

LA CONCEPCIÓN ESTÉTICA EN EL ÚLTIMO CINE DE PETER GREENAWAY

Pau Guix

Las tres últimas películas de Peter Greenaway han estado ambientadas en un tiempo histórico no presente. De estas tres, las dos menos recientes, *Prospero's Books* y *The Baby of Macon*, forman parte de una trunca trilogía que nos remite al tiempo pasado¹. En cambio, *The Pillow Book* (1996), película triunfadora en el último Festival de Cinema Fantastic de Sitges, sitúa su acción en un tiempo futuro aunque próximo. Pero sobre este film ya continuaremos hablando más tarde. Volviendo a la trilogía, observamos como ésta respondía a una diáfana voluntad, anteriormente ya apuntada en la obra del director británico, de navegar por unos siglos y una mentalidad concreta². Una mentalidad que al mismo tiempo que científica e investigadora era también mucho más carnal y cruel³ que la nuestra. Greenaway retrata la sociedad de la época moderna a través del mismo prisma que ha utilizado en otras ocasiones con la sociedad contemporánea: disecciona y estudia a los seres humanos mediante la delimitación en la pantalla de ciertas actitudes que nos son propias y que, fuere cual fuere el momento histórico, siempre las hallaremos en nosotros mismos puesto que son intemporales⁴. Se nos muestra la mentalidad humana, por naturaleza cruel, leve, egoísta y alienadora, como origen de que las personas, con independencia de la época en que se desarrollen orgánicamente, tiendan a las mismas luchas fratricidas por el dominio y la consiguiente subyugación de sus iguales⁵. El cineasta británico acostumbra a mostrarnos en todas sus películas, de forma directa y en su entera crudeza, la compleja realidad de las relaciones interpersonales; y paradójicamente logra su objetivo, como es privativo de los grandes creadores, con un discurso simple y directo⁶, habitualmente sustentado en dos ideas⁷, acompañado, eso sí, de gran número de referentes culturales, pues Greenaway considera la cultura como una entelequia que se organiza sobre estos referentes.

La inmutable condición humana provoca que el marco espacio-temporal no influya en la exposición de las ideas tanto se retraten los inicios del siglo XVII, caso de *Prospero's Books*, como el final del siglo XX, caso de *The Pillow Book*. Por todo esto, el que la reconstrucción del siglo XVII en *Prospero's Books* y en *The Baby of Macon* no sea completamente mimética o naturalista no le importa nada al cineasta británico. Greenaway sólo busca reconstruir la esencia, todo aquello que defina, sin engañar ilusoriamente y usando el mínimo de elementos posibles, la mentalidad y la cultura de la época⁸. Gracias a un nuevo concepto de montaje⁹, que además comporta una nueva estética cinematográfica propia y hasta el momento intransferible, los elementos de los que se ayuda Greenaway para situar de forma esencial la acción en una unidad espacio-temporal concreta quedan claramente diluidos en una vorágine de inventiva visual¹⁰. La importancia capital de este hecho reside en la voluntad de abstracción que plantea tanto visual como conceptualmente, voluntad que si recurriésemos a la analogía con la pintura (una de las artes que evolucionó más y antes que las otras en la profunda renovación que ha supuesto nuestro siglo) queda fijada claramente por Wassili Kandinsky en 1914, después de un lustro de probaturas.

A nadie escapa que, gracias al fuerte crecimiento del audiovisual, en estas dos últimas décadas se ha producido una importantísima renovación de la estética cinematográfica. Hoy en día existe una relación inseparable, incluso me aventuraría a decir íntima, entre el *padre* cine y sus *hijos* los audiovisuales. Ambos campos se interaccionan entre sí de forma bidireccional, lo cual provoca notorios avances en todos ellos. A mi entender, *Prospero's Books* y *The Pillow Book* son el más claro exponente de esta situación. Gracias al talento de unos cuantos videocreadores, tanto los que trabajaban en los campos de la publicidad como de la música o desde la más pura independencia, añadido al vertiginoso e imparable progreso técnico¹¹, se proveyó al cine de un marco hartamente insólito que cineastas creativos e innovadores como Peter Greenaway aprovecharon para proponer una nueva estética, la cual nuevamente se revertiría sobre los audiovisuales provocando una nueva evolución del lenguaje de estos, que a su vez volvería a dirigir su mirada hacia el cine. Como vemos, sin esta inferencia causal, la evolución de ambos no sería posible.

Como decíamos anteriormente, Greenaway dirige su marcha hacia una abstracción (toda pérdida de definición en una imagen lo es, ya venga dada por su amorfía o por la simultaneidad de objetos superpuestos en la misma imagen base) aunque no en su categoría pura; él conserva un hilo narrativo, de

desarrollo impecable, al cual le da el valor que tiene, que no es más que el de concentrar la atención del espectador para, fotograma tras fotograma, poder mostrarnos una orgiástica sucesión de imágenes e inventiva visual que por otra parte tienen como objeto no el narrar sino el describir la esencialidad antes comentada respecto al ser humano, puesto que el director británico se ha dado cuenta que en el lenguaje filmico - en el que deberían primar las imágenes y las emociones y no la narración ¹²- una sucesión de imágenes inconexas¹³ resultan pertenecer ya no al campo de la ficción sino al del documental.

Personalmente, valoro la ficción como un grado mayor en la reconstrucción esencial del mundo y, a mi entender, el objeto de la creación audiovisual pasa por la ficción y no por el documental¹⁴. Una manifestación artística, en el caso que nos ocupa de carácter audiovisual, debe centrarse en la mostrativa por encima de la narrativa. El cine no es tarea de *narratófilos* o *narratólogos* sino que representa una expresión independiente, autónoma y por tanto, como tal, audaz. Pero el camino de la mostrativa es arduo pues necesita de un mínimo hilo *argumental* para poder comunicarnos sensaciones y sentimientos en su estado puro, para así no correr el peligro de caer en una expresión documentalista.

La imagen posee gran valor en sí misma y por ello no debe ser corrompida como lo es actualmente con grandes diálogos y/o calculadas historias más propias de un folletín por entregas de siglos pasados que del verdadero arte del siglo XXI. Nadie sabe que será o en que consistirá el arte del próximo milenio ni tampoco el tipo de sociedad que existirá ni el tipo de entretenimiento con que ésta misma se proveerá. Pero lo que está claro es que el camino pasa por la búsqueda de la abstracción y no de lo directamente tangible, de lo esencial en vez de lo circunstancial, de lo verdadero y no de lo aparente.

Al igual que en la primera *Tragedia Ática*, que representó en su momento un alto grado de abstracción y esencialidad, lo cual queda ratificado por el concepto de *catarsis* descrito por Aristóteles en su *Poética*, la propuesta estética global de Greenaway recupera esos mismos valores y a través de ellos buscará una reforma del lenguaje que debería extenderse al conjunto de los cineastas y demás creadores audiovisuales. Las dificultades que comporta el paso de un lenguaje agotado hacia otro nuevo se ve agravada por la falta de medios que sufren muchos directores y por la actual coyuntura de crisis, no tan solo creativa sino también de ideales¹⁵.

La *Historia del Arte* es la historia de la evolución de las formas artísticas, es decir, de los diversos lenguajes que posibilitan la manifestación socio-cultural que conocemos por *arte*. La evolución de los lenguajes ya agotados ha venido marcada por una renovación de los materiales y las técnicas. Por este motivo, podemos afirmar que Peter Greenaway ha dado un gran paso en la evolución del lenguaje filmico, pues ha sentado las bases de lo que debe ser el inicio de una renovación total, la cual se encamina hacia la desaparición del soporte bidimensional y su sustitución por otro de carácter tridimensional u hologramático¹⁶, el cual podría llegar a representar, en conjunción con la informática, la desaparición de las Artes tal como las entendemos hoy, incluido el cine, y su comunión en algo que aunara todas las inquietudes estéticas del ser humano, aunque eso sí, con un lenguaje y unas formas propias, de modo similar a lo que representó el Cine hace ya un siglo para sus progenitores el Teatro y la Fotografía. Y Greenaway sería el emulo para el nuevo arte de aquello que, en aquel lejano 1300, significó Giotto respecto a la Pintura: quien cruzó el puente de la *maniera* bizantina a la moderna, con todas las consecuencias que ello acarreó para la sociedad occidental.

NOTAS Y REFERENCIAS:

(1) La trilogía iniciada en 1991 con *Prospero's Books* y seguida en 1993 por *The Baby of Macon* debería haber finalizado en 1994 con *Augsbergfeld*, Pero como el propio Greenaway comentó en la rueda de prensa que ofreció en la Fundació Miró, en noviembre de 1996, con motivo de la presentación de la exposición *L' aventura d'Icar .Volar damunt l'aigua*, una película muy oscura y ambientada en el siglo XVII -acerca de un galeno que, usando los cuerpos de los fallecidos en los habituales campos de batalla del momento, realiza una iniciática búsqueda del alma humana, muy en consonancia con la mentalidad y los tratados de la época- era un riesgo que difícilmente ningún productor se atrevería a correr. Sirva también esta nota para aclarar que *The Stairs-Gêneve* (1994) no es un largometraje, como se apunta en algunas filmografías, sino un material rodado en 16 m/m y editado por el propio Greenaway en video acerca de la exposición *The Stairs* que montó en Ginebra.

(2) Tanto *Prospero's Books* como la anterior *El Contrato del Dibujante* (1982), transcurren temporalmente en el s. XVII.

(3) Entendamos por *cruel* una acepción no peyorativa sino la mera plasmación de una mentalidad diferente a la nuestra y en cuya escala de valores el respeto hacia la vida humana no gozaba de los derechos de protección de los que actualmente se le supone beneficiaria.

(4) Aquí hallamos un indiscutible y directísimo punto de conexión entre la obra de Greenaway y la de Buñuel: la *crueldad*, ya anunciada y reclamada para el mundo del espectáculo a mediados de nuestro siglo por Antonin Artaud en sus escritos para el Teatro, en los cuales consideraba indispensable recuperar al Marqués de Sade

(5) He aquí la paridad más clara que pudiere hallarse entre la obra de Greenaway y la de un importantísimo, devaluado e incomprendido literato del siglo XVIII, Donatien Alphonse François, Marqués de Sade.

(6) El discurso de Greenaway se articula normalmente sobre un hecho o una situación verdaderamente simple que luego queda absorbida por una estudiadísima y, especialmente en *Prospero's Books* y en *The Pillow Book*, complejísima e innovadora estética que va acompañada de una inabarcable, en único visionado, retahíla de citas culturales, todo lo cual no impide que el discurso básico de la película no sea directamente aprehensible por la mayoría de los espectadores.

(7) La propuesta artística de Greenaway se centra, según sus propias palabras en la Fundació Miró, en dos conceptos que articulan toda su obra: la idea de volar (tanto física como mentalmente) y la idea del agua como metáfora de la vida, y por ende de la condición humana. Estos se pueden identificar claramente, por ejemplo, en *El Vientre de un Arquitecto* (*The Belly of an Architect*, 1987), película que gira en torno a la gravedad, remarcada gracias a la concepción arquitectónica de los edificios de Etienne-Louis Boullée, la cual será causa final de la película y de su personaje, el arquitecto Stourley Kracklite, o en *Conspiración de Mujeres* (*Drowning By Numbers*, 1988), *El Contrato del Dibujante* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) o la misma *Prospero's Books* en que el agua aparece siempre asociada a la muerte y a la vida.

(8) Las actuales teorías de restauración de las obras de arte, en franca oposición a aquello que se vino practicando habitualmente hasta finales del s. XIX y principios del XX, se decantan por este camino puesto que no consideran ético ni de valor artístico la manipulación y tergiversación que supone la restauración ilusionista de los objetos artísticos.

(9) Tanto *Prospero's Books* como *The Pillow Book* utilizan pantallas de imágenes superpuestas en sucesivas capas que contienen tanto el plano de detalle de la acción general que se nos está mostrando como una simultaneidad de escenas no directamente conectadas entre sí. También nos muestran dibujos y animaciones espectaculares de estos (e.g. *Prospero's Books*) o la imagen correspondiente a un recuerdo; Además, todo ello está pasado por el tamiz de un uso dramático, y en algunos momentos casi autónomo, de la luz junto con la puesta en práctica de las mejores enseñanzas, especialmente en el campo de la ruptura de la continuidad filmica, de la *Nouvelle Vague*. No por casualidad el operador habitual de Peter Greenaway es Sacha Vierny.

(10) Este hecho de la búsqueda de la esencialidad, de la reconstrucción del mito, se remite taxativamente al cine de Pier Paolo Pasolini. Su *Medea* (1969) y *Edipo Re* (1967) son perfecto ejemplo de esta actitud. No en vano me aventuro a creer que sea este el motivo de que Greenaway quiera llevar a las pantallas una nueva adaptación de *Medea*, según sus palabras en la Fundació Miró, su proyecto más inmediato. Carl Th. Dreyer también tuvo en mente esta idea al final de su vida, lo cual nos muestra nuevamente la conexión existente entre ambos cineastas.

(11) Léase en este caso *Harry* o su sucesor *Flint*, complejos programas de edición por ordenador sin los cuales no sería posible superponer capas diversas de imágenes y asombrosos trucajes y efectos especiales.

(12) En este punto me agradecería poder demostrar mi afecto y agradecimiento a Miquel Porter-Moix, catedrático de Historia del Cine de la Universidad de Barcelona, por su inteligente magisterio y por hacernos ver en todas sus clases que el cine es poseedor de un lenguaje propio e independiente del de los otros medios de expresión como el teatro, la música y la literatura. En los albores del nuevo milenio la férrea y subyugadora narración, base indiscutible del cine mal llamado *comercial* (recordemos que el cinematógrafo nace como una industria desde un primer momento: venta de aparatos, de negativos, de películas, exhibición y explotación comercial, etc.), debería dejar paso a la libre y autónoma expresión del lenguaje filmico. Aprovecho esta nota para agradecer también la colaboración de Xavier Padullés y Anna Noëlle (Fundació Miró).

(13) No debe entenderse este adjetivo como una postura de descalificación hacia esta elección estética, pues lo contrario comportaría el desconocimiento y/o la negación de los grandes avances logrados por Tristan Tzara y el grupo Dadaísta.

(14) Esta corriente documentalista fue uno de los grandes movimientos que se dieron en la época del Cine de las Vanguardias (Cavalcanti, Buñuel, Vertov , Vigo y un larguísimo etcétera) y, por eso, sería una falta de respeto y un grave desconocimiento de la Historia del Cine el negarla, a pesar de que considero que no debe ser entendida como meta.

(15) Esta crisis que tan fuertemente ha arraigado en nuestro siglo ya fue presagiada en el XIX por el innovador y visionario filósofo alemán Friedrich Nietzsche, el cual inició su sistema de pensamiento no por casualidad con un desgraciadamente fallido ensayo, como el mismo reconocería al final de su carrera en *Ecce Homo*, sobre la Tragedia Ática.

(16) Este anhelo o deseo de la realidad última, de las tres dimensiones, siempre ha sido uno de los grandes objetivos perseguido por la cinematografía mundial. Un claro ejemplo lo tenemos en nuestra casa, en la figura misma del gran pionero del cine catalán, Fructuós Gelabert, que murió dejándonos, según creía, la máquina del cine de tres dimensiones aunque inutilizada pues días antes de su muerte la desmontó para llevar unas piezas a reparar .

PAU GUIX es presidente del *Cine-Club Geografia i Historia* de la Universidad de Barcelona. Editor de la revista *Projeccions de Cinema* y realizador de los cortometrajes *Morituri* (1995), *Viridis* (1996), *SVq*, *Artaud 21* y *Narcisego* (todos de 1997) y productor de la obra escénica *Composició 1: Narcís. Aproximació al mite per Paul Valéry*. Con motivo de la visita de Peter Greenaway a Barcelona, en febrero de 1997, organizó una mesa redonda con este autor.