

Lo raro y espeluznante en *La piel que habito* de Almodóvar a través de su música

The Weird and the Eerie in *The Skin I Live In* by Almodóvar Through Its Score

Elena Rosillo

Universidad Europea de Madrid

e.rosillosf@gmail.com

Jose Antonio Sánchez Sanz

Universidad Europea de Madrid

joseantonio.sanchez@universidadeuropea.es

Resumen:

Este artículo explora lo raro y espeluznante en *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar a través de su partitura, compuesta por Alberto Iglesias. Se fundamenta en los conceptos de lo “raro”, lo “espeluznante” y lo “*unheimlich*” según Mark Fisher y se analiza cómo la música amplifica estas cualidades en la película. La investigación examina cómo la partitura de Iglesias refuerza el tono inquietante del filme y su exploración de la identidad, el cuerpo y el trauma. El análisis se centra en el uso de la instrumentación, la disonancia y los leitmotifs para crear una atmósfera de extrañeza y desasosiego. Se argumenta que la música no solo acompaña la acción, sino que también introduce una dimensión psicológica que intensifica la sensación de irrealidad y violencia latente en la narrativa. Además, se discute cómo la música interactúa con la estética visual del filme, generando una experiencia sensorial que subraya los conceptos de rareza y espeluznancia de Fisher y lo *unheimlich* de Freud.

Abstract:

This article explores the weird and eerie in *The Skin I Live In* (2011) by Pedro Almodóvar through its soundtrack, composed by Alberto Iglesias. It is based on the concepts of the “weird,” the “eerie,” and the “*unheimlich*” as defined by Mark Fisher, analyzing how music amplifies these qualities in the film. The research examines how Iglesias’s score reinforces the film’s unsettling tone and its exploration of identity, the body, and trauma. The analysis focuses on the use of instrumentation, dissonance, and leitmotifs to create an atmosphere of strangeness and unease. It argues that the soundtrack not only accompanies the action but also introduces a psychological dimension that intensifies the sense of unreality and latent violence in the narrative. Furthermore, the article discusses how music interacts with the film’s visual aesthetics, generating a sensory experience that underscores Fisher’s concepts of strangeness and eeriness, as well as Freud’s notion of the *unheimlich*.

Palabras clave: Raro; espeluznante; *unheimlich*, *La piel que habito*, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.

Keywords: Weird; Eerie; *Unheimlich*, *The Skin I Live In*, Pedro Almodóvar, Alberto Iglesias.

1. Introducción

Pedro Almodóvar ha demostrado, a lo largo de su carrera y filmografía, una maestría en la representación de aquello que Mark Fisher acuñó como *Lo raro y espeluznante* (2018): desde el concepto de lo *unheimlich* de Freud como su definición literal de “no sentirse en casa” (p. 10), Fisher añadía dos términos más a una ecuación que, para él, formaba parte intrínseca de la narrativa (en todos sus formatos) como técnica psicoanalítica: lo raro como “aquello que no debería estar allí” (p. 12) y lo espeluznante como “lo ligado al exterior” (p. 13). Se podría llegar a afirmar, incluso, que la filmografía del director manchego es eminentemente “rara” según la acepción del filósofo británico:

Lo raro es aquello que no debería estar allí. Lo raro trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo doméstico (incluso como su negación). La forma que quizá encaja mejor con lo raro es el collage, la unión de dos o más cosas que no deberían estar juntas. (2018, p. 12)

En este sentido, se puede encontrar en la filmografía de Almodóvar incontables ejemplos que la relacionan con cada uno de los factores a los que apunta esta definición y que se encuentran específicamente en su octava película.

La piel que habito cuenta la historia de Vicente, un joven de Toledo que es secuestrado por, supuestamente, haber cometido una violación. El perpetrador de este rapto es Robert, padre de la víctima y reputado cirujano plástico que, como venganza, someterá a Vicente a un cambio de sexo y a una transfiguración completa de hombre a mujer (Vera).

En esta cinta pueden observarse los factores descritos por Fisher en relación con lo raro: “aquello que no debería estar allí” podría ser la definición perfecta de la escena en la que el hermano del doctor Ledgard aparece vestido de tigre, rompiendo la estética de un filme de corte elegante y que pretende incluso adaptarse a patrones de alta cultura. Mientras, aquello que aparece en el “dominio de lo familiar” sin que sea posible reconciliarlo con lo doméstico se representaría en la figura de Vera, una especie de bello Frankenstein de

condición transexual (casi podríamos escuchar aquí las palabras de *Yo soy el monstruo que os habla* de Paul B. Preciado [2020], haciendo referencia, de nuevo, al psicoanálisis), y, por supuesto y de manera paradigmática, la técnica del *collage*.

En la filmografía del director manchego abundan, casi como sello distintivo, la unión de géneros cinematográficos que van del melodrama al folletín como géneros populares que, a su vez, se caracterizan por la unión de diversas técnicas dramáticas (la comedia, la tragedia, el drama e incluso el musical). En *La piel que habito* destaca en el sentido de *collage* no solo en la unión de géneros que se pueden llegar a encontrar en su metraje, sino en incluir esta característica como parte esencial de su argumento: Vicente se encuentra de pronto recortado y reensamblado como otra persona. A su vez, su actividad durante este procedimiento es, precisamente, el *collage*. El protagonista corta trozos de tela y de revistas para reensamblar y fabricar figuras y muñecos. Algo que ya destaca Vicente Molina Foix en su prólogo a la edición escrita de *La piel que habito*, publicada por Anagrama un año después del lanzamiento de la película (2012).

