodóvar, debido al uso excesivo de música expresiva anímica vocal, elige él mismo las canciones, con independencia del director musical; y si alguna le gusta mucho, no duda en repertirla, como “SatanaSA” y “Saeta”. En cambio, deja para un segundo plano la música incidental; ¿por qué?, seguramente porque no trabaja a gusto con los músicos, al contrario de lo que sucedió con Hitchcock/Herrmann y Fellini/Rota, y sucede actualmente con los binomios Spielberg/Williams, Ivory/Robbins, Coel/Burwell, Medem/Iglesias, y un largo etcétera. El único compositor actual español, de moda, que trabaja en la actualidad con Almodóvar (y ha conseguido premios *Goya* y *Oscar* con varios directores), ha sido Alberto Iglesias, en *La flor de mi secreto*, *Carne trémula*, *Todo sobre mi madre*, *Hable con ella*, *La mala educación* y *Volver*; aunque todos los críticos musicales señalan que las colaboraciones de Iglesias con Almodóvar no tienen nada que ver con las bandas sonoras que crea para las películas de Julio Medem, ¿por qué será esto...?

¿Qué piensa Almodóvar de la música incidental que crean compositores para ciertos momentos expresivos en sus películas? Como él mismo nos dice:

P/ “En la banda sonora de *Tacones lejanos*, las otras obras musicales son todas de Ryuichi Sakamoto pero, de hecho, se oyen muy poco en la película. ¿Por qué no utilizó toda esa música compuesta especialmente para *Tacones lejanos*?”

R/ No me gustaba. Es muy difícil que un compositor te haga toda la música y que vaya bien para toda la película. Desgraciadamente no hay tiempo para volver a grabar, porque el compositor tiene tres semanas para hacerlo cuando tú has terminado de montar y tienes que mezclar.

Nunca estoy contento con la totalidad de la música cuando me la componen y, de hecho, del trabajo de Ennio Morricone para *¡Átame!* quité la mitad porque su música era más convencional que la

narración de la película. Es un riesgo cuando llamo a un músico. Cuando he empezado a oír otros temas de películas compuestos por Morricone me he dado cuenta de que lo único que ha hecho es copiarse a sí mismo. El tema central de *Frenético* [Roman Polanski, 1988], excepto dos notas, es igual al de *¡Átame!*<sup>17</sup>.

Esta visión de director se adapta perfectamente a las críticas que le acusan de director plenipotenciario, que tiene que dominar todo, y que nunca trabaja en equipo; y, a la vez, sus conocimientos musicales son tan superficiales que siempre gira en torno a la misma música: pop ligera, preferentemente sudamericana, por los lazos que -afirma- tiene con esos países.

Hasta que ha conseguido que el trabajo de Alberto Iglesias se acople a la dirección de sus películas, Almodóvar ha ido de compositor en compositor sin encontrar a alguien con quien hacer equipo. Los dos compositores que han trabajado con él con más continuidad, Bonezzi e Iglesias, son músicos cuyo estilo cambia totalmente según trabajen con Almodóvar o no; este primero, autor de bandas sonoras de películas de Rafael Monleón o Gómez Pereira, y de músicas de populares series televisivas como “Farmacia de guardia”, “Canguros” y “Todos los hombres son iguales”, ganó en 1995 el premio Goya por la banda sonora de *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto*, haciendo un trabajo más creativo y musicalmente más perfecto que las colaboraciones con Almodóvar, ¿tal vez por la libertad de creación que le permitió Agustín Díaz Yanes al componer su banda sonora? Lo mismo parece suceder con Iglesias; sorprende mucho que la banda sonora de *Todo sobre mi madre* se haya compuesto un año antes que la de *Los amantes del círculo polar*, con lo distintas que son; de las 42 bandas sonoras que ha compuesto desde 1980, la crítica ha alabado sus colaboraciones con Julio Medem, Carlos Saura, Daniel Calparsoro y Bigas Luna, más que con Almodóvar; y las que ha compuesto colaborando con otros directores extranjeros (*La guerrilla* de Stephen Dardry [2008], *Cometas en el cielo* de Marc Foster [2007] o *El jardinero fiel* de Fernando Meirenes [2005]). En general, la música incidental que Iglesias compone para Almodóvar es siempre de instrumentación sencilla, con temas simples, que no sustentan el diálogo ni pasajes descriptivos -como en Medem- sino que simplemente ambientan expresivamente. Un análisis más detallado de su música para este director nos permitiría hacer una valoración más profunda acerca de su libertad de creación.

Ya, para terminar, ante la pregunta, ¿qué importancia tiene su música en el aspecto global de la producción cinematográfica de Almodóvar? La respuesta la da el escritor Holguín:

---

<sup>17</sup> Strauss: *Pedro Almodóvar...*, op. cit., pp. 129-30.

Almodóvar, pues, ha conocido desde sus inicios la importancia del elemento musical en el cine. Siendo él mismo melómano e intérprete de sus textos, 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. (...) A lo largo de su obra queda patente, pues, un triunvirato musical: popular-vanguardista-clásico.<sup>18</sup>

Yo pienso que tiene todavía un campo inmenso por descubrir, entre la música clásica preexistente, sobre todo de compositores contemporáneos, tanto españoles como extranjeros; y sería interesante ver cómo aborda una película musical, como hicieron en su día Woody Allen y Keneth Branagh.<sup>19</sup> Si, como dice él, el mestizaje es símbolo de vida, que sea su espíritu ecléctico el que refunda toda la música que da vida; no sólo la que aparenta darla.

<sup>18</sup> HOLGUIN: “La música en el cine de Almodóvar”..., *op. cit.*, pp. 191.

<sup>19</sup> Ante la pregunta de si le ha llegado alguna oferta para dirigir un musical en cine o teatro, responde: “Me han llamado cientos de teatros... pero siempre he dicho que no. En cuanto al cine, creo que el cine musical es un género al que se le tiene mucho miedo porque tiene muy pocas posibilidades de triunfo..., desde *West Side History* y *Grease* han sido muy pocos los musicales que han triunfado en cine. Me han ofrecido dirigir el musical para el teatro de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*... Aún lo estoy pensando y no sé si lo dirigiré...” Sus declaraciones contrastan con lo que cualquier espectador español y norteamericano puede ver en la oferta de carteleras de sus ciudades. Cf. este texto en: ANÓNIMO: “Pedro Almodóvar repasa en un doble CD la banda sonora de todas sus películas”, *Europa Press*, <<http://www.europapress.es/00273/20071211192306/pedro-almodovar-repasa-doble-cd-banda-sonora-todas-peliculas.html>> (consultada el 2 de enero de 2008).

VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA