

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

La influencia y el legado de Chavela Vargas en la filmografía de Pedro Almodóvar

The influence and legacy of Chavela Vargas in Pedro Almodóvar's filmography

Néstor Muñoz Torrecilla

Universidad Complutense de Madrid

<https://orcid.org/0000-0003-1814-1277>

nesmunoz@ucm.es

Recibido: 8/4/2025

Aceptado: 28/4/2025

Resumen: ¿Es Chavela Vargas una chica Almodóvar? Este artículo analiza la integración de la figura de Chavela Vargas en la filmografía de Pedro Almodóvar, abordando su influencia, tanto musical como estética y simbólica, dentro del universo filmico del cineasta español. A través de una metodología interdisciplinar que combina herramientas del análisis cinematográfico, los estudios socioculturales y enfoques de musicología filmica, se examina cómo la voz y la imagen de Vargas se incorporan a las narrativas almodovarianas, resignificándose desde una perspectiva afectiva, creativa, queer y política. El artículo se estructura en dos fases complementarias: en primer lugar, se ofrece un recorrido sociohistórico por el momento de encuentro entre ambos artistas, contextualizando sus trayectorias personales y creativas en relación con la cultura de la disidencia y los discursos sobre el dolor, el género y la identidad; en segundo lugar, se desarrolla un análisis audiovisual detallado de un corpus filmico delimitado, prestando atención a las películas en las que Chavela Vargas aparece de forma explícita o es evocada, a través de sus canciones o en los diálogos. Este artículo defiende que la incorporación de la voz de Chavela Vargas en estas películas no es un recurso estético más, sino un gesto autoral profundamente conectado con las sensibilidades queer, la memoria afectiva y una relación entre dos artistas que desde sus respectivos campos desafían las normas de género, sexualidad y representación.

Palabras clave: Chavela Vargas, Pedro Almodóvar, Estudios Fílmicos, bandas sonoras, queer.

Abstract: Is Chavela Vargas a Chica Almodóvar? This article analyzes the integration of the figure of Chavela Vargas in Pedro Almodóvar's filmography, addressing her musical, aesthetic, and symbolic influence within the Spanish filmmaker's cinematic universe. Through an interdisciplinary methodology that combines tools from film analysis, sociocultural studies, and film musicology approaches, the article examines how Vargas's voice and image are incorporated into Almodóvar's narratives, redefining them from an affective, creative, queer, and political perspective. The paper is structured in two complementary phases: first, it offers a sociohistorical overview of the moment in which the two artists met, contextualizing their personal and creative trajectories in relation to the culture of dissent and discourses on pain, gender, and identity; secondly, a detailed audiovisual analysis of a defined film corpus is developed, paying attention to the films in which Chavela Vargas appears explicitly or is evoked, through her songs or in the dialogue. This paper argues that the incorporation of Chavela Vargas's voice in these films is not just another aesthetic resource, but an authorial gesture deeply connected to queer sensibilities, affective memory, and a relationship between two artists who, from their respective fields, challenge the norms of gender, sexuality, and representation.



Keywords: Chavela Vargas, Pedro Almodóvar, Film Studies, Soundtracks, Queer.

La relación entre la música y el cine constituye una de las áreas más fértiles y complejas dentro de los estudios audiovisuales, no solo por la dimensión sensorial que conlleva la conjunción de imagen y sonido, sino también por la capacidad de la música para elevar las secuencias a nuevos significados. En el cine de Pedro Almodóvar, esta relación adquiere un carácter especialmente significativo. Su obra, marcada por un cuidado estético y una profunda conciencia autoral, ha hecho de la música popular un elemento estructural de su universo fílmico: no como simple fondo sonoro, sino como dispositivo narrativo que genera sentido, intensifica emociones y construye subjetividades en un amplio abanico que abarca desde el bolero al pop de la movida madrileña, pasando por el flamenco, el jazz o el *feeling* cubano.

Dentro de esta sensibilidad musical, la figura de Chavela Vargas se encuentra en un lugar elevado dentro de la filmografía almodovariana. Su voz áspera, dolida y profundamente expresiva ha acompañado momentos clave en películas como *La flor de mi secreto* (1995) o *Dolor y gloria* (2019), donde su cancionero refuerza la carga melodramática de diferentes escenas, aportando una dimensión simbólica que conecta con temáticas recurrentes en el cine del director manchego: la pérdida, el deseo, el abandono o la identidad.

Este trabajo se propone analizar cómo la presencia de Chavela Vargas –ya sea en forma de voz, imagen o referencia– constituye una de las mayores sinergias fílmico-musicales dentro del ámbito de lengua hispana. Por un lado, como parte esencial del universo creativo de Pedro Almodóvar y, por el otro, como un reposicionamiento de Chavela Vargas en la escena musical internacional, particularmente en el ámbito europeo.

El encuentro entre ambos artistas, acaecido en la década de los noventa, supuso la confluencia de dos trayectorias marcadas por la marginalidad, la transgresión y la construcción de un imaginario propio desde las orillas del sistema cultural hegemónico. Si Almodóvar supo tejer desde sus películas una genealogía afectiva del deseo queer (Zecchi, 2015; Muñoz Torrecilla, 2024) y del melodrama posmoderno, Chavela Vargas encarnó, desde su biografía y su obra, una relectura disidente de la canción tradicional latinoamericana, despojándola de su carga patriarcal para convertirla en un vehículo de expresión íntima, libre y profundamente dolorosa. En este sentido, el diálogo entre ambos trasciende lo anecdótico para convertirse en una alianza estética y política.

La metodología empleada en este artículo se fundamenta en un enfoque interdisciplinar que articula herramientas del análisis cinematográfico, musical y sociocultural. El objetivo es identificar cómo la presencia de Vargas se convierte en un vehículo narrativo, emocional y estético dentro del universo almodovariano. La investigación sigue el modelo metodológico propuesto por Zurian y Caballero (2014), que se presenta en este trabajo en dos puntos diferenciados. Primero, revisión crítica y contextual: análisis bibliográfico de los autores implicados con el objetivo de desvelar la relación personal y artística que surge en los años noventa entre Almodóvar y Vargas. Segundo, hermenéutica de las imágenes: lectura interpretativa de las secuencias seleccionadas, atendiendo a la composición visual, la puesta en escena, las referencias intertextuales en conexión con la semiótica (véase Abril, 2007).

