

# **DESHONRA, DESGARRO Y DESEO. LA COPLA Y SUS REINTERPRETACIONES EN LA NARRATIVA MUSICAL ALMODOVARIANA.**

**Mónica Tovar-Vicente**

**Universidad Francisco de Vitoria**

Pedro Almodóvar es uno de los realizadores más representativos de la filmografía española tanto dentro como fuera de las fronteras geográficas nacionales. Su obra cinematográfica, constituida por 21 largometrajes, se define por el mantenimiento de una serie de características y tratamientos que han acabado erigiéndose como estilemas autorales, tomando el referente denominativo de la política creativa y conceptual establecida por Bazin y sus discípulos en la década de los 60. Entre esos recursos identificativos a la par que significativos se encuentra la música en sus múltiples variantes: instrumental, preexistente, concebida expresamente para el discurso audiovisual y la que incluye contenido textual, la canción. Las bandas sonoras almodovarianas han tejido, con el paso del tiempo, una estructura sustentada en el principio de la coexistencia de géneros y estilos que, al mismo tiempo, supone una manifestación de las preferencias del director dada su activa participación en su escritura compositiva (indicando a sus colaboradores los sonidos o paletas armónicas que desea escuchar durante el desarrollo de determinadas secuencias) o en la selección de sus constituyentes (integrando aquellas partituras entonadas por artistas de su gusto particular como sucedió con la intérprete *indie* Cat Power y su tema *Werewolf* incluido en el desarrollo narrativo de la producción de 2009, *Los abrazos rotos*). Por su parte, la corriente popular, considerada característica de su universo a nivel espacial y de personajes, también encuentra en el recurso melódico a un medio manifestante derivado de la propia infancia del cineasta: como recogían García de León y Maldonado en 1989, su obra se ha visto impregnada por las voces de artistas como Concha Piquer, cuyas canciones emitía la radio familiar, y por aquellas películas en las que figuraban nombres como el de Juanita Reina. En este sentido, se ha de tener en cuenta que Almodóvar nace en 1949, época en la que la cinematografía española se definía por el predominio del llamado cine folklórico estando formado su elenco actoral por artistas eclécticos que no solo entonaban las partituras concebidas por autores como Juan Mostazo, Ramón Perelló,

Manuel Gordillo y los tríos constituidos por Quintero, León y Quiroga y Ochaíta, Valerio y Solano, también interpretaban a los personajes de esos guiones destinados a ensalzar los valores sociales y culturales de la época y lo considerado como definidor del costumbrismo contemporáneo en el que la figura del bandolero, del torero y de la tonadillera y los temas protagonizados por diversas pulsiones eran epítetos derivados de las imágenes trasfiguradas que autores literarios y músico-textuales como Mérimée, Chateaubriand o H. V. Morton habían expandido internacionalmente siglos atrás (Tovar-Vicente y Bogas, 2019). Por tanto, esta influencia ha quedado reconvertida en estilema autoral tanto por cuestiones cronológicas, al ser el período en el que el realizador se aproxima y adquiere un bagaje artístico múltiple, como conceptuales, en tanto representativa de la visión de la cultura nacional que asume como propia y que aplica a sus propias manifestaciones. Así, el principal objetivo de este texto es identificar los usos narrativos que Almodóvar hace de las partituras con letra catalogadas como populares (más concretamente, de la copla) en relación con su narratología (al ser componente estructural, significativo y expresivo de la misma).

## **1. Composiciones populares como expresión de la memoria histórico-sonora nacional**

Si se examina el cancionero cinematográfico almodovariano (considerando como tal al compendio de partituras con letra presentes en el desarrollo discursivo de sus películas y en los CDs correspondientes), se obtiene una muestra de 59 composiciones que, dado el ejercicio aplicativo basado en la teoría wagneriana del *leitmotiv*, supone una totalidad de 71 unidades narrativas (1). Dentro del conjunto, los rasgos distintivos de sus diferentes constituyentes permiten su diversificación en dos grandes agrupaciones: en función de su género o estilo compositivo y según su correspondencia con su concepción original.

La primera referencia catalogadora implica la distribución de las canciones en tres conjuntos siguiendo la nomenclatura del triunvirato establecida por Pedro Holguín (1994): composiciones clásicas (con una sola representación), vanguardistas (con 14) y populares, siendo el grupo más numeroso al estar constituido por un total de 44 partituras con letra que ejemplifican los esquemas compositivos de la canción sentimental/*chanson sentimentale* (12), el bolero (11), de los considerados como sonidos nacionales (10), el pop-rock (seis) y los ritmos latinos (cinco). Una heterogeneidad considerada por varios autores como muestra de su libertad creativa y selectiva que le lleva incluso a elegir partituras con letras escritas en otros idiomas (Bremard, 2003) o aquellas otras que, sin

ser ejemplificadoras de buena calidad, responden a la correspondencia con la identidad española (Allinson, 2006). En cuanto al grado de originalidad presente en el cancionero almodovariano, a pesar de que el autor fílmico reconoció su interés por incluir variaciones, adaptaciones en la banda de sonido de sus películas (Vidal, 1987) (2), su análisis revela que 26 de las 59 canciones son empleadas en su estado original, siendo 21 versiones de estas genéticas y siete, adaptaciones. Los cinco casos restantes responden a dualidades no confirmadas plena y documentalmente en las que su naturaleza combina las posibilidades de lo original y la variación y de lo original y la adaptación.

A la hora de extrapolar estas vertientes calificadoras al género musical objeto de estudio, los esquemas compositivos españoles, una de las primeras consideraciones que emerge es su continuidad expositiva al estar presente en todas las décadas creativas con excepción de la actual. A su vez y frente a los otros cuatro referentes catalogadores, el sintagma “sonido nacional” aúna a estilos diferenciados y distanciados entre sí al coexistir bajo su enunciación modelos como el sainete lírico, la zarzuela o la versión aflamencada de un tango argentino; como evidencia la siguiente figura en la que también se presentan los años de escritura de la partitura con letra, su país de procedencia y su identidad conceptual en el cancionero almodovariano.

*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980)

*Por qué mis ojos* de Chapí, Silva y Fernández Shaw (1897, España). Extracto del sainete lírico *La revoltosa*. Entonado por intérprete desconocido. Identidad conceptual: original

*¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984)

*La bien pagá* de Perelló y Mostazo (1930, España). Copla. Cantada por Miguel de Molina. Identidad conceptual: original

*Kika* (1993)

*Se nos rompió el amor* de Manuel Alejandro (Años 70/80, España). Palo flamenco (bulería). Interpretada por Fernanda y Bernarda de Utrera. Identidad conceptual: versión

*Carne trémula* (1997)

*Ay mi perro* de Del Valle, Gordillo y Algueró (Década de los 60, España). Copla aflamencada. La Niña de Antequera como cantante. Identidad conceptual: original/versión

*El rosario de mi madre* de Cavagnaro (Años 60, Perú). Palo flamenco (bulería). Entonada por Duquende. Identidad conceptual: versión

*La mala educación* (2004)

*Quizás, quizás, quizás* de Farrés (Década de los 40, Cuba). Cuplé. Cantada por Sara Montiel. Identidad conceptual: versión

*Maniquí parisien* de Aniesa, Rosés y Berdiel (Años 50, España). Cuplé. Interpretada por Sara Montiel. Identidad conceptual: original/versión

<i>Volver</i> (2006)	<i>Las espigadoras</i> de Guerrero, Romero y Fernández-Shaw (Década de los 30, España). Extracto de la zarzuela <i>La rosa del azafrán</i> . Conchita Penedés como cantante. Identidad conceptual: original
	<i>Volver</i> de Gardel y Le Pera (1961, Argentina). Palo flamenco. Entonada por Estrella Morente. Identidad conceptual: versión
<i>Los abrazos rotos</i> (2009)	<i>Final / A ciegas</i> de Iglesias y Quintero, León y Quiroga (2008-2009 / 1953, España). Zambra sinfónica. Interpretada por Miguel Poveda. Identidad conceptual: adaptación

Figura 1. Relación de los catalogados como sonidos nacionales presentes en la filmografía almodovariana. Fuente: elaboración propia.

Como se ha matizado más arriba, estas composiciones, adheridas a las fórmulas armónicas, entonativas e instrumentales identificadas como propiamente españolas, se expresan a lo largo de toda la obra fílmica del manchego denotando su correspondencia con el imaginario sociocultural y artístico propio del realizador. Una asociación que destaca, al mismo tiempo, por la nacionalidad de las voces interpretadoras: todas ellas son españolas evidenciando, en muchos casos, una ruptura con respecto a su origen conceptual que, de igual manera, implica una españolización del género compositivo. El trasvase de influencias que se produjo entre España y el escenario sur del continente americano se ha manifestado, precisamente, a través de estas existencias creativas en las que el proceso de recepción y adaptación evoluciona hacia una *glocalización* que promueve, entre otras, esa modulación de un tango como es *Volver* hacia una variación aflamencada. Una circulación artística que, igualmente, afectó a intérpretes seguidores de tendencias más modernas, como la propia Mina o el francés Claude François (Cloclo), quienes grababan sus sencillos tanto en su idioma materno como en los específicos de países colindantes bajo la premisa de extender su conocimiento y consiguiente comercialización de su obra acústica.

