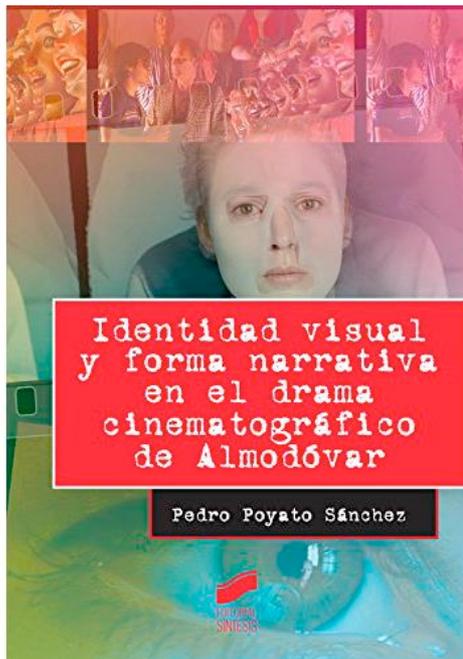


Pedro Poyato Sánchez (2015). *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar*. Madrid: Editorial Síntesis. 170 pp. Reseña de M^a Luz Reyes Nuche.



La niebla superficial que frecuentemente ha rodeado la figura de Pedro Almodóvar como director por su insistente propaganda al estilo *hollywoodiense*, elevando más la imagen del autor que las identidades esenciales de sus obras, ha provocado de manera corrosiva en el público español la configuración de un punto de vista sobre su filmografía falto de objetividad y basado esencialmente en el feminismo de sus intérpretes, las transgresiones de la *movida* y la aportación estética de las artes plásticas.

Cuestiones no alejadas de estudio pero que han retardado en las dos últimas décadas el análisis directo de su filmografía a partir de aspectos teóricamente bien fundamentados.

Para el profesor de la Universidad de Córdoba, Pedro Poyato, Almodóvar merece ser estudiado, desde *Carne Trémula* (1997) hasta *La piel que habito* (2011) y junto con otras tres películas más, como un autor riguroso que en este período establecido de su filmografía trabaja un drama cuya representación es desentrañada a través de una metodología propia basada en la configuración de los elementos artísticos que componen la escenificación, la poética de lo trans – ya trabajada por Pedro Poyato en un libro anterior –, y en la descomposición de las formas narrativas clásicas para crear nuevas temporalidades, diferentes dependiendo de los argumentos propuestos en los distintos films. Estos análisis de Pedro Poyato no tratan de anular los rasgos del director manchego, tanto

estéticos como humorísticos, sino que bien por el contrario hacen alusión a esas vertientes significativas suculentas en un estudio cinematográfico que nos sirve como aportación de unos recursos que pasan inadvertidos para el espectador.

Así por ejemplo, el cuadro de Tiziano (*Dánae recibiendo la lluvia de oro*, hacia 1565), planteado en el capítulo dedicado a *Carne Trémula*, que a primera vista podemos percibir como un mero elemento decorativo dispuesto en el hall de una vivienda, y no como una composición pictórica que nos está mostrando el escorzo reposado de una mujer desnuda tumbada, resulta ser una imagen de la que el film se va a servir para representar la idealizada posesión sexual de Elena (Francesca Neri) por parte de Víctor (Liberto Rabal). No estamos por tanto ante un cuerpo cualquiera, sino que, desde el comienzo de la narración se trata de un cuerpo objetivo de la divinidad; de ahí el trazado de una semejanza entre la imagen pictórica y cinematográfica, tanto en lo visual como en lo simbólico.

Pedro Poyato lo identifica por ello como una referencia intertextual. Y lo mismo sucede con la integración de la copla *Ay, mi Perro* de la Niña de Antequera, en una escena en la que tanto los personajes de dentro del coche como el que viaja en la moto protagonizan el arranque de la película: ambas partes se presentan desconocidas aún de su destino y de los que les unirá, y que es desvelado por la letra de la canción que les sigue: *En el Coto Doñana han matao, mataron mi perro./ A una cierva entre la verde jara él iba siguiendo.(...) Era la llave de mi cortijo/ Y del ganao su centinela / No había lobo que se acercara / A los corderos en la ribera(...)/ Había que verlo cuando jugaba/ Con mis chiquillos en la dehesa./ ¡No habrá otro perro como mi perro!*. En una unidad musical que sirve como hilo de fondo de la escena, se establece así otra intertextualidad efectiva. En este caso, sobre el devenir de los acontecimientos del animal canino en el cante y los que van a tener lugar entre los protagonistas del film: seguimiento de un enamorado fiel (mi perro) hacia un amor no correspondido (la cierva) del que se enlazarán sucesos en el que intervendrán dos policías (lobos) con los que mantendrá indirectamente vínculo *a posteriori* ante la infidelidad de sus respectivas mujeres con ellos.

Sin embargo, estas conexiones no sólo son observadas en *Carne Trémula* sino también en *Los abrazos rotos* (2009), dónde se va a advertir una iconografía artística –sobre todo pictórica con *Desnudo azul: Recuerdo de Briska* (1907) de

Matisse - que es semejante a la fatalidad al personaje encarnado por Penélope Cruz. Además, en este filme aparecen distintas modalidades narrativas que Pedro Poyato plantea en un discurso motivado por los trabajos sobre narratología de Genette, constatando así la maestría de Almodóvar al conseguir asimilar unas formas narrativas convencionales que son luego trabajadas a la medida de cada film con el fin de que estos adquieran una significación que le es propia.

Esta metodología llega a su punto álgido en el estudio del capítulo dedicado a *La mala educación* (2004), donde ciertas piezas - ya sean cuadros, canciones o accesorios del vestuario de los propios personajes -, nos permiten distinguir la temporalidad de los hechos desarrollados tanto en el pasado, como en el presente y en el futuro. Un ejemplo claro es la figura de Sara Montiel, protagonista de una historia ambientada en los setenta para la gran pantalla, y sobre todo figura de culto que sirve al personaje para regresar a la infancia perdida, en los sesenta. Estos recursos remarcen las cuatro esquinas del cuadrado de atención y entendimiento del público, a la vez que se ajustan a la conclusión del autor del libro sobre la continua necesidad que tiene el director de ser demasiado explícito con el espectador.

Por otra parte, otra cuestión indispensable en la monografía de Pedro Poyato -a propósito de su teoría de la *poética de lo Trans* trabajada ya en su *Guía para ver y analizar: Todo sobre mi madre*- es la referencia al cuerpo que tiene lugar en los capítulos dedicados a la *Piel que habito* y a *Hable con ella* (2002). El autor define un tipo de cuerpo femenino, que exclusivamente podríamos encontrar en el cine de Pedro Almodóvar, mediante un *cadáver exquisito* de referencias concretas -*La bella Durmiente* entre la danza, el terreno adormilado y el bosque donde el príncipe va a salvarla en *Hable con Ella* - y alusiones coherentes - la Metamorfosis en *La piel que habito* - que se mantienen fuera de estereotipos. Pero no se pretende aquí forzar un sentido más allá de lo que fuera previsto por el propio director en la creación de sus obras, sino de generar un saber en torno a esas capas traslúcidas de las películas que en algunos casos son imperceptibles a nuestros ojos, pero que no dejan de formar parte importante de la escritura cinematográfica almodovariana.

Por lo tanto, *Identidad visual y forma narrativa en el drama cinematográfico de Almodóvar* alimenta el estudio de uno de nuestros destacados exponentes del cine español, siendo una oportunidad para futuros investigadores del campo de la cinematografía o principiantes en el terreno tanto de dirección, producción y posproducción para descubrir nuevas posibilidades de contar una historia en el terreno fílmico sin desprenderse del lenguaje propio de un creador y de la credibilidad de un director.