En este prefacio, Foix no solo señala el *collage* como uno de los elementos característicos de la cinta, sino que señala este factor como paralelo y metafórico respecto a la técnica de montaje cinematográfico, que Almodóvar considera el principal a la hora de ensamblar una historia:

Los retales de tela y trozos de arpillera que Vera usa para hacer sus muñecos inspirados en el arte de la escultora americana Louise Bourgeois, así como las láminas de piel artificial que el doctor Ledgard pega a sus cuerpos, son también, a mi manera de ver, los recortes o restos tomados por Almodóvar de las dos obras anteriores que le han inspirado, la novela *Tarántula* de Thierry Jonquet (*Mygale* en su título original francés, publicado por Gallimard en 1984), y la película de Georges Franju *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1960). Novela y film serían así los prototipos de laboratorio en los que el doctor Almodóvar, con un dispositivo quirúrgico de alta precisión, impone su

significado y acaba el trazo (...) Por no hablar, siguiendo con los símiles, de las numerosas escenas de corte, incisión, pegado y cosido que igualan la tarea médica de Robert y la artística Vera con las labores de montaje de un film, que Almodóvar, en una conversación que recuerdo, calificó de la fase verdaderamente trascendental del relato fílmico, por encima de la escritura del guión y la filmación; en el montaje, decía Pedro, al cuerpo del material rodado se le da el alma del sentido. (2012, p. 2)

Sin embargo, hay un factor aún más determinante a la hora de desencadenar el ya evidente factor de lo raro y espeluznante que rezuma esta historia: la música. La música de *La piel que habito*, a cargo de Alberto Iglesias – colaborador habitual de Almodóvar– se topa con diversos retos desde un punto de vista de ambientación y narrativo: por un lado, representar la atmósfera de terror presente en la cinta, por otro, desencadenar los elementos emocionales del melodrama y ensamblar, a su vez, diversos géneros musicales dentro de una misma partitura, resultando coherente con el factor de recorte y transmutación de su argumento.

Estas características son transmisoras –a través de elementos estético-musicales que se desarrollarán más adelante en este artículo, en el análisis musical– a su vez, de un factor que es representativo de la alteridad en su acepción de diferencia; de aquello que se muestra como lo diferente a la normalidad, que rompe el sentido de aquello que se llega a considerar normal, mostrando a su vez lo artificial y constreñido de esta noción, si partimos de la noción de *performance* que ofrece Judith Butler en *El género en disputa* (2023) y que ha sido adoptado por los estudios feministas *queer* como el catalizador de nuevas realidades respecto al género y la identidad (Trujillo, 2022). En este sentido, Carretero apunta lo siguiente:

En la cinta *La piel que habito* (año 2011). No solo se deconstruye el cuerpo, mediante lo quirúrgico y lo científico, sino que se nos muestra el proceso como el drama mismo de la cinta, como producto de una venganza del médico (Antonio Banderas) hacia uno de los personajes y

que involucra a Elena Anaya la protagonista de la cinta, quien por cierto guarda un parecido impresionante con otra chica Almodóvar (Victoria Abril). (2012, p. 78)

Moreno (2022), incluso llega a afirmar que “(...) en ninguna película como en *La piel que habito* el realizador había llegado tan lejos en su indagación sobre la relación entre la identidad sexual y la apariencia física” (p. 3), estableciendo un paralelismo entre la confluencia y *collage* de géneros cinematográficos que tan paradigmática resulta en la filmografía de Almodóvar y la deconstrucción del género (como proceso de transición) y la identidad como fluidez del género): “Ciertamente, Almodóvar nos tiene acostumbrados, en sus películas, a la reflexión sobre los límites del género, en su acepción cinematográfica pero también sexual, de manera que las fronteras genéricas se ven cuestionadas y el concepto mismo de género enriquecido” (p. 3). Otros autores, incluso, hablan en concreto de “poética de lo trans” a propósito de *La piel que habito* (vid. Poyato Sánchez, 2015; y Sánchez-Mesa, 2015) (como se cita en Gallo, 2012, p. 64). Una poética que se vería representada también en su música, a través de mecanismos ya citados como el *collage* en su vertiente musical – mezcla de géneros y de recursos apropiados– y otros que provocan el desconcierto de vislumbrar elementos robados y ensamblados donde no corresponderían, respondiendo también a los conceptos en los que se basa este artículo –como se verá a lo largo del análisis musical–.

En este sentido, este paralelismo en la fluidez de géneros cinematográficos y géneros de identidad sexual y de la identidad transexual se vuelve también metafórica en la construcción de la partitura de esta cinta, que mezcla, a su vez, distintos géneros de origen popular y folclórico, retomando así parte de su esencia *underground* y contracultural, según Carretero:

Para comprender el cine de Pedro Almodóvar, hay que examinar en retrospectiva la serie de signos de la contracultura, de los que el realizador se sirvió en buena parte de su etapa experimental y que ayudaron a crear el universo Almodóvar en la primera parte de la década de los 80s, como lo son, el cutre lux, lo camp, lo kitsch, lo pop,

lo punk, lo queer, y lo guarro. Y otros más formales que van desde la figura de la madre y lo femenino, hasta lo erótico y lo autobiográfico. Es en esta conjunción de signos que entendemos el cine de Almodóvar como toda una iconografía intimista y personal. (2022, p. 67)

Esta iconografía personal del manchego se representa también en las bandas sonoras que acompañan a sus filmes.

2. Estado actual del tema a tratar

2.1. Lo raro y espeluznante de Fisher y el *unheimlich* de Freud en *La piel que habito*

Las nociones de raro, espeluznante y *unheimlich* son ejemplificados por Fisher a través del cine y sus códigos simbólicos y narrativos. Así, el autor británico trata de representar las sensaciones que evoca la pantalla como “modos” en su acepción de códigos que van más allá de la propia película, formando parte también del concepto de identidad y personalidad; es decir, del “ser”: “(...) hay algo que comparten lo raro, lo espeluznante y lo *unheimlich*. Son sensaciones, pero también modos: modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción, y, al fin y al cabo, se podría llegar a decir que son modos de ser” (Fisher, 2018, p. 11). De este modo, Fisher justifica su elección del cine como objeto de estudio en su ensayo, que aquí se considera extrapolable también a la obra de Almodóvar.

En este sentido, resulta revelador cómo estos “modos de hacer” coinciden con los “modos de ser” en la carrera del director manchego, siguiendo la conexión entre género cinematográfico, musical e identitario expuesta en la introducción. Así, se atisbaría tanto en esta cinta como en la filmografía de Almodóvar esta “poética de lo trans”, pudiendo llegar a afirmar que las cintas de este director incurren, siguiendo la idea propuesta por Rukovsky (2016) en una “política trans”: “De allí que puede leerse toda una hermenéutica tan camp como queer configura a partir de los distintos registros que Almodóvar construye” (p. 46).

Esta perspectiva sobre el cine de Almodóvar como camp y queer permite que se relacione casi de manera automática con las nociones de rareza, lo espeluznante e incluso, en términos de nuevo psicoanalíticos, con la abyección: “El travestismo y la transexualidad son percibidos por el espectador como los fantasmas abyectos de la represión primaria del propio Freud: lo no-heterosexual” (Gallo, 2012, p. 64).

Esta abyección no debe referirse, en todo caso, al asco o la incapacidad de disfrute en el cine de Almodóvar. Más bien al contrario, este director conecta la visión de lo alterno con el disfrute de manera estética y libidinal, al igual que el doctor Ledgard disfruta con la visión de su propia obra, bella pero monstruosa. Así, a lo largo de la cinta, Almodóvar introduce elementos que no deberían estar en el lugar en el que se encuentran (evidentemente, Vera secuestrada, pero también un hombre-tigre fuera de los códigos del carnaval) que, a pesar de su extrañeza, resultan estéticos. De esta forma opera, según Fisher, el mecanismo de lo raro y espeluznante en el espectador:

La idea de que ‘disfrutamos de lo que nos asusta’ no acaba de dar cuenta del atractivo que poseen lo raro y lo espeluznante. De hecho, tiene más que ver con la fascinación por lo exterior, por aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes. Esta fascinación suele conllevar cierta aprensión –pavor incluso–, pero no sería acertado decir que lo raro y lo espeluznante son, por necesidad, algo terrorífico. (Fisher, 2018, p. 10).

Vale la pena rescatar las definiciones que ofrece Fisher en cada caso de lo raro, lo espeluznante y lo *unheimlich* para así hacerlas extrapolables al uso de la música en *La piel que habito*.

2.1.1. Lo *unheimlich*

Fisher parte del concepto de *unheimlich* planteado por Freud como punto de arranque de los mecanismos que llevan a la rareza y lo espeluznante. Esta noción psicoanalítica se define, literalmente, como “no sentirse en casa” (Fisher, 2018, p. 10). Freud emplea este término como sinónimo de lo raro y lo espeluznante, como explica Fisher, conjugándolos de manera

intercambiable. Sin embargo, el británico va más allá diferenciando entre las variaciones que puede llegar a ofrecer este concepto.

Para Fisher, de hecho, la explicación que ofrece Freud de lo *unheimlich* resulta “decepcionante” (2018, p. 11): “Los ejemplos de lo *unheimlich* que plantea Freud –entidades dobles, mecánicas, con apariencia humana, prótesis– generan cierta inquietud. (...) la resolución definitiva que Freud da al enigma de lo *unheimlich* (...) se puede reducir al complejo de castración” (p. 11).

Sin embargo, en el caso de *La piel que habito*, este complejo de castración daría sentido a toda la narrativa y, asimismo, a la música que la acompaña, que actuaría como detonante de lo *unheimlich* en determinados momentos, como la escena comentada anteriormente (a propósito del concepto de *collage*) de “Los vestidos rotos” (título del tema de la BSO), en la que Vera destroza los vestidos que le han sido colocados encima de la cama como representación de que su transformación a manos del doctor Ledgard ha sido completada y debe ser reafirmada a través de su performatividad exterior con elementos femeninos (siguiendo la idea del género performativo de Butler).

2.1.2. Lo espeluznante

Esta idea de no sentirse en casa, tiene una bifurcación en la noción de espeluznante que plantea Fisher como aquello que viene de fuera, del exterior. Que queda desprotegido del espacio doméstico –un espacio que ha sido, por otra parte, tradicionalmente femenino–. En este sentido, lo espeluznante sería una llamada de atención sobre aquello que ha provocado una acción:

¿Qué tuvo que suceder para causar aquellas ruinas, aquella desaparición? ¿Qué tipo de entidad tuvo que ver con ello? ¿Qué clase de cosa fue la que emitió un grito tan espeluznante? Como podemos ver en estos ejemplos, lo espeluznante está ligado, fundamentalmente, a la naturaleza de lo que provocó la acción. ¿Qué clase de agente ha actuado? ¿Acaso existe? Estas cuestiones pueden plantearse a nivel psicoanalítico (si no somos lo que creemos ser, ¿qué somos en realidad?). (Fisher, 2018, p. 13)

Esta última pregunta, ¿qué somos en realidad? parece interpelar directamente a Vera, el personaje creado “a la medida” –según sus propias palabras– del doctor Ledgard, y se puede ver reflejada también en la partitura de Alberto Iglesias: ¿es bolero, tango, es canción popular o música clásica? Una mezcla de géneros que refleja en pantalla la identidad del monstruo ensamblado con diferentes partes. Que está literalmente castrado pero, a su vez, también resulta espeluznante en su sentido de exterior al mundo dominado por Ledgard. La manera en la que esta idea se materializa a través de la música se desarrollará en mayor profundidad en la sección de análisis musical.

2.1.3. Lo raro

Para Fisher, la siguiente acepción extrapolada desde lo *unheimlich* se encuentra en lo raro, que él relaciona como aquello que resulta novedoso o nunca visto antes: “Esta sensación de lo erróneo asociada con lo raro –la convicción de que algo no debería estar allí– suele ser una señal de que estamos en presencia de algo nuevo” (2018, p. 15).

La novedad resulta rara pues rompe con lo cotidiano, con la vida y la realidad tal cual se habían contemplado hasta ese momento. Sin embargo, esta extrañeza se va evaporando una vez esta novedad se va volviendo habitual, transformando una sensación de displacer en goce. Un disfrute que, según Fisher, guarda relación con el concepto de *jouissance* de Lacan que resulta más complejo, pues introduce la idea de placer ligado a la transgresión. Más concretamente, el psicoanalista francés introduce una distinción entre goce fálico y goce femenino como aquel que escapa del discurso del amo (Lacan y Miller, 1996). Esta idea, que será ampliada en el Seminario XX *Encore* entre 1972 y 1973, culminó con la conocida afirmación “la mujer no existe”, que no deja de resultar relevante a la hora de tratar lo femenino como otredad (Lacan, 1998); relacionándolo nuevamente con el desarrollo de Fisher, como lo “raro”. Ensamblándolo nuevamente con la cinta objeto de estudio, en Vera como mujer creada, mujer que realmente no existe y que representaría lo raro en su acepción fisheriana.

