

El dramatismo de los personajes de Tennessee Williams en el melodrama de Pedro Almodóvar: *Tacones lejanos*

Valeriano Durán Manso

Investigador del Grupo ADMIRA (Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales) - Universidad de Sevilla. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura

Resumen en español:

Los personajes complejos y los temas controvertidos son las señas de identidad del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams. Los protagonistas de sus obras reflejan su mundo interior y representan a su propia familia, como mostró en su primer éxito *El zoo de cristal* (1944), donde ya aparecían el padre ausente, la madre protectora, la hija frágil y el hijo independiente. La película de Pedro Almodóvar *Tacones lejanos* (1991) mantiene la estructura del melodrama clásico americano en el que se basan las películas de Williams y tiene unos personajes que responden al esquema planteado por el escritor sureño. Desde estas consideraciones, este trabajo pretende mostrar la presencia de los rasgos williamsianos en la construcción de personajes y la estructura narrativa de Almodóvar.

Palabras clave:

Construcción de personajes, adaptación cinematográfica, melodrama, Tennessee Williams, Pedro Almodóvar

Abstract:

The complex characters and controversial topics are the hallmarks of the American playwright Tennessee Williams. The main characters of his plays reflect his inner world and represent his own family, as he showed in his first success *The Glass Menagerie* (1944), where already appeared the absent father, the protective mother, the fragile daughter and the independent son. Pedro Almodóvar's film *Tacones lejanos* (1991) has the american classic melodrama structure which are based on the Williams's movies, and has characters that respond to the outline proposed by the southern writer. From these considerations, this work aims to show the presence of the williamsian features in the construction of characters and the narrative structure of Almodóvar.

Key words:

Construction of characters, film adaptation, melodrama, Tennessee Williams, Pedro Almodóvar

I. Introducción

La capacidad dramática del escritor norteamericano Tennessee Williams (Mississippi, 1911-Nueva York, 1983) para construir a los personajes de sus obras literarias, sobre todo teatrales, tuvo un fuerte impacto en el ámbito escénico de Broadway y, también, en la estructura cinematográfica de Hollywood. La tendencia del dramaturgo sureño por las atmósferas deprimentes y opresivas, los temas personales que aluden directamente al alma humana y que reflejan su propia existencia, y los seres de ficción perdedores, fugitivos y, en definitiva, víctimas de unas circunstancias desfavorables, hizo posible que sus obras se instalaran en el melodrama clásico de Hollywood por su carácter pasional y desgarrado. Algunas de ellas se convirtieron en títulos imprescindibles del género en las décadas de los cincuenta y sesenta, y marcaron la evolución del cine americano hacia el aperturismo temático debido a que rompieron paulatinamente las férreas reglas de las estructuras censoras, como el código Hays. Asimismo, la obra del escritor influyó en otros autores como David Mamet, y la que fue llevada al cine lo hizo en directores que vieron en sus argumentos una fuente de inspiración a la hora de abordar temas considerados tabú y crear personajes de gran complejidad dramática.

En este sentido, en la obra del cineasta Pedro Almodóvar (Calzada de Calatrava, 1949), quien “ha transformado en arte propio la imitación, el reciclaje y la subversión del melodrama hollywoodiano” (Rodríguez, 2004, p. 9), aparecen rasgos propios del citado autor norteamericano y del melodrama clásico de Hollywood. Así se comprueba en su primera película *Pepi, Lucy, Boom y otras chicas del montón* (1980) y se ha mantenido hasta la actualidad en algunas de las más recientes como *La piel que habito* (2011), pues aunque en las primeras la comedia era una constante y en las últimas se ha impuesto el suspense, el melodrama siempre ha estado presente:

Junto con la comedia, con la que comparte ascendencia, este género funciona como estructura narrativa transversal en la obra de Almodóvar. Los modelos en los que el director se inspira de manera más explícita pertenecen, sin duda, al cine norteamericano. Piénsese sobre todo en el women's film o en el tema de la pasión incontenible a lo Sirk. (Zurián & Vázquez, 2005, p. 65)

Almodóvar es un director muy versátil que no se limita a copiar aquellos títulos del cine clásico de Hollywood que admira y que le han servido de inspiración, sino que los cita en sus películas, los revisa y actualiza, y los nutre de otros elementos de carácter cultural que, en definitiva, dan personalidad a su filmografía. Así, en su cine confluyen “desde las películas del Hollywood clásico, a través del *underground* warholiano, hasta los universos personales particulares de importantes autores tan distintos entre sí como Hitchcock o Bergman” (Zurián & Vázquez, 2005, p. 419). Esto posibilita que la obra de Almodóvar sea fácilmente reconocible por sus numerosas referencias intertextuales.