En la especificidad almodovariana, de los datos presentes en la Figura 1 se desprenden dos detalles que han de ser tenidos en cuenta: el primero apunta a ese comentado conocimiento de la producción artística española por parte del realizador y, de manera más concreta, de los nombres destacados durante sus primeros años de vida. Miguel de Molina y Sara Montiel se enuncian asociados a esas voces y fisicidades que habitaban las radios y pantallas del período folklórico, al mismo tiempo que están asociados a la finalidad del homenaje y la admiración; como se detalla más abajo. El segundo aspecto

remarcable es la selección de voces jóvenes del ámbito flamenco para reinterpretar composiciones del imaginario melódico internacional, pero y de forma más notoria, para fomentar su conocimiento mundial. Ya en 1990, El Dúo Dinámico experimentó una revalorización en España gracias al desarrollo de su canción *Resistiré* durante el devenir discursivo de *¡Átame!* Mientras que Luz Casal, encargada de amoldar a su voz y a su estilo la francesa *Un año de amor* y la mexicana *Piensa en mí*, se introdujo en el mercado discográfico hexagonal a partir de su presencia en *Tacones lejanos* (1991) (3). De esta manera, la estrategia promocional identificada en la obra almodovariana se extiende al recurso musical habiéndose abogado por fomentar la defendida distribución de artistas como Estrella Morente, Miguel Poveda o Concha Buika quienes, asociados a un género compositivo tan específico como es el flamenco, han encontrado en el séptimo arte una vía para enunciarse y superar las barreras geográficas y culturales anexadas al mismo.

Por último, merece destacarse cómo es a partir de finales de la década de los 90 cuando el manchego reitera la inclusión de la musicalidad nacional en sus bandas de sonido: *Carne trémula*, *La mala educación*, *Volver* y *Los abrazos rotos* son largometrajes en los que estas presencias responden a la propia narrativa quedando respaldadas a nivel argumental. En el caso de la cinta de 1997, el personaje de Clara, interpretado por Ángela Molina, hija de Antonio Molina, uno de los artistas eclécticos representativos de la Historia española, queda asociada al universo flamenco tanto por su estética como por su representación visual. Como evidencia la Imagen 1, Almodóvar recurre a la plasticidad para su enunciación ligándola, sonoramente, con la versión a flamencada que Duquende hace del tema popularizado por María Dolores Pradera *El rosario de mi madre*.



Imagen 1. Pedro Almodóvar incluye en el decorado de su película número doce un retrato de Ángela Molina en su versión intradiegetica. Fuente: *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997)

Por su parte, el título de 2004, vertebrado en diferentes niveles narrativos, es una declaración de intenciones tanto a nivel personal como artístico al estar presente el metacine (Canet, 2014) y, por extensión, la intertextualidad genettiana (1982). El realizador no solo homenajea a Sara Montiel al incorporar su voz en dos secuencias, también lo hace al recrear la escenificación de *Quizás, quizás, quizás* identificada en el montaje de *Noches de Casablanca* (Henri Decoin, 1963) y los gestos característicos de la artista en el fragmento musicalizado por *Maniquí parisien*.



Imagen 2. Gael García Bernal, como Zahara, recrea en un número musical al interpretado por Sara Montiel décadas atrás. Fuentes: *Noches de Casablanca* (Henri Decoin, 1963) y *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004)

Esta manifestación de la educación y de los gustos audiovisuales del cineasta revierte hacia el componente personal, hacia su expresión sincera en *Volver*. Habiendo reconocido su funcionalidad como una oda a los orígenes, Almodóvar asocia al escenario geográfico de La Mancha con una zarzuela (considerándose que no se trata de una correlación casual al ser ésta una de las Comunidades Autónomas en las que se cultiva el azafrán, alimento que denomina a la composición firmada por Guerrero, Romero y Fernández-Shaw); siendo el personaje de Raimunda (Penélope Cruz) el epíteto de la mujer manchega que emigra hacia la gran ciudad y que encuentra en la voz de Morente y en su versión aflamencada del tango argentino al mejor medio para comunicar la finalidad de su actuación (el regreso y consiguiente reencuentro con su pasado y todos los sentimientos a él ligados) y de sus propias raíces socioculturales y humanas (como también el flamenco ejemplifica a uno de los géneros musicales nacionales más puros, arraigados e históricos -como denotan las escalas arábigas empleadas en su concepción-).

Mismo empleo del cine como lenguaje para transmitir los miedos y fobias del director se identifica en el largometraje de 2009 en el que la zambra sinfónica heredera de la compuesta por Quintero, León y Quiroga mantiene la genética coplera al igual que *Ay, mi perro*, componente de la banda sonora de la producción de 1997. Así, tanto ésta como

*Final / A ciegas* son los dos únicos objetos de análisis identificados en el período que acapara las dos décadas creativas intermedias (1990-2010) y a los que se suma el distinguido en solitario durante la anterior, *La bien pagá*. Tres ejemplos de uno de los esquemas compositivos populares por antonomasia que responden, en su manifestación inclusiva, a una suerte de cadencia, ya que, si la copla firmada por Perelló y Mostazo se identifica en la cinta de 1984 distanciándose en 13 años con respecto a la de 1997; la partitura concebida por Del Valle, Gordillo y Alguero lo hace en seis en relación con la reinterpretación que Alberto Iglesias hace de la zambra compuesta por Quintero, León y Quiroga. Dos tríos y un dueto que ejemplifican la Historia del género melódico nacional en cuanto sus títulos más representativos, normalmente, no responden a una autoría unitaria remarcando su naturaleza artística múltiple en tanto junto al contenido textual se enuncia el melódico y una puesta en escena heredera del esquema teatral suponiendo una conjunción de lenguajes independientes entre sí que, en su manifestación coincidente, dotan de pleno significado y sentido al mensaje musical emitido (4).

Regresando a la revisión cronológica manifestada en la Figura 1 y para culminar este apartado, se puede determinar que el cancionero fílmico almodovariano promueve la reintroducción del espectador no solo en el género popular español, también en su propia evolución al estar conformado por partituras con letra que fueron escritas en una horquilla temporal de, aproximadamente, 50 años (si se exceptúa el caso del sainete lírico) ejerciendo, en suma, como un actualizador de la memoria histórico-sonora nacional. Si bien es cierto que en el ejercicio seleccionador participa el principio de la versión y el público no accede a esas composiciones en su concepción original, el hecho de reconvertirlas en habitantes de bandas de sonido cinematográficas implica esa recuperación que se viene defendiendo y la consecuente expansión manifestante al ser el realizador manchego, según se ha defendido, uno de los más comercializados a nivel internacional. Los sonidos españoles y, para este caso, la copla, asociados a décadas anteriores y, en cierto grado, a una sociedad incluso ligada a la etapa franquista y a esas producciones fílmicas denominadas bajo el signo de lo folklórico, reactivan su rol identificador desde el prisma del reconocimiento: las partituras firmadas por los autores citados y las voces de intérpretes como Imperio Argentina, Miguel de Molina, Concha Piquer, Juanito Valderrama o Estrellita Castro, entre otros muchos, son parte del patrimonio cultural e inmaterial de España, país que es reflejado en la narrativa almodovariana desde su propia mirada erigiéndose en símbolo y distintivo de su sociedad tanto dentro como fuera de sus fronteras.

## **2. La copla en la cinematografía almodovariana: funciones y reinterpretaciones**

### **2.1. Equidades creativas, estructurales y textuales: la copla como sinónimo del melodrama**

A pesar de que se ha indicado que la inclusión de la copla en el cancionero fílmico del manchego queda justificada por el acceso y conocimiento que el mismo tuvo del género por condicionantes temporales, debe entenderse en términos parciales. Por un lado, porque cuando el realizador inicia su ejercicio creativo, ya no se encuentra en su período de esplendor y sí en uno de decadencia y olvido: España, en ese momento y, de forma más específica, Almodóvar, participan del período postfranquista en el que las influencias artísticas del extranjero (especialmente, procedentes de Reino Unido) se evidencian en las diferentes corrientes. En el plano musical, el *pop-rock* se erige como modelo a imitar siendo evidente su influencia en la práctica totalidad de conjuntos que emergen durante los últimos años de la década de los 70 y los primeros de los 80 (entre los que se pueden citar Alaska y Los Pegamoides, Nacha Pop, Radio Futura, Derribos Arias o Parálisis Permanente) y que, actualmente, quedan definidos bajo el concepto de La Movida. Por el contrario y a la vista de la constitución del cancionero del cineasta, si bien se distingue una correspondencia puntual entre los años de estreno de sus películas y algunas de las canciones integradas en sus respectivas bandas de sonido; lo habitual es que exista una ruptura identificativa entre ambos referentes. Esto lleva al segundo aspecto que permite defender a la parcialidad propuesta: la libertad selectiva del manchego a la hora de constituir sus bandas sonoras y que remite a esa exposición de los gustos personales más arriba descrita. Así, surge la cuestión de por qué Almodóvar elige a tres coplas (entendiéndolas en su versión fílmica) para musicalizar a escenas de tres largometrajes, *a priori*, distanciados entre sí.

La pregunta ocasiona la profundización en el esquema compositivo con la finalidad de identificar aquellas características que, a su vez, permitan trazar un sistema de equidades o similitudes con la narrativa almodovariana. En primer lugar, se distingue su componente popular en tanto, heredera de las coplas literarias, su transmisión responde a la circulación autónoma y anónima que culmina en la apropiación por parte de quien la relata (Cansinos, 2011). Un componente que, como se viene defendiendo, late en la cinematografía del manchego quien aboga por representar a las clases populares y a la cotidianidad nacional a través de sus personajes. Pero, en el esquema compositivo, sobre todo, en su concepción aflamencada, también convergen determinismos melódicos y textuales provenientes de culturas y escenarios geográficos concretos



«La temática de algunas coplas flamencas proviene de antiguas jarchas andalusíes, viejos zéjeles con denominación de origen y la presencia de los judíos ha sido frecuente en el repertorio del cante, pero también incorpora una tradición igualmente anónima, la del folklore popular castellano y sus peculiares romances, cantos de trilla y seguidillas manchegas» (Téllez, 2012, p. 107).

Y esta influencia de lo precedente también es perceptible en la obra almodovariana en la que se aprecian múltiples alusiones y citas directas de realizadores anteriores y entre los que destaca Luis Buñuel. De esta manera, el creador fílmico se impregna de las técnicas narrativas y estilísticas que otros autores aplicaron con anterioridad en una revisión subyacente de la propia Historia cinematográfica. Además, en la cita de Téllez aparece un concepto que, definidor de la copla, también se aplica a la obra del realizador: el componente manchego y, por extensión, el regionalismo. El adjetivo geográfico ha revertido en calificador significativo siendo empleado mundialmente y, en consecuencia, fomentando la consideración de que Almodóvar, además de español, representa a su región de origen. E igualmente sucede con el género musical objeto de estudio: como uno de sus tríos más representativos, Quintero, León y Quiroga compartían su procedencia andaluza originando, con su coexistencia creativa, un estilo designado, precisamente, por su determinismo territorial. Y, en este sentido, no se considera banal la correlación instrumental y armónica que la copla manifiesta tanto con respecto a la cultura árabe como con los sonidos definidores de otras de las manifestaciones musicales patrimoniales del país: las bandas de las procesiones de Semana Santa. El arraigo andaluz, asimismo identificado por Téllez (2012), se materializa a través de la imaginería, la melodía y la pronunciación a la par que expresa a esa España agrícola y provinciana en la que estas expresiones melódicas populares encuentran sus raíces. Por tanto, se establece una sinonimia entre el carácter regional inherente a la copla y el igualmente adherido y representativo en su especificidad manchega en el caso cinematográfico.

Pasando a los rasgos estructurales y expresivos, una de las primeras consideraciones que se deben tener en cuenta es que la copla, como género narrativo musicalizado, presenta una secuencia tripartita en la que la exposición es seguida por el nudo y culminada por el desenlace, mismo esquema prototípico para el discurso fílmico; si bien y como se detalla en los análisis específicos, Almodóvar no siempre respeta la duración real de las enunciaciones melódicas. La segunda es la naturaleza y las directrices temáticas que aproximan a los dos referentes comparados: el esquema compositivo musical se inspira en la tragedia humana, en el drama real impregnándolo de un carácter

pasional a la par que moral coexistiendo los amores, desengaños, celos, creencias, traiciones y venganzas en sus devenires entonativos. Contenidos universales que han sido españolizados melódicamente y que, en palabras narratológicas, apuntan al melodrama; un género del que Almodóvar es uno de sus máximos representantes. Todos los valores temáticos citados se enuncian continuamente en su obra haciendo de sus triángulos amorosos los continentes narrativos perfectos para la enunciación de las pulsiones emocionales, de las pasiones viscerales, de la deshonra, el desgarró y el deseo que late y acciona a sus personajes. El género coplero es, en este sentido y para este caso, la expresión instrumental y armonizada del melodrama fílmico.

Por último, se considera que hay un conector dual que aproxima a sendos elementos: el universo de la copla ha quedado ligado, en contextos puntuales, a cuestiones políticas (Perelló estuvo en la cárcel por ser republicano, Miguel de Molina se exilió por este motivo y, durante un tiempo, Concha Piquer y el anterior intérprete fueron identificados respectivamente como representantes de las dos España) y homosexuales (el propio De Molina) estableciéndose lazos aproximativos con ambas desde la posición almodovariana (el director siempre ha matizado su oposición a la vertiente derecha y nunca ha negado su condición sexual plasmándola, a través de un ejercicio de autorreferencialidad, en su obra). Además, merece destacarse que, al igual que el esquema compositivo fue masculinizado a partir de los últimos años de la década de los 40 destruyendo la hegemonía de las voces femeninas (Labanyi y Zunzunegui, 2009), Almodóvar ha reiterado su interés por aquellas con cierta componente andrógina como son las de Fernanda de Utrera, Caetano Veloso o el mismo Miguel de Molina y que ejemplifican la imposibilidad plena de catalogar a un individuo solamente mediante el referente vocal. Una dualidad enunciativa que, en ocasiones, ha extrapolado a la propia biografía de sus personajes y a las relaciones establecidas entre los mismos.

En definitiva y como se establecía en el título de este apartado, la copla se equipara con el melodrama almodovariano siendo la explicación de su ausencia referencial mantenida la ya mencionada influencia personal en la configuración de las bandas sonoras desde la posición de la preexistencia conceptual. Una variabilidad identificativa en términos melódicos que también se distingue en la diégesis empleando el realizador los recursos narrativos para esta declaración de intenciones: en *Entre tinieblas* (1983), después de escuchar a Lucho Gatica interpretando su *Encadenados*, la Madre Superiora reconoce su pasión por aquellos géneros que abordan la cuestión sentimental (y entre los que cita al bolero, el tango o el merengue; no, así, a la copla), mientras que Yolanda le

responde que es la música que habla de la vida, de los amores y de los desencuentros. Estas palabras, que podrían haber sido enunciadas por el cineasta, expresan a esos valores temáticos comentados líneas atrás y a la funcionalidad que la partitura con letra tiene en su cinematografía: canciones que tratan de esas emociones que, durante sus primeros años creativos, encontraban en el bolero y restantes ritmos latinos a su principal medio de expresión y que, conforme se ha producido la maduración del realizador, se han diversificado en aras a una pluralidad enunciativa que, en ningún caso, ha perdido su genética referencial. Una cohabitación de sentimientos en la que los musicales están acompañados o, incluso, duplicados por los fílmicos y que responde, en determinadas ocasiones, a principios personales, como se detalla a continuación.

## **2.2. *La bien pagá*: un homenaje a la sexualidad enunciativa de la copla**

La primera enunciación del género musical analizado se produce en la cuarta cinta almodovariana, *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Estrenada en 1984 y catalogada como comedia costumbrista. La partitura, concebida por Perelló y Mostazo en 1953, también es definida como tonadilla (diferencia que apunta a la diversificación de esquemas compositivos populares dentro del escenario nacional y a la dificultad de establecer rasgos plenamente diferenciadores entre ellos) habiendo sido representativa del repertorio de Miguel de Molina y versionada por otras voces como las de Rocío Jurado, Antonio Molina, Sara Montiel, Manuel Bandera, Isabel Pantoja, Joaquín Sabina, Chavela Vargas o Diego El Cigala quien le aportó un toque latino al grabarla junto al jazzista cubano Chucho Valdés.

Desde el planteamiento musicológico, *La bien pagá* se define por ser una partitura de compás binario (2/4) y, en su versión original, entonada en un *tempo moderato* ( $\downarrow = 110$ ). Además, su armonía declara la influencia de la escala arábigo-andaluza perceptible en sus compases introductorios e instrumentales en solitario que, igualmente, se han convertido en la música de cabecera de uno de los programas televisivos más importantes dedicados a la revisión y promoción de la Historia cinematográfica española: *Cine de barrio*, emitido en el primer canal de la Televisión Pública desde 1995 (aunque su estreno, presentado por José Manuel Parada y a quien le han continuado Carmen Sevilla, en 2004, y Concha Velasco, en 2011 y quien continúa a su cargo, tuvo lugar en La 2).

Este reconocimiento auditivo de los compases instrumentales promueve la funcionalidad de *leitmotiv* que Almodóvar le concede a la composición de Perelló y Mostazo al identificarla en dos ocasiones en el montaje de la producción de 1984:

inicialmente, la ubica entre sus minutos [15:37] y [18:32] (5) para recuperarla en el [1:13:10]. Sin embargo, el manchego restringe la capacidad enunciativa en el segundo caso concediéndole a la partitura con letra una expresión de 23''. Lo opuesto sucede en el primero: *La bien pagá*, que, según la pista incluida en los CDs comercializados de las bandas sonoras almodovarianas, dura 3'37'', solo pierde unos segundos en su manifestación inaugural viendo reducida la última inclusión de su estribillo (6).

*Ná te debo, ná te pío,  
me voy de tu vera, orvíame ya;  
que he pagao' con oro tus carnes morenas...  
No mardigas, paya; que estamos en paz*

*No te quiero, no me quieras;  
si tó me lo diste, ¡yo ná te peí!  
No me echas en cara que tó lo perdiste,  
también a tu vera, yo tó lo perdí*

#### *ESTRIBILLO*

*¡Bien pagá! Si tú eres la bien pagá  
porque tus besos compré...  
Y a mí te supiste dar  
por un puñao' de parné  
Bien pagá... Bien pagá...  
Bien pagá, fuiste mujer*

*No te engaño, quiero a otra;  
no creas por eso que te traicioné.  
No cayó en mis brazos, me dio sólo un beso,  
el único beso que yo no pagué*

*Ná te pío, ná me llevo;  
entre esas paredes dejo sepultás  
penas y alegrías que te he dao' y me diste,  
y esas joyas que ahora pa' otro lucirás...*

#### *ESTRIBILLO*

De esta manera y atendiendo a la primera presencia, con la excepción de Miguel, el benjamín, todos los miembros de la familia de Gloria, la protagonista, quedan ligados mediante el recurso melódico entendiéndose que su mensaje textual es emitido por el miembro masculino de la pareja, Antonio, destinándose a su esposa. A pesar de la masculinización residente en la voz del intérprete y en el *yo* emisor del contenido lírico, los rasgos melódicos descargan a la copla de esta referencia y ello se explica por la propia narrativa del largometraje: al contrario de lo socialmente prescrito durante el inicio de la década de los 80, Antonio no es el referente familiar habiendo sido sustituido por su mujer

quien es la que mantiene unida a la familia y aporta el valor económico para el sustento de la misma. Además, la inseguridad define al personaje masculino quien es incapaz de despojarse de los recuerdos que le vinculan emocionalmente a su período alemán. Gloria, fisicidad de la mujer emigrante de las zonas rurales que llegaba a la capital en esta década, se erige como epíteto de la forma femenina que, posteriormente, se convertirá en estilema autoral dentro de la filmografía almodovariana. La existencia de esos rasgos definidores más propios del individuo masculino y que han sido transferidos a la protagonista encuentran a su igual en la voz de Miguel de Molina, como se ha anticipado, dada esa androginia vocálica que le permite enunciar notas aguas más propias del espectro femenino al igual que sus contrarias. De hecho, así se lo reconocía Almodóvar a Vidal cuando le comentaba que en la voz del malagueño *las canciones adquieren un tono dramático y una fuerza que le dan una especie de autenticidad mayor que la de Concha Piquer, por ejemplo. Lo cual es muy raro* (1988, p. 115). Una selección inclusiva que también responde a criterios personales en el sentido de que el realizador siempre ha considerado al intérprete uno de los artistas copleros (específicamente, tonadillero) más completos y con el que se le pueden establecer más nexos de los previamente señalados, puesto que, si De Molina destacó durante sus primeros años en la escena española convirtiendo luego a esos detalles en su referencialidad artística, fue porque transgredió los patrones establecidos y aplicó una innovación a diferentes niveles (destacando la elaboración de su vestimenta actoral) que igualmente se ha identificado en el caso almodovariano erigiéndose, incluso, como distintivo de su carrera cinematográfica. Más allá de este detalle, la admiración que el manchego sentiría por el andaluz se refleja en que es él mismo quien, mediante la técnica del *playback*, “entona” *La bien pagá* en un ejercicio metatextual por el que emula al número musical incluido en *Ésta es mi vida* (Viñoly Barreto, 1952).





Imagen 3. La consideración de Gloria como mujer mal pagada por su entorno es musicalizada por la voz de Miguel de Molina (personificado en Almodóvar) y por su suegra quien entona una frase del estribillo. Fuente: *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?* (Pedro Almodóvar, 2005)

Esta condición intradiegética de la copla modula entre las enunciaciones *in* y *on* (Chion, 1993) (7), ya que, el mencionado ejercicio conector de *La bien pagá* se deriva de su fuente emisora y consiguiente realización: la composición de Perelló y Mostazo empieza a sonar cuando el montaje muestra a Antonio y Gloria en los inicios de uno de sus pocos encuentros sexuales para, segundos después, evidenciar al artificio audiovisual mostrando cómo el número musical protagonizado por el entonces dúo artístico Almodóvar&McNamara es grabado por dos cámaras. Se inicia, en ese momento, el referido homenaje del cineasta al intérprete malagueño convirtiéndose el discurso coplero en una suerte de hilo invisible que aúna a dos espacios de la vivienda familiar al ser emitido, en realidad, desde el televisor. La voz de Miguel de Molina, en la entonación del estribillo, acompaña al momento en el que Gloria descubre que su satisfacción sexual no va a producirse, ya que, su marido se adormece. Si el primer *Bien pagá* acompaña a su rostro frustrado, el siguiente sintagma (*Si tú eres la bien pagá*) es transmitido por su suegra, quien no solo le comunica al espectador cuál es su valoración sobre su nuera, también, segundos después, se atribuye la variante temporal declarando la belleza que identifica en las canciones de su época; un comentario que, de igual modo, apunta a esa vertiente popular que representa la familia de la protagonista. Mientras que la primera estrofa y estribillo han ocupado el nivel expresivo fundamental de la banda de sonido; la segunda es reubicada, siguiendo las directrices de Gorbman (1987), concediendo el protagonismo al diálogo que se establece entre la abuela y su nieto, representación de una situación real, ya que, durante su niñez, Almodóvar se encargaba de escribir las cartas familiares de sus vecinas analfabetas, un recuerdo que también recupera en su última película, *Dolor y gloria*, especie de autobiografía filmada.

A pesar de la parcialidad auditiva y que no encuentra equidad a nivel manifestante (puesto que *La bien pagá* se enuncia de forma completa), el contenido textual que se

escucha nítidamente es suficiente para apreciar su función narrativa: la copla de Perelló y Mostazo aborda la temática del desamor, de un abandono teñido de pasión; mismos valores emocionales que subyacen en el personaje encarnado por Carmen Maura. Gloria es una madre de familia que lucha por ofrecerle a sus miembros la mejor vida posible a partir de su categoría socioeconómica, pero, no encuentra respuesta en su ejercicio donador siendo rechazada por su marido y su suegra y sin recibir demostración de cariño alguna de sus hijos quienes ejemplifican a hombres maduros en cuerpos de adolescentes. Su deseo de esta paga sentimental tampoco lo satisface en la exterioridad familiar, ya que, la única muestra de infidelidad que se incluye en el montaje finaliza de la misma manera que su encuentro marital: con la imposibilidad de alimentar a la pulsión sexual (8). Además, ese mismo personaje, incapacitado para resolver su pasión carnal, es el que aparece en el devenir discursivo cuando se recuperan los primeros acordes de la partitura coplera; secuencia en la que la policía acude a la vivienda de Gloria por la muerte repentina de su marido y ésta descubre que, precisamente, la persona que debe resolver el caso es la que no ha podido solucionar su demanda sexual. El recurso melódico expresa, de esta manera, la condición de la protagonista como esa mujer mal pagada por todos aquellos a los que le reclama algún tipo de atención en una nueva incorporación que reitera el comentario irónico subyacente emitido por el narrador-realizador. El deseo de la mujer late en un *yo* enunciador masculino posicionado desde la perspectiva contraria: *La bien pagá*, como se propone, titula a las aspiraciones emocionales de la protagonista de *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Unos sentimientos que, en el discurso fílmico, quedan regidos por el principio de la contrariedad al no ser bien pagada en ninguna de las situaciones en las que lo reclama. Y esa voz de Miguel de Molina aúna tanto a las de su marido y su suegra como a la de Almodóvar, individuos todos ellos que, ya sea por asociación o apropiación, le recuerdan que su sino no es ser valorada por su entorno. Un destino que el propio narrador se encarga de desmoldar cuando, durante las últimas secuencias del montaje, le desprende de su marido, la madre de éste y de su hijo mayor devolviéndole solo al pequeño, quien había sido “donado” a un médico dental para otorgarle una mejoría vital, concediéndole al espectador la duda de si, al iniciar un nuevo período, logrará percibir las pagas anheladas y silenciar a los acordes triunfalistas encargados de finalizar a la creación coplera.

### 2.3. Cuando la historia textual anticipa a la fílmica: el rol narrativo de *Ay, mi perro*

La segunda copla objetivo de estudio, producto de la coexistencia creativa de Del Valle, Gordillo y Algueró, ubica al cancionero almodovariano en el momento en el que el género compositivo inicia la pérdida de su hegemonía melódica popular. Una reversión que se distingue también a nivel interpretativo, puesto que, a diferencia de las versiones existentes de *La bien pagá*, solo se han localizado dos grabaciones de *Ay, mi perro*: la entonada por La Niña de Antequera y que Almodóvar incorpora a su banda de sonido, y la interpretada por otra de las voces copleras más determinantes del género, Gracia de Triana. La partitura con letra comparte con su predecesora el compás de 2/4, pero, ralentiza su *tempo* hasta otorgarle a la negra un valor de 70 convirtiendo al enunciado musical en un *adagio*. Asimismo, sendas composiciones se caracterizan por presentarse durante los primeros minutos del montaje encontrándola, en este caso, en el segmento comprendido entre el [09:36] y el [11:13]. Una ubicación prácticamente inaugural que responde, en su complementariedad significativa, a la presentación de los personajes masculinos de *Carne trémula*. Así, la voz de la cantante relata una historia en la que la muerte es el tema principal anticipando, bajo la forma de la anacrusa, el devenir del discurso cinematográfico: la cinta de 1997 aborda a este valor temático desde una perspectiva múltiple, ya que, se desvanece el matrimonio constituido por David y Elena; desaparece el formado por Sancho y Clara; la vida motriz de David se silencia, supuestamente, en manos de Víctor y el principio de fidelidad acoge en su negación teatralizada a los cinco personajes que, en un entramado de triángulos amorosos (Sancho-David-Clara; Víctor-David-Elena; Sancho-Víctor-Clara), fomentan el desarrollo narrativo.

*En el Coto Doñana han matao',  
mataron mi perro;  
a una cierva entre las verdes jaras  
él iba siguiendo...  
Por los contornos de Andalucía  
no había otro perro como mi perro.*

*¡Ay, qué bonito cuando saltaba  
tras de las liebres por el romero!  
¡Ay, qué contento cuando volvía,  
con qué cuidao' me las traía!*

#### *ESTRIBILLO*

*Era la llave de mi cortijo  
y del ganao' su centinela,  
no había lobo que se acercara*



*a los corderos en la ribera...  
Era valiente con los valientes  
y no lo había con más nobleza,  
había que verlo cuando jugaba  
con mis chiquillos en la dehesa...  
¡No habrá otro perro como mi perro!*

*En la fuente de la cruz de piedra,  
tomillo y romero...  
Y, a la sombra de una gris encina,  
yo enterré a mi perro.  
Ya se acabaron mis alegrías,  
¡ay, qué penita de mi lucero!*

*Él consolaba la pena mía  
y de mi vida los sufrimientos...  
¡Ay, qué contento cuando volvía  
por esos montes de cacería!*

#### ESTRIBILLO

En este sentido, la posesión emocional se erige como tema principal del relato almodovariano recayendo el rol de la dominancia en los personajes masculinos desde el momento de la musicalización coplera: los vientos metal que inauguran la partitura matizan esta asociación que se afianza conforme se suceden los planos llegando a la expresión máxima de la apropiación en el momento en el que Sancho declara que son *los centinelas de un rebaño enfermo* (misma agrupación que, desde una posición naturalista regida por la ubicación de la historia melódica en Doñana, es guiada por ese perro al que canta La Niña de Antequera y que duplica el arraigo andaluz y, por ende, regionalista, de la composición de Del Valle, Gordillo y Algueró). Previamente a la enunciación de la frase y que se encarga de culminar la integración de la copla, Sancho y David, en tanto policías, son presentados como los encargados de mantener la integridad social; una actitud que, por el contrario, no personifican en su espacio privado y en el que se definen por el maltrato a su pareja y la persecución y amenaza, respectivamente.

De nuevo, Almodóvar emplea al elemento lingüístico para jugar con su significado en aras a incorporar una sutil valoración de sus personajes que, por otro lado, no debería influir en la interpretación realizada por el espectador. Un comentario que igualmente apunta a la condición del género: si en el caso de Miguel de Molina se ha remarcado su ambivalencia vocálica; en el de La Niña de Antequera su correlación, por la lógica narrativa, parece establecerse con respecto a los dos personajes femeninos. La artista malagueña enuncia, de este modo, a Clara, esposa de Sancho y doblemente amante

(primero, de David y, posteriormente, de Víctor con el que establece una relación casi maternal que apunta al complejo de Edipo), y a Elena, mujer desdichada en tanto accede a casarse con David por el sentimiento de culpa sin poder controlar sus pulsiones emocionales y sexuales hacia el personaje interpretado por Liberto Rabal cuando reaparece en su vida. Ellas son ese perro identificado en la letra de la canción que sigue a la manada guiada, a su vez, por esos otros perros corporeizados en la pareja de policías, según lo planteado. Se recupera, por tanto, el valor temático de la dominancia y de su consecuente dependencia que, en el caso de *Carne trémula*, también parece estar regido por los valores morales en un contexto social en el que la unión primigenia y la derivada de la participación involuntaria en un fatídico altercado guían las actuaciones y decisiones de las representantes femeninas.



Imagen 4. Los personajes masculinos de *Carne trémula* son presentados durante la entonación de *Ay, mi perro* quedando asociados a valores temáticos como la dominancia.  
Fuente: *Carne trémula* (Pedro Almodóvar, 1997)

Las similitudes entre los dos fragmentos copleros se extienden hacia la parcialidad enunciativa y que, en este caso, es más notable que en el anterior: frente a *La bien pagá*, que solo pierde en su inclusión fílmica, unas frases del estribillo final; *Ay, mi perro* es acertada pasando de la estructura compositiva A-A'-B-A-A'-B a la primera sección de las dos estrofas y el estribillo. Sin embargo, se considera que su efectividad expresiva y funcional no sufre ninguna pérdida al identificarse la asociación establecida y el ejercicio anticipativo que supone para el desarrollo discursivo. Merece destacarse en este punto la dualidad modal que reside en la composición de Del Valle, Gordillo y Algueró, puesto que, mientras que las estrofas están compuestas con escalas menores, el estribillo lo está con mayores lo que dota de un carácter triunfalista al recurso textual y que, precisamente,

en esta sección de la partitura ensalza la bravura de su animal titular. Así, surge un pequeño distanciamiento con respecto a la copla de Perelló y Mostazo la cual responde de forma continua a esa escala arábigo-andaluza propuesta y que, por las alteraciones y modulaciones a las que están sujetas las notas, aporta un cierto rasgo de misterio y pena conjugado con el reclamo lingüístico y en el que habita esa historia que parece ocultar ciertos datos (y, por ende, ha de ser valorada entrelíneas) protagonizada, igualmente, por un sentimiento de culpa porcentual derivado de la ruptura musicalizada.

Regresando a las equidades existentes entre los fragmentos estudiados, el planteamiento de la distribución en la pirámide sonora vuelve a responder a los principios establecidos por Gorbman (1987): la voz femenina es la protagonista hasta que el personaje masculino presenta su reflexión. Entonces, el discurso musical se posiciona en un segundo plano para, poco después, regresar al principal y empezar a desvanecerse en el momento en el que el personaje de Liberto Rabal roba dinero a uno de sus compañeros materializando las palabras que, previamente, habían sido enunciadas por Sancho. Una coincidencia que se acoge a la circularidad compositiva en tanto el final del estribillo recurre a las mismas líneas melódicas e instrumentales que inauguran la partitura aportando esa unidad expresiva que se ha defendido, de misma forma, tanto para su letra como para el diálogo que se establece entre las dos fuentes significantes. Por el contrario, uno de los rasgos definidores de la manifestación fílmica de *Ay, mi perro* lo distancia de *La bien pagá*: frente a lo intradieético inherente al *playback* como técnica inclusiva y enunciativa melódica; en la producción de 1997, la copla responde a la exterioridad del universo narrativo o, recurriendo a la terminología de Chion (1993), se trata de un componente sonoro *off*. La variabilidad del volumen que sufre el integrante de la banda de sonido puede originar la duda, en una primera visualización, de si la copla emerge de la radio del vehículo en el que se encuentran los dos policías; pero, el tratamiento que se le da y la inexistencia de cualquier interacción de Sancho y/o David con la mencionada fuente, remarcan su condición exterior. Una negación diegética que, por ejemplo, Almodóvar declara como no resuelta en el caso de un largometraje anterior, *Kika* (1993), y en el que otra voz nacional popular (la de la cantaora flamenca Fernanda de Utrera) acompaña al desplazamiento en coche que realiza uno de sus personajes y que, incluso, llega a manipular el sistema de volumen de la radio sin ocasionar, opuestamente, una alteración en la emisión del componente sonoro. Por tanto, se puede establecer que, por un lado, el manchego, salvo excepciones, aplica las directrices teóricas desequilibrando la presencia de los configuradores de la banda de sonido según sus intereses narrativos y,

por el otro, que la inclusión de las partituras con letra en sus montajes no responde a la banalidad expresiva aportando, ya sea en su manifestación plena o parcial, la información necesaria tanto para la interpretación y valoración de la secuencia en la que se expresan como para el propio devenir del texto fílmico.

#### **2.4. Variaciones sinfónicas del género popular: la orquestación de *A ciegas***

Contrariamente a *La bien pagá* y *Ay, mi perro*, *A ciegas* no es incorporada en la banda sonora de *Los abrazos rotos* en su concepción original convirtiéndose en uno de los siete casos del cancionero fílmico almodovariano que responde al modelo compositivo de la adaptación (9). Ahora bien, el proceso que protagoniza la zambra compuesta por Quintero, León y Quiroga es diferente a los identificados para los otros casos, puesto que, el género coplero evoluciona hacia el sinfónico de la mano del autor musical de cabecera de Almodóvar desde 1995: Alberto Iglesias. Una conversión que, a su vez, implica la inclusión de un nuevo concepto a la denominación de la copla heredero del propio sistema titular de la música fílmica: *A ciegas* acoge en su nombre a la partícula *Final* que, asimismo, establece su posición en el montaje al ser escuchada, precisamente, a partir de las dos últimas secuencias. Sin embargo, esta conjunción que parece reubicar en una posición de amoldamiento al recurso melódico no es tal, puesto que, Iglesias recurre a una de las partículas compositivas originales para concebir la masa melódica de la película número 18 de Almodóvar y que es identificable en *Títulos de crédito*, *Chicas y maletas* y *Retake* (todas ellas, por otro lado, partituras ligadas al homenaje intrínseco que *Los abrazos rotos* hace de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en determinadas secuencias). En este sentido y para el caso cinematográfico, debe especificarse que la adaptación musical responde, en palabras de Conrado Xalabarder, al *empleo versionado de piezas preexistentes: son versiones retocadas de los originales y una de sus finalidades es poder ajustarla mejor a la película* (2006, p. 44). Un reajuste que, en el caso del largometraje de 2009, parece responder a una doble finalidad: dotar de cohesión a un relato en el que coexisten diferentes tiempos narrativos y entre los que la melodía, en cuanto al espectador, le ayuda a diferenciarlos y, nuevamente, anticipar la conclusión del discurso. *Los abrazos rotos* se inauguran con los acordes de la zambra que los concluyen; unos sonidos que, a su vez, se asocian a la incertidumbre del rodaje integrado y que, con su tendencia propia del *leitmotiv*, apuntan a una culminación matizada como factible por el modo compositivo mayor de la partitura. Además, junto a estos motivos se posiciona el hecho de que la cinta es empleada por el manchego como medio confesor en tanto

posee la fobia a perder la vista, como le sucede al personaje interpretado por Lluís Homar, *alter ego* de Almodóvar en la ficción. Por su parte, la elección de Miguel Poveda como entonador de la adaptación responde a criterios personales que, a tenor de lo defendido más arriba, se establecen como habituales para el género popular en el título de 2006 (10).

A diferencia de la comparativa anterior, la enunciación fílmica de *A ciegas* supone un distanciamiento con respecto a las otras dos coplas a diferentes niveles. En primer lugar, por la comentada adaptación y que no responde a la genética original identificada en *La bien pagá* y *Ay, mi perro*; en segundo y como consecuencia, la voz también sufre una transformación. La zambra de 1953 ha quedado ligada a Concha Piquer y Marifé de Triana inexistiendo, en base a la documentación consultada, apropiación alguna por parte de un cantante masculino. Miguel Poveda, quien la ha entonado en múltiples ocasiones (entre otras, en las entregas de los Premios José María Forqué en 2011 y en la de los franceses Prix Lumière de 2014), la ha convertido así en parte de su repertorio personal, aunque, siendo prácticamente innegable que tal inclusión se ha derivado de su participación en la obra fílmica almodovariana. En tercer lugar y también como consecuencia de la adaptación musical, la estructura compositiva ha sufrido una alteración relevante pasando de la forma A-A'-A''-B-A-A'-A''-B' (11) a I-B(r)-A-A'-B'(r)-A-A' en la que la letra inicial remite a la conjunción sinfónica del *Final* de Iglesias. De esta manera, el estribillo es reubicado inaugurando la enunciación vocálica de Poveda (lo que implica un comienzo *in medias res*) y revirtiendo la continuidad formal de la copla original; además, la adaptación se desprende de la tercera estrofa y reduce el tiempo manifestante de la unidad repetitiva (estribillo). Sin embargo, esto es valorado en los mismos términos que en la ocasión precedente: el hecho de que la zambra pierda parte de su contenido textual en su adaptación sinfónica no disminuye la carga informativa ni expresiva que, por otro lado, adquiere pleno protagonismo al desarrollarse en una parte del montaje en la que el espectador ya conoce el desenlace del relato y no sigue recibiendo datos esenciales para su interpretación.

## Letra original de A ciegas

*Yo muchas noches sentía,  
cercano y al día,  
tus pasos en la sala...  
Gracias a Dios que has llegao',  
que no te ha pasao',  
ninguna cosa mala.*

*En tus manos, un aroma,  
que trasminaba como el clavel...  
Pero yo, lo echaba a broma,  
porque era esclava de tu querer...*

*Que me he entretenío,  
las cosas del juego,  
y yo te decía  
cerrando los ojos  
lo mismo que un ciego*

*ESTRIBILLO (B)  
No tienes que darme cuenta,  
a ciegas yo te he creío',  
quién va por el mundo a tientas,  
lleva los rumbos perdíos...  
Llevo una venda en los ojos,  
como pintan a la fe,  
no hay dolor como esta gloria,  
de estar queriendo sin ver...  
Mi corazón no me engaña,  
y a tu caridad se entrega,  
duerme tranquilo, se extraña,  
que te estoy queriendo a ciegas.*

*No sé qué mano cristiana,  
abrió una mañana,  
mi puerta de repente...  
Luz que cortó en mil pedazos  
como un navajazo  
la venda de mi frente.*

*Me quitaron la ceguera  
con un cuchillo de compasión  
y hoy va solo por la acera,  
sin lazarillo mi corazón...*

*To' eso es mentira  
lo afirmo y lo apruebo...  
Y yo te decía  
queriendo ponerme  
la venda de nuevo*

## Adaptación almodovariana

*ESTRIBILLO (B)  
No tienes que darme cuenta,  
a ciegas yo te he querío;  
yo voy por el mundo a tientas,  
desde que te he conocío...  
Llevo una venda en los ojos,  
como pintan a la fe,  
no hoy dolor como esta gloria,  
de estar queriendo sin ver...*

*Yo muchas noches sentía,  
cercano y al día,  
tus pasos en la casa...  
Gracias a Dios que has llegao',  
que no te ha pasao',  
ninguna cosa mala.*

*En tus manos, un aroma,  
que trasminaba como el clavel...  
Pero yo, lo echaba a broma,  
porque era esclavo de tu querer...*

*ESTRIBILLO (B')  
No tienes que darme cuenta,  
que no te las he pedío,  
quien va por el mundo a tientas,  
lleva los rumbos perdíos...  
Dios me clavará en los ojos  
alfileres de cristal,  
pa' no verme cara a cara  
contigo y con tu verdad.*

*Yo muchas noches sentía,  
cercano y al día,  
tus pasos en la casa...  
Gracias a Dios que has llegao',  
que no te ha pasao',  
ninguna cosa mala.*

*En tus manos, un aroma,  
que trasminaba como el clavel...  
Pero, yo, lo echaba a broma,  
porque era esclavo de tu querer,*

*No tienes que darme cuenta...*

*ESTRIBILLO (B')*  
*No tienes que darme cuenta,*  
*que no te las he pedío',*  
*yo voy por el mundo a tientas*  
*desde que te he conocío'...*  
*Yo me clavaré en los ojos*  
*alfileres de cristal*  
*pa' no verme cara a cara,*  
*contigo y con tu verdad...*  
*Miente de noche y de día*  
*y a jurarme en falso llega*  
*sigue mintiendo, alma mía,*  
*para yo quererte a ciegas...*



Imagen 5. *Final / A ciegas* se introduce en el relato durante sus dos últimas secuencias para continuar su enunciación durante los títulos de crédito finales. Fuente: *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)