Para ello, se desarrollaron dos fases de análisis complementarias: en primer lugar, una aproximación sociohistórica al momento de encuentro entre ambos artistas, atendiendo a su contexto biográfico, creativo y cultural, como germen de una relación sinérgica; en segundo lugar, un análisis fílmico de un corpus delimitado de películas de Almodóvar en las que se manifieste de forma explícita la figura o la voz de Chavela

Vargas, bien sea mediante su presencia visual o a través de la inclusión reconocible de sus canciones.

Desde una perspectiva cualitativa e interpretativa, se asume la necesidad de un diálogo entre el texto filmico, su dimensión sonora y el contexto histórico de producción y recepción. Considerando la filmografía de Pedro Almodóvar como obra de un cineasta autor, se integran sus propias declaraciones, entrevistas y textos en primera persona como parte del corpus de análisis.

Asimismo, este artículo se sustenta en los planteamientos de la teoría queer, tal como fue formulada inicialmente por Teresa De Lauretis (1994), quien definió este marco teórico como la elaboración de un discurso destinado a otorgar visibilidad a sujetos históricamente silenciados, como las personas homosexuales. En esta línea, conceptos como identidad personal, disidencia sexual y normatividad de género, aun fuertemente interpelados (De Lauretis, 2021), se constituyen en ejes clave para el análisis. En este sentido, el estudio de lo musical en el cine permite aplicar y extrapolar las herramientas metodológicas de los estudios culturales. Zurian y Herrero (2014) adoptan la teoría fílmica feminista como referencia para crear nuevos interrogantes y analizar la representación de estos en el cine:

Realmente supone una metodología atravesada transversalmente por una gran variedad de campos de investigación intelectual y disciplinas: un sistema de análisis en constante diálogo, pues en cada momento del análisis se introducen variantes epistemológicas que posibilitan o pretenden posibilitar la mejor episteme, la que mejor puede ahondar en el análisis y extraer mejores datos alejados de una doxa personal e individual (Zurian y Herrero, 2014: 18).

Chavela Vargas: la mujer volcán

Se considera que fue en 1983, durante la celebración de la Mostra de Venecia, cuando se acuñó por primera vez el término “chica Almodóvar” en el sentido en que hoy es entendido. Mientras las actrices de *Entre tinieblas* (1983) desfilaban por la alfombra roja, los periodistas italianos interpelaban con entusiasmo a una jovencísima Marisa Paredes: “*Dove sono le ragazze Almodóvar?*”. Aquel interrogante marcaba el inicio de un fenómeno cultural y cinematográfico que traspasaría las fronteras del cine para instalarse en el imaginario colectivo como un arquetipo de libertad, transgresión y estética identitaria.

Ser una “chica Almodóvar” no implicaba únicamente la pertenencia a un reparto actoral o la interpretación de un personaje. Era, ante todo, una construcción simbólica, una identidad performativa que se definía por su intensidad emocional, su excentricidad y su autenticidad radical. Estas mujeres no respondían a los cánones de belleza tradicionales, recogían todo lo subalterno de la movida madrileña y lo “glamurizaban” en la pantalla a través de las películas de la joven promesa del cine español. Su presencia se caracterizaba por una energía irreverente, pasional y profundamente honesta, atributos que desafiaban las convenciones de la feminidad normativa en la España de la transición.

Estas figuras, que abrazaban con fervor los lenguajes estéticos del kitsch, el pop y lo punk, encarnaban un espíritu de ruptura frente a una sociedad que aún transitaba los resquicios de un franquismo cultural, en conjunción con una incipiente filmografía que desafía sin ambigüedades las estructuras cinematográficas patriarcales, así como las estructuras sociales y familiares que regían el paisaje español posfranquista (Vernon, 1995). Actrices como Carmen Maura, Rossy de Palma, Cecilia Roth, Alaska o Bibiana Fernández constituyen el núcleo de este linaje cinematográfico y estético con un legado

que continúa vigente como testimonio de una época en la que el cine sirvió como espacio de experimentación política y estética.

En contraposición al ambiente festivo, transgresor e irreverente que caracterizó a la movida madrileña tras la muerte del dictador Francisco Franco —una explosión cultural que redefinió la estética, la política y la identidad de una España en plena transición—, la vida de Chavela Vargas en México transitaba por derroteros mucho más sombríos. Después de los años de esplendor compartidos con su gran amigo y mentor musical José Alfredo Jiménez, y tras la muerte de este en 1973, la artista se sumió en un prolongado silencio. *La casa azul* de Coyoacán, símbolo de una bohemia gloriosa y de intensas noches de música y excesos, quedó atrás, mientras México se adentraba en una etapa marcada por la decadencia del viejo sistema político, la corrupción institucionalizada y una creciente desilusión social. En ese contexto, Chavela se refugió en el aislamiento y el alcohol, retirándose durante más de una década a su hogar en Tepoztlán, donde prácticamente desapareció de la vida pública. Su figura comenzó a borrarse de la memoria colectiva, hasta que, quince años más tarde, en un modesto bar del barrio de Ciudad de México conocido como El Hábito, su voz volvió a escucharse esporádicamente. Fue allí donde un joven “güerito” —como ella lo recordaría— insistía cada noche en que interpretara “Las ciudades”, uno de los temas más melancólicos de José Alfredo. Se trataba de Manuel Arroyo, el fundador de la editorial Turner, quien la convenció de viajar a España. Y así lo hizo, para sorpresa, también, de la propia artista: “Si los milagros existen, este es uno de ellos. Hay cantantes que se retiran en uno o dos años y cuando vuelven ya no pueden hacer nada. Yo me retiré más de quince, volví y se me abrieron las puertas. ¡Con 72 años!” (Vargas, C. 2012).

Chavela Vargas regresó a España en 1993, veinte años después de su fugaz visita inicial al país cuando participó en el programa *Estudio Abierto*. Esta vez, su presencia no pasó desapercibida: debutó en la Sala Caracol de Madrid ante un público que abarrotó el lugar y acogió con fervor a la cantante costarricense-mexicana. Entre los asistentes se encontraba Pedro Almodóvar, quien quedó profundamente impresionado por la fuerza expresiva y la autenticidad desgarradora de Chavela Vargas. Aquel encuentro marcó el inicio de una amistad entrañable entre ambos artistas, así como el comienzo de un vínculo entre ambos artistas cuya edad y orígenes eran dispares, pero cuyas obras tenían mucho en común.

