



Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar

Pedro Poyato Sánchez
Madrid, Síntesis, 2015
169 páginas

Reseña por María del Carmen Molina Barea

Con la publicación del libro que aquí se reseña, el Profesor Pedro Poyato (Universidad de Córdoba) continúa profundizando en uno de los temas principales de su especializada investigación en el ámbito cinematográfico: la filmografía de Pedro Almodóvar. El resultado es un libro integrado por un compendio de siete capítulos, precedidos de una presentación, que constituyen un amplio recorrido por destacados títulos de la producción almodovariana. Desde las páginas introductorias del libro, el autor hace explícita su intención de componer un estudio de la obra de Almodóvar, indagando en los procedimientos narrativos y gramática visual de varios filmes seleccionados a tal efecto. Ello se traduce en una lectura pormenorizada del vocabulario formal del realizador manchego, y especialmente, en un detallado análisis del rico tapiz de operaciones intertextuales que teje el cine de Almodóvar. De este modo, el libro de Pedro Poyato arroja nueva luz sobre este intrincado panorama de citas referenciales, cuyo personal universo deviene característico de la identidad visual del cineasta.

De manera específica, el libro se centra en aquellas películas de Almodóvar que responden al modelo de drama pasional, un género que comienza a cobrar entidad propia en el cine almodovariano a partir de *La flor de mi secreto* (1995). Este giro en el tratamiento temático se manifiesta en un nutrido abanico de elementos narrativos, textuales e iconográficos, que afectan al ordenamiento del relato, y sobre todo a la construcción de la imagen. Con ágil argumentación y documentado bagaje, el autor se propone esclarecer este fenómeno, y remite para ello a la relación metodológica entre hipertexto e hipotexto formulada por G. Genett (*Palimpsestos*, 1982). Así por ejemplo, el capítulo 1 gira en torno a la película *Carne trémula* (1997), que bajo la experta mirada del autor, se presenta como un pulido lienzo de préstamos y citas que abarca documentos periodísticos, musicales, pictóricos (*Dánae* de Tiziano), cinematográficos (*Ensayo de un crimen*, L. Buñuel, 1955), televisivos (medio generador de nuevas imágenes), e incluso graffitis, hilvanados con la acción diegética.

Los capítulos 2, 3 y 4 están dedicados a la película *Los abrazos rotos* (2009). En el análisis del filme, el autor convoca nuevamente la referencia de Genette con el objetivo de aplicar la categoría literaria de “voz narrativa” a la cinematográfica de “voz over”. La película sobresale por el empleo reiterado de este recurso como una variante de narrador intradiegético, en paralelo a un confuso encadenamiento de

flash backs. Este procedimiento moldea un relato en el que los entresijos temporales denotan el singular estilo de Almodóvar. Asimismo, otro aspecto fundamental es el de “*mise en abyme*”: una suerte de juego de muñecas rusas en virtud del cual una imagen contiene a su vez otros tipos de imágenes que se entrecruzan y yuxtaponen, vertebrando la unidad fílmica. En *Los abrazos rotos* esto se aprecia en un trasfondo visual plagado de guiños a otras películas, como *Gilda* (C. Vidor, 1947), *Te querré siempre* (R. Rossellini, 1955), o *Blow-up* (M. Antonioni, 1966). Esta herramienta adquiere un rol destacado en las creaciones de Almodóvar, de ahí que el libro consagre abundantes páginas a dilucidar su funcionamiento, pues en palabras de Pedro Poyato, ‘el cine en el cine es casi un lugar común en la obra de Almodóvar’ (p. 49).

Así, el autor deduce que la presencia del cine en las películas de Almodóvar no es sólo una cita marginal, sino que interviene abiertamente en el proceso de construcción del filme. Ello explica que se le conceda especial atención a lo largo del libro. Su autor habla de “ecos, reenvíos y complicidades” entre las imágenes, cuyo estudio efectúa desde la transtextualidad sistematizada por Genette. En *Los abrazos rotos* concretamente se localizan ecos del cine buñueliano (*Un chien andalou*, 1929; *Belle de jour*, 1967; *Tristana*, 1970), e incluso alusiones a películas como *Las zapatillas rojas* (The Archers, 1948) y *Encadenados* (A. Hitchcock, 1946). Además, Pedro Poyato llama la atención sobre la “reflexividad citacional” de Almodóvar, dado que en esta película se rastrean también huellas de su propia filmografía, especialmente *Todo sobre mi madre* (1999) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), títulos a los que regresa para tratar asuntos como el paterno-filial y composiciones familiares marginales. Poyato subraya así la habilidad del director manchego para reelaborar sus propias imágenes.

El capítulo 5 se focaliza en *La piel que habito* (2011), una obra que propicia notablemente la investigación sobre la riqueza hipertextual del programa iconográfico almodovariano. Marcada por una poderosa estética “trans”, ampliamente estudiada por Pedro Poyato, la película lleva a su máxima expresión las implicaciones conceptuales de la metamorfosis corporal y la confusión de género. Tal efecto está mediado por la concepción frankensteiniana de un híbrido maniquí-persona, el cual soporta, a nivel visual y narrativo, el conflictivo binomio “identidad/sexualidad”. En esta línea, el filme conjuga influencias variadas de Louise Bourgeois, de las *Venus* de Tiziano, de la película *Les yeux sans visage* (G. Franju, 1960) y del libro *The Selfish Gene* (R. Dawkins, 1976). Esta panoplia de elementos reverbera con fuerza en la cinta de Almodóvar, construyendo un imaginario formal que el autor desglosa cuidadosamente a lo largo del capítulo.

Por su parte, el capítulo 6 trata sobre *La mala educación* (2004), una película que ilustra con especial acierto la estrategia narrativa del “cine en el cine”, una propiedad que el autor considera característica de la obra de Almodóvar. *La mala educación* destaca precisamente por ser un caso de “película dentro de otra película”, desarrollada en el marco de la propia narración. En concreto, el protagonista del filme de Almodóvar realiza una película, inspirada en su infancia en un colegio de curas. Ésta interacciona a su vez con el circuito diegético y con numerosas películas extraídas de la historia del cine, que de un modo u otro quedan incorporadas. Poyato distingue *Perdición* (B. Wilder, 1944), *La bestia humana* (J. Renoir, 1938), *La coquille et le clergymán* (G. Dulac, 1928) y *Esa mujer* (M. Camus, 1969), con el

relevante protagonismo de Sara Montiel. *La mala educación* es estudiada además desde el barroquismo que aportan sus continuos saltos temporales y líneas argumentales superpuestas, que extraen la máxima rentabilidad narrativa al unir distintas voces según el punto de vista de cada personaje.

El último capítulo está reservado a *Hable con ella* (2002), una cinta en la que confluye una perspectiva de transgénero con la reflexión sobre el cuerpo y sus funciones. Se trata de un tema que, según afirma Pedro Poyato, es recurrente en el drama de Almodóvar, y que en esta película se enfoca específicamente desde el estado de coma: un cuerpo entre vivo y muerto, un cuerpo durmiente, que bebe directamente de la princesa del cuento infantil. Además, este cuerpo es abordado desde una doble historia paralela: la de dos mujeres, una femenina y fértil, y otra, masculina y yerma. Estos elementos hacen de la película un texto fascinante de desentrañar, a los que se suman las múltiples citas cinematográficas, fotográficas, pictóricas, e incluso publicitarias, que en ella aparecen. Por ejemplo, es muy significativa la conexión entre el corto *El amante menguante* y el cuadro *El origen del mundo*, de Courbet. Otras influencias que detecta el autor proceden de la danza, en particular de las coreografías de Pina Bausch, y sobre todo, el recurso del “cine en el cine”, o “*mise en abyme*” antes referido.

Así pues, fruto de un minucioso ejercicio de análisis, el libro de Pedro Poyato se constituye en un organismo bien armado, que hace de la intertextualidad una seña inconfundible de la identidad cinematográfica de Pedro Almodóvar. Cada capítulo expone sugerentes hipótesis y articula de manera crítica distintas fuentes que ayudan a una mejor comprensión del funcionamiento interno de la obra del director manchego. El autor se posiciona en esta tesitura para desbrozar la paleta de la escritura almodovariana, atendiendo a la construcción formal de las imágenes, laberintos narrativos, personajes poliédricos, erotismo visual, y elementos de transexualidad-trasplante-transgénesis, entre otros recursos empleados por el cineasta. Estas pautas le sirven a Pedro Poyato para delinear la forma en que opera la composición fílmica del realizador, y en definitiva, para confeccionar una esmerada radiografía del cine de Almodóvar.