

CUADERNOS DE
etno MUSICOLOGÍA

ISSN: 2014-4660

SIBEI Sociedad de
Etnomusicología

La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro Almodóvar: pliegues de la historia en *Amante menguante* de *Hable con ella* (2002).

ALBERTO JIMÉNEZ ARÉVALO

2016. *Cuadernos de Etnomusicología* N°8

Palabras clave: Música y cine postmoderno español, intertextualidad, cine “mudo”, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.

Keywords: Music and Spanish postmodernism cinema, intertextuality, “Silent” movie, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.

Cita recomendada:

Jiménez Arévalo, Alberto. 2016. “La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro Almodóvar: pliegues de la historia en *Amante menguante* de *Hable con ella* (2002)”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°8. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

**LA MÚSICA DE ALBERTO IGLESIAS EN EL CINE DE PEDRO
ALMODÓVAR: PLIEGUES DE LA HISTORIA EN *AMANTE MENGUANTE DE*
HABLE CON ELLA (2002)**

Alberto Jiménez Arévalo

Resumen

La historia de las producciones audiovisuales está repleta de pliegues en que los procesos que se manifiestan conectan toda una serie de momentos y lugares en continua transitoriedad, es decir, de un modo dialógico. En este sentido, las producciones cinematográficas manifiestan un alto grado de intertextualidad. Sin duda, una de las obras cinematográficas españolas que más explícitamente declara esa vinculación intertextual es la del cineasta Pedro Almodóvar, corpus en el que se manifiestan presencias muy localizadas de otras obras o de fragmentos de ellas, tanto literarias como teatrales, pictóricas, escultóricas, coreográficas, televisivas, cinematográficas y musicales, de las que se alimenta y enriquece. Es bien conocida la extensa reutilización de canciones populares en la cinematografía almodovariana. Menos estudiada es la música compuesta *ex profeso* para sus filmes.

En este artículo mostraremos cómo el compositor Alberto Iglesias, en sus composiciones para el cine de Pedro Almodóvar, ha logrado adoptar un lenguaje musical ecléctico que se adapta perfectamente al modelo de melodrama almodovariano en el que se manifiesta esta transcendencia textual. Para ello hemos seleccionado y analizado la secuencia *Amante menguante* —cortometraje metafórico del acto sexual— incluida en la película *Hable con ella* (2002) aplicando una metodología según los postulados de Anahid Kassabian (Kassabian 2001), con el fin de localizar e identificar los textos musicales evocados y establecer los diálogos que los mismos entablán como consecuencia de su recontextualización cinematográfica en el marco de la postmodernidad. De forma auxiliar hemos recurrido a los modelos de análisis musical basados en tópicos (Agawu 2009) y expectativas (Meyer 1956) que han posibilitado establecer puntos de contacto entre músicas de diferentes momentos y lugares para su relectura. Por último, a través del análisis de la secuencia seleccionada, hemos identificado las autorreferencias y los rasgos

de autor que Alberto Iglesias manifiesta en sus composiciones para el cine de Almodóvar.

Palabras clave: Música y cine postmoderno español, intertextualidad, cine «mudo», Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.

Abstract

The history of Audio-visual productions is full of folds in which the present processes connect a whole series of moments and places that are involved into a continuous transience; that is, a way of dialogue. In this sense, film works reveal a high degree of intertextuality. Without a doubt, one of the Spanish cinematographic works that declares this intertextual link in a very explicit way is the one belonging to the filmmaker Pedro Almodóvar, corpus in which very located presences are shown from other works or fragments of them, as literary, theatrical, pictorial, sculptural, choreographic, televisual, cinematographic and musical works. It is well known the high reuse of popular songs in the ‘almodovarian’ cinematography. Music that has been composed expressly for his films has been less studied.

In this article we will show how the composer Alberto Iglesias, in his compositions for Pedro Almodóvar’s films, could adopt an eclectic language of music that fits the “almodovarian” melodrama model in a perfect way. A model in which textual transcendence is shown. To do so, we have chosen and analysed the sequence *Amante menguante* —metaphoric short film about the sex act— included in the film entitled *Talk to Her* (2002) employing a methodology according to Anahid Kassabian’s postulates (Kassabian 2001); with the purpose of locating and identifying the recalled musical texts and establishing the dialogues that those texts have as a result of their contemporary cinematographic re-contextualisation within the postmodernity framework. As a support, we have used music analysis models based on topics (Agawu 2009) and expectations (Meyer 1956) that made possible the establishment of contact points among music from different moments and places for its re-reading. Lastly, we have identified the auto references and

features that Alberto Iglesias reveals in his compositions for Almodóvar's films through the analysis of the chosen sequence.

Keywords: Music and Spanish postmodernism cinema, intertextuality, «Silent» movie, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.

Introducción y planteamiento metodológico

Amante menguante es un cortometraje incluido en la película *Hable con ella* (2002) de unos ocho minutos de duración, rodado y montado en la estética del cine “mudo”. Como veremos, este cortometraje encierra muchos modos de representación postmodernos que funcionan como plasmación narrativa de las paradojas genéricas que se plantean en la película, siendo metáfora de la relación de sus protagonistas y parábola eufemística de un acto sexual.

El objetivo principal de este artículo es tratar de desvelar las relaciones intertextuales que se manifiestan en la música del compositor Alberto Iglesias. Como veremos, los textos musicales empleados entablan diálogos como consecuencia de su “recontextualización” cinematográfica. Por ello, para su estudio, hemos seleccionado un enfoque analítico centrado en la recepción y una metodología próxima a la semiótica, lo que nos ha permitido poner de manifiesto las relaciones dialógicas existentes entre producciones audiovisuales y gestos musicales de diferentes momentos y lugares, entre diferentes artes y géneros, en lo que hemos venido en denominar los pliegues de la historia.

Como trataremos de mostrar, tal y como sugiere Anahid Kassabian (2001) en lo que denomina “producción de significados y proceso de identificación”, la música de cine introduce al oyente en un proceso de producción y reproducción de significados e ideologías en el que los significados se encuentran en continua transitoriedad, no son unidireccionales y donde pueden adquirirse respuestas disímiles. En este sentido, proponemos un estudio de la recepción de la obra entendiendo el film en cuestión como un palimpsesto audiovisual (Genette 1989) en el que se pueden apreciar las huellas que los trazados de la historia han impreso en él; es decir, concibiendo

la obra postmoderna como una encrucijada semiótica que refleja toda una serie de viajes en el tiempo y el espacio.