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

Con estas premisas, este trabajo tiene como objetivo principal reflejar el paralelismo existente entre el universo williamsiano y el almodovariano, ambos marcados por la presencia de temas complejos y la creación de unos personajes casi inverosímiles pero, a la vez, muy reales. Aunque el primero tiende más a la tragedia y el segundo a la comedia, ambos se hallan en el melodrama y tienen en este género el lugar perfecto para el desarrollo de las pasiones de sus seres de ficción. Para ello, se ha tomado como punto de unión la película del director manchego *Tacones lejanos* (1991), pues se trata de un melodrama clásico que contiene las principales claves del género, además de un buen número de alusiones a otros melodramas hollywoodienses. Sin duda, esta película es “el primer melodrama propiamente dicho de Almodóvar” (Zurián & Vázquez, 2005, p. 372), aunque en otros de sus filmes anteriores, sobre todo en *La ley del deseo* (1987), aparecían ya rasgos determinantes como el amor llevado a sus últimas consecuencias, la música como testigo de las emociones de los personajes, y la muerte como salida a la pasión. *Tacones lejanos* se sustenta en unos seres de ficción que responden al esquema planteado por Williams y que ponen de manifiesto la existencia de los rasgos del autor en la construcción de los personajes de Almodóvar. Esta metodología permite conocer el estrecho vínculo entre el dramaturgo sureño y el cineasta manchego y, en especial, la presencia del primero en la configuración melodramática del segundo.

2. Tennessee Williams: un autor sureño en el melodrama de Hollywood

El tratamiento de temas controvertidos que hablaban directamente al espectador de las necesidades y las debilidades del ser humano y la creación de unos personajes al límite de sus posibilidades convirtieron a Tennessee Williams en uno de los autores más innovadores de Estados Unidos en la década de los cuarenta. El dramatismo con el que impregnaba sus obras afectaba considerablemente a unos seres de ficción que reflejaban su universo interno y representaban a su propia familia. Por ello, a través de la lectura o el visionado de sus textos se pueden conocer las circunstancias que condicionaron su vida, al igual que sus debilidades, preocupaciones y deseos. Así se produce en su primera gran obra *El zoo de cristal* (*The Glass Menagerie*) –estrenada en 1944-, una *memory play* en la que ya aparecían el padre ausente, la madre protectora y dominante, la hija frágil y dependiente, y el hijo independiente y soñador; sin duda, una recreación de los Williams (Durán Manso, 2011). De esta manera, la tendencia del autor por hablar de la soledad, el miedo, el adulterio, e incluso la ninfomanía o la homosexualidad, unida a la creación de unos protagonistas con los rasgos físicos o psicológicos de sus familiares más allegados, se mantuvo casi inalterable durante su trayectoria. Además, la elección de ambientes sureños para el desarrollo de sus historias, sobre todo el de Estados Unidos, así como el protagonismo de Nueva Orleans en la mayoría de ellas, configuraron la personalidad de Tennessee Williams como escritor dramático.

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

La buena acogida obtenida con la citada obra de teatro en Broadway tanto por el público como por la crítica permitió que Hollywood pusiera sus ojos en él. En una etapa convulsa en la que el auge de la televisión, la crisis del sistema de estudios, y las severas directrices del código Hays de censura y del senador Joseph MacCarthy dominaban y determinaban la producción cinematográfica, productores y cineastas coincidieron en que las adaptaciones de las obras del dramaturgo sureño podían reavivar la taquilla gracias a sus atrevidas constantes temáticas y a sus desequilibrados personajes. De esta manera, en 1950 *El zoo de cristal* fue adaptado a la gran pantalla por Irving Rapper con un reparto en el que figuraban actores del *star system* de Hollywood como Jane Wyman o Kirk Douglas, aunque al no ser muy fiel al original no causó el impacto esperado. Esta fue la primera de un total de trece adaptaciones de sus obras literarias que se llevaron al cine hasta 1968, fecha en la que *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore* apareció en la gran pantalla bajo el título de *La mujer maldita (Boom!, Joseph Losey)*, con Elizabeth Taylor y Richard Burton hablando abiertamente de la muerte y el sexo.