En este sentido, esta mezcla de placer y dolor y, sobre todo, esta representación de lo raro como novedad o cosa nueva, se muestra de manera particular en el propio personaje de Vera, que no pertenece a ningún lugar y es una mezcla del pasado (la esposa fallecida del doctor Ledgard sirve de modelo para el nuevo cuerpo de Vera), el presente (el cuerpo y los recuerdos de Vicente) y el futuro: una entidad nueva que huye de la prisión construida en la casa de Ledgard para regresar al hogar original de Vicente, donde ya no encaja.

En la música de Alberto Iglesias, lo raro se representa musicalmente en Zeca (el tigre), el hermano perdido del doctor Ledgard que aparece disfrazado y oculto gracias a la celebración del carnaval. Con este personaje aparecen en la música los sintetizadores, bases electrónicas y el órgano Hammond que no se encuentran en el resto de la partitura de la cinta. Se trata de una disrupción que acaba encontrando su cabida en la historia gracias a la explicación de Marilia, la sirvienta del doctor Ledgard, que se descubre como madre de Zeca y del propio doctor. Lo raro, así, acaba encontrando su espacio en lo doméstico, no sin antes sucumbir y cambiar su naturaleza.

2.2. A la búsqueda de la música en la filmografía de Pedro Almodóvar

Almodóvar ha construido durante toda su carrera lo que Frédéric Strauss denominaba su paraíso propio (2001), un campo de operaciones en el que la expresión de sus ideas ha encontrado un espacio de desarrollo amplio y sólido. Su carrera como director ha sido exitosa casi desde sus inicios, pero la elaboración de un estilo propio apoyado en una más que personal puesta en escena y un lenguaje capaz de transmitir las emociones presentes en su cabeza ha sido una labor de mucho tiempo, experiencia y, metafóricamente hablando, dolor (Strauss, 2001).

La importancia de la música en el cine de Almodóvar es algo que queda claro desde sus primeras películas, así como también queda claro el eclecticismo de sus gustos en este ámbito. El personaje de la Madre Superiora de su película *Entre tinieblas* (1983) decía en uno de los diálogos de la película: “Me encantan las canciones que hablan de sentimientos; boleros, tangos,

merengues, salsa, rancheras...” a lo que respondía el personaje de Yolanda “Es la música que cuenta la verdad de lo que vivimos, pues todo el mundo ha tenido un amor o un desengaño amoroso”. Este sencillo diálogo asienta las bases del pensamiento que Almodóvar tiene sobre la música y que ha demostrado a lo largo de su filmografía (Strauss, 2001).

La música, para el director manchego, siempre se dirige a los sentimientos, que es donde se encuentran las verdades vitales de cada persona. La evolución del trabajo de ilustración musical que Almodóvar ha llevado a cabo en sus películas ha estado posada sobre una balanza en la que se encuentran, en un lado, todas estas canciones que, a pesar de considerarse antediluvianas por el público general, aportan un gran caleidoscopio emocional y, por otro, el contrapeso de la influencia del melodrama cinematográfico y la música instrumental que lo acompañaba.

Almodóvar deja claro desde sus primeras películas que, aparte de las canciones que sirvieron de base a su primer lenguaje, la música incidental tenía que reforzar el melodrama y la tensión. Como le confesó a Frédéric Strauss (2001), sincronizó música de Béla Bartók en *Laberinto de pasiones* (1982) porque era parecida a la música que Bernard Herrmann componía para las películas de Hitchcock. También sincronizó músicas de Miklos Rozsa (que había colaborado con Hitchcock) y de Nino Rota en *Entre tinieblas* (1983), película en la que tuvo ciertos conflictos para la composición de la música incidental con su colaborador habitual del momento, Bernardo Bonezzi (Álvarez, 2013). La serie de encuentros y desencuentros que tuvo con este compositor, que había compartido espacio de desarrollo creativo con él durante la Movida, finalizó con uno de los títulos más importantes de la carrera del director manchego: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

Almodóvar era exigente en sus necesidades musicales y, a partir de ese momento, buscó entre los músicos más importantes la posibilidad de encontrar aquél aporte que sus historias pedían. Ese contrapeso que aportara el equilibrio necesario a aquellas canciones populares que nunca se iban a marchar de sus películas. Ni uno de los pesos pesados de la música de cine

como Ennio Morricone en *Átame* (1990), ni el oscarizado por aquel entonces Ryuichi Sakamoto en *Tacones Lejanos* (1991), fueron capaces de convencer al director, que rechazó gran parte de ambas partituras para acompañar a sus películas (Álvarez, 2013).

Almodóvar se quejaba entonces de la dificultad que entrañaba el relacionarse con una persona que componía la música de sus películas en un lapso de tiempo excesivamente corto como para poder transmitirle todo aquello que necesitaba (Strauss, 2001). Es por ello que en *Kika* (1993) decide crear él mismo una música incidental por medio de sincronizaciones de músicas que van desde la música contemporánea de concierto a música de otras películas, como la que compuso Herrmann para *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), compositor al que Almodóvar respeta por ser de los pocos que con su música sabe captar la atención del espectador (Jiménez Arévalo, 2016).

La flor de mi secreto (1995) supone una gran transformación en la apuesta cinematográfica de Almodóvar, sobre todo, gracias la aportación de dos nombres nuevos que aparecieron en su equipo: el director de fotografía brasileño Affonso Beato y su nuevo compositor de música incidental; Alberto Iglesias (Sotinel, 2010). Tras un tanteo fructuoso que se llevó a cabo en sus primeras colaboraciones, Almodóvar descubre que la música de Alberto Iglesias puede ser la clave, puede ser ese contrapeso que necesita al otro lado de la música popular con la que plaga sus películas. Iglesias, por otro lado, va contaminando su estilo musical vanguardista con el aire popular de esas canciones que hablan de amor (Álvarez, 2013).

En la música del compositor vasco se encuentra Bartók, se encuentra Rozsa y se encuentra Herrmann. Por fin Almodóvar puede tener una partitura original que se asemeje a dos de sus grandes referentes cinematográficos de Hitchcock: *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) y *Vértigo* (*de entre los muertos*) (*Vertigo*, 1958) (Acevedo-Muñoz, 2008). Si a esto se le suma un aire que siempre contiene el espíritu de esas canciones que hablan de sentimientos y que tanto gustaban a la Madre Superiora de *Entre Tinieblas*, Iglesias había dado con la clave para desenmarañar el enigma que durante tanto tiempo

había preocupado al director manchego. A partir de ahí la relación entre ambos ha sido más que fructuosa. La música de Iglesias es un rasgo indiscutible en la personalidad del cine de Almodóvar gracias a una comunicación entre ambos que quizá faltó con sus anteriores colaboradores.

3. Objetivos e hipótesis

Las ideas vertidas hasta ahora pueden resumirse en dos objetivos principales:

- Realizar un análisis musical de la partitura de *La piel que habito*.
- Relacionar los conceptos de raro y espeluznante de Fisher y lo *unheimlich* con la música compuesta por de Alberto Iglesias.

Bajo estos objetivos se pretende comprobar la hipótesis principal del texto, que se resume en la siguiente afirmación:

La música de *La piel que habito* transmite y refuerza las nociones de raro, espeluznante y *unheimlich* de Fisher.

Para ello, en este artículo se parte de una metodología cualitativa, basada en la revisión bibliográfica de los conceptos de lo raro, lo espeluznante y lo *unheimlich* que se extraen de *Lo raro y lo espeluznante* de Mark Fisher (2018), y del análisis musical de la partitura compuesta por Alberto Iglesias para *La piel que habito*. Este análisis se centrará en elementos concretos que se relacionan con las definiciones propuestas por Fisher.

4. Análisis musical de la partitura de Alberto Iglesias

4.1. Alberto Iglesias en *La piel que habito*

Como indica Jiménez Criado (2015), una de las características más claras en la música que Alberto Iglesias ha compuesto para las películas de Pedro Almodóvar es su capacidad de partir de lo subjetivo para llegar a su objetivación. Es decir, el poder exteriorizar las emociones ocultas en el argumento para que puedan ser percibidas por todos los sentidos de las personas que ven las películas del director manchego.

Compartir banda sonora con canciones sincronizadas de diferentes estilos no es una tarea fácil, pero Alberto Iglesias logra con su trabajo que todas las piezas de este complejo rompecabezas musical encajen a la perfección. El estilo musical que el compositor donostiarra desarrolla en sus acompañamientos a las películas de Almodóvar reúne todos los elementos necesarios para mantener su propia personalidad y también para adaptarse al universo almodovariano en el que las canciones populares y el melodrama se combinan en un lenguaje propio claramente basado en una puesta en escena que constantemente se comunica con la música.

El caso de *La piel que habito* es una rareza dentro de la filmografía de Pedro Almodóvar en el sentido en el que no tiene una clara dependencia de las músicas sincronizadas o que se interpretan de forma diegética. La actuación de la cantante española de origen ecuatoriano Concha Buika en la fiesta en la que Norma (la hija del doctor Ledgard) y Vicente se conocen es el único momento en el que se produce una interpretación de temas musicales externos a la partitura de Alberto Iglesias y que dispone de cierto peso dentro de la narración, ya que es el momento en el que se descubre la razón del macabro plan del doctor.

La segunda de las canciones que la cantante interpreta en su actuación perteneciente a la diégesis, “Por el amor de amar”, es utilizada en la narración previamente ya que en una versión en portugués es cantada por una Norma en edad infantil, interpretada por la cantante Ana Mena, los momentos previos a ser testigo a la muerte de su madre. El poco peso que las canciones tienen en esta película provoca que la partitura de Iglesias cobre mayor protagonismo que se focaliza en todos aquellos elementos de melodrama y de suspense en una película que tiene una gran carga trágica.

4.2. El violín demoníaco y la armonía como lo raro y espeluznante

Alonso Tomás (2023) explica en su artículo que Alberto Iglesias basa la música que compuso para la película en una obra propia escrita para trío de cuerda en 1989 titulada *Cautiva*, más tarde utilizada por el coreógrafo Nacho Duato en uno de sus espectáculos. El título original de la obra tiene una importante

relación con la trama de la historia de la película (Muñoz, 2019), la de una cautiva (o cautivo) en manos del vengativo doctor Ledgard.

Así como en la obra de referencia, el violín es el instrumento protagonista en ambas partituras. Un violín que lucha a la contra del ritmo que marcan los instrumentos que interpretan el acompañamiento desplazando la acentuación una semicorchea, lo que aporta al tema un ritmo característico, un ritmo raro que refleja la lucha de dos personajes, cautiva y captor. El instrumento solista es interpretado en la película por el violinista valenciano Vicente Huerta que aporta toda la tensión necesaria para una melodía escrita en un estilo minimalista neobarroco inspirado en los usos violinísticos característicos de la música de Vivaldi. Este estilo musical y este desarrollo temático estetizan la relación de dominación y violencia que relaciona a los dos personajes protagonistas (Alonso Tomás, 2023).

Este uso del violín de forma violenta, vibrante y virtuosa tiene una cierta referencia en usos de este instrumento a lo largo de la historia de la música siempre relacionado con lo espeluznante. Retomando a Fisher: “Lo espeluznante tiene que ver con las cuestiones metafísicas más fundamentales que pueden plantearse; preguntas relacionadas con la existencia y la no existencia: ¿Por qué hay algo cuando no debería haber nada? ¿Por qué no hay nada cuando debería haber algo?” (Fisher, 2018, p. 15).

Desde que en la Edad Media, el violín se utilizaba en las danzas paganas consideradas demoníacas por las instituciones eclesiásticas de la época (Riggs, 2016), el virtuosismo de este instrumento de cuerda frotada ha tenido unas connotaciones entre lo mágico y lo demoníaco. La Edad Media fue una clara influencia dentro del pensamiento estético en el Romanticismo y la figura de los grandes virtuosos del instrumento, por un lado, generaban una gran admiración entre el público y, por otro, construían leyendas a su alrededor acerca del origen de esa pericia técnica que demostraban en sus interpretaciones y que se acercaban a lo sobrenatural. Uno de los principales e icónicos representantes de este perfil era el italiano Nicolo Paganini, cuyas vibrantes interpretaciones se asimilaban a lo sobrenatural y demoníaco

(Kawabata, 2007). No es por otra cosa por la que este es el instrumento que interpreta el soldado que pacta con el diablo en *La historia del soldado* de Igor Stravinsky (1917) (Riggs, 2016).

Tanto Alonso Tomás en su artículo (2023), como Hill en el análisis que realiza de la partitura de Iglesias (2017) señalan las armonías disminuidas y el uso del tritono como fundamento en muchos de los bloques de la película, sobre todo, en aquellos en los que el violín es el protagonista. Hill relaciona el uso de la armonía disminuida con gestos del compositor donostiarra a la música flamenca, cuestión que podría ponerse en duda ya que la intención de Iglesias es la de generar un ambiente disonante, inquietante y, consecuentemente espeluznante. La armonía disminuida pertenece al ámbito más tensivo e inestable de los usos armónicos triádicos y es por ello por lo que se utilizan en muchos momentos de la partitura. Alonso Tomás recuerda la acepción del tritono como *diabolus in musica* que desde el Renacimiento calificaba la relación entre dos notas más disonante dentro de la paleta sonora utilizada por los compositores que en aquella época empezaban a configurar lo que posteriormente fue la tonalidad. Si a lo diabólico del violín de *La piel que habito* se le añade lo diabólico de las relaciones entre los sonidos que lo sustentan, lo espeluznante surge de la música para objetivar lo que permanece oculto, esta “existencia o no existencia”, en palabras de Fisher, en la relación de los personajes protagonistas.

4.3. Representación y confluencia de lo raro, espeluznante y *unheimlich* en “Los vestidos desgarrados”

El tema que inicia el disco, que se publicó con la música incidental de la película, arranca con el tema con el violín como instrumento protagonista basado en la obra *Cautiva*. Su título, “Los vestidos desgarrados”, acompaña al momento en el que Vicente, ya transformado en Vera, tras su intento de suicidio y posterior reparación por parte del doctor Ledgard, destroza con sus manos los vestidos que definen su nuevo sexo. La estructura no es la original de la obra para trío de cuerda.

Iglesias arranca el tema por la *cadenza* de violín solo, cuyas iniciales dobles cuerdas en el instrumento y su sonido desgarrado, nos refieren al dolor interior de Vicente y su impotencia ante el dominio al que se ve abocado a someterse, mientras postrado en la camilla es curado de sus heridas por Ledgard. Vicente, ya transformado en Vera, como dice Pascal Thibaudeau (2013) es doblemente prisionero; por un lado, en su celda en la casa de Ledgar y, por otro, en la piel que el doctor le ha hecho habitar. El aire improvisatorio de la música acompaña a éste que, con suave voz, le asigna el nombre que corresponde a su nueva situación. Es en definitiva confluencia de lo espeluznante con lo *unheimlich*: “No existe lo interior salvo como asimilación de lo exterior; el espejo se resquebraja, soy otra persona y siempre lo he sido. Ahí nos provoca escalofríos lo espeluznante, no lo *unheimlich*” (Fisher, 2018, p. 14).

La rabia de la nueva Vera crece, así como el solo de violín se transforma en un movimiento virtuoso, cercano a lo demoníaco paganiniano, que interpreta de forma ágil arpeggios a una velocidad que progresa con rabia, así como ella avanza hacia la cama sobre la que se posan los vestidos que comienza a desgarrar. Bajo los tensos arpeggios comienza a sonar el acompañamiento de la sección de cuerdas hasta que toda la ropa termina hecha jirones en el suelo de la habitación del cautiverio. Es en este momento en el que suena el tema principal, esa melodía de violín que se atrasa una semicorchea sobre el acompañamiento, cambiando la acentuación al superponer acentuaciones de tres notas en la melodía sobre los acentos de cuatro que predominan en el acompañamiento. La superposición de las dos capas de acentos produce un ritmo inestable que representa la lucha de Vera contra la dominación de su captor.

Ella, por medio de un aspirador, elimina de forma violenta los fragmentos de vestido del suelo mientras es acompañada por la música que refleja su rabia, el único recurso que le queda para rebelarse contra su situación. La melodía del violín abandona su pugna rítmica con el resto de instrumentos para cerrar su discurso con apoyos en dobles cuerdas, tan desgarradas como las que

iniciaban el bloque pero con el dramatismo característico de esta parte, desarrollado por los movimientos ágiles del acompañamiento.

4.4 La música como elaboración de lo raro y lo espeluznante en la relación entre Vera y Ledger

“Los vestidos desgarrados” es el bloque de música en el que se desarrolla el tema completo, con todas las secciones que van a aparecer por separado en diferentes momentos según se desarrolla la acción. El violín virtuoso, a lo largo de la película, estará asociado a los momentos de tensión entre los dos protagonistas. Este tema va a aparecer en diferentes versiones en más momentos de la película acentuando la relación rara, espeluznante y basada en el *unheimlich* que tienen los dos personajes protagonistas.

El bloque que en la partitura original se denomina “Habitación” es aquel que acompaña el momento en el que Vera es contemplada como una Venus, al igual que las que aparecen en los cuadros colgados en las paredes de la casa, en la pantalla gigante desde la que el doctor la observa. Una imagen de belleza convencional que el personaje disfruta. El solo de violín acompaña los planos en los que se recrea en la visión de ella y que se enfatiza al espectador por medio de un plano subjetivo que nos hace recorrer detenidamente la vista por todo su cuerpo.

Los rápidos arpeggios del violín comienzan a sonar en el momento en el que Ledger se dirige, con la caja de opio en su mano, a compartir la droga con ella. Los arpeggios se vuelven más agresivos y se les suma el acompañamiento de la cuerda en el momento en que descubre que la posición bella y relajada de Vera es en realidad fría e inerte ya que se ha cortado las venas. La música crece mientras el doctor lleva en brazos a Vera al quirófano en el que la va a salvar de la muerte. El tema termina con un acorde de do menor que es interpretado en dobles cuerdas por el violín solista y que coincide con un plano del torso desnudo de Vera mientras Ledger le limpia las manchas de sangre que hay sobre su pecho.

Es la primera vez en la película en la que se nos muestra que la relación entre Vera y el doctor está completamente fuera de la normalidad, que nunca llegó

a resultar creíble: “Lo *unheimlich* freudiano se relaciona con lo extraño dentro de lo familiar, lo extrañamente familiar, lo familiar como extraño” (Fisher, 2018, p. 11).

El intento de suicidio es una forma de salir de una situación que hasta el momento se nos había mostrado como rara pero nunca tan espeluznante como para implicar la muerte. Esta ruptura de lo doméstico nos devuelve a la conceptualización de raro que hace Fisher: “Aquí lo raro es un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos. Si en este caso el encuentro con lo extraño no es placentero de manera inmediata (lo placentero siempre se refiere a formas previas de satisfacción), tampoco se puede decir que sea desagradable: disfrutamos viendo cómo lo familiar y lo convencional se pasa de moda” (Fisher, 2018, p. 15). En este sentido, no sería tanto un “pasar de moda”, sino un resquebrajamiento de la noción de lo familiar y lo convencional que podría haber parecido, hasta ese entonces, la relación de Ledger y Vera como una mera relación formal.

En relación con esta secuencia, que describe la tensa cercanía entre los personajes protagonistas, existen dos secuencias más con puntos en común narrativos que demuestran cómo la música con el violín solista basada en *Cautiva* refleja la relación que combina los tres elementos que se analizan en este artículo. Ambas son secuencias cargadas de dramatismo y tensión sexual. Los rápidos arpegios de violín con su movimiento virtuoso y su aire demoníaco marcan esa tensión que camina entre lo sexual y lo destructivo.

El primer caso es el de la secuencia en la que Ledger entra en la celda para invitar a Vera a tomar opio. Ella, tras un diálogo entre ambos, toma las riendas de la situación y seduce al doctor con la frase “estoy hecha a tu medida”. Reconoce lo que señala Thibaudeau (2013); es el lienzo sobre el que ha diseñado su obra. La tensión crece sobre los rápidos arpegios que aumentan la tensión mientras el doctor huye de la celda y de la presencia de Vera hasta que abre la puerta del estudio y se queda cara a cara contra Vera en la pantalla de la sala, ampliada por el *zoom* de la cámara de seguridad. La música se detiene

y las dobles cuerdas de la parte de la cadenza de *Cautiva* suenan con su sonido desgarrado característico. Andy Hill (2017) subraya el uso de la armonía disminuida en este momento, uno de los rasgos característicos de lo espeluznante en la música.

En la secuencia de los vestidos rotos este solo de violín marcaba el drama de un Vicente derrotado. Al contrario, este momento previo (en el discurso, no en la diégesis en el que es posterior) el rostro de Vera se muestra apabullante ante la pequeña figura de Ledgard encogido delante de la pantalla. Ahora es el doctor el que empequeñece ante una Vera empoderada por su feminidad.

El segundo caso es el del bloque que en el disco publicado lleva por título “Duelo final” y que en la partitura original se titula “Entra con el vestido”. Como bien indica el título, acompaña la secuencia del enfrentamiento definitivo entre los protagonistas. El tema arranca en el momento en el que Vera interrumpe a las sospechas de Fulgencio (un compañero del doctor Ledgard que colaboró, engañado por este, en la operación de cambio de sexo de Vicente) ante el estupor del doctor que baja la pistola con la que le estaba amenazando.

Los arpeggios virtuosísticos del violín arrancan sobre la foto de Vicente en la lista de desaparecidos del periódico que Vera acaba de ver y que el doctor tiene en su mesa. La tensión se hace clara en el rostro de ella mientras enciende el cigarro y los arpeggios desembocan en una variación de la melodía del violín con acentuaciones que, al contrario del tema original, encajan con el acompañamiento al ser un ritmo cuadrado en corcheas.

Este detalle podría analizarse como la rendición total de Vera a su situación. Las dobles cuerdas de la cabeza de la *cadenza*, esta vez sin ser solo, ya que la orquesta acompaña al violín, mientras los dos personajes realizan el acto sexual cierran esta sección, ya que la música continúa utilizando otros elementos tanto melódicos como instrumentales. Este momento musical fusiona la derrota de Vicente en la mesa del quirófano de Ledgard en el bloque “Los vestidos desgarrados”, con el empoderamiento que Vera lucía en la

pantalla en “Estoy hecha a tu medida”, lo que da pie a la protagonista a tomar la decisión de confrontar a Ledgard de forma definitiva.

5. Conclusiones

En la partitura compuesta por Alberto Iglesias para la película *La piel que habito* existen claramente elementos que demuestran que lo raro, lo espeluznante y el *unheimlich* están presentes en ella. Los bloques de música analizados coinciden en la ilustración de la narrativa y en la utilización de rasgos comunes en la música que permiten relacionarlos.

El instrumento solista que domina gran parte de la partitura de la película es un elemento esencial para entender cómo lo raro es provocado por lo espeluznante y permite habitar a la audiencia en un espacio inquietante en el que el nervio en la escritura y en la interpretación del instrumento conduce sus emociones hasta hacerle sentir la relación turbia entre los personajes protagonistas. Este violín refleja la tensión que entre lo sexual y lo destructivo une a Vera y a Ledgard.

Una película en la que su tema principal es el cautiverio, dispone de una partitura basada en una obra anterior del compositor donostiarra cuyo título, *Cautiva*, nos refiere claramente a la base del argumento. En esta obra el violín pugna rítmicamente con la viola y el violonchelo, que completan la instrumentación, en una lucha por imponerse, al igual que Vera lucha con Ledgar para evitar el destino que éste le ha marcado; dejar de ser Vicente para convertirse en una mujer muy parecida (calcada a propósito) a su esposa fallecida. Lo espeluznante se encuentra en el interior de la música, los elementos disonantes crudos, las dobles cuerdas desgarradas, los arpeggios rápidos solamente interpretables por un gran virtuoso del instrumento como Vicente Huerta, y las armonías disonantes que utilizan los elementos tonales más extremos como la armonía disminuida o el tritono, conforman una textura compleja pero que convierte como indicaba Jiménez Criado (2015) los sentimientos más ocultos, la subjetividad en una objetividad claramente palpable por las personas que ven la película. El desvelamiento del horror de

una relación basada en lo raro, el cautiverio pasivo, y lo espeluznante, la transformación de un ser humano que por medio del *unheimlich* se convierte en objeto de deseo.

Asimismo, esta conceptualización de lo que significa el objeto de deseo se relaciona con lo que se ha dado en denominar como “poética de lo trans” y “política trans”, representada en esta cinta a través de estéticas como el *collage* y lo camp, así como de una estética musical en la que confluyen de manera abierta géneros tradicionalmente opuestos, creando una música que no podría definirse en torno a ninguno de ellos. Es decir, en la cinta, el recorte y ensamblaje que definen visualmente el *collage* se desarrolla también a través del recorte de elementos sonoros y su ensamblaje en una partitura que, como se ha desarrollado a lo largo del texto, ahonda en el concepto de lo raro y lo espeluznante definidos por Fisher. Así, *La piel que habito* se transforma en una representación visual de lo trans, pero también sonora gracias a las partituras de Alberto Iglesias, que ahondan en lo raro y espeluznante de este aspecto. Todo ello sin olvidar la premisa de Fisher: que lo raro pierde su capacidad terrorífica una vez que se convierte en cotidiano.

Referencias bibliográficas

- Acevedo-Muñoz, E. (2008) *World Directors: Pedro Almodóvar*. Palgrave Macmillan
- Almodóvar, P. (2012). *La piel que habito*. Anagrama.
- Alonso Tomás, D. (2023) Dark Virtuosity: Violin Symbolism in Alberto Iglesias's Score for Pedro Almodóvar's Film *The Skin I Live In* (2011). *Twentieth-Century Music*, 21(1), 49–73. <https://doi.org/10.1017/S1478572222000421>
- Álvarez, J. F. (17 de marzo de 2013) La música en el cine de Almodóvar. *Encadenados*. <https://encadenados.org/bandas-sonoras/la-musica-en-el-cine-de-almodovar/>
- Asaro, G. (2008) «Tartini il violinista» e «Le Violon du Diable» di Arthur Saint-Léon. En M. Capra (Ed.), *Il diavolo all'opera: aspetti e rappresentazioni del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*. Marsilio (pp.27-50). Casa della musica.
- Butler, J. (2023) *El género en disputa*. Paidós.

- Cepedello Moreno, M. P. (2022) Las fronteras genéricas en *La piel que habito* de Pedro Almodóvar. En HispanismeS [En línea], Hors-série 5 | 2022, Publicado el 30 junio 2022, consultado el 13 de julio 2022. DOI: <https://doi.org/10.4000/>
- Marcos Carretero, M.M. (2022) Signos visuales en el cine de Pedro Almodóvar. En E.R. Villanueva Chavarría, J.C. Flores Torres, y J.A. Tostado Reyes (Eds.) *Expresiones creativas y nuevas visualidades* (pp. 66-81). Universidad Autónoma de Nuevo León y Universidad Autónoma de Querétaro.
https://www.researchgate.net/publication/377184028_Expresiones_Creativas_y_Nuevas_Visualidades
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay
- Gallo González, D. (2012) *Los fantasmas queer de la dictadura franquista*. University of Kentucky.
https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=mcllc_etds
- Hill, A. (2017) *Scoring The Screen: The secret language or Film Music*. Hal Leonard
- Jiménez Arévalo, A. (2016) La música de Alberto Iglesias en el cine de Pedro Almodóvar: pliegues de la historia en *Amante menguante* de Hable con ella (2002). *Cuadernos de Etnomusicología*, (8), 153-181.
- Jimenez Criado, F. (2015) Las bandas sonoras de Alberto Iglesias aplicadas en las películas de género dramático de Pedro Almodóvar. En T. Fraile, E. Viñuela. *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales* (pp. 231-241). Universidad de Oviedo.
- Kawabata, M. (2007) Virtuosity, the Violin, the Devil... What Really Made Paganini "Demonic"? *Current Musicology*, (83), 85-108.
- Lacan, J. y Miller, J. A. (1996) *Seminario 17: el reverso del psicoanálisis 1969-1970*. Paidós.
- Lacan, J. (1998) *Seminario 20: Aun. 1972-1973*. Paidós.
- Muñoz, J. A. (18 de octubre de 2019) *He tenido tensiones con Almodóvar, pero siempre nos hemos llevado bien*. Ideal.
www.ideal.es/culturas/tensiones-almodovar-siempre-20191018095235-nt.html
- Poyato Sánchez, P., Gubern Garriga-Nogues, R., Seguin Vergara, J. C., Gómez Gómez, A., Martín Garzo, G., De Lucas, G. y Sánchez-Mesa Martínez, D. (2014). *El cine de Almodóvar: Una poética de lo "trans"*. Universidad Internacional de Andalucía.
- Preciado, P. B. (2020) *Yo soy el monstruo que os habla*. Anagrama.
- Riggs, R. (2016) Associations with the Death and the Devil. En R. Riggs (Ed.), *The Violin* (pp. 3-35). University of Rochester Press.

- Rucovsky, M. D. M. (2016). Almodóvar y la política Trans. Notas a pie de página La mala educación| Pedro Almodóvar| 2004. *Ética y Cine Journal*, 6(2), 43-48.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564462721009>
- Smith, P. J. (1994) *Desire Unlimited: The cinema of Pedro Almodóvar*. Verso.
- Strauss F. (2001) *Conversaciones con Almodóvar*. Akal.
- Thibaudeau, P. (2013) El cuerpo, la piel y la pantalla. Los territorios habitados por Pedro Almodóvar. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (7), 192-208.
- Trujillo, G. (2022) *El feminismo queer es para todo el mundo*. Catarata.