

Libros de artista y cine de autor

Ángela Sánchez de Vera
Investigadora Universidad
Politécnica de Valencia



Fig. 1.- John Baldessari.
El libro del teléfono (con perlas). 1988.

Tratar de analizar las relaciones entre imagen y texto en el arte contemporáneo es, de entrada, una empresa titánica, algo que supera mis conocimientos y la extensión de este artículo, así que tan sólo trataré de aportar un pequeño espacio de reflexión parcelando un terreno, proponiendo un paseo entre libros de artista y películas de autor, justo en el momento en que cruzan sus miradas.

La razón de esta selección es sencilla: si bien las diferencias entre ambos medios son evidentes, ambos se mueven en el terreno artístico intentando combinar imagen y texto, mirándose en ocasiones con descaro, espíándose en un intento de robarse sus hallazgos. Este artículo va a fijar la mirada sobre esa mirada cruzada, para ayudarnos a pensar en los límites entre imagen y texto al estudiar sus momentos de flaqueza, esos momentos en los que una obra tiene que apoyarse en otra disciplina porque lo que le ofrece su propio medio no es suficiente. Y esa tensión entre imagen y texto está encaminada a un fin muy concreto, el deseo de contar historias poco convencionales.

Me gusta pensar que tanto el libro de artista como el cine de autor son el correlato artístico de la corriente literaria que revisó el papel de la novela en el siglo XX (con autores como Borges, Calvino o Cortázar) y propuso, con mejor o peor fortuna, alternativas a la narrativa lineal decimonónica, la narrativa que aún continúa siendo mayoritaria en el cine y la literatura comercial. Tanto el libro de artista como el cine de autor se alejan de lo que se podría esperar de ellos: el cine de autor rechaza los caminos cinematográficos más convencionales y el libro de artista intenta combinar imagen y texto en el seno del arte contemporáneo más radical, en un momento en el que tratar de contar una historia de ficción era algo impensable. Ambos están decididos a contar de otra manera.



Fig. 2.- Andre Breton. *Nadja* (1928)

I. El cine en el libro

Es evidente que los libros son más lentos que el cine. Menos impositivos. Pero ésta no es la diferencia que más llama la atención a la hora de empezar a estudiar los reflejos del cine en los libros de artista. La diferencia más llamativa es el modo entrecortado que tienen estos libros de presentar sus historias, sin buscar una narratividad tan homogénea como en el cine, como en otros libros. Pero a quién le preocupa contar una historia en el terreno del arte contemporáneo: el tartamudeo narrativo tan extendido entre los libros de artista se debe sin duda a su cercanía con corrientes artísticas que opacan el sentido y rechazan lo narrativo. El libro de artista nace en un caldo conceptual y cuando se trata de no contar, sino de simplemente mostrar, estos libros son insuperables. La serie *Malditas alegorías* (1977-78)¹ de John Baldessari nos puede ayudar a entender la fragmentación de libros como *Una frase en trece partes (con doce verbos alternativos) que termina en fábula* (1977), *Cuentos rapados* (1981) o *El libro del teléfono (con perlas)* (1988), en los que se suceden de manera aleatoria fotogramas de películas de género, del Hollywood más estereotipado, sin más explicación que su reencuadre, las aplicaciones de color que censuran parte de las figuras o alguna palabra escrita sobre el fotograma, en el mejor de los casos. El título *Maldita alegoría* alude con ironía a la expresión con la que N. Hawthorne renegaba del uso de una figura literaria que pide al lector que mire más allá de lo que se presenta, que es justamente lo que Baldessari está pidiendo a su lector, que juegue con las referencias que flotan alrededor de la imagen, que complete las lagunas entre fotografías que nunca serán fotografías, sino fotogramas.

Baldessari apela al inconsciente óptico del cine, al enorme poder que tiene en el imaginario contemporáneo: cualquier espectador ha recibido del cine una educación icónica que le permite completar las secuencias alternas que proponen sus libros. Baldessari no tienen que completar su narración ni añadir más texto que el título porque se apoya en la labor didáctica que le ha brindado Hollywood. Los tres libros citados encadenan pequeñas narraciones en una ensalada de clichés sobre la mujer-objeto y la violencia, un *collage* construido sobre lo que esperamos de las series negras o del oeste, géneros con una iconografía distintiva, que evocan un mundo de referencias muy concreto y que llevamos, queramos o no, grabado dentro.

¹ La serie está formada por un conjunto de paneles que ordenan en retícula pequeños fotogramas con palabras escritas encima, formando frases: el propio Baldessari explica su proceso de elaboración, que empezaba por fotografiar la pantalla del cine o de la televisión. Después imprimía la imagen y escribía encima una palabra asociada libremente, con idea de crear un diccionario-depósito del que ir tomando palabras para construir las frases en los paneles.

Este modelo apropiacionista que ordena y desordena fotogramas sin mayor elaboración para que el espectador recomponga historias insinuadas, no deja de ser una relación muy primaria entre cine y libro. Curiosamente, es un recurso espacialmente querido por los artistas americanos de la costa californiana, como John Baldessari o Ed Ruscha,² los primeros artistas conceptuales que mostraron cierto interés por la narrativa cinematográfica, quizás por vivir en el propio Hollywood. De lo que no hay duda es que sus libros y fotonovelas beben directamente de los usos surrealistas, de novelas como *Nadja* (1928), en la que A. Breton acompañó con texto las fotografías de Boiffard. Breton puso todo su énfasis en la recolección, tomando material de los estudios de antropología, las revistas de ciencias naturales y, cómo no, del cine americano, para poner después texto a esas imágenes, invirtiendo la relación tradicional entre imagen-texto, en la que la imagen se busca para ilustrar un texto previo. Para Breton el cine es un elemento más de una larga lista de objetos de interés.

Pero no todos los surrealistas fueron tan inmediatos como Breton. Duchamp, que también trabajó con el libro y el cine, mira estos medios desde otra óptica. Para empezar, manipula el libro, despiezándolo hasta hacerlo irreconocible, esparciéndolo por la sala, desencuadernándolo y camuflándolo en cajas. En segundo lugar, se atreve a filmar él mismo sus películas,³ aunque nunca vio en esa práctica otro interés que no fuera el documental. Duchamp iguala el libro y el cine para su uso artístico tratándolos como archivos, como recipientes capaces de contener y registrar objetos.

Este enfoque va a ser el seguido por el artista belga Marcel Broodthaers, un camino que va a conducirlo hasta un interesante hallazgo, las *películas-catálogo*, un híbrido que fusiona el cine y el libro, sin olvidar su vínculo con el arte. Un hallazgo tan sugestivo que merece la pena que nos detengamos:

Marcel Broodthaers comienza a desarrollar sus inquietudes artísticas en el campo literario. Como poeta se acerca a los grupos surrealistas que aún continuaban en activo en los años cincuenta del siglo pasado, de los que no tarda en alejarse, manteniendo tan sólo su relación con Magritte. Mientras trabaja en librerías de viejo y completa sus ingresos escribiendo reseñas de exposiciones en revistas, publica los libros de poemas *Mi libro de Ogro* (1957) y *Recordatorio* (1963), hasta que en 1964, dada su precariedad económica, decide transformar radicalmente su modo de ejercer la poesía: tapa con un *collage* de formas geométricas parte del texto de algunos ejemplares de su último libro, coloca el resto de ejemplares en una peana, los enyesa y los expone en la galería Saint-Laurent de Bruselas. A partir de entonces Broodthaers propone a su lector-espectador mirar el texto en la sala del mismo modo en que lo leería en un libro.

Broodthaers reconoce que la razón para materializar sus textos y traducirlos en objetos descansa en la necesidad de producir material con el que comerciar. Con sus primeras exposiciones, *El cuervo y el zorro* (1968) y *Exposición literaria alrededor de Mallarmé* (1969), Broodthaers utiliza la arquitectura de la sala como escaparate para mostrar en venta una edición, acompañada de los poemas objetuales con los que comenta la fábula de La Fontaine y los versos de Mallarmé. Las ediciones con las que comercia en estos casos son previas a la exposición, pero no transcurrirán mucho tiempo hasta que decida invertir este proceso: Broodthaers ya no ordenará una edición previa en la sala, sino que se servirá de los objetos de la sala producir una edición, registrándolos documentalmente en libros y películas.

² Los libros de artista más emblemáticos de Ed Ruscha coleccionan vistas de elementos iguales (palmeras, piscinas, fachadas), lugares que, con el trasfondo de Hollywood, pueden ser leídos como localizaciones de posibles películas. Su libro más conocido en esta línea es *Twenty-six Gasoline Stations* (1963), y también elaboró la fotonovela *Hard Light* (1978) junto con L. Weiner.

³ *Anémic Cinéma* (1926), de apenas siete minutos, registra el funcionamiento de diecinueve discos rotativos de su invención, nueve escritos con frases y diez con espirales. Man Ray y Marc Allégret le ayudaron a filmarla.



Fig. 3.- Marcel Broodthaers.
Sección Cine (1971)

Este punto de inflexión viene marcado por su proyecto *Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas* (1972-1968)⁴, una recreación paródica con la que intenta hacer visibles las relaciones de poder que mueven las instituciones artísticas. El Museo brinda su apoyo al cine independiente produciendo películas y ofreciendo una sala de proyecciones abierta al público. Y es en esa sala donde decide colocar una instalación, su primer *decorado*.

En ella reúne doce objetos escenográficos (un reloj, una pipa, una máscara, un cofre...) que habían sido filmados en sus películas. Cada objeto es colocado junto a una inscripción pintada en la pared (*fig. 0; fig. 1; fig. 2; fig. 1&2; fig. 12; fig. 21; fig. A*), que también se repetía sobre la pared en que se proyectaban las películas. El rótulo *fig.* es una convención utilizada en los libros para unir la imagen con el texto, de modo que el espectador se encontraba con un signo que equiparaba las piezas de la exposición con las ilustraciones de un libro, haciendo que se preguntase sobre el texto que debía conectarse con cada pieza: Broodthaers coloca al público ante la escenificación de un libro, identificando su paseo con el acto de hojear un catálogo de *atrezzo*. Broodthaers insiste en que el espectador debe “aprender a leer,”⁵ y aunque en estos *decorados* ya no se cita una obra literaria en el título, va tomando protagonismo una marcada idea de *recorrido*, mediante el que se va desvelando la información paulatinamente, como en un libro o en una película. Para leer con el cuerpo.

- 4 El 27 de septiembre de 1968 se inaugura en el domicilio particular de Broodthaers (en Bruselas) el *Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas*, un museo que abrirá delegaciones y secciones en varias ciudades europeas (en Colonia, Amberes, Dusseldorf y Middleburg) clausurándose definitivamente en Kassel al terminar la *documenta 5*, el 8 de octubre de 1972. El día de la inauguración se abre la *Sección del Siglo XIX*, a la que se irán uniendo sucesivas secciones dependiendo del emplazamiento o de la función del Museo: cada sección se encarga de gestionar sus fondos y de establecer un sistema de relaciones e intercambios con otras instituciones. La actividad del Museo es incesante en esos cuatro años: se inauguran y se clausuran secciones, se envían cartas, se producen películas y catálogos, se proyectan diapositivas, se conceden entrevistas, se organizan intercambios e itinerancias con otros museos. El Museo cataloga y clasifica en listas poéticas interminables, establece vínculos y “cadenas de referencias”, una parodia con la que intenta hacer visible el sistema de relaciones que sustenta la actividad de las instituciones artísticas, que son las que definen qué es el Arte.
- 5 Broodthaers propone al lector que lea sus exposiciones, que lea como medio para conectar sus piezas, aunque esa lectura sea en realidad una relectura: hay que conocer el texto previamente para entender las críticas y reflexiones fragmentarias y caprichosas que el autor ofrece al espectador en forma de ensayos objetuales, un conjunto de notas a pie de página de ese texto que se anuncia en el título del proyecto. Pero las relecturas que propone Broodthaers no son didácticas: al igual que Duchamp con las notas de *La caja verde*, nos encontramos ante otro caso de entorpecimiento consciente de la lectura. Algo que no nos debe extrañar, ya que no estamos acostumbrados a leer con el cuerpo, mientras paseamos.

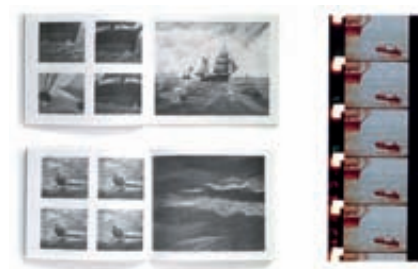


Fig. 4.- Marcel Broodthaers.
Un viaje por el Mar del Norte (1973)

A partir de esta instalación, Broodthaers celebra otras seis muestras que pueden considerarse *decorados*, aunque él sostuviera que sólo se podían definir como *decorados* cuatro de sus últimas retrospectivas, montadas exclusivamente para obtener una publicación documental.⁶ El registro de la exposición no va a ser una actividad posterior, e incluso prescindible, sino la razón del montaje de cada muestra: el objeto termina exponiéndose para ser filmado, como *atrezzo* con el que elaborar un catálogo en forma de película o libro que va más allá de la pura documentación, al ir revistiéndose imperceptiblemente de ficción. Y es que estos catálogos no se encuentran tan lejos de Baldessari y sus referencias al cine negro. Broodthaers también apela al inconsciente cinematográfico en un viaje de ida y vuelta: durante sus comienzos artísticos, el cine se limitaba a ser un horizonte, un territorio sobre el que fantasear en poemas, sinopsis de proyectos y esbozos de guiones. Esa aura mítica cesa en cuanto comienza a utilizar una cámara de cine como herramienta documental para registrar las piezas de las exposiciones, pero empieza a alentar las pequeñas filtraciones que aluden a distintos géneros cinematográficos. Finalmente no será necesario llegar a rodar realmente en los *decorados*, sino sugerir que se han montado con ese fin.⁷

Quizás su trabajo más conocido en esta línea, que fusiona el cine con el libro durante la catalogación de una pieza, y que va más allá de un primer impulso documental para añadir un toque de ficción, sea *Un viaje por el Mar del Norte* (1973). Broodthaers parte de *Análisis de una pintura* (1973), una película que filma al detalle un cuadro de anticuario, una marina pintada a finales de del siglo XIX por un aficionado anónimo. Después de varias reediciones de la película, Broodthaers la enriquece editando un catálogo de dos piezas titulado *Un viaje por el Mar del Norte*, un libro y una película: el libro reproduce en sus páginas una selección de sus fotogramas y añade algunas fotografías náuticas, mientras que la película filma las páginas del libro, intercalando entre los planos cartelas numeradas que van paginando su metraje: el libro y su película son una misma edición en dos medios, un catálogo doble sin más texto que su título, que es el que añade ese toque de ficción con el que leemos de otra forma las imágenes. Página y pantalla se identifican en *Un viaje por el Mar del Norte*: no se contradicen, no aportan más de lo la otra expone, y es que la relación entre las dos piezas no va más

6 *Un jardín de invierno* (1974-75) cuenta con un libro y una película; en *Decorado. Una conquista de Marcel Broodthaers* (1975) se utiliza una habitación doble para filmar una película histórica y *El Ángelus de Daumier* (1975) documenta los objetos y las historias de sus ocho habitaciones en un doble catálogo, un libro publicado antes de la inauguración y otro tras la clausura.

7 Aunque Broodthaers sí llega a escenificar ficciones en sus *decorados*: *Crimen en Colonia* (1971), de apenas un minuto y medio de duración, utiliza la muestra de la galería MTL como fondo para representar el asesinato paródico de una joven.

allá de fusionarse en una única edición.⁸ Broodthaers sólo comienza a andar un camino que será desarrollado por otros artistas, como el cineasta Peter Greenaway.

Peter Greenaway se ha interesado en los libros desde el comienzo de su carrera: en una entrevista con Michel Ciment con motivo de la promoción de *El contrato del dibujante* (1982), le confiesa que en sus inicios le hubiera gustado dedicarse a ilustrar y publicar sus propios libros, pero que le resultó más fácil dar a conocer sus historias mediante el cine. Greenaway tendrá que esperar hasta la década de los 90 para empezar a publicar libros, pero una vez que empieza lo hace en abundancia, con un repertorio que toca todos los palos: en primer lugar edita sus guiones, que pronto se rodean de relatos que los comentan, novelas, libros de artista y catálogos de exposiciones. Todos ellos hablan de cine y adoptan un sistema narrativo tan descriptivo que podría definirse como *literatura cinematográfica*. Su escritura no tiene la ingenuidad que podríamos esperar de quien intenta vincular el libro y el cine, simplemente trata de contar historias, haciendo difícil, en ocasiones, encontrar esa vinculación con el cine. Y todo porque el libro ha pasado a formar parte de la propia película, gracias a la particular formulación de la película-catálogo a la que llega Greenaway, y que él prefiere definir como *cine expandido*.⁹

Pondré un ejemplo: cuando hojeamos la publicación *El Arca de Fort Asperen* (2006) no sabemos si nos encontramos ante un libro de artista o ante el catálogo de una exposición que actualiza el mito del Diluvio Universal. En realidad, el libro es una de las piezas de la propia exposición, de la que se ha hecho una edición que se vende como catálogo, aunque no incluya ningún texto que lo explique. Sus 92 páginas muestran el progresivo ascenso de las aguas, hasta que una maraña de grafismos negros lo cubre todo. Poco a poco desciende el nivel del agua y aparece el arco iris. Este catálogo no explica la puesta en escena de la exposición, no documenta fotográficamente el montaje ni recoge referencias de archivo que contextualicen su tesis. El libro sólo reproduce metafóricamente su recorrido —inundación, ahogo y alivio— y lo hace exclusivamente con dibujos. Dada su parquedad de palabra, no es de extrañar que tampoco explique el origen de las piezas que se muestran en la sala: se trata del contenido de 92 maletas, lo que convierte esta exposición en un apéndice más de la película *Las maletas de Tulse Luper* (2003-). Greenaway aprovecha la costumbre de editar un catálogo con motivo de una exposición artística para publicar libros de artista que reproducen las reglas del cine¹⁰ y que, en su mayoría, pueden vincularse a una película determinada. La exposición y su catálogo acaban funcionando como *extras* de esa película.

No me detendré ahora en buscar más reflejos del cine en los libros de artista, aunque no haya agotado ni mucho menos este campo. Apenas he citado tres ejemplos, esa primera relación, algo inmediata, de quien ordena y desordena fotogramas en sus páginas, he revisado una película-catálogo, que imbrica libro y cine desde la sala de exposiciones, y he citado ese catálogo esquivo en el que es difícil encontrar las huellas del cine, aunque estén íntimamente relacionados. Si doy por terminado este breve recorrido, y lo termino de la mano de Peter Greenaway, es porque quiero que el director británico nos enseñe detenidamente su peculiar formulación de la *película-catálogo*. Pero desde el otro lado, del lado del cine.

8 Este doble catálogo se presentó en las oficinas londinenses de la editorial Petersburg Press: durante la presentación se proyectó la película, que se vendía con los primeros cien ejemplares “como parte integrante de la publicación”.

9 Este término hace referencia al término *escultura expandida* empleado por R. E. Krauss en el artículo *La escultura en el campo expandido* (1979).

10 El catálogo *Los niños del uranio* (2005), por ejemplo, documenta una representación teatral organizándose como un *flipbook*, un correpáginas que simula la animación cinematográfica a partir de sus páginas-fotogramas.

II. El libro en el cine

Sería injusto que dedicara este apartado exclusivamente a mostrar los reflejos del libro en las películas de Peter Greenaway, con lo que terminaré cerrando el apartado con la obra de otra cineasta insólita, la alemana Ulrike Ottinger. Son muchas las semejanzas entre ambos cineastas, contando con que nacieron el mismo año (1942) y los dos se han formado en Bellas Artes. Su caso es interesante porque ambos han sentido que no podían contar sus historias mediante las artes plásticas, aunque tampoco quieren desligarse de ese mundo. Los dos se giran hacia el libro, que aparece con insistencia en su cine.

Lo singular del caso de Peter Greenaway es que nos ofrece un amplio catálogo de usos, como si quisiera agotar todas las posibilidades en que el libro puede aparecer en el cine. Este afán catalogador se explica cuando empezamos a comprender cómo trabaja, como una esponja que absorbe todo tipo de referencias artísticas para darles un soporte narrativo. Cita de palabra y de hecho a todos los artistas que han utilizado el libro, a todos los cineastas que se han fijado en el libro (entre los que destaca a J.-L. Godard y a Hollis Frampton). Pero aunque cite con insistencia todo tipo de referentes, son sólo puntos de partida para una lectura profundamente personal.

El libro aparece en su cine utilizado como elemento escenográfico, como elemento temático y como elemento estructural del metraje y la organización del material fílmico. Y para agrupar todos esos usos, nada mejor que seguir la lenta construcción de su particular formulación de las *películas-catálogo*, al que da un nuevo enfoque con cada cambio de década: en la década de los 70 el libro se infiltra en un cine con apariencia documental, en la década de los 80 desaparece prácticamente, para volver con fuerza en la década de los 90, bajo otra estética y otra narrativa, acompañando su reflejo en cine con publicaciones en papel. Lo comprenderemos mejor revisando tres películas de los años 70 y otras tres de los 90, separadas por un breve interludio.

Los 70

Querido teléfono (1976)

En este cortometraje se muestra, durante 17 minutos, una alternancia de trece cabinas telefónicas y catorce páginas que son leídas por una voz en *off*. Las páginas que vemos filmadas comienzan siendo manuscritos con tachaduras poco legibles, y van clarificando su escritura hasta llegar a “la forma de libro” con los dos últimos textos mecanografiados. Los párrafos están escritos en una gran variedad de papeles, configurando un pequeño catálogo de notas.

Las catorce historias relatan breves anécdotas relacionadas con el uso de los teléfonos, protagonizadas por personas cuyas iniciales son H. C. (con la excepción de Zelda): las historias parecen enlazarse repitiendo parentescos y personajes, pero esa sensación de progresión narrativa es un mecanismo para atraer la atención del espectador, ya que las conexiones no son relevantes. En realidad, si pensamos en la relación entre los planos de las cabinas y los planos de las páginas, podríamos concluir que Greenaway está filmando postales. El montaje alterno entre páginas y paisajes podría aludir a la filmación de su anverso (una vista turística) y reverso (los breves textos que se escriben en las tarjetas), aunque el director prefiere definir este cortometraje como un estudio sobre la manera en que se organizan algunos libros: según sus propias palabras, éste es el primer ensayo en que se plantea abiertamente una relación entre imagen y texto sacada de los libros y resuelta en cine.

Según relata el propio Greenaway, después de la Segunda Guerra Mundial las publicaciones infantiles eran escasas. Para economizar en la edición de libros ilustrados y manuales escolares se imprimían por separado las imágenes y el texto, de manera que, al encuadernarse, las imágenes se reunían en



Fig. 5.- Peter Greenaway.
Un paseo a través de H (1978)

un pliego en el centro del libro, lejos del texto que las originó.¹¹ Esta “disfunción” provocaba que el niño tuviera que encontrar