Durante este periodo de dieciocho años las películas basadas en las obras de Williams se asentaron en el melodrama clásico americano por contar con algunas de las principales constantes del género como las pasiones desgarradas, el choque de clases sociales, o la inevitable tragedia, todo ello acompañado por una música que marcaba la evolución psicológica de los personajes. De esta manera, las adaptaciones del dramaturgo fueron dirigidas por los principales cineastas del momento y contaron con los intérpretes más notables de la industria hollywoodiense, así como por los talentos emergentes del Actor's Studio. Entre ellas destacan algunos de los melodramas más relevantes que se realizaron en Hollywood en las décadas de los cincuenta y sesenta como *Un tranvía llamado deseo (A Streetcar Named Desire, Elia Kazan, 1951)*, protagonizada por Vivien Leigh y Marlon Brando; *La rosa tatuada (The Rose Tattoo, Daniel Mann, 1955)*, con Anna Magnani y Burt Lancaster; *Baby Doll (Baby Doll, Elia Kazan, 1956)*, interpretada por Carroll Baker y Karl Malden; *La gata sobre el tejado de zinc (Cat on a Hot Tin Roof, Richard Brooks, 1958)*, protagonizada por Paul Newman y Elizabeth Taylor; *De repente... el último verano (Suddenly, Last Summer, Joseph L. Mankiewicz, 1959)*, con Katharine Hepburn, Elizabeth Taylor y Montgomery Clift; *Dulce pájaro de juventud (Sweet Bird of Youth, Richard Brooks, 1962)*, interpretada por Paul Newman y Geraldine Page; o *La noche de la iguana (The Night of the Iguana, John Huston, 1964)*, protagonizada por Richard Burton, Ava Gardner y Deborah Kerr.

En un momento en el que parecía que el melodrama hollywoodiense, sobre todo el ambientado en el *Old South*, había alcanzado su momento de mayor esplendor con títulos imprescindibles como *Jezebel (Jezebel, William Wyler, 1938)*, *Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind, Victor Fleming, 1939)*, *La loba (The Little Foxes, William Wyler, 1940)*, *Alma en suplicio (Mildred Pierce, Michael Curtiz, 1945)*, *Que el cielo la juzgue (Leave Her to Heaven, John M. Stahl, 1945)*, *Duelo al sol (Duel in the Sun, King*

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

Vidor, 1946) o *La heredera* (*The Heiress*, William Wyler, 1949), el género experimentó un importante giro hacia argumentos más crudos, directos y pasionales a partir de los cincuenta, justo cuando se adaptaron las obras de Williams al cine. En este sentido, además de las citadas películas del dramaturgo destacaron otras decisivas como *Pinky* (*Pinky*, Elia Kazan, 1949), *Obsesión* (*Magnificent Obsession*, Douglas Sirk, 1954), *Al este del edén* (*East of Eden*, Elia Kazan, 1955), *Escrito sobre el viento* (*Written on the Wind*, Douglas Sirk, 1956), *Vidas borrascosas* (*Peyton Place*, Mark Robson, 1957), *Imitación a la vida* (*Imitation of Life* (Douglas Sirk, 1959) o *Con él llegó es escándalo* (*Home from the Hill*, Vincente Minnelli, 1960).

Estas películas tuvieron una gran repercusión a nivel artístico, cultural y social tanto en Estados Unidos como en Europa, y marcaron la evolución de Hollywood desde la ausencia de la libertad temática en los cuarenta hasta la conquista de la misma en los sesenta gracias, en buena parte, a los argumentos y los personajes insólitos del escritor. Así sucedió también en España, donde muchas de ellas sufrieron los recortes de la censura franquista para ser estrenadas, y, a la vez, impactaron en unos espectadores que tenían en el cine la única vía de escape de un mundo más que gris. Aquí es donde un adolescente Pedro Almodóvar empezó a sentir el cine y aprendió mediante los filmes de Tennessee Williams las claves del melodrama hollywoodiense para después readaptarlo. La tendencia del director por recurrir en sus películas a este género cinematográfico se explica porque “el melodrama es el vehículo más apropiado para dramatizar la pasión amorosa, la cual constituye el tema principal de su obra” (Rodríguez, 2004, p. 13), como se comprueba en uno de sus títulos de referencia: *Tacones lejanos*.

3. La presencia de Tennessee Williams en Pedro Almodóvar

El cine clásico americano y, en concreto, los melodramas de las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, ejercieron una gran influencia en Pedro Almodóvar porque creció visionando algunos de los principales títulos del género en el cine de su pueblo. Quizá esta era una de las escasas ventanas hacia otro mundo que podía contemplar siendo niño y, posteriormente, adolescente, así que las pasiones humanas de estas películas, en su mayoría protagonizadas por Elizabeth Taylor o Nathalie Wood, como la williamsiana *La gata sobre el tejado de zinc* o *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961), basada en el drama homónimo de William Inge, le impactaron a nivel psicológico, y determinaron más tarde la personalidad de su obra cinematográfica:

La fascinación de Almodóvar con Elizabeth Taylor surgió a los trece años cuando vio Cat on a Hot Tin Roof, una película que, según el propio director, le corrompió y que representó para él una segunda educación, más fuerte y más impactante que la de los curas. (Rodríguez, 2004, pp. 76-77)

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

En ese sentido, se puede afirmar que las versiones fílmicas de Williams, al igual que otros melodramas hollywoodienses contemporáneos, no sólo tuvieron en él una notable influencia como admirador de las actrices que las protagonizaban, sino que ocuparon un importante papel cultural y, sobre todo, educativo, en su formación. Así lo declaró el propio cineasta a Strauss (2001) años después: “Me gusta creer que mi educación como espectador la recibí de adaptaciones cinematográficas de las obras de Tennessee Williams, sobre todo de *Un tranvía llamado deseo*” (p. 181). Del mismo modo, explicó con carácter crítico qué aspectos le parecían más interesantes del dramaturgo sureño por el carácter melodramático que encerraban sus personajes:

Hay cosas de Tennessee Williams que me han gustado mucho, por supuesto el Tranvía y La gata sobre el tejado de zinc, pero siempre he tenido problemas con la contemporaneidad de las cuestiones que plantean sus obras. El impulso sexual, los personajes reprimidos, no sé si son cosas muy actuales, aunque es cierto que me atraen porque consiguen que el deseo tenga mucha fuerza en los personajes. (Strauss, 2001, p. 166)

En los universos fílmicos de Williams y de Almodóvar existe un paralelismo que los aproxima y que, en definitiva, indica que existe una destacada presencia del primero en el segundo. Sin ir más lejos, el autor y el cineasta tienen una ciudad de referencia en sus obras que en algunos casos alcanza la categoría de protagonista al determinar la realidad de los personajes. Así, la cosmopolita pero decadente Nueva Orleans de los cincuenta que refleja Tennessee Williams en buena parte de sus dramas se corresponde con el agitado Madrid de los ochenta que retrata Pedro Almodóvar desde su primera película. Estas ciudades actúan también como testigos de una serie de temas delicados, atrevidos, y, sobre todo, poco tratados tanto en Hollywood cuando irrumpió el dramaturgo como en España cuando lo hizo el director manchego, como el adulterio, la homosexualidad, e incluso la ninfomanía. Además, las complejas relaciones familiares tienen en ambos un carácter trágico –a veces con un componente cómico para el segundo–, y se agravan con los conflictos generacionales. Así, “el abandono familiar es una idea que Almodóvar nunca descuida; las relaciones familiares y generacionales, especialmente entre mujeres (madres e hijas), se adueñan de sus argumentos” (Perales, 2008, p. 287).

Junto a la ambientación y los temas que abordan, Williams y Almodóvar coinciden en su apuesta por crear personajes que están al margen de lo convencional y lo socialmente establecido. Mientras el primero apuesta por perdedores, fugitivos, y atormentados que tienen miedo a reconocerse a sí mismos –y en pocos casos cuenta con seres de ficción que se enfrentan a la realidad que les toca vivir–, el segundo se inclina desde el principio por drogadictos, prostitutas, y homosexuales –que estaban totalmente margina-

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

dos en el cine español y tenían un tratamiento muy estereotipado-, para después evolucionar hacia otros seres de ficción más convencionales. Del mismo modo, para ambos la mujer tiene una presencia muy importante que se impone a la del hombre, y este es un aspecto clave del melodrama clásico, como ocurría en los filmes de maestros del género como George Cukor o Douglas Sirk. Aunque Almodóvar también los toma como referencia para crear a sus protagonistas mujeres “la desdicha femenina, nos recuerda a la obra de Tennessee Williams, fijación que nunca abandonará” (Perales, 2008, p. 285).

Por otra parte, en el melodrama hollywoodiense la música tenía un papel decisivo, como se demostró en las bandas sonoras colosales de Max Steiner o Alfred Newman, y, más tarde, en las adaptaciones cinematográficas del dramaturgo sureño con las partituras jazzísticas de Alex North. En el caso de Almodóvar, “dentro de la concepción espacial melodramática resulta obvio el empleo del bolero como explicación sentimental de los personajes” (Holguín, 2006, p. 74). De esta manera se establece un nuevo paralelismo entre Williams y el director manchego pues mientras el primero tiene en la sensualidad del jazz la forma de reflejar el drama de sus personajes, el segundo encuentra en la emoción del bolero la manera de mostrar la pasión de los suyos. Sin duda, ambos son claros representantes del melodrama hollywoodiense, un género que “tiene su fuente en sentimientos primarios de amor y pérdida” (Zurián & Vázquez, 2005, p. 308) y esto está tan presente en Tennessee Williams como en Almodóvar.