Tan solo dos semanas después, Vargas se presentó en el Teatro Lope de Vega de Sevilla, donde las localidades se agotaron el mismo día que se pusieron a la venta. A partir de entonces, su éxito en España fue rotundo: llenó escenarios emblemáticos como la Plaza del Rey en Barcelona o el Teatro Albéniz de Madrid, que la incluyó durante varios años en su programa Madrid Encanto. Ese mismo año, en 1992, como reconocimiento a su talento y a su capacidad de conmover a través de la voz, la Universidad Complutense de Madrid le otorgó la Medalla de Oro, consolidando así su renacer artístico en tierras españolas.

Chavela Vargas cultivó una relación profunda, tanto personal como intelectual, con el cineasta manchego Pedro Almodóvar. Más allá del respaldo profesional que este le ofreció durante su proceso de resurgimiento artístico, Almodóvar se convirtió en una figura clave para su reposicionamiento en el panorama cultural europeo. La admiración que el director sentía por la cantante no se limitaba al reconocimiento de su longeva trayectoria musical: se trataba también de una afinidad ética y afectiva, una complicidad nacida del reconocimiento mutuo como sujetos queer, transgresores y autodeterminados. Ambos compartían una sensibilidad común hacia la marginalidad, el origen humilde, el deseo no normativo y la catarsis emocional como vía de expresión

artística. En este sentido, su vínculo trasciende lo anecdótico o coyuntural, para situarse en una zona de encuentro marcada por la disidencia, el afecto y la libertad creadora.

Más allá del entorno cercano de Almodóvar, Chavela Vargas entabló también lazos con otros referentes fundamentales del panorama artístico español. En realidad, esta inclinación por los círculos bohemios y vanguardistas no era nueva: desde su juventud en México ya frecuentaba ambientes artísticos, compartiendo tertulias y noches de fiesta con figuras como Emilio “Indio” Fernández, Pedro Infante, Pedro Armendáriz o Frida Kahlo. Asimismo, se codeó con celebridades del Hollywood dorado como las actrices Elizabeth Taylor y Ava Gardner, habituales de las noches mexicanas. Ya en la España de los noventa, su estrecha amistad con Joaquín Sabina se tradujo en colaboraciones inolvidables, como la versión compartida de “Noches de boda” (incluida en *19 días y 500 noches*, 1999) o su interpretación conjunta de “Nosotros” en el disco *¡Por mi culpa! Chavela Vargas y sus amigos* (2010), donde reunió voces clave del panorama hispanoamericano. Del mismo modo, estrechó vínculos con Ana Belén y Víctor Manuel, consolidando así una red de afectos e influencias dentro de la escena musical española. Estas relaciones, tejidas desde la afinidad estética y emocional, reforzaron su imagen como artista de culto: irreverente, inclasificable y profundamente libre.

Un momento culminante en la trayectoria internacional de Chavela Vargas –y en su relación con Pedro Almodóvar– tuvo lugar en 1994, cuando la cantante se presentó en el emblemático Teatro Olympia de París. Aquel concierto, que marcó un hito en su resurgimiento artístico, estuvo precedido por una emotiva introducción del cineasta manchego, quien ofició como maestro de ceremonias. En un breve discurso pronunciado en francés, Almodóvar evocó el poder catártico que las canciones de Chavela habían tenido en su juventud, subrayando cómo su voz era capaz de transformar el dolor del desamor en una forma de resistencia estética. Frente a una sala abarrotada –en la que se encontraban destacadas figuras del cine y la cultura francesa, como Jeanne Moreau–, Vargas ofreció una interpretación profundamente conmovedora, oscilando entre el susurro íntimo y la exclamación ritual. Aquella noche, Chavela se consolidó como una leyenda viva ante el público europeo.

Durante los días siguientes, Almodóvar la acompañó en varios encuentros con la prensa francesa, ejerciendo como mediador cultural entre la artista y una audiencia que la descubría con asombro y devoción. El respaldo del director español fue, en este sentido, decisivo para proyectar la voz de Vargas más allá de sus fronteras habituales y consolidar su legado como figura atemporal de la canción popular latinoamericana.

Ese mismo año, 1994, marcó también el inicio de una reconciliación con sus orígenes: Vargas ofreció un majestuoso concierto en el Teatro Nacional de San José, Costa Rica, y posteriormente en el auditorio de la Universidad de Costa Rica. Aunque durante años había negado vínculos con su país natal –al que consideraba conservador y represivo–, este regreso tuvo el carácter simbólico de una redención pública, teñida de emoción y reconocimiento tardío.

A partir de entonces, Chavela mantuvo una intensa actividad musical que se extendió hasta la última década de su vida. En 2006, a los 87 años, actuó en la Plaza de España de Madrid en el marco de las celebraciones del Orgullo LGBTIQ+, reafirmando su condición de ícono queer y artista comprometida con la disidencia. Un año más tarde, en 2007, recibió el Grammy Latino a la Excelencia Musical. En esta etapa final, su relación con el cine también adquirió una nueva dimensión. Su voz y presencia alcanzaron a públicos más amplios a través de destacadas producciones cinematográficas. En *Frida* (Julie Taymor, 2002), interpretó dos piezas memorables: el son istmeño “La Llorona” y la canción ranchera “Paloma Negra”, aportando al film una

intensidad emocional que se volvió inseparable de la figura de la pintora mexicana. Más adelante, en *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006), su interpretación del bolero “Tú me acostumbraste”, del cubano Frank Domínguez, reforzó la atmósfera melancólica y transfronteriza de la película. De este modo, Chavela Vargas no solo regresó a la escena musical con fuerza, sino que se convirtió también en una figura imprescindible para el imaginario cinematográfico global, canalizando a través de su voz una memoria emocional compartida.

El 11 de julio de 2012, a sus 93 años y sentada en silla de ruedas, Chavela Vargas ofreció su último concierto en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Aquel recital íntimo reunió a un público profundamente conmovido por su sola presencia. Acompañada por Martirio y Miguel Poveda, Chavela llenó la velada de amor y lágrimas, reafirmando una vez más su condición de figura inclasificable, cuya potencia escénica desbordaba cualquier límite etario o físico. Entre los asistentes se encontraba Pedro Almodóvar, testigo y partícipe del cierre de un ciclo que había acompañado durante más de dos décadas.