Ubicada entre los minutos [1:55:34] y [2:02:02], *Final / A ciegas* ostenta una duración de 7'08'', muy superior a la de la copla original y quedando justificada por esa adhesión del segmento instrumental. Con un *tempo* de  $\text{♩} = 70$  (*adagio*), la partitura se expresa en un compás de 4/4, ligeramente asociado al binario de las dos canciones anteriores. Mientras que las inclusiones de ambas en sus respectivas bandas de sonido se producían de forma directa, en *Los abrazos rotos*, la última partitura con letra de su montaje se incorpora concatenada a la frase *Las películas hay que terminarlas aunque sea a ciegas* enunciada por el protagonista masculino quien parece ejercer de director de orquesta dándole paso a los compases con ritmo rápido conducidos por el violín solista quien, segundos después, le cede el testigo al cantaor flamenco. Así, la presencia del sintagma “a ciegas” en la oración de Mateo Blanco / Harry Caine extiende sus vínculos asociativos e interpretativos a los dos casos ya expuestos: si en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* La suegra de Gloria denotaba la valoración de su nuera mediante la apropiación del *Si tú eres la bien pagá* y en *Carne trémula*, Sancho aludía a ese rebaño y a ese perro existentes en la letra de la composición coplera denotando su figura de protector (y, por ende, de perro dominante); en la producción de 2009, el hecho de que sea este personaje el que aluda al título de la zambra sinfónica constituye una suerte de pista de en qué sentido ha de establecerse la asociación interpretativa. Sin embargo, la aludida pluralidad narrativa promueve un estudio dual: emocional y aplicativo. El primero de ellos apunta al nivel semántico, ya que, la ceguera que define a Mateo / Harry no solo es física, también lo es sentimental en cuanto impide cualquier aproximación hacia su pasado siendo fuente directa de dolor tanto por la pérdida de Lena, su pareja, como por la incapacidad de seguir materializando su pasión (el cine). Precisamente, no es hasta el final de *Los abrazos rotos* cuando este personaje se sincera con el interpretado por Tamar Novas como tampoco es

hasta la conclusión del relato cuando esas partículas compositivas extraídas de *A ciegas* encuentran a su enunciación textual. De mismo modo, la dualidad identitaria que habita al personaje encarnado por Homar encuentra a su justificación en esa negación visual: Mateo Blanco crea a su doble Harry Caine con el objetivo de distanciarse de aquello que no desea reavivar, afrontar; se convierte, en consecuencia, en una ceguera personificada que huye de su realidad vital y emocional. En cuanto al estudio aplicativo, se rige por la temática distinguida en la zambra y que se considera que aborda el mantenimiento de la confianza hacia el otro aun sabiendo de la existencia del engaño; situación que experimenta el antagonista de Mateo / Harry, Ernesto Martel, compañero sentimental de Lena hasta la aparición del cineasta. Así, se contraponen la ceguera real con la impuesta por este personaje quien, para no perder a la que considera la mujer de su vida, cede ante sus presiones y solicitudes siendo envenenado por esos celos subyacentes que relata la composición de Quintero, León y Quiroga y que finalizan en la estratagema que acaba con la vida de Lena y con la mirada de Mateo / Harry. Un nuevo triángulo amoroso que encuentra su reflejo en el constituido por Lena, Mateo y Judith, su encargada de producción, y que, al mismo tiempo, recupera una situación real vivida por Almodóvar durante sus primeros años fílmicos (12).

Por tanto, la enunciación fílmica de *A ciegas* y de su antecesor *Final* responde con exactitud al ejercicio integrador y significativo identificado en la obra cinematográfica: en uno de sus largometrajes más personales, la banda sonora solo presenta tres partituras con letra cuya elección responde a criterios estrictamente autorales; de modo específico, la zambra sinfónica ocasiona el regreso a los primeros años de vida del cineasta respondiendo su contenido textual a la diversificación emocional plasmada a través de sus personajes. La voz de Poveda, uno de los representantes actuales del sonido nacional popular, reinterpreta una partitura históricamente asociada a otra femenina ejemplificando la evolución que ha sufrido el género y su latencia continuada en el imaginario colectivo social. El manchego homenajea a uno de los esquemas musicales más regionales remarcando su versatilidad y capacidad de adaptación sin, por ello, hacerle perder parte de sus características reflejadas en la secuencia armónica y en los giros vocálicos prototípicos de su estética enunciativa. En definitiva, retoma un modelo de melodía ligado fuertemente a un período histórico y cinematográfico concreto despojándole de toda significancia político-social y dotándole de su funcionalidad original: la copla es el sonido de un país que responde a influencias compositivas herederas de su propia constitución y cuyas letras abordan todas las cuestiones humanas



descriptoras de pulsiones emocionales en las que su principio de universalidad favorece tanto la identificación como la consiguiente apropiación por parte del *yo* entonador.

### **3. Conclusión. Cuando el desgarró, la deshonra y el deseo encuentran a su canción**

Los análisis de los tres fragmentos almodovarianos habitados por coplas coinciden en una serie de resultados que permiten determinar que sus inclusiones y funciones narrativas responden a la forma autoral identificada en la figura del manchego. *La bien pagá*; *Ay, mi perro* y *A ciegas* responden al ejercicio de la metatextualidad genettiana desde una perspectiva significante; es decir, las canciones, poseedoras de significados propios, convergen en un entramado de sentidos en el que sus valores temáticos se reajustan siendo reinterpretados conjuntamente a los demás niveles manifestantes identificados en el texto fílmico. La imagen, el sonido y la palabra expresan sus mensajes de forma individual, pero, solo es al ser valorados en su coexistencia cuando se alcanza su finalidad comunicativa plena. En consecuencia, las historias concebidas por Perelló y Mostazo; Del Valle, Gordillo y Algueró y por Quintero, León y Quiroga se desprenden de su habitáculo significativo y enunciativo inicial para incorporarse a otro múltiple en el que la partitura con letra cede su contenido narrativo a esa interpretación colaborativa.

En el caso del empleo por parte de Almodóvar, uno de los aspectos aplicativos más relevantes es que evidencia un distanciamiento del trato que la copla recibió durante la etapa fílmica folklórica, puesto que, el tiempo narrativo no se suspende ni la entonación de la copla se convierte en un número musical propiamente (con la excepción del momento puntual en el que la cámara registra la escenificación de *La bien pagá* por Almodóvar&McNamara); en la obra del manchego, el género se convierte en un habitante más de la banda de sonido que se enuncia cuando está establecido y se desarrolla hasta una nueva frase final al haberse defendido que su reproducción completa es innecesaria en términos informativos. La potencia comunicativa de la copla tanto a nivel músico-instrumental como lingüístico la convierte en un recurso melódico-textual amoldable a las necesidades narrativas a las que aporta diferentes propiedades que determinan en su correspondencia al devenir discursivo. De esta forma, se ha identificado una función aglutinadora regida por la diversidad según el título fílmico, ya que, *La bien pagá* aúna a los diferentes miembros de una familia durante su expresión y a la valoración que realizan del miembro maternal; *Ay, mi perro* establece un sistema de conexiones entre los personajes de *Carne trémula* anticipando su desenlace y dotando de continuidad a las elipsis espaciales existentes durante la presentación de los masculinos; por último, *Final*

/ *A ciegas*, por su correspondencia reiterativa, concluye al largometraje de 2009 desvelando al contenido textual de una copla que late continuamente durante su desarrollo convirtiéndose en su acorde final. Diferentes tratamientos que, asimismo, no suponen una diferenciación con los identificados para los demás tipos de partitura con letra denotando la equidad que Almodóvar otorga a este tipo de composición y que ha de ser interpretada en base a su naturaleza estructural y no en función de su género o estilo. El manchego emplea a la canción según sus intereses narrativos y que, por lo general, suelen responder a la anticipación informativa, la aportación de continuidad ante las rupturas espaciales y/o temporales prototípicas del séptimo arte y a la expresión emocional de sus personajes. En conclusión, la copla en Almodóvar responde a los tres conceptos que inauguran el título de este trabajo: a la deshonra continua que experimenta Gloria como mujer mal pagada; al desgarró que los personajes masculinos de *Los abrazos rotos* protagonizan cuando descubren su engaño o pierden el sentido que les aporta la vida y al deseo que vertebra a *Carne trémula* expresado en pulsiones emocionales y carnales que son materializadas bajo las premisas del engaño y la culpa. Pero también y por las igualdades ya descritas, los valores temáticos prototípicos de este género musical habitan las producciones almodovarianas objeto de estudio al estar presentes el referente materno, el desamor, el dolor y la venganza; estilemas autorales textuales imperantes, igualmente, en la completitud de su filmografía. El marco creativo y escenográfico del manchego se establece como el auditorio perfecto para la introducción de estas partituras populares que forman parte del patrimonio artístico y cultural nacional y que se ajustan a la mirada regionalista y tradicional que protagoniza su obra cinematográfica total.

#### **4. Referencias documentales**

##### **4.1. Bibliografía**

- ALLINSON, M. (2006): *A Spanish labyrinth: the films of Pedro Almodóvar*, Londres - Nueva York, I.B. Tauris
- BREMARD, B. (2003): *Le cinéma de Pedro Almodóvar: tissages et métissages*, Lille, Atélier National de Réproduction de thèses
- CANET, F. (2014): "El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 18, Valencia, 17-26.
- CANSINOS, R. (2011): *La copla andaluza*, Madrid, Arca Ediciones
- CHION, M. (1993): *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós.

- GARCÍA DE LEÓN, M. A. y MALDONADO, T. (1989): *Pedro Almodóvar, la otra España cañí. (Sociología y crítica cinematográfica)*, Ciudad Real, Excma. Diputación Provincial
- GENETTE, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Editions du Seuil
- GORBMAN, C. (1987): *Unheard melodies. Narrative film music*, Londres, Indiana University Press
- HOLGUÍN, P. (1994): *Pedro Almodóvar*, Madrid, Cátedra
- HURTADO, S. (2003): *Aspectos léxico semánticos de la copla española: los 'poemas' y 'canciones' de Rafael de León* [Tesis Doctoral no publicada], Universidad de Málaga. Recuperada de <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/tesisuma/1686539x.pdf>
- LABANYI, J. y ZUNZUNEGUI, S. (2009): “Lo popular y el cine español durante el franquismo”, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 5, San Sebastián – Sevilla, 83-104
- PEÑASCO, R. (2018): *La copla sabe de leyes. El matrimonio, la separación, el divorcio y los hijos en nuestras canciones*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia
- SIEBURTH, S. (2011): “Copla y supervivencia: Conchita Piquer, ‘Tatuaje’ y el duelo de los vencidos”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LXVI, 2, Madrid, 515-532
- TÉLLEZ, J. J. (2012): “Copla, flamenco y canción de autor”, *Música oral del sur*, 9, Granada, 102-153
- TIRARD, L. (2003): *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores*, Barcelona, Paidós
- TOVAR-VICENTE, M. y BOGAS, M. J. (2019): “Del thriller a la acción: la ciudad de Sevilla como plató cinematográfico. Funciones y localizaciones de la urbe en tres relatos fílmicos”, *L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain*, 10/2017, París. Publicación digital: <https://journals.openedition.org/agedor/1771>
- VÁZQUEZ, M. (2003): *Crónica sentimental de España*, Madrid, Debolsillo
- VIDAL, N. (1988): *El cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales
- XALABARDER, C. (2006): *Música de cine. Una ilusión óptica*, Estados Unidos, Libros en red

## 4.2. Videografía

EL DESEO, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2009): *Los abrazos rotos* [DVD], Barcelona. Distribuida por Cameo

EL DESEO, S.A. y CIBY2000/France 3 (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (1997): *Carne trémula* [DVD], Madrid. Distribuida por BMG Video

TESAURO, S.A. y KAKTUS, S.A. (Producción) y ALMODÓVAR, P. (Director). (2005): *Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ? (¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* Edición francesa) [DVD], París - Boulogne-Billancourt. Distribuida por TF1 Vidéo

## 4.3. Webs/YouTube

BOYERO, P. (Usuario registrado de YouTube). (27 de noviembre de 2013): *Suspiros de España 'El cine de la copla'* [Archivo de vídeo]. Consultado el 30 de abril de 2019. Recuperado de <https://youtu.be/Vvfk6stBi0>

BOYERO, P. (Usuario registrado de YouTube). (27 de noviembre de 2013): *Suspiros de España 'Los maestros de la copla'* [Archivo de vídeo]. Consultado el 30 de abril de 2019. Recuperado de <https://youtu.be/N7Y6s6GZSaI>

BOYERO, P. (Usuario registrado de YouTube). (27 de noviembre de 2013): *Suspiros de España 'Miguel de Molina'* [Archivo de vídeo]. Consultado el 30 de abril de 2019. Recuperado de <https://youtu.be/qCehGIwKSUg>

RTVE. (6 de marzo de 1993). *Informe Semanal – Miguel de Molina, el exilio de la copla*. Consultado el 30 de abril de 2019. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-miguel-molina-exilio-copla/612337/>

## Notas

(1) Se eximen de este cómputo las canciones incluidas en su último título, *Dolor y gloria*, estrenado en marzo de 2019 y en cuyo montaje se identifican el bolero-zambra *A tu vera*, concebido por Juan Solano y Rafael de León y entonado *a cappella* por Rosalía y Penélope Cruz; *Cómo pudiste hacerme esto a mí* del repertorio de Alaska y Dinarama (una inclusión que, *grosso modo*, queda justificada mediante el guion, ya que, Almodóvar alude en su diégesis a una producción de los años 80 siendo, precisamente y en la realidad, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, su primer largometraje y en el que participaba Olvido Gara y algunos de los integrantes de su conjunto musical) y *Come sinfonia*,

partitura italiana reinterpretada por Mina, cantante igualmente presente en la producción almodovariana desde 1985 al identificarse su voz en la banda sonora de *Matador*.

(2) Merece destacarse que, a pesar de su empleo indiferenciado, la banda de sonido de un relato audiovisual o fílmico acoge a la música, los sonidos ambiente, ruidos, silencios, efectos especiales y voces de los actores; mientras que, la banda sonora está constituida únicamente por los discursos melódicos ya sean instrumentales o incluyan voces humanas o recreadas tecnológicamente en su desarrollo discursivo.

(3) Precisamente, *Un año de amor* ejemplifica la circulación creativo-musical explicada líneas atrás: la partitura, concebida por Léo Ferrer y Verlor en 1964, fue inicialmente adaptada al castellano por Mina sufriendo una segunda revisión de manos del mismo Almodóvar quien solo efectuó cambios a nivel textual manteniendo la secuencia melódica que le había impreso la intérprete italiana.

(4) De hecho, lo más habitual era que, en la conformación de los conjuntos creativos autorales, existiera una personificación de, al menos, dos de estas ramas artísticas (por ejemplo, del trío compuesto por Ochaíta, Valerio y Solano, dos eran poetas y uno músico). Por su parte, Rafael de León fue integrante del grupo poético de la Generación del 27; su tratamiento del texto se evidencia en las historias que narran los discursos melódicos, pero y también, en su propia concepción al escribir a partir de números, de la métrica convirtiendo después esa referencia en la letra de las diferentes coplas. A su vez, el manejo que tenía para concebir esos mensajes respaldó su elección como traductor al castellano de las canciones del francés Charles Aznavour y su continuidad autoral en el período en el que emerge y se asienta la corriente popular ligera al firmar el contenido textual de temas popularizados por Raphael, Rocío Jurado o Nino Bravo siendo el coautor, junto a Augusto Algueró, de su afamado *Te quiero, te quiero*.

(5) Las alusiones numéricas de estas características responden a los minutajes correspondientes a las ediciones de DVD consultadas para cada una de las grabaciones fílmicas examinadas y que se presentan en el apartado bibliográfico.

(6) La estructura original de la copla es A-A-B-A-A-B siendo la variante de su enunciación fílmica A-A-B-A-A-B(r) (siendo “r” símbolo de la reducción que sufre).

(7) La diferencia entre estas tipologías recae en la identificación diegética de la fuente: un sonido es *in* cuando se la distingue dentro del cuadro de la imagen que es musicalizado; su variación *on* se produce cuando no es perceptible inicialmente (es decir, por su estética, se presupone que el recurso emerge de algún elemento emisor incluido en el universo narrativo no siendo hasta después, y no siempre se cumple esta premisa, cuando se

distingue su origen. Se trata, por tanto, de una catalogación derivada de la lógica interpretativa). Por último, existe un tercer caso, el sonido *off*, igualmente llamado “fuera de foso / campo” que es equivalente al extradiegético.

(8) En este sentido, este otro momento negador de la satisfacción se presenta musicalizado por la canción alemana *Nur nicht aus Liebe Weinen* que, a pesar del distanciamiento lingüístico con la analizada, comparte la variabilidad entonativa de la voz de su intérprete, Zarah Leander, quien, con un manejo fluido del registro grave, señala esa duplicidad igualmente identificada en Miguel de Molina.

(9) Los seis restantes son *Murciana (Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, 1980)* que sufre una adecuación de la letra original de *La tentación* de KK de Luxe; *Salí porque salí (Entre tinieblas, 1983)* que igualmente varía algunas palabras de su contenido textual primigenio; *Un año de amor (Tacones lejanos, 1991)*, resultado del doble proceso creativo ya explicado; *Moon river y Jardinero (La mala educación, 2004)* en las que se traducen de forma libre sus frases del inglés y del napolitano, respectivamente y *Por el amor de amar (La piel que habito, 2011)* que, *a priori*, sería el resultado de una conversión al castellano realizada por el propio cineasta.

(10) Relacionado con esto, la admiración mutua que sienten el cantaor y el realizador se ha dejado entrever en diferentes entrevistas, para el caso del último, y en actuaciones previas como la que protagonizó el artista catalán en 2008 cuando *La noche en blanco* madrileña homenajeó al cineasta y en cuyo concierto reinterpretó varias de las partituras con letra de su cancionero fílmico (entre otras, el célebre tema de Bambino, *Voy; Piensa en mí, Encadenados, Puro teatro o Se nos rompió el amor* con el que compartió escenario con su sucesora flamenca en la cinematografía almodovariana, Concha Buika).

(11) Esta estructura se corresponde con la versión que Poveda interpretó junto a la Orquesta Nacional de España (ONE) en 2010 y en la que se atisban varias partículas de las partituras concebidas por Iglesias comprendiéndose que el músico vasco participó igualmente de este proceso amoldador.

(12) El manchego se vio obligado a actualizar y adaptar el guion inicial de *Entre tinieblas* al tener que conceder el rol protagonista a Cristina S. Pascual, mujer del productor principal. Una decisión que, junto a sus derivadas, determinó el rodaje y que se expresa de igual manera en la cinta de 2009.

\*\* Este trabajo incluye fotogramas de varias de las películas citadas en el cuerpo del texto estando amparado su uso por el derecho a cita recogido en el Artículo 32 del Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y por el que se establece como lícito al tratarse de obras ya divulgadas y existir una finalidad ejemplificadora o analítica en su empleo.