Debido a que “el cine de Hollywood constituye la fuente principal de la cinematografía de Pedro Almodóvar” (Rodríguez, 2004, p. 193), el director ha rescatado aspectos de películas clásicas desde sus primeros trabajos. Estas citas, directas o indirectas, aluden en su mayoría a títulos williamsianos de referencia como *La gata sobre el tejado de zinc*, presente en *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón*, o *Un tranvía llamado deseo*, que en *Todo sobre mi madre* (1999) tiene una presencia directa al existir un total paralelismo entre la historia de la protagonista y la obra homónima de Williams, que, además, se representa durante la trama. Asimismo, el director recurre a otros títulos del melodrama americano que no son williamsianos como *Duelo al sol* en *Matador* (1986), *Un lugar en el sol* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) en *La ley del deseo*, *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), o *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950) en *Todo sobre mi madre*. Su tendencia por homenajear al cine clásico de Hollywood lo lleva a apostar por otros géneros como la comedia al presentar en *Entre tinieblas* (1983) claros rasgos de *Bola de fuego* (*Ball of Fire*, Howard Hawks, 1941) o mostrar en *Átame* (1989) un planteamiento similar al de *Bus Stop* (*Bus Stop*, Joshua Logan, 1956); o el suspense, presente en las referencias de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) que aparecen en *Kika* (1993), o en los vínculos directos existentes entre *Átame* y *El coleccionista* (*The Collector*, William Wyler, 1965).

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

A pesar de estas incursiones en otros géneros que, sin duda, demuestran su carácter cinéfilo “no es posible entender la obra de Pedro Almodóvar sin tener en cuenta la influencia de la tradición melodramática de Hollywood” (Rodríguez, 2004, p. 197), y así se produce en *Tacones lejanos*, película que centra el análisis de este trabajo.

4. *Tacones lejanos*: una recreación del melodrama clásico de Hollywood

La película de Pedro Almodóvar *Tacones lejanos* se enmarca dentro del melodrama clásico de Hollywood por los temas que aborda, el esquema de personajes que presenta, y el papel de la música como elemento narrativo que influye en el desarrollo dramático. Así, mantiene una estrecha relación con la obra cinematográfica de Tennessee Williams en lo que respecta a los seres de ficción, y con otros títulos fundamentales del género como *Alma en suplicio e Imitación a la vida*. El estudio de este filme reflexiona sobre la influencia del melodrama en su construcción argumental y en sus personajes.

4.1. Argumento

Rebeca espera a su madre en el aeropuerto tras quince años sin verla pues Becky, afamada cantante de boleros, la abandonó de niña para triunfar en México. Madre e hija se desplazan hasta el centro de Madrid porque Becky ha comprado la portería donde nació y de camino ven un cartel que anuncia la actuación de Femme Letal, un travesti que la imita. Rebeca la anima a verlo esa misma noche porque el cantante es su amigo, así que van a la sala Villa Rosa con Manuel, el marido de Rebeca y antiguo amante de Becky. La artista queda entusiasmada con la actuación y su hija, a pesar de las quejas de Manuel, acompaña a Letal al camerino para cambiarse. Ambos saben que el matrimonio de ella no funciona y tienen allí un encuentro sexual. Al cabo de un mes Rebeca asesina a su marido y lo confiesa en el informativo que presenta. Su primera noche en prisión coincide con el debut de Becky en Madrid, quien también es sospechosa porque justo antes del asesinato tuvo una fuerte discusión con Manuel. El juez Domínguez lleva el caso y consigue que madre e hija se enfrenten directamente a la realidad de su relación. Rebeca descubre que está embarazada de Letal y a pesar de su declaración el juez la saca de la cárcel. Esa noche va al Villa Rosa y descubre en el camerino que su amante en realidad es el juez y que decidió imitar a Becky por un caso que estaba instruyendo sobre el asesinato de un travesti. Tras el concierto inicial ambos reanudan su relación y ven por televisión que Becky ha sufrido un infarto. Rebeca, que desconocía los problemas cardíacos que arrastraba de su madre, se desplaza al hospital y descubre que está muy grave. Becky muere pero antes se inculpa del asesinato para salvar a su hija.

4.2. Personajes williamsianos y almodovarianos: Becky y Rebeca

Tacones lejanos se sustenta en unos personajes principales que parecen sacados de la pluma de Tennessee Williams. Al igual que en *El zoo de cristal*, aparecen un padre existente pero ausente, una madre carismática y dominante, y una hija ensombrecida y dominada. Debido a que este patrón coincidía con el núcleo familiar del dramaturgo, se repite de nuevo en otras de sus obras que fueron llevadas al cine, como *La rosa tatuada* o *Propiedad condenada* (*This Property Is Condemned*, Sydney Pollack, 1966), donde la figura materna adquiere una gran importancia al contar con “la naturaleza psicológica y personal de su madre” (Durán Manso, 2014, p. 17). Las progenitoras ocupan un lugar principal en la producción de Williams como reflejo del que ocupó su propia madre en su vida y esto se da también en Almodóvar, cuya filmografía cuenta con numerosas y diversas madres, e incluso con la presencia física de la suya en algún rol secundario. Esta idea adquiere relevancia en *Tacones lejanos* porque en esencia narra la compleja relación entre una madre y una hija, un binomio que “sufrir un conflicto extensible más allá de lo generacional que se remonta a las etapas de la niñez y adolescencia” (Perales, 2008, p. 287). Así, se produce un paralelismo entre Amanda y Laura Wingfield, madre e hija en *El zoo de cristal*, y las protagonistas del filme de Almodóvar pues como sucedía en la obra de Williams es en la infancia de Rebeca cuando aparece su admiración hacia Becky y, a la vez, un complejo de inferioridad hacia ella.