Chavela Vargas en la filmografía de Pedro Almodóvar

La música en el cine de Almodóvar no solo funciona como acompañamiento sonoro, sino como un elemento narrativo y simbólico central. Según Vernon (2013), Almodóvar se presenta como un “empresario transcultural”, cuya influencia va más allá del cine, situándolo en la tradición de figuras como Andy Warhol. La música en sus filmes no responde únicamente a elecciones estéticas o sentimentales, sino que también refleja dinámicas de mercado y posicionamiento cultural dentro del cine global, pues Almodóvar ha colaborado con artistas como Caetano Veloso, Ismaël Lô y Concha Buika. La música en su filmografía funciona como vehículo de identidad y memoria cultural, especialmente en un contexto posfranquista y en una España cada vez más diversa (Vernon, 2013).

Por otro lado, la relación de Almodóvar con América Latina ha sido clave en la construcción de una estética transnacional en su cine. D’Lugo (2018) destaca que Almodóvar ha evolucionado desde una producción nacional hasta una obra con un fuerte componente transnacional. A lo largo de su dilatada trayectoria, el director ha construido un imaginario geocultural que difumina las fronteras entre España y América Latina, no solo a través de influencias musicales, sino también mediante la presencia de destacadas figuras latinoamericanas en su filmografía, como Cecilia Roth, Gael García Bernal, Leonardo Sbaraglia o Pedro Pascal. También es el caso de Chavela Vargas, quien aparece directamente, a través de su música o es referenciada en cinco películas: *Kika* (1993), *La flor de mi secreto* (1995), *Carne Trémula* (1997), *Los amantes pasajeros* (2013) y *Dolor y gloria* (2019), como se recoge el siguiente cuadro:

Película	Año	Tipo de intervención	Canción
<i>Kika</i>	1993	Musical	“Luz de luna”
<i>La flor de mi secreto</i>	1995	Musical y aparición a través de un televisor	“En el último trago”
<i>Carne Trémula</i>	1997	Musical	“Somos”
<i>Los amantes pasajeros</i>	2013	Referencia visual	
<i>Julieta</i>	2016	Musical	“Si no te vas”
<i>Dolor y gloria</i>	2019	Musical y referencia en diálogo	“La noche de mi amor”

Fuente: Elaboración propia.

Aunque Chavela Vargas y Pedro Almodóvar aún no se conocían personalmente en el momento del rodaje de *Tacones lejanos* (1991), el universo musical de la cantante ya estaba presente en la sensibilidad del cineasta. La figura de Chavela Vargas, con su voz quebrada y su presencia desafiante –vestida como hombre, armada, bebiendo y fumando– encarnaba para Almodóvar una estética del exceso, la resistencia y la libertad, que ya latía en su cine antes incluso de que sus caminos se cruzaran. Un año antes de la primera visita de la cantante a España, Almodóvar incluyó en esta película una versión de “Piensa en mí”, emblemático bolero compuesto en 1935 por Agustín Lara. Aunque la pieza aparece registrada a nombre de su hermana, María Teresa Lara, algunos registros señalan que fue escrita en homenaje a la hija fallecida de esta, lo que añade una capa de duelo íntimo a su ya melancólica letra. En *Tacones lejanos*, el tema –interpretado por Luz Casal, al igual que “Un año de amor”, otro de los pilares musicales del filme– se convierte en catalizador emocional de la historia y en pieza clave de la narrativa sentimental de sus personajes, junto a otras piezas interpretadas por Los Hermanos Rosario o Miles Davis.

El personaje de Becky del Páramo [Marisa Paredes], una diva de la canción admirada por el público LGBTIQ+ madrileño, encarna muchas de las características que también definirían a Vargas: fuerza escénica, iconicidad, ambigüedad de género, un *fandom* queer y una historia de dolor transformada en arte. El bolero de origen cubano se convirtió en un género profundamente arraigado en la cultura mexicana, donde adquirió una dimensión propia, convirtiéndose en el vehículo perfecto para transmitir los afectos más desgarradores, especialmente en voces como la de Chavela Vargas, quien supo habitar sus letras desde el dolor queer y la marginalidad afectiva. Es pues que la interpretación del bolero no era solo musical, es también performativa y política.

Esta conexión entre Almodóvar y Vargas, con el bolero “Piensa en mí” como primera unión entre ambos, se haría explícita dos años más tarde, en 1993, en aquel concierto de la Sala Caracol, recogido y editado por Televisión Española, que contó con Pedro Almodóvar para presentar una actuación en directo de Chavela Vargas de esa misma canción:

La voz de Chavela me ha hecho llorar muchas veces. Y en esa voz he encontrado una de mis mejores interlocutoras. Y he encontrado también un espejo muy fiel de mí mismo. (Almodóvar, 1993)

Tras el primer encuentro entre el director y la cantante, es en la siguiente cinta del cineasta, *Kika* (1993), cuando aparece la voz de Chavela Vargas por primera vez. El universo almodovariano (Zurian, 2005; Sánchez Noriega, 2007) es íntimamente personal y las personas que conforman parte de él son bien seleccionadas por el director, dando lugar a que muchos de los rostros que protagonizan sus películas se vuelvan recurrentes por la complicidad que se genera en este microcosmos creativo, como es el caso de actrices como Chus Lampreave o Penélope Cruz. El primer ejemplo es en *Kika* (1993): mientras se escucha “Luz de luna”, vemos a Verónica Forqué y Bibi Andersén sentir el desamor y refugiarse en los recuerdos.



Figura 1: *Kika* (1993) Kika se asoma a la terraza y comienza la canción “Luz de luna”, interpretada por Chavela Vargas.



Figura 2: *Kika* (1993) Susana comienza a cantar acompañada a la voz de Chavela Vargas.

La naturaleza de la canción en *Kika* no se explicita de forma directa, pues es, a su vez, diegética y extradiegética, por lo que su uso sugiere una dimensión profundamente onírica y simbólica. La música comienza a sonar tras el encuentro sexual de Kika [Verónica Forqué]; envuelta aún en la intimidad del momento, se dirige a la terraza para contemplar la luna llena, recreada a través de efectos de posproducción. Es entonces cuando emergen las primeras notas de la canción, seguidas por la voz de Chavela Vargas, que se funde gradualmente con la de Susana [Bibiana Fernández], la vecina de la protagonista que se encuentra en la terraza del piso inmediatamente superior. Esta, completamente desnuda, vocaliza las primeras palabras y luego realiza una sincronía con los labios, generando una atmósfera casi espectral que dificulta distinguir quién canta en cada verso. Este recurso establece un vínculo lírico entre Kika y Susana, y crea un componente de ambigüedad temporal y espacial que confiere a la secuencia una cualidad de ensueño en una noche de luna llena.

Particularmente destacable es la sinergia simbólica que se establece entre las voces de Bibiana Fernández y Chavela Vargas. Fernández, ícono transexual del cine español y figura pionera del colectivo LGBTIQ+, ha desafiado el binarismo cis/trans en varias de sus colaboraciones con Almodóvar. Un ejemplo paradigmático se encuentra en *La ley del deseo* (1987), donde interpreta a una mujer cis y madre biológica del hijo que comparte con el personaje de Carmen Maura, una mujer trans en la ficción. En *Kika*, Fernández encarna el papel de *femme fatale* e ícono sexual, protagonizando un desnudo integral en una escena marcada por la hibridez entre presencia corporal y apropiación vocal. La decisión de hacer que sus labios se sincronicen con la voz de Chavela Vargas –otra figura transgresora de los géneros tradicionales– amplifica la carga queer de la secuencia, proponiendo un juego de desdoblamientos entre identidad, cuerpo y voz. Es especialmente significativo considerar que, en la época, la modulación vocal en personas trans era considerablemente más difícil de alterar que los aspectos físicos del cuerpo, que podían transformarse mediante cirugía durante un proceso de afirmación de

género. Así, la voz de Chavela, encarnada por Fernández, funciona como una extensión simbólica del cuerpo queer, reforzando la idea de que la identidad no se construye únicamente a partir de lo visible, sino también de lo audible, lo performativo y lo deseante.

La voz que emerge en la escena, entonces, no pertenece a Susana, pero tampoco deja de ser suya: la apropiación vocal de Vargas mediante el cuerpo de Fernández sugiere un juego de dobles y espejos, de identidades transpuestas, que se alinea con la poética almodovariana de la hibridez y la performatividad. El canto, en este contexto, se convierte en un puente entre lo real y lo fantasmático, entre el cuerpo y la voz, entre la mujer representada y la voz heredada, que proviene de los gustos e inspiraciones del director –también guionista– en la construcción del personaje.

Finalmente, la secuencia culmina con un gesto tan carnal como desencantado: Susana canta las últimas palabras de la canción a su amante, le enciende un cigarrillo y reanuda el acto sexual. Desde el piso inferior, Kika escucha no solo la música, sino también los sonidos ambiguos que emergen del techo: golpes, gemidos y estertores cuya naturaleza se torna deliberadamente ambigua. Así, la escena queda suspendida entre lo sensual, lo inquietante y lo irreal, encarnando uno de los momentos más densamente simbólicos del filme.

Para su siguiente película, *La flor de mi secreto* (1995), Pedro Almodóvar consolida su giro hacia un melodrama más introspectivo, protagonizado por Marisa Paredes en el papel de Leo Macías, una escritora de novelas románticas que, tras el abandono de su marido, experimenta un profundo proceso de descomposición emocional y artística. El título del filme alude a una estrofa de la canción *Dolor y vida*, del pianista y cantante cubano Bola de Nieve, anticipando así que la música será una vez más un vehículo de resonancia afectiva en la narración.

Una de las escenas más significativas y simbólicamente poderosas se produce en un bar de barrio donde Leo, abatida y sola, toma un café. En el televisor, en lugar del habitual fútbol o los concursos televisivos, se emite un extraño certamen de gritos en Colmenar de Oreja –que previamente había sido mencionado en la película–. Ese grito colectivo y grotesco no proviene del personaje principal, pero sirve de válvula de escape emocional: los gritos ajenos expresan lo que Leo aún no puede verbalizar. La televisión, en el universo almodovariano, se convierte así en una tecnología no de alienación, sino de mediación emocional: un aparato que transmite, a la vez, humor y patetismo, y que da paso a una revelación onírica pues, es en este momento cuando aparece Chavela Vargas de forma visual por una vez en la filmografía de Almodóvar.

Leo, aún dolorida por su intento de suicidio, pide al camarero que cambie de canal para dejar de escuchar los gritos, dando paso a la figura de Chavela Vargas, que irrumpe desde la pantalla del televisor en una suerte de aparición espectral. La artista interpreta "En el último trago", tema inmortal de José Alfredo Jiménez, cargado de luto amoroso, borracheras tristes y dignidad herida. La canción no suena como fondo en el ambiente del bar, sino que ocupa un lugar central, con generosidad de metraje, colocando al espectador de la película como espectadores televisivos exactamente en la misma posición que Leo: mirando, a través del televisor, el rostro y la voz rota de una mujer que canta su ruina con temple inquebrantable, símil del momento vital de la protagonista. Chavela cantando con una copa en la mano y su legendario gabán rojo, es el reflejo desgarrado de lo que Leo aún no puede asumir: la belleza y el dolor de tocar fondo.



Figura 3: *La flor de mi secreto* (1995) Chavela Vargas interpreta “En el último trago” en televisión.

El paralelismo entre Leo Macías y Chavela Vargas no es solo metafórico, sino estructural: ambas son mujeres devastadas por el amor, solas, alcohólicas y en tránsito entre el fracaso personal y la reinención artística, siendo así “Vargas, una figura maternal o fraternal, que parece estar cantándole directamente a Leo, instándole a un pacto compartido de dejar la bebida y un amor destructivo que ya no debe tener el poder de hacerle daño a ninguna de las dos” (Vernon, 2005: 172).

Leo ya no puede seguir escribiendo novelas rosas, vacías de emoción y construidas bajo un esquema heteronormativo. Su impulso narrativo se dirige ahora hacia una literatura marcada por la verdad y la pérdida, lo que ella llama “una novela gris”¹. De modo similar, Chavela transformó el repertorio tradicional de la ranchera – profundamente masculino– en una expresión de subjetividad femenina queer, abriendo un espacio lírico para el dolor no normativo. Así, el duelo de Leo y la interpretación de Chavela convergen en una especie de comunión catártica entre el personaje y la cantante: dos mujeres vencidas, pero no rendidas, que construyen desde sus ruinas una poética feroz y honesta.

Radicalmente distinta es la escena a la que acompaña la canción “Somos” en *Carne trémula* (1997). En ella, el director vuelve a recurrir a la voz de Chavela Vargas, esta vez con una carga profundamente erótica y melancólica. La canción es un bolero del argentino Mario Clavel que Vargas interpreta con su característica intensidad emocional. La pieza acompaña una escena de sexo entre Elena [Francesca Neri] y Víctor [Liberto Rabal], cuyos cuerpos se funden en un acto marcado por la transgresión emocional y corporal: Elena es la esposa de David [Javier Bardem], quien aparece derrotado en la secuencia inmediatamente anterior. Así, la voz de Chavela emerge justo en el punto de inflexión entre una vida que se desmorona y otra que nace del deseo.

La entrada extradiegética de “Somos” se sincroniza con un juego visual y auditivo cuidadosamente coreografiado: mientras suenan los primeros acordes, la imagen cambia de un David abatido en un partido de baloncesto, al primer plano del cuerpo desnudo de Víctor, iniciando el acto sexual con Elena. La fusión entre los gemidos de los amantes y el canto desgarrado de Vargas genera un ambiente onírico y ralentizado, donde los cuerpos se mueven como si estuvieran suspendidos en el tiempo. Almodóvar apela a una sensualidad dolorosa, contenida, que convierte la escena en una suerte de ritual catártico, reforzado por la letra del bolero, que parece describir el vínculo prohibido y, al mismo tiempo, inevitable, entre los personajes:

¹ Cabe mencionar que este borrador de novela gris que Leo Macías entrega a su editorial sobre una cámara frigorífica es el germen del guion que después Almodóvar llevaría a la pantalla como *Volver* (2006), en el que una mujer mata a su marido al descubrir que ha intentado violar a su hija y lo esconde en la cámara frigorífica del restaurante de un vecino.

Somos un sueño imposible
Que busca la noche
Para olvidarse en sus sombras
Del mundo y de todo

La canción se convierte en un tejido afectivo que prolonga la duración emocional del encuentro, incluso más allá del clímax físico. Tras una elipsis temporal, Víctor se encuentra dormido y Elena le susurra que está amaneciendo. Ambos se abrazan y lloran: la intimidad se transforma en desgarró y la música sigue sonando, como si “Somos” hubiese durado toda la noche, acompañando los silencios, los gemidos y, finalmente, las lágrimas. Es, por ello, que el tema está funcionando como narración del encuentro entre los amantes. La canción finaliza justo cuando Elena cruza la puerta de su casa para regresar a su vida cotidiana, cerrando una secuencia que, como en otros momentos de la filmografía almodovariana, vincula la música con el deseo, la culpa y el adiós.

Este uso de la música de Chavela no es meramente decorativo; constituye, como apunta Gómez (2021), un “afecto hepático” que conecta los órganos del cuerpo con las emociones queer reprimidas o desplazadas. La voz de Vargas no solo subraya el drama de los personajes, sino que funciona como un médium sonoro del deseo desplazado y del goce queer, tal como ocurre en otras escenas de Almodóvar donde lo íntimo y lo político se entrelazan en la puesta en escena. En ese sentido, Gómez apunta que la voz de Chavela encarna una voz que se resiste al olvido, a la heterosexualidad obligatoria y a las economías del amor normativo (Gómez, 2021: 88). En *Carne trémula*, esta resistencia se materializa en los cuerpos entrelazados de Víctor y Elena, sostenidos por una canción que no juzga, sino que acompaña.

Menos de un año después del fallecimiento de Chavela Vargas, Pedro Almodóvar estrenó *Los amantes pasajeros* (2013), una comedia desenfadada y delirante que remite al espíritu irreverente de sus primeras películas de los años ochenta. Ambientada casi en su totalidad dentro de un avión atrapado en pleno vuelo, la cinta articula un universo de excesos, deseos reprimidos y confesiones en altura. Como guiño afectivo, el director bautiza la aeronave con el nombre *Chavela Blanca*, en alusión directa a la cantante costarricense y a Blanca Sánchez Berciano², dos figuras fundamentales en su vida personal y artística. Se trata de un vuelo de la ficticia aerolínea “Península”, con destino a la Ciudad de México, ciudad emblemática tanto para Almodóvar como para la memoria de Chavela, donde ella vivió la mayor parte de su vida.

² Blanca Sánchez Berciano fue una figura clave de la movida madrileña y destacada gestora cultural. A lo largo de su carrera, ejerció como representante personal de Carlos Berlanga, organizadora de conciertos para Alaska y Dinarama, y ayudante de dirección en el influyente programa televisivo *La Edad de Oro*, conducido por Paloma Chamorro. Su estrecha amistad con Almodóvar se tradujo también en colaboraciones dentro de su filmografía inicial, participando en títulos fundamentales como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984).

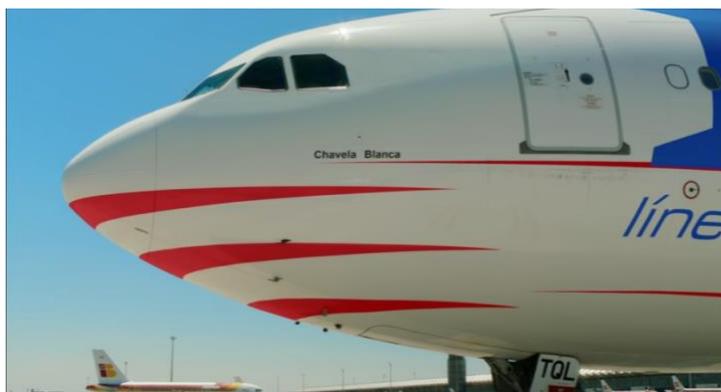


Figura 4: *Los amantes pasajeros* (2013). Avión bautizado como “Chavela Blanca”, donde se desarrolla gran parte de la película.

La muerte de Chavela Vargas, cuya huella emocional atraviesa buena parte del imaginario almodovariano, se hace presente no solo en este gesto nominal del cineasta, sino también en el relato *La mujer volcán*, incluido posteriormente en su libro *El último sueño* (2023), donde Almodóvar rememora su vínculo con la cantante con una carga afectiva y literaria profundamente personal, en la que narra su visita México para encontrarse con ella:

En aquella visita también me dijo “estoy tranquila”, y me lo volvió a repetir en Madrid, en sus labios la palabra tranquila cobra todo su significado, está serena, sin miedo, sin angustias, sin expectativas (o con todas, pero eso no se puede explicar), tranquila. También me dijo “una noche me detendré”, y la palabra “detendré” cayó con peso y a la vez ligera, definitiva y a la vez casual. “Poco a poco”, continuó, “sola, y lo disfrutaré”. Eso dijo. (Almodóvar, 2023: 163)

Fue en *Julieta* (2016) cuando volvió a escucharse la voz de Chavela Vargas tras casi una década. La película, inspirada en tres cuentos de Alice Munro –*Destino*, *Pronto* y *Silencio*–, narra la historia de una madre atrapada en el duelo y la culpa tras la desaparición voluntaria de su hija, quien, tras una experiencia espiritual, decide cortar todo vínculo con su pasado. En esta ocasión, su música aparece en una de las secuencias más emocionales de la película: en la posibilidad de un reencuentro entre Julieta y su hija Antía, quienes han estado separadas durante más de una década.

La canción que Almodóvar escoge es “Si no te vas”, un tema que Chavela Vargas grabó y que condensa con estremecedora sobriedad los sentimientos de abandono, espera y resignación. La pieza suena de forma extradiegética cuando Julieta [Emma Suárez], siguiendo una pista sobre el paradero de su hija, llega a Italia en coche junto con Lorenzo [Darío Grandinetti], justo cuando comienzan los títulos de crédito finales. En este contexto, la voz quebrada de Vargas –áspera, detenida en el filo del llanto– acentúa la melancolía de la escena, final del filme, pareciendo encarnar la propia subjetividad de Julieta: una mujer que ha hecho del dolor una forma de existir, que se reencontrará con su hija sin hacer preguntas y sin reproches: es la herida abierta entre madre e hija, la palabra no dicha, el tiempo detenido. El comienzo de la canción es así:

Si no te vas, te voy a dar mi vida
Si no te vas, vas a saber quién soy
Vas a tener lo que muy pocas gentes
Algo muy tuyo, mucho, mucho amor

Por un lado, evoca la herida del abandono: la huida inexplicada de Antía a los dieciocho años, su prolongado silencio y la falta de respuesta hacia su madre. Por otro, condensa el anhelo de Julieta por un reencuentro sin reproches, su disposición a entregarse de nuevo como madre, vulnerable pero abierta a restaurar el vínculo perdido. El verso “Si no te vas, te voy a dar mi vida” es entendible como una súplica silenciosa de quien ya lo ha perdido todo y solo pide permanecer. Así, la canción funciona como un puente emocional que condensa el deseo de permanencia frente al trauma de la separación, y convierte la escena en una declaración íntima, casi ritual, de reapertura afectiva.

En *Julieta*, como en los otros títulos, la presencia de Chavela condensa un archivo emocional que articula la narrativa desde el dolor mucho más allá del desamor. En este caso, el conflicto no es solo familiar, sino profundamente emocional y político: una historia sobre la imposibilidad de comunicar desde los márgenes del dolor. Una historia de madre e hija. Así, *Julieta* se convierte en un escenario de resonancia donde la herencia emocional y artística de Vargas se perpetúa, no como reliquia del pasado, sino como pulsión viva en el cine contemporáneo.

La última película de este corpus, *Dolor y gloria* (2019), presenta una de las aproximaciones más íntimas y reverenciales a la figura de Chavela Vargas en la filmografía de Pedro Almodóvar. En esta obra entendida como una autoficción (Gómez, 2023), donde el director proyecta su propio cuerpo y memoria en el personaje de Salvador Mallo [Antonio Banderas], la cantante ocupa un lugar fundamental como musa emocional y encarnación del deseo, la pérdida y la melancolía. Su voz funciona como vehículo para anudar el pasado con el presente y el deseo con la ausencia. La canción “La noche de mi amor” suena en un momento clave del filme: durante un monólogo teatral –aparentemente ficticio para el público de la sala– que revela la historia real de amor entre Salvador y Federico [Leonardo Sbaraglia], la canción de Chavela suena diegéticamente desde la cabina de sonido mientras Federico, presente entre el público, se emociona profundamente al reconocer el relato de su propia vida, cifrado bajo otros nombres.

Este uso de la canción intensifica la emotividad de la escena y materializa la huella que la voz de Chavela ha dejado en la biografía sentimental del cineasta. Como dice el actor Alberto Crespo [Asier Etxeandia] en la función: “Recuerdo México D.F., Marcelo y yo, borrachos, escuchando a Chavela Vargas cantando ‘La noche de mi amor’”, frase que revela la manera en que el recuerdo amoroso está inevitablemente ligado a la sonoridad de Vargas, cuya música aparece como testigo y catalizador de las pasiones vividas. La escena se detiene con un gesto que corta la canción, como si se interrumpiera el flujo del recuerdo para dar paso a la acción presente: el reencuentro.

Más adelante, el vínculo entre Salvador y Federico se reactiva en la cocina del cineasta, donde, tras años sin verse, brindan con tequila “en honor a Chavela”, rescatando no solo la memoria de la cantante sino también los momentos compartidos en la juventud. El gesto es sencillo, pero cargado de afecto y de historia: Chavela no solo fue parte de sus noches de amor, sino también de sus noches de acompañamiento durante una época azotada por la droga, que llevó a Federico a huir de España. Almodóvar consagra así su figura como un tótem de su universo afectivo: la diva que no solo canta el amor, sino que lo encarna, lo sobrevive y lo resignifica.



Figura 5: *Dolor y gloria* (2019) Federico y Salvador Mallo brindan por Chavela Vargas.

Dolor y gloria es una celebración del arte como refugio del dolor y de la memoria como forma de supervivencia. En este sentido, Chavela Vargas representa para Almodóvar no solo una artista admirada, sino un eco constante de sus emociones más profundas. Su voz, filtrada por la nostalgia y el amor perdido, habita el filme como un espectro sonoro que acompaña a Salvador/Almodóvar en su camino hacia la reconciliación consigo mismo. No en vano, el propio director la definió como “una buena interlocutora” cuando la presentó en la Sala Caracol en 1993, haciendo alusión a cómo su música adquiriría un significado personal para el director. Con ello, el director vuelve a demostrar cómo la canción popular –en su vertiente más desgarradora y poética– puede ser elevada a un lenguaje cinematográfico capaz de narrar lo inefable.

Conclusiones

La intersección entre la música de Chavela Vargas y el cine de Pedro Almodóvar constituye un fenómeno de gran riqueza artística. Su colaboración no solo intensificó la dimensión melodramática del cine almodovariano, sino que también revalorizó la carrera de Chavela, reafirmando la como una leyenda musical, lo que produjo una auténtica sinergia entre ambos. La presencia de Chavela Vargas en el cine de Pedro Almodóvar no puede entenderse como un mero recurso estético ni como un homenaje puntual. Se trata más bien de una incorporación estructural y afectiva que conecta los cuerpos y las emociones de los personajes con una tradición musical profundamente cargada desde un punto de vista queer. A través de su voz, que articula el deseo, el abandono y la memoria, Almodóvar logra intensificar la dimensión emocional de sus narrativas, particularmente aquellas que giran en torno a vínculos rotos, amores imposibles o reencuentros marcados por la huella del tiempo y el dolor.

En todos estos casos, la voz de Chavela Vargas no solo narra los afectos de los personajes, sino que también los enmarca dentro de una tradición cultural que reivindica el dolor como lugar de resistencia, de belleza y de verdad. Almodóvar hace suya esta mirada y, al incorporar a Chavela en su cine, inscribe su obra dentro de un linaje afectivo y político que da voz a los márgenes, a las ausencias y a las intensidades emocionales que escapan a la normatividad. En este sentido, la colaboración simbólica entre ambos artistas se convierte en una alianza ética y estética, donde el dolor no es un obstáculo, sino un motor de creación.

Así, puede decirse que Chavela Vargas no solo canta en las películas de Almodóvar: también las habita, las recuerda y las transforma. Su voz actúa como una presencia espectral y encarnada a la vez, un puente entre la tradición y la transgresión, entre el pasado y el presente, entre la música popular y el cine de autor. En un tiempo

donde las representaciones queer continúan siendo objeto de disputa, la figura de Chavela –invocada desde la pantalla por Pedro Almodóvar– sigue siendo faro y testimonio. En definitiva, la obra del cineasta no sería la misma sin esa voz que, como escribió Almodóvar (2023) tras su muerte, “creó un género que debería llevar su nombre”.

Referencias

- Abril, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Editorial Síntesis. 2007.
- Almodóvar, Pedro. *El último sueño*. Reservoir Books. 2023.
- D’Lugo, Marvin. “The Making of a Transnational Aesthetic in *Volver*” en *A Companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D’Lugo y Kathleen M. Vernon. Blackwell. 2013.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid. Ediciones Cátedra, 1994.
- De Lauretis, Teresa. Lección inaugural del Máster Universitario en Estudios LGBTIQ+ de la Universidad Complutense de Madrid. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, Madrid, v. 1, n. 1, p. 107-113, 2021.
- Gómez Gómez, Agustín. Modos de representar el envejecimiento y la ancianidad en el cine de Almodóvar. *Fonseca, Journal of Communication*, (2023) (26), pp.33-49. <https://doi.org/10.14201/fjc.31255>
- Gómez, Antía Itzel. “Afecto hepático en la obra queer de Chavela Vargas.” (2023) *Revista de la Escuela de Letras*, 14(29), 70-85. <https://doi.org/10.5354/0719-3696.2023.68154>
- Muñoz Torrecilla, Néstor. “Disidencias pasionales. El plano háptico del deseo queer en el cine de Pedro Almodóvar en *Extraña forma de vida* (2023)” (2024) *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, vol. 4, n.º 1, 2024, pp. 67-77, doi: <https://doi.org/10.5209/eslg.92897>
- Sánchez Noriega, José Luis. *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*. Madrid: Alianza. 2017.
- Vargas, Chavela. *Dos vidas necesito: las verdades de Chavela*. Montesinos. 2012.
- Vernon, Kathleen. M. “Las canciones de Pedro Almodóvar” en *Almodóvar: el cine como pasión: Actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”*. Editado por Francisco A. Zurian y Carmen Vázquez. Universidad de Castilla - La Mancha. ISBN 84-8427-340-7. 2005
- Vernon, Kathleen M. “Almodóvar’s Global Musical Marketplace” en *A Companion to Pedro Almodóvar*, editado por Marvin D’Lugo y Kathleen M. Vernon. Blackwell Publishing Ltd, 2013.
- Vernon, Kathleen M. “Melodrama Against Itself: What Have I Done to Deserve This?”. en *Post-Franco, Postmodern. The Films of Pedro Almodóvar*, editado por Kathleen M. Vernon y Barbara Morris. Greenwood Press, 1995.
- Zecchi, Bárbara. “El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a ‘New Queer’”. (2015). *Área Abierta* 15(1): 31-52. https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n1.47590
- Zurian, Francisco A. y Caballero, Antonio. “¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los *gender studies* y la estética audiovisual” (2014) Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación ISBN: 978-84-616-4124-6.
- Zurian, Francisco A. y Herrero, Beatriz. “Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura

- audiovisual.” (2014) *ÁREA ABIERTA*. Vol. 14, nº 3. Número monográfico “Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual”. Noviembre 2014. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46357
- Zurian, Francisco, A. “Mirada y pasión. Reflexiones en torno a la obra almodovariana” en *Almodóvar: el cine como pasión: Actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”*. Editado por Francisco A. Zurian y Carmen Vázquez. Universidad de Castilla - La Mancha. ISBN 84-8427-340-7. 2005
- Zurian, Francisco. A. y Muñoz Torrecilla, Néstor. Envelhecer como Amanda Gris: um estudo etário de *A flor do meu segredo* (Pedro Almodóvar, 1995). (2023). *Discursos Fotográficos*, 20(34), 51-72. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2023v20n34p51>

Filmografía

- Almodóvar, P. (Director). (1993). *Kika*. El Deseo.
- _____. (Director). (1995). *La flor de mi secreto*. El Deseo.
- _____. (Director). (1997). *Carne trémula*. El Deseo.
- _____. (Director). (2013). *Los amantes pasajeros*. El Deseo.
- _____. (Director). (2016). *Julieta*. El Deseo.
- _____. (Director). (2019). *Dolor y gloria*. El Deseo.