Los itinerarios, contextos y espacios en los que las producciones audiovisuales son creadas, transitan y son recibidas por el público, se han visto afectados de un modo intenso por el fenómeno de la globalización. Favorecidos por los avances tecnológicos, las relaciones intertextuales se acentúan de una forma exponencial en la cultura postmoderna (McLuhan y Powers 1989). Estos procesos globales son capaces de propiciar nuevas acciones discursivas, semióticas y de resignificación de los artefactos culturales, incidir en el discurso y en sus modos de entrar en circulación, e influir en la lucha por la hegemonía y en sus diferentes modos de gestión (López 2013). En este artículo trataremos de mostrar los motivos por los que ciertos discursos musicales se han seleccionado para *Amante menguante*. Para ello emplearemos tres conceptos sobre los que reflexionaremos: la intertextualidad, los tópicos musicales y el discurso de expectativas.

En el momento de rodaje de *Amante menguante*, Pedro Almodóvar se encuentra en un periodo creativo maduro, en que el melodrama, modelo cinematográfico tan frequentado en su obra, ha alcanzado un alto grado de estilización, una vez asimilados toda una serie de procedimientos creativos propios de la postmodernidad (cita, alusión, parodia, ironía, pastiche, etc.); procesos que, por otra parte, le venían acompañando desde los inicios de su carrera cinematográfica. De un modo similar, las creaciones musicales para cine de Alberto Iglesias habían alcanzado un elevado grado de sofisticación y estilización en el momento de componer la banda sonora de *Hable con ella*.

Para *Amante menguante* Iglesias compuso un cuarteto de cuerda que permite integrar el corto en el film. Durante el desarrollo de la secuencia no se perciben sonidos procedentes de la diégesis, a excepción del monólogo que realiza Benigno, el narrador de la historia, por lo que exclusivamente escuchamos la música. Para lograr integrar la digresión dentro del discurso narrativo del film, Iglesias se vale del empleo de material melódico expuesto anteriormente, señalando los paralelismos visuales que sirven de eufemismo para lo que en realidad está sucediendo entre Benigno (Javier Cámara) y Alicia

(Leonor Watling) en la habitación del hospital. Además, se ponen en juego toda una serie de procedimientos y gestos musicales que conectan el corto con los convencionalismos audiovisuales asociados al cine “mudo”, los discursos de lo onírico (surrealismo, psicoanálisis y expresionismo) y con lo que hemos venido en llamar la “geometría del dolor”.

Es frecuente que los cineastas tornen su mirada hacia el espejo del pasado. En *Amante menguante* el modelo al que se alude es el cine “mudo”. A lo largo de la historia cinematográfica son numerosos los guiños a los inicios del cine; algunos ejemplos de ello son películas como *Les vacances de M. Hulot* (Jacques Tati, 1953), *The Bellboy* (Jerry Lewis, 1960), *Silent Movie* (Mel Brooks, 1976), *Ratataplan* (Maurizio Nichetti, 1979), *Palace* (Tricicle, 1995) o las más recientes *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) y *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012). Como veremos, la referencia intertextual al cine “mudo” presenta en *Amante menguante* una muestra amplia de sus convencionalismos, entre los que destacan el empleo de intertítulos, la gestualidad enfática de sus protagonistas en forma de pantomima, el uso exagerado de maquillaje, el cambio de un formato panorámico a uno cuadrado en la pantalla o la aceleración de la proyección de los fotogramas tratando de simular los problemas técnicos que presentaban las proyecciones de las primeras películas, entre otros. De una forma similar, el discurso musical aparece cargado de convencionalismos. En este artículo trataremos de analizar la manera en la que la música pretende evocar este discurso.

Por otro lado, al introducir el cortometraje *Amante menguante* dentro de la película *Hable con ella*, Almodóvar alude a los films del género fantástico como *The Devil-Doll* (Tod Browning, 1936) o *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957). En estas películas se muestran intensas y originales reflexiones acerca del sentido de la vida, planteándonos un problema de perspectiva, de análisis de la condición humana, en clara alusión a los relatos de Franz Kafka. De un modo análogo, en *Amante menguante* la metamorfosis de su protagonista, Alfredo (Fele Martínez), plantea al espectador reflexiones acerca del cambio en el posicionamiento del hombre en su relación con la mujer en la pareja. En la música del corto, con toda su carga de significado, se

pondrán en juego toda una serie de gestos y alusiones que manifiestan este cambio de estatus.

En *Amante menguante* también se alude a planos de películas canónicas como *Modern Times* (Charles Chaplin, 1936) o *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). Muestra del desarrollo de la era industrial, en ellas el rol masculino es representado por el hombre trabajador. En *Amante menguante*, su protagonista, Alfredo, ícono de la masculinidad que será cuestionada, muestra su virilidad en diversos planos: fumando un puro y vistiendo elegantemente trajeado o tirando enérgicamente de la sábana que cubre a Amparo con la finalidad de desnudarla. El discurso musical mediará en este cambio de posición del rol masculino aludiendo al “tópico grotesco”.

Son muchos los textos visuales que aluden en el corto a una narrativa del inconsciente a la luz de las teorías freudianas, el surrealismo y el expresionismo. Destacaremos tres: el ojo, la madre castradora y el bolso. Respecto al primero de ellos, el ojo, es bien conocida la importancia que le otorga el psicoanálisis a la fase REM (*Rapid Eye Movement*) del sueño. Este momento se recoge explícitamente en el punto climático del cortometraje en el que Alfredo penetra en el sexo de Amparo (Paz Vega) provocando que alcance un orgasmo. Según el psicoanálisis, en los sueños se descargan los deseos y temores de carácter inconsciente que habitualmente están reprimidos, aprovechando esa ocasión, donde la conciencia está dormida, para hacerse ver y expresarse. En la narración del sueño sexual de Amparo dentro del sueño de Alicia, la “geometría del dolor”, en la imagen y la música, es retórica de la asociación místico-sexual, discurso que prepara la narración para que la tensión del gesto arrebatador del ballet *Cautiva* (1992) nos conduzca a la culminación del acto sexual en forma de orgasmo.

Tras la decisión de Alfredo de abandonar Madrid y regresar a la casa materna, vemos cómo Amparo rescata a Alfredo de la casa de su madre, que aparece representada como la típica madre castradora de Almodóvar. En este segundo texto visual la música se asocia a los gestos del expresionismo musical y la vanguardia.

El tercer texto, el bolso, en el que Amparo rescata a su amado, debemos entenderlo como fetiche de lo femenino. Alfredo habita entre los objetos íntimos y cotidianos de Amparo; el bolso es un pequeño universo de feminidad, un conjunto de fetiches genéricos que definen al nuevo Alfredo (Gregori 2005). Lo femenino, en lo musical, entabla diálogos con los gestos musicales y convencionalismos asociados a este género en la música del romanticismo y del postromanticismo (McClary 1991).

La iconografía de la penetración es una constante en la filmografía almodovariana. En este sentido, encontramos la escena de *Átame* (1990) en que su protagonista, Marina (Victoria Abril), es penetrada mientras toma un baño por un muñequito submarinista, intertexto del hombre menguante que retorna al útero materno en un parto inverso. Además, en el cine de Almodóvar son frecuentes las escenas sexuales en las que el consentimiento del acto sexual por parte de la mujer no es explícito, o al menos se muestra ambiguo. Son numerosos los ejemplos de escenas en las que Almodóvar da un especial sentido a la violación. Así, en *Kika* (1993) se muestra a su protagonista (Verónica Forqué) violada por el hermano de su criada, deficiente mental, recién salido de la cárcel. Esta especial mirada del sexo se observa también en *Tacones lejanos* (1991), donde Rebeca (Victoria Abril) es forzada a mantener una relación sexual con un juez (Miguel Bosé) que por las noches se traviste. En estas escenas, para no interferir con el discurso visual, la música está ausente. En *Amante menguante*, por el contrario, la música tiene una importancia capital. El acto sexual no consentido entre Benigno, un enfermero virgen y ambiguo en su orientación sexual, y una Alicia en estado comatoso, se traslada al plano monocromático del blanco y negro del cine “mudo”, mostrando en la imagen a un Alfredo que mengua, en clara alusión a su complejo freudiano hacia la mujer, y una Amparo durmiente, y en ese sentido complaciente, que es penetrada por el cuerpo del minúsculo hombrecillo, digresión que se hace posible gracias a la presencia de la música.

Las citas de obras pictóricas, con toda su carga simbólica, son una constante en la filmografía almodovariana. En ocasiones, la cita es textual: la aparición de obras de Tiziano en *Carne Trémula* (1997) y en *La piel que habito* (2011), en las que Almodóvar frecuenta la imagen del creador como voyeur,

como comitente embriagado en la contemplación frente a su obra: la mujer objeto de deseo. En otras ocasiones, los objetos que aparecen en pantalla son alusión a la obra de algún pintor, como es el caso del cuadro warholiano sobre la cama de Victoria Abril en *Átame* (1990). Las pinturas son también tomadas por Almodóvar como modelo para la composición de secuencias. Estos son los casos de las alusiones a la obra Diego Velázquez en *Átame*, o a la de Salvador Dalí en una secuencia de marcada violencia sexual en *La piel que habito*. En este sentido, *Hable con ella* encierra toda una encrucijada de relaciones intertextuales con varias obras pictóricas. Así, podemos encontrar alusiones al cuadro *Morning Sun* (1952) de Edward Hopper en la secuencia en que las protagonistas toman el sol en la terraza del hospital, o a la serie de pinturas *Swimmer Underwater* (1978) de David Hockney en la delicada y sutil secuencia en que la imagen es acompañada por la canción *Cucurrucucú paloma* que interpreta el cantante brasileño Caetano Veloso. Del mismo modo, en el final de *Amante menguante* se hace explícita la cita al cuadro de Alfred Kubin *Le saut de la mort* (1902) en el que un hombrecillo salta de cabeza a un inmenso sexo femenino. De un modo análogo, como analizaremos, las citas y alusiones a obras y gestos musicales son una constante en la música de Iglesias para *Amante menguante*.

Por último, haremos referencia a otro texto audiovisual evocado: el expresionismo cinematográfico alemán. En la habitación nº15 del hotel Youkali, la ventana gótica que permite la transición entre el día y la noche en la que se producirá la unión carnal de los dos amantes nos facilita un viaje a la estética del cine expresionista alemán. Como es bien sabido, los decorados de las películas de Robert Wiene, Paul Wegener, Fritz Lang, Friederich W. Murnau o Pabst, transformaban los objetos materiales en ornamentos emocionales. A imagen y semejanza de los cuadros expresionistas, los decorados interiores de las películas expresionistas rompían con las normas de la perspectiva, lo que permitía generar una sofocante sensación de inquietud y terror en el público. Este modo convencional de introducirnos en lo onírico se presenta en el comienzo de la segunda parte del corto *Amante menguante* simbolizado por la vidriera gótica de la habitación del hotel en la que va a tener lugar el sueño de Amparo dentro del sueño de una Alicia en coma.

La alusión al cine “mudo”

El corto *Amante menguante* tiene su justificación dentro del film en la breve y banal conversación que entablan Benigno y Alicia, los protagonistas, antes de que ella entre en coma. En ese momento, Alicia manifiesta su interés por el cine “mudo”. Benigno, su enfermero del hospital, en su obsesión por agradarla, por comunicarse con ella y formar parte de su vida, se convierte en un cinéfilo, asistiendo regularmente a la filmoteca para visionar películas de este género. Una de esas películas, *Amante menguante*, producirá un fuerte impacto en Benigno y le inducirá a narrar su argumento como monólogo a una Alicia en coma: la fantástica historia de amor entre Amparo, una científica que ha descubierto un elixir dietético y Alfredo, su novio. Este relato es una metáfora del acto sexual que va a tener lugar en la habitación del hospital.

Almodóvar e Iglesias ofrecen en *Amante menguante* una nueva forma de representación del acto sexual como interludio sexual musical (Williams 2008: 78-88). Frente a la característica puesta en escena de contenidos sexuales explícitos propia de la cinematografía almodovariana, *Amante menguante* pretende ser metáfora y digresión, lo que viene a formar parte de la continua estilización creativa que manifiestan ambos creadores. Para lograr este objetivo, Almodóvar recurre a toda una serie de convencionalismos que aluden al cine “mudo”. En el plano sonoro, los sonidos propios del acto sexual, que podrían parecer tan molestos en la obra de un Almodóvar estilizado, se ven suprimidos por un formato “mudo” en el que la composición para cuarteto de cuerda ofrece, a través de la perfecta aplicación de la técnica del *mickeymousing*, una alta capacidad mimética con la imagen, lo que subraya la alusión a la música que acompañó al cine en sus orígenes. En este sentido, la elección del cuarteto de cuerda como agrupación instrumental que acompaña el cortometraje no es banal, sino que guarda relación directa con el periodo cinematográfico evocado. Como es bien conocido, las proyecciones de cine “mudo” eran acompañadas por la música que era interpretada en directo por un pianista u otro tipo de agrupaciones, entre las que destacaba, por su empleo frecuente, el cuarteto de cuerda, lo que a su vez evidencia la austerioridad de una

economía de medios propia del mundo cinematográfico entendido como industria. Por el contrario, en las composiciones de Iglesias, el empleo del cuarteto de cuerda no debe ser entendido como una limitación, sino como un recurso frecuentemente utilizado por el compositor, hasta el punto de que puede considerarse como una de sus señas de identidad, que se selecciona por su capacidad evocadora. En *Amante menguante* la tímbrica compacta del cuarteto de cuerda conecta, como sinestesia, con la monocromía del blanco y negro de la imagen. Puesto que la cuerda es la familia orquestal más uniforme en lo que a color tímbrico se refiere, su empleo emula, en cierto sentido, la ausencia de colores en el film y facilita al espectador un momento de intimidad y un estado de introspección.

El discurso semiótico como propuesta para el análisis de *Amante menguante*

Entendido el producto audiovisual como discurso, nos aventuraremos al análisis de *Amante menguante* para tratar de desvelar las dinámicas estructurales y la postura expresiva que este corto encierra. Para ello emplearemos como herramientas los conceptos de tópicos (Agawu 2009) y de expectativas (Meyer 1956).

Los tópicos son entendidos como lugares comunes que concretan ciertos procedimientos visitados por los creadores, ya sea el cineasta o el compositor; y que son comprensibles, de un modo consciente o inconsciente, por el público. Estos tópicos se han posicionado en el discurso de la historia como soluciones viables a ciertos requerimientos del discurso de las obras. Así, el uso de tópicos idénticos o similares dentro de obras o entre obras diferentes puede brindar una visión de la estrategia de una obra o de aspectos más amplios de estilo. Además, las formas de los tópicos individuales pueden enriquecer la apreciación de la calidad de una obra dada y de la naturaleza de la retórica de cineasta y compositor.

Por otro lado, la narrativa de expectativas es una herramienta eficaz para el estudio de la sintaxis del discurso musical. En este sentido, la psicología de la percepción musical nos permite entender el modo en que los mecanismos perceptivos del receptor crean una impresión a la hora de percibir y entender la música. Las expectativas concretas que estos mecanismos generan, y que a su vez pueden verse satisfechas o frustradas, producen en el oyente una emoción que está directamente relacionada con el significado que la propia música posee, que no es otro que el derivado del mayor o menor grado de cumplimiento de dicha expectativa.

Buscando un comienzo: el “tópico de la obertura”

La música de *Amante menguante* comienza precisamente en el comienzo de la secuencia en la que Benigno evoca su asistencia a los cines Doré en los que se proyecta el film. Con un *travelling* desde el cartel de los cines, la cámara desciende hasta la puerta de acceso, deteniéndose en uno de los carteles que anuncian el corto junto al que se encuentra Benigno. En ese momento un fundido traslada la narración desde el momento del pasado evocado hasta el momento temporal presente en la ficción, haciéndonos volver a la habitación del hospital en que Benigno cuida a Alicia. En este preciso momento, en el comienzo del cuarteto, Iglesias sitúa su mirada en los textos musicales que le ofrece toda la historia de creaciones musicales que ha llegado hasta él, eligiendo las características de inicio que se han posicionado de manera predominante en el discurso histórico. Así, desde el barroco, se tendió a ciertas formas de convención de los comienzos de las obras musicales que provenían de la ópera y que por extensión fueron filtrándose a otros géneros musicales. Nos referimos a la obertura, cuyo carácter derivó en lo que hoy conocemos como el “tópico de la obertura francesa”, o sencillamente, “tópico de la obertura” (Agawu 2009: 81-97). Desde el *pianissimo*, un solo de violonchelo recorre un arpegio ascendente sobre el acorde de tónica de sol menor, que alcanza en el segundo compás la dominante sobre la que el cuarteto, en textura homofónica, desvela en el tercer compás el “tópico de la obertura” con ritmo apuntillado, un tempo lento y carácter solemne, a modo de comienzo, para nuevamente desvanecerse en el violonchelo solo a través de

una dinámica que regresa al punto de partida del cuarteto, al *pianissimo*. Se observa un ligero desplazamiento de la acentuación rítmica de los compases cuarto y quinto, lo que ofrece una ligera desviación a la expectativa creada por el tópico (Meyer 1956) [ejemplo 1].

Ejemplo 1. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 1-7 [00:57:54-00:58:17]

Entonces, Benigno se dispone a masajear el cuerpo inmóvil de Alicia como parte de la rehabilitación de la enferma, lo que provocará un momento de relación íntima entre ambos que predispone al comienzo de la narración y que se acompaña de una melodía del violonchelo que discurre sobrevolando los tópicos de lo “lírico” y lo “patético”.

El amor y el gesto postromántico

A continuación, el discurso audiovisual del corto transita por los gestos de la música del último romanticismo y del postromanticismo en el que se ha venido en conocer como el “Tema del amor”. Construido en un lenguaje romántico pleno, la melodía exuberante y el carácter *molto expressivo* se emplean como gestos que facilitan al espectador la comprensión del carácter metafórico de la escena [ejemplo 2]. En la imagen, Benigno retira el camisón de Alicia, que permanece postrada en la cama del hospital en estado de coma. Ante la visión turbadora de sus senos, en Benigno, personaje que se muestra en el film ambiguo en los signos externos que manifiestan su orientación sexual, se despierta el deseo carnal. La imagen muestra una clara alusión al

imaginario religioso de la Virgen. La imagen cenital ofrece una visión que otorga un halo de misticismo a la secuencia y crea el ambiente de introspección necesario para que Benigno comience su narración.

A musical score for string quartet. The score consists of four staves: Violin I (top), Violin II (second from top), Viola (third from top), and Violoncello (bottom). The key signature is one flat, and the time signature is common time. The score includes dynamic markings such as *p*, *poco rubato*, *molto expressivo*, *poco*, *tr*, *molto legato*, *pp*, and *p*. Measure numbers 1 through 5 are indicated above the staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth-note and sixteenth-note figures, and sustained notes.

Ejemplo 2. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc.13-17 [00:58:34-00:58:55]

Para Kathleen M. Vernon y Cliff Eisen (2006: 56) las elecciones musicales de Iglesias reflejan una personal adaptación selectiva de una comprensión global que hunde sus raíces en las formas de significado afectivo codificadas en el lenguaje del último romanticismo y del postromanticismo. En este mismo sentido, en *Amante menguante*, Iglesias emplea un amplio abanico de gestos tonales y melódicos procedentes del lenguaje de Mendelssohn y Brahms, así como las técnicas del expresionismo de comienzos del siglo XX. Sus prácticas compositivas cinematográficas revelan una decidida preferencia por las cuerdas como conjunto, pero también frecuentemente con un tratamiento solista, y en este sentido Iglesias explora el sonido desnudo de las voces de los cuartetos de un último Brahms o un primer Schoenberg —de ahí su frecuente comparación con Bernard Herrmann— más que los grandes gestos de la exuberante música orquestal, acercándose a la gran expresividad de Tchaicovsky y del primer Richard Strauss, que forman la columna vertebral de la música “clásica” cinematográfica.

El Prometeo postmoderno es mujer. Ciencia y *mickeymousing*

Al comienzo del cortometraje, una vez comienza la imagen en blanco y negro, la pareja de enamorados se presenta en el entorno del laboratorio en el que Amparo desarrolla su trabajo como científica en busca de un elixir dietético, estableciéndose así una relación dialógica con las narraciones sobre *Mad doctor* que pueblan el discurso de la historia del cine, y cuyo hipotexto principal es, sin duda, el film *Frankenstein* (James Whale, 1931) basado en la novela celeberrima de Mary Shelley. Se trata de una de las innumerables relecturas postmodernas del mito de Prometeo, uno de los discursos narrativos más potentes de la historia cinematográfica, sobre el que Almodóvar volverá a reflexionar nuevamente en *La piel que habito*. En *Amante menguante* una Prometeo mujer subvierte el mito y evidencia, una vez más, la paradoja genérica que encierra este corto.

Imagen y música presentan un alto grado de mimetismo que se alcanza gracias, por un lado, a la sincronización perfecta que se establece entre estos dos elementos y, por otro, al marcado carácter descriptivo del discurso sonoro. La necesidad de una música tan gráfica y de su paralelo en el esfuerzo significativo que observamos en la imagen es, sin duda, el resultado de la ausencia de diálogos entre los personajes. Así, las acciones en la pantalla tienen su obligada respuesta en la música. De esta forma, en el comienzo del corto, en la imagen se establece de nuevo un diálogo con la música del cine "mudo" y, en sentido amplio, con las primeras películas sonoras, aludiendo a los convencionalismos de la técnica del *mickeymousing*, lo que otorga a la secuencia parte de su carácter arcaico y un cierto tono burlesco.

El trabajo obstinado y concienzudo de Amparo en el laboratorio en busca del elixir tiene su reflejo en los trémulos que ilustran musicalmente las reacciones químicas que tienen lugar dentro de los alambiques, probetas y tubos de ensayo, tras los que la expectativa de culminación de una progresión armónica ascendente marcadamente rítmica, que alude a los cuartetos de cuerda de Shostakovich, se ve satisfecha con la cadencia que tiene lugar en el momento en que Amparo destila la fórmula.

El “tópico grotesco” y el rol masculino

Es bien conocido el carácter irónico que encierran ciertos films “mudos”. En este sentido, el espectador tiende a relacionar los inicios del cine con el género cómico en el que se catalogan las películas de Charles Chaplin, Buster Keaton o Laurel & Hardy, entre otros. Una de las formas de crítica al rol masculino que encierra *Amante menguante* es consecuencia de la asociación que se produce en el espectador entre este género cinematográfico cómico y la imagen masculina que en ellos se proyecta. Su traslación al presente provoca una importante resignificación.

De un modo análogo, en la música, Iglesias emplea ciertos gestos musicales: los gestos asociados al “tópico grotesco”, como uno de los tópicos más recurrentes en el corto, que en asociación con la imagen facilitan el cuestionamiento del rol masculino. En el discurso fílmico, vemos cómo Alfredo arrebata a Amparo la fórmula y juegotea con la idea de probarla, momento en que entra en juego el “tópico grotesco” (Grabócz 2008: 109-110), caracterizado por la combinación de prácticas rítmicas (mecánica, vals) y la colección octatónica, en un lenguaje que dialoga con las creaciones musicales de Bartók y Stravinsky. Amparo le previene de hacerlo puesto que el elixir nunca ha sido testado y puede producir efectos secundarios inesperados. Alfredo, para demostrar su valentía, se bebe el elixir, momento que se ilustra en la música a través de un cromatismo descendente que representa la ingesta [ejemplo 3].



Ejemplo 3 Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 72-76 [01:00:16-01:00:20]

El efecto es inmediato: Alfredo comienza a mostrar reacciones extrañas, convulsiones y movimientos espasmódicos, que se ilustran en la música con cromatismos y acentos rítmicos sincopados, cuya resolución en una cadencia se sincroniza con un eructo exagerado, al que da paso un Alfredo que comienza a menguar [ejemplo 4].

Ejemplo 4. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc. 77-81 [01:00:21-01:00:30]

Almodóvar rueda esta metamorfosis de una manera muy elegante: mediante una superposición de planos que se funden en el momento en el que los dos amantes se besan. Este es un elemento típico del cine “mudo” que permite mostrar el paso del tiempo de una forma condensada. Mientras, el “Tema del amor”, en el que se presenta un *glissando* descendente que no aparecía con anterioridad en clara alusión a un Alfredo que mengua, los arropa evocando el amor pasado. El *glissando* augura el cambio de estatus en la relación amorosa.

Llegamos al final de la primera de las dos partes de las que consta el corto. Alfredo coge las maletas y abandona la casa en que convive con Amparo para volver a la de su madre, una casa-palacete que conecta al espectador con el film *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) y el papel de la madre ausente y castradora. La casa como refugio, pero también como cárcel, como claustro, nos traslada a la sensación de desasosiego de *House by the Railroad*, (Edward Hooper, 1925). La música de gesto postromántico concluye en una cadencia que coincide con el final de la primera parte del corto.

La madre castradora y el expresionismo

Entonces, a modo de interludio, en el centro del metraje del corto, Amparo, después de largos años, descubre el paradero de su amado y le rescata de manos de su madre. La música se torna próxima al gesto expresionista y su tratamiento más vanguardista, lo que facilita la ambientación psicológica necesaria para una escena en la que el ambiente frío y claustrofóbico de la casa es reflejo del carácter hierático de la madre, cuyo primer plano desvela su impasibilidad en la despedida. Los dos amantes escapan en un coche conducido por un chófer que aguarda junto a la puerta.

En el coche, Amparo abre el bolso en el que ha guardado a su hombre y le manda, tierna e infantil, un beso. La música retorna al gesto musical postromántico para acompañar el momento en que Alfredo se convierte en «hombre fetiche», uno más de los que Amparo guarda en su bolso. Alfredo corresponde ese cariño, se abalanza contra una carta que le escribió tiempo atrás y que Amparo guarda ahora en su bolso, y repasa obsesivamente las letras con sus manos. El impacto emocional que provoca la visión de la carta en Alfredo es subrayado por la música. Alfredo presta especial importancia a una palabra en concreto, que repasa insistente: “amor”.

Geometría del dolor: “La sábana santa”

El comienzo de la segunda parte del corto tiene lugar en la habitación del hotel, y se anuncia mediante un intertítulo. Los dos amantes aparecen sobre la cama, momento que Amparo aprovecha para escribir en su diario, al finalizar la jornada. Amparo lucha contra el sueño, mientras Alfredo habla con ella, de igual modo que en el film Benigno habla con Alicia. El cambio luminoso tras la ventana indica la llegada de la noche. De nuevo, la música de Iglesias abraza el “tópico de laertura” para dar comienzo a esta segunda parte del cortometraje como repetición estricta de la música del comienzo. Entonces, un intertítulo nos desvela parte del diálogo entre los protagonistas: “—Duérmete, mi amor. —¿Y si te aplasto, al moverme?”. Éste da cuenta del cambio de posicionamiento de los amantes. Contradicторiamente, Alfredo actúa de un modo ciertamente paternal con Amparo; le incita a dormir con el gesto de

inclinar la cabeza sobre sus dos manos unidas, y Alicia, obediente y sumisa, repite ese mismo gesto quedándose profundamente dormida. Alfredo se ve sobresaltado y excitado por la circunstancia. Entonces, la imagen cenital de Amparo postrada alude a la misma posición que presenta Alicia en el film y conecta de nuevo con toda la extensa iconografía religiosa de la Virgen. Alfredo, como había hecho ya Benigno en la habitación del hospital, retira con ambas manos la sábana que cubre el cuerpo de Amparo, en una imagen iconográfica en la que Alfredo se esfuerza por retirar la sábana, dejando al descubierto uno de los pechos de Amparo. Entonces, el primer plano del ojo de la amante cerrándose y realizando los movimientos propios del sueño nos adentra en la ambientación onírica esperada, en un sueño dentro de otro sueño.

Para conseguir el halo de misticismo necesario que envuelva la escena sexual, Iglesias visitará los gestos del adagio como espacio cargado de significación. El tema musical que emplea, “La sábana santa”, identifica a la protagonista de *Amante menguante* con Alicia, y ayuda a construir el resto de la banda sonora como *leitmotiv*, asociándose en la pantalla a la idea de la virginidad que irremediablemente será violada.

“La sábana santa” presenta una melodía sinuosa y sutil que plasma una explícita evocación del célebre *Adagio for Strings*, Op. 11 (1936) de Samuel Barber (1910-1981). La intertextualidad se hace evidente como gesto musical desde que comenzamos a escuchar la música [ejemplo 5].

The musical score consists of four staves, each representing a different string instrument: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is set in common time with a key signature of one sharp. The tempo starts at Adagio caloroso (♩=58), then changes to ♩=43, then meno (♩=40), and finally rit (♩=40). Dynamics include pppp, ppp, p, mp, meno, and p. The score features sustained notes and rhythmic patterns typical of Barber's 'Adagio for Strings'.

Ejemplo 5. Alberto Iglesias: *Hable con ella, Amante menguante*, cc.163-166

[01:03:28-01:03:50]

Adagio for Strings se ha convertido en el más famoso y perdurable trabajo del compositor estadounidense. Esta obra ha logrado posicionarse en el discurso histórico gracias a su continuada asociación con diferentes manifestaciones públicas del lamento y el duelo¹. Su creador, Samuel Osmond Barber, compuso la primigenia versión del adagio a los 26 años de edad, durante el verano de 1936, en una estancia en Italia compartida con su amante, Gian Carlo Menotti. Está inspirada en el poema *Las Geórgicas* de Virgilio. Se trataba del segundo movimiento de un cuarteto de cuerda: el *Cuarteto de cuerda nº 1*, Opus 11 que Barber arregló para toda la sección de cuerda de una orquesta. Junto con *Essay for Orchestra* (1937), Barber envió al director de orquesta Arturo Toscanini el adagio, pero éste lo devolvió poco después sin respuesta. En noviembre de 1938, Toscanini, para sorpresa de Barber, llevó a cabo el estreno de la obra dirigiendo la Orquesta Sinfónica de la NBC en una radiodifusión que tuvo lugar desde Nueva York. Su estreno radiofónico alcanzó una audiencia de millones de personas a lo largo y ancho de los Estados

¹ Su tono melancólico ha convertido al *Adagio for Strings* en un canto patrio que a menudo se interpreta en los funerales de personajes relevantes. Por ejemplo, acompañó los actos fúnebres de la muerte de Franklin Delano Roosevelt y presidió la ceremonia celebrada en el World Trade Center para conmemorar a las víctimas del terrorismo en los ataques del 11 de septiembre de 2001. Para profundizar en la asociación de esta obra con manifestaciones sociales de duelo véase Heyman, Barbara. 1992. *Samuel Barber: The Composer and his Music*, Oxford: Oxford University Press.

Unidos, lo que sin duda favoreció su incorporación al repertorio orquestal americano².

Adagio for Strings ha sido frecuentemente analizado como modelo por su frágil sencillez y su capacidad de mover las emociones del espectador³. La sutil, pero a la vez intensa, emoción que provoca la ha convertido en una referencia para numerosas bandas sonoras en la evocación del dolor y la tristeza. De este modo, ha sido empleada como música preexistente en *The Elefant Man* (David Lynch, 1980), *Platoon* (Oliver Stone, 1986) *Reconstruction* (Christoffer Boe, 2003), *Les roseaux sauvages* (André Téchiné, 1994) y *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001); así como en otros numerosos productos audiovisuales. En *Amante menguante* Iglesias reinterpretará este estilo, que perduró en Barber como lenguaje postromántico más que tardío, y toda su carga semántica de dolor y naturalidad, asociándolo a la representación de la virginidad, la pureza de esa sábana limpia, susceptible de ser manchada por el acto sexual.

El material melódico de *Adagio for Strings* tiene la forma de una larga curva que lleva al oyente a mover sus emociones de un lado al otro en forma paralela a su sinuosa línea melódica y a las intensidades en constante cambio que presenta. En este sentido, la obra exhibe un rango extremo de dinámicas y un *legato* sostenido de la melodía sobre una métrica flexible, lo que junto al empleo de la instrumentación homogénea y compacta de la cuerda, acrecienta

² El estreno radiofónico de *Adagio for Strings*, en Nueva York en noviembre de 1938 se sitúa en un contexto en el que Estados Unidos todavía se recuperaba de la gran depresión. Mientras, la Alemania de Hitler conducía inexorablemente al mundo hacia la guerra. El mismo Toscanini se había instalado recientemente en los Estados Unidos después de huir de la Italia fascista. En este sentido, los conciertos de Toscanini en Nueva York se habían identificado con la oposición a Mussolini, y en consecuencia, con la oposición a Hitler, convirtiéndose en manifestaciones de exaltación patriótica estadounidense.

³ ¿Qué hace de una música tan aparentemente sencilla como el *Adagio for Strings* tan eficaz para mover las emociones del oyente? Su sencillez, naturalidad y el lirismo que manifiesta, así como su armonía funcional, debieron haber sido un alivio para unas audiencias abrumadas por las obras de Schoenberg, Webern y sus discípulos que se estaban rebelando contra la tonalidad de los románticos. Barber por el contrario, se aferró a ella. Al no estar de acuerdo con las últimas tendencias, Barber, sin ser consciente de ello, aseguró el posicionamiento de su música en el discurso histórico, lo que hoy en día sigue siendo efectivo en la representación del lamento (Heyman 1992).

el interés sobre el componente melódico; centrando la atención del oyente sobre una melodía simple, básicamente diatónica y articulada en notas negras, cuya tensión es producto de la secuencia y variación armónica irresoluta, a lo que Iglesias refiere de forma parcial, fragmentaria, interesándole tan solo por la evocación de su comienzo para conectar al espectador con las emociones del “tópico del lamento”.

El análisis de los compases iniciales de los dos temas musicales, “La sábana santa” y *Adagio for Strings*, evidencia el carácter dramático que en ambos casos presenta la nota inicial, y su comienzo desde la nada, desde el silencio. Dos pulsos después entran en escena el resto de las cuerdas, lo que crea un inquieto y cambiante lienzo para que la melodía, sencilla y estrecha interválicamente, dude en su discurso de intervalos ascendentes y descendentes en grados conjuntos hacia su punto climático [ejemplo 6].

Molto adagio
espr. cantando

The musical score for Samuel Barber's *Adagio for Strings* shows the first four measures. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The instrumentation includes four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three bassoons. The dynamics are marked as 'pp' (pianissimo) throughout the first measure. In the second measure, the bassoon begins at 'pp'. By the third measure, the alto joins at 'pp'. In the fourth measure, the tenor and bass join at 'pp'. The vocal parts sing 'espr. cantando' (expressive singing).

Ejemplo 6. Samuel Barber: *Adagio for Strings*, Op. 11, cc. 1-4.

La obra de Barber presenta una marcada estructura seccional, lo que facilita su retención por parte del oyente y la convierte en susceptible de reciclaje en el marco de la postmodernidad. En su interacción con la imagen, Iglesias emula el carácter seccional de la obra de Barber sin necesidad de repeticiones, haciendo una única secuenciación del motivo inicial, puesto que en tan solo cuatro compases, los iniciales, el diálogo intertextual se ha establecido en el espectador.

Ocho décadas después de su composición, el lenguaje pleno de romanticismo lírico, decididamente tonal, del *Adagio for Strings* de Samuel Barber, se toma como referente en *Amante menguante*, con todo el bagaje de intertextualidad que encierra, en la nueva relectura que Iglesias y Almodóvar llevan a cabo, conectando el carácter doliente de la melodía con el mundo religioso de lo místico y del sufrimiento de la Virgen, un halo de espiritualidad a punto de ser profanado.

En el último film de Almodóvar, *Julieta* (2016), Iglesias volverá a conectar el dolor, la sábana y la alusión al adagio de Barber en la secuencia en que un juez retira la sábana que cubre el cadáver del marido de la protagonista, Xoan (Daniel Grao), fallecido en el mar, para que su mujer, Julieta (Adriana Ugarte), lo reconozca.

El ballet Cautiva como autorreferente

Finalizando el análisis audiovisual del corto, en el discurso narrativo se crea una progresiva tensión hacia el clímax final, que es, a su vez, el punto culminante de la película. Eduardo Gregori describe la secuencia del siguiente modo:

[Alfredo] recorre el cuerpo dormido de Amparo como un paisaje, hasta descubrir, fascinado, su sexo. Hipnotizado, casi como las sonámbulas del Café Müller, viaja a su sexo como quien viaja a su inexorable destino. Al llegar allí se introduce, como un explorador onírico, en la gruta. Sale de nuevo, extasiado y conmovido. Reflexiona un instante. Se desnuda. Regresa. Se introduce finalmente en el sexo de Amparo, como en un parto inverso. Decide regresar allí, al inicio de la vida, a la profunda matriz de lo femenino, decide vivir allí para siempre. Primer plano de la cara de Amparo: orgasmo. Inmediatamente después, Almodóvar realiza un primer plano de la cara de Alicia: inmovilidad (Gregori 2005).

Como se muestra, el discurso audiovisual provoca en el espectador un progresivo incremento de tensión, en claro paralelo al desarrollo de la relación sexual que se representa, que se verá satisfecha con el orgasmo por parte de Alicia y el regreso de Alfredo a la comodidad del útero materno, momento en el que se reestablecerá el estado de reposo.

Para acompañar la secuencia, Iglesias compone una música que alude decididamente a su ballet *Cautiva* (1992). Los acordes arpegiados del violín en movimiento arrebatador y *crescendo* crean tensión y predisponen al espectador para la visión de lo que se mostrará en pantalla. La música describe topográficamente el recorrido que Alfredo realiza sobre el cuerpo dormido de Amparo como un paisaje [ejemplo 7].



Ejemplo 7. Alberto Iglesias: *Amante menguante, Cautiva*, cc. 184-186 [01:05:20-01:05:30]

El patrón arpegiado y la progresión armónica ascendente que presenta concluyen en una cadencia en el momento en el que Alfredo descubre el sexo de Amparo. El discurso musical regresa entonces, por un momento, al gesto postromántico del tema “La sábana santa” que acompaña el recorrido pausado, tímido, de Alfredo hipnotizado al sexo de Alicia. El plano está presidido por un espejo circular bajo el que aparece el cuerpo tendido de Alicia sobre el que camina un diminuto Alfredo. Inmediatamente después, la música adopta un gesto asertivo dentro del lenguaje postromántico que parece impulsar hacia adelante al personaje. Alfredo introduce primero el brazo, y luego tímidamente su torso, en la vagina de Amparo. Tras una cadencia, Alfredo se da media vuelta y reflexiona sobre su decisión. La música regresa nuevamente al material melódico de “La sábana santa” creando un momento reflexivo de introspección que se resuelve, de nuevo, con la alusión al gesto arpegiado de *Cautiva* que acompaña la penetración de Alfredo en Amparo y el orgasmo de esta última.

El momento de reposo tras el acto sexual se consigue musicalmente con la vuelta al gesto del tema “La sábana santa”. Entonces la imagen

regresa a la habitación del hospital donde Benigno sigue cuidando de Alicia. La voz entrecortada de Benigno, sus masajes demasiado atrevidos, la narración en *off* de la película, todo es concluyente en este momento final en el que el primer plano de la lámpara de la mesilla de la habitación, en cuyo interior dos fluidos de un intenso color rojo se unen ofreciendo una hermosa metáfora visual del contacto sexual entre Benigno y Alicia, se arropa nuevamente con el tema musical de “La sábana santa” en el “tópico del lamento”. Como vemos, tensión y reposo aluden a los materiales temáticos *Cautiva* y “La sábana santa”, respectivamente. Este último material se emplea atendiendo al principio de continuidad melódica (Meyer 1956: 93-102), lo que permite su fragmentación sin que se pierda el sentido del discurso musical⁴.

En el corpus cinematográfico de Iglesias se repite asiduamente el empleo de la música de su ballet *Cautiva* en diferentes grados de intertextualidad, que van desde la alusión, pasando por la cita textual, hasta llegar a la reutilización prácticamente íntegra de su música. Como es obvio, este hipotexto pertenece al contexto de la danza, un marco diferente al del cine: fue compuesta en su origen para la Compañía Nacional de Danza dirigida por Nacho Duato. Su tema central es, de por sí, un interesante ejercicio de intertextualidad que transita desde los gestos musicales del postromanticismo, pasando por el minimalismo vanguardista, y tomando como alusión las *Sonatas* y *Partitas* para violín solo de Johann Sebastian Bach.

La primera reutilización de *Cautiva* tuvo lugar en el film *¡Dispara!* (1993) de Carlos Saura. El cineasta aragonés, como le ocurriera a Pedro Almodóvar, se había interesado por el compositor donostiarra tras la audición de la grabación de la música de este ballet, motivo por el cual encargó a Iglesias un arreglo de *Cautiva* en forma de pequeñas piezas para incluir en su film. Posteriormente, en *La flor de mi secreto* (1995) de

⁴ El tema es un arco melódico, primero ascendente y luego descendente; las dos partes aparecen separadas por los arpegios de *Cautiva*.

Almodóvar, la escena de desesperación de Leo, la protagonista, ante el desencuentro amoroso con su marido, se acompaña por Iglesias de una gestualidad musical que permite crear inestabilidad en el espectador en un lenguaje próximo al empleado en *Cautiva*; alusión que se hace explícita cuando, al finalizar el bloque musical, Iglesias presenta una cita literal de una de las llamadas de violín características del ballet. De un modo similar, después de *Hable con ella*, Iglesias continuará reutilizando la música de su ballet en otros filmes posteriores. Es el caso de *La piel que habito*, también de Almodóvar, donde la música de Alberto Iglesias emociona y evoca, pero sobre todo, alerta e intriga, resultando perturbadora, lo que consigue mediante la reutilización extensiva de la música de este ballet.

En definitiva, en *Amante menguante* la alusión a los gestos del ballet *Cautiva* se emplea como representación del impulso que mueve de un modo inexorablemente a su protagonista, Alfredo, a la consumación del acto sexual.

Conclusiones

Toda obra evoca, en mayor o menor medida, alguna otra obra. Sin duda, una de las obras cinematográficas españolas que más explícitamente declara esa vinculación intertextual es la del cineasta Pedro Almodóvar, corpus en el que se manifiestan presencias muy localizadas de otras obras o de fragmentos de ellas, tanto literarias como teatrales, pictóricas, escultóricas, coreográficas, televisivas, cinematográficas y musicales, de las que se alimenta y enriquece.

En *Amante menguante* se manifiesta esta transcendencia textual. Los textos musicales empleados entablan diálogos como consecuencia de su recontextualización. En este sentido, el análisis de los elementos y procesos musicales y visuales presentes en el corto nos ha permitido entender que en las obras postmodernas los procesos de creación están muy próximos a los de recreación, reutilización y reinterpretación.

La música de Alberto Iglesias para el cine de Pedro Almodóvar debe ser comprendida como una construcción cultural que forma parte del contexto de la postmodernidad en la que se inscribe y en cuyo marco establece relaciones con otras músicas pasadas y presentes. En este artículo hemos tratado de hacer visibles los diálogos que en la música cinematográfica de Iglesias se establecen entre tradición y contemporaneidad, entre músicas preexistentes y músicas originales, y entre gestos y géneros musicales diversos, entendiendo el eclecticismo como parte de lo que podríamos considerar el estilo compositivo propio que Iglesias manifiesta, a modo de comprensión global de la música cinematográfica, en el marco de la postmodernidad.

Las referencias intertextuales musicales empleadas por Iglesias en *Amante menguante* deben ser entendidas, no como influencia, sino como gesto, como interpretación global que se selecciona en función del efecto que se quiere obtener en el público. Asimismo, en *Amante menguante* la música facilita el viaje del espectador a los momentos de los inicios del arte cinematográfico en un intento de evocación arcaizante que permite la digresión narrativa; es decir, integrando la narración del corto dentro del film.

En *Amante menguante*, como en el resto de la producción musical de Iglesias, se articulan de las más diversas formas (alusión, cita, etc.) y sin ningún pudor, los gestos musicales propios de las diferentes músicas a las que se alude. En este sentido, se ponen en juego toda una serie de procedimientos y gestos musicales que conectan el corto con los convencionalismos audiovisuales asociados al cine “mudo”, con los discursos de lo onírico (surrealismo, psicoanálisis y expresionismo) y con lo que hemos venido en llamar la “geometría del dolor”.

La música del ballet *Cautiva* se ha definido como marco autorreferencial en las creaciones del propio compositor, hecho que puede ser entendido bien como consecuencia de los procesos intertextuales propios de la postmodernidad, es decir, como convencionalismo al que el compositor recurre para construir momentos de máxima tensión en los films; o bien, como forma de reafirmación autoral que alude a su propia obra.

Para finalizar, y a modo de síntesis, podemos afirmar que en la música que para *Amante menguante* de Almodóvar, compone Iglesias, y considerando a ambos creadores interlocutores de una mentalidad y estética postmodernas, se articula un lenguaje musical propio que aúna toda una tradición de convencionalismos asociados a la estética de los inicios del cine con la contemporaneidad, en un lenguaje ecléctico que muestra como rasgo definitorio de autoría, la manera particular en que la música de Iglesias entabla un diálogo intertextual con diferentes elementos, sonoridades y géneros musicales presentes y pretéritos, lo que manifiesta, en último término, las nuevas maneras en que las nociones de novedad y tradición interaccionan entre sí, en el contexto postmoderno, en una redefinición del concepto de creador.

Bibliografía

- Agawu, Kofi. 2009. *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press. (Trad. esp. de Silvia Villegas, *La música como discurso. Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009).
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil. (Trad. esp. de Celia Fernández Prieto, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989).
- Grabócz, Márta. 2008. “Topos et dramaturgi”. Analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartok”. En *Degrées*: 109-110, pp. j1-j18.
- Gregori, Eduardo. 2005. “El tratamiento del género en *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar. El caso de *Amante menguante*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*.<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/hablecon.html> [Consulta: 27 de agosto de 2016].
- Heyman, Barbara. 1992. *Samuel Barber: The Composer and his Music*, Oxford: Oxford University Press.

Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York & London: Routledge.

López Cano, Rubén. 2013. *El remix como discurso*. <http://observatorio-musica.blogspot.com.es/2013/07/el-remix-como-discurso.html> [Consulta: 27 de agosto de 2016].

McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McLuhan, Marshall y Powers, B. R. 1989. *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York: Oxford University Press. (Trad. esp. de Claudia Ferrari, *La aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 1995).

Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press. (Trad. esp. de José Luis Turina, *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza, 2005).

Vernon, Kathleen M. y Eisen, Cliff. 2006. "Contemporany spanish film music: Carlos Saura and Pedro Almodóvar". *European film music*. Hampshire (England) / Burlington (USA): Ashgate Publishing Company: 41-59.

Williams, Linda. 2008. *Screening Sex*. Durham: Duke University Press.