El personaje interpretado por Marisa Paredes, la famosa cantante de boleros Becky del Páramo, tiene como objetivo principal triunfar en el mundo de la canción y no es hasta que lo consigue cuando se da cuenta de que no ha dedicado tiempo a su hija. Su origen humilde ha determinado su espíritu de lucha y esto explica que abandonara a Rebeca para irse a trabajar a México, y, sobre todo, que pasara quince años separada de ella. Se trata de una madre desnaturalizada cuya vida se ha desarrollado totalmente alejada de la de su hija y que cuando se reencuentra con ella tiene que enfrentarse a su pasado. Sin duda, desea llevar una buena relación con la chica pero lleva tanto tiempo dedicada a su carrera que ya no recuerda cómo interpretaba el papel de madre. Por ello, encarna “a un tiempo el formidable egoísmo de la artista y el arrepentimiento progresivo de la madre desnaturalizada” (Sotinel, 2010, p. 52). Al igual que le sucedía a Amanda Wingfield, su belleza, carisma, y reconocimiento social la definen y, esto tiene graves consecuencias en su hija, a la que domina y desplaza, a veces de forma involuntaria. La artista sólo quiere que sea feliz y no se percata de que lo único que ésta necesita es su comprensión y afecto. Por ello, Almodóvar indica sobre la confesión final de Becky: “es una decisión que la madre explica muy bien en la película cuando dice que no ha sido generosa sino más bien mezquina con su hija y quiere dejarle la mayor herencia posible: sus huellas en el arma del crimen” (Strauss, 2001, p. 97). Sin duda, se trata de un momento donde el melodrama despliega algunas de sus principales claves, pues a las puertas de la muerte la artista decide por primera vez en su vida favorecer a Rebeca:

Muchos de los motivos que identificamos con el melodrama clásico están presentes en *Tacones lejanos*: el conflicto entre la madre y la hija, el abandono y el regreso de la madre, la confrontación, una enfermedad secreta, la confesión y la reconciliación final, todos ellos dramatizados del modo más patético posible. (Rodríguez, 2004, p. 177)

El personaje encarnado por Victoria Abril presenta los informativos de la cadena de televisión que dirige su marido. Rebeca ha crecido alejada de su madre pero intentando mantener vivo su recuerdo, como demuestra al evocar algunos momentos de su infancia mientras la espera en el aeropuerto. Desde niña ha sentido que podía perder a su madre pues tras divorciarse de su padre tuvo diversas parejas, y esto se agravó cuando Becky se fue a México. Rebeca siempre pensó que la llevaría con ella y, de hecho, asesinó a su padrastro cambiándole las pastillas porque éste no quería que Becky se fuera, pero al final decidió dejarla en España. La chica nunca superó este trauma pero en lugar de odiarla le profesa un amor que raya en la obsesión. Por este motivo, intenta superar su pérdida casándose con Manuel, uno de sus antiguos amantes, y frecuentando la sala de fiestas Villa Rosa para ver actuar a *Femme Letal*, el travesti interpretado por Miguel Bosé que imita a Becky. Con estas curiosas formas consigue tenerla presente, y además se entiende “que Rebeca se hizo amiga de *Femme Letal* porque tenía la sensación de que era su madre” (Méjean, 2007, p. 68). Como le ocurría a Laura Wingfield, está eclipsada por su progenitora tanto a nivel físico como psicológico y así se percibe en todas las escenas en las que aparecen juntas. La sombra de Becky planea sobre ella tanto en el ámbito personal como en el profesional a través de Manuel y de *Letal*, de manera que está condenada a permanecer bajo su dominio. Asimismo, resulta curioso cómo no duda en asesinar a quienes actúan como una amenaza entre ellas y, sobre todo, cómo se enamora de quien imita a su madre, el único que la quiere por ella misma.

Por su parte, la música acentúa e intensifica los sentimientos de los personajes y tiene su momento más álgido cuando Becky interpreta la canción *Piensa en mí*—el famoso bolero de Agustín Lara—, en el Teatro María Guerrero a su vuelta a los escenarios en España, precisamente, la primera noche que su hija pasa en la cárcel, como anuncia al público antes de comenzar la actuación. Este es, junto al enfrentamiento entre madre e hija en la sala del juzgado, el momento más emotivo de la película, pues Rebeca, desde prisión, escucha la dedicatoria de su madre por la radio de otra de las reclusas. Así, el tema central de la película, al igual que *Un año de amor*, también interpretado por Luz Casal/Becky a través *Letal*, está perfectamente integrado dentro de la historia. Por ello, Almodóvar apunta que “en *Tacones lejanos* la acción se adapta a cada nota de las canciones” (Strauss, 2001, p. 102). A la hora de seleccionarlas explica que las elige “con el corazón.

Siempre son canciones que me gustan, se refieren a mis personajes y se infiltran de manera natural en el universo de mis películas” (Strauss, 2001, p. 103).

4.3. Citas melodramáticas hollywoodienses

Además de la presencia de Tennessee Williams en *Tacones lejanos*, la película contiene referencias indirectas a otros melodramas de la época clásica de Hollywood: *Alma en suplicio* e *Imitación a la vida*. Estos filmes, protagonizados por dos de las intérpretes que más brillaron en este género, Joan Crawford y Lana Turner, respectivamente, tienen un argumento casi idéntico al de Almodóvar y unos personajes que parecen sacados de las vidas privadas de estas actrices. El director destaca la influencia que tuvieron estas películas en la trama y las protagonistas de *Tacones lejanos*:

Cuando empecé a hacer cine, tenía que jugar con una cosa que representaba otra y ese juego es el que me interesa como director. En él aparece el artificio, que pertenece esencialmente a Hollywood y sobre todo a los melodramas de los años cuarenta y cincuenta, cuando empezó el cine en color. Me parecía que era coherente adoptar esta estética para Tacones lejanos, pues el personaje de la madre es una cantante que pertenece al mundo del espectáculo y cuya historia está muy cerca de la de aquellas estrellas del cine americano. La película hace referencia a las historias de Lana Turner o Joan Crawford, pero también a sus vidas, a las relaciones de Lana Turner con su hija, que mató a su amante, y a las de Joan Crawford con su hija Christina, que eran realmente tumultuosas. (Strauss, 2001, p. 106).

A nivel argumental, *Alma en suplicio* guarda un gran parecido con *Tacones lejanos* pero a la inversa. En el filme de Michael Curtiz, Mildred Pierce se casa con Monty y su hija Veda se convierte en su amante, y, además, la relación entre madre e hija es muy difícil a pesar de que la primera se desvive por la segunda y accede a todos sus caprichos, pues ésta sólo la quiere por su dinero y se avergüenza de ella. Asimismo, cuando Veda acaba con la vida de Monty tras conocer que no va a abandonar a su madre, Mildred intenta que no vaya a la cárcel pero a diferencia de Becky no puede impedir que su hija acabe entre rejas. La pasión de Rebeca por Becky se corresponde aquí con la de Mildred hacia Veda con la diferencia de que en *Tacones lejanos* ninguna es tan buena o tan mala.

Por su parte, *Imitación a la vida* mantiene una estructura muy similar a la del filme de Almodóvar. Aunque el triángulo amoroso está menos desarrollado, Susie es quien se enamora del amante de su madre, la famosa actriz Lora Meredith, y sufre su ausencia durante diez años por motivos profesionales. Además, tiene también un cierto complejo de inferioridad ante la belleza, el talento y el estilo de vida de su progenitora, y por ello,

la relación entre ambas es complicada. La enfermedad secreta de Becky alude a esta película de Douglas Sirk, en concreto a la criada negra de Lora, Annie –que a pesar de su bondad es despreciada por su hija mestiza Sarah Jane-, pues sólo ella sabe que está mal y finalmente fallece. En este sentido, “los dos mencionados inscritos intertextuales, casi arquetípicos, subrayan la dimensión internacional de *Tacones lejanos*, quedando visibles para el público internacional, al ser las dos películas citadas reconocidas como clásicos en todo el mundo” (Zurián & Vázquez, 2005, p. 421).

Aunque estos dos melodramas tienen un vínculo evidente con la película que se analiza, la única cita directa que aparece en ella es *Sonata de otoño* (*Höstsonaten*, Ingmar Bergman, 1978). Rebeca menciona este título cuando se enfrenta a su madre en la sala judicial para explicarle que la relación entre ellas es similar a la que existe en este filme, donde una madre pianista interpretada por Ingrid Bergman tiene anulada a su hija, encarnada por Liv Ullmann. En definitiva, y como asegura Rodríguez (2004), “se pone de manifiesto la tendencia del personaje almodovariano a establecer correspondencias entre su situación personal y la situación del personaje filmico” (p. 126).

5. Conclusiones

La apuesta por temas arriesgados que hablaban directamente al espectador y la creación de unos personajes atormentados por un ambiente familiar o social que los constriñe fueron las principales aportaciones de Tennessee Williams al cine de Hollywood, y, en concreto, al melodrama clásico. El estreno de las adaptaciones cinematográficas de sus obras literarias entre 1950 y 1968 permitió la lucha de Hollywood contra las estructuras censoras establecidas desde la década de los treinta para construir un cine más libre y cercano al público. Películas como *Un tranvía llamado deseo*, *Baby Doll*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *De repente... el último verano*, o *Dulce pájaro de juventud* marcaron la evolución de la industria con la incorporación de temas poco convencionales pero, sin duda, tan reales como la ninfomanía, el adulterio, la violación, el deseo y la represión sexual, la homosexualidad, o la drogadicción, con la puritana sociedad norteamericana de fondo. Asimismo, hicieron posible el desarrollo del melodrama hacia aspectos más pasionales junto a otras también teatrales como *Esplendor en la hierba*.

Este cine ha influido notablemente en Pedro Almodóvar a nivel personal y profesional como demuestra la admiración que profesa hacia los melodramas realizados durante este periodo. Prueba de ello es que en sus primeros trabajos ya aparecen citas a filmes de Hollywood enmarcados en este género, entre los que se mencionan los de Williams. A pesar de la presencia en el cine de Almodóvar de elementos propios de la comedia o el suspense, el melodrama se erige como marco para los ámbitos williamsiano y almodovariano. Por ello, “el género filmico que dramatiza de manera más espectacular las vicisitudes y los excesos de la pasión amorosa es el melodrama, género al que pertenecen la gran mayoría de las películas almodovarianas” (Rodríguez, 2004, p. 194).

Debido al paso del tiempo, el cineasta ha adaptado el género a su propia visión estética, e incluso lo ha dotado “de un sentido cómico-dramático con pinceladas surrealistas” (Holguín, 2006, p. 73), pero manteniéndose fiel a su esencia. En este sentido, *Tacones lejanos* es el melodrama más puro de su filmografía, tanto por el tipo de personajes que lo protagonizan como por la trama que desarrolla y la relevancia de la música, y esto lo aproxima a los títulos emblemáticos del género, incluidos los de Williams.

En definitiva, la obra de Pedro Almodóvar tiene una clara influencia del melodrama americano clásico que la aproxima a las adaptaciones de Tennessee Williams. Además de *Tacones lejanos*, otras películas de su filmografía insertadas en este género como las citadas *La ley del deseo* y *Todo sobre mi madre*, o *La flor de mi secreto* (1995), tienen también un estrecho vínculo con las creaciones del dramaturgo sureño en lo referente al tratamiento temático y la construcción de sus personajes. En este sentido, se puede considerar que el universo almodovariano tiene un estrecho vínculo con el williamsiano al estar firmemente asentado en las raíces del cine melodramático de Hollywood.

6. Referencias

Almodóvar, A. (productor) & Almodóvar, P. (director). (1991). *Tacones lejanos* [cinta cinematográfica]. España: El Deseo S.A./ CIBY 2000.

Balmori, G. (2009). *El melodrama*. Madrid, Notorious ediciones.

Durán Manso, V. (2011). La complejidad psicológica de los personajes de Tennessee Williams. *FRAME*, 7, pp. 38-76. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame7/estudios/1.3.pdf>

Durán Manso, V. (2014). La influencia y la presencia de la madre de Tennessee Williams en su producción cinematográfica: *The Rose Tattoo, Suddenly, Last Summer, y This Property Is Condemned*. *Sphera Publica*, 2, (14), pp. 14-35. Recuperado de <http://sphera.ucam.edu/index.php/sphera-01/article/view/227/203>

García Guardia, M., Llorente Barroso, C., y Cortés García de Herreros, M. (2009). *Tacones lejanos*, “madre sólo hay una”. Análisis de los personajes. *Prisma social*, 3, pp. 1-17. Recuperado de http://www.isdfundacion.org/publicaciones/revista/pdf/11_N3_PrismaSocial_mluisagarcia_carmenllorente_msolcortes.pdf

Holguín, A. (2006). *Pedro Almodóvar*. Madrid, Ediciones Cátedra.

Méjean, J. (2007). *Pedro Almodóvar*. Barcelona, Ediciones Robinbook.

Perales Bazo, F. (2008). Pedro Almodóvar: heredero del cine clásico. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, 24, 281-301. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2885462>

Pelayo García, I. (2011). Performance drag y parodia en *Tacones lejanos*. Una lectura queer. *Icono 14. Revista de comunicación y Nuevas Tecnologías*, 160-176. Recuperado de <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/105/56>

5
1
0
2
P
E
C
L
A
H
I
C

Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Rodríguez, J. (2004). *Almodóvar y el melodrama de Hollywood*. Historia de una pasión. Valladolid, Editorial Maxtor.

Sotinel, T. (2010). *Maestros del cine. Pedro Almodóvar*. París, Cahiers du cinéma.

Strauss, F. (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid, Ediciones Akal.

Zurián, F. y Vázquez Varela, C. (coordinadores) (2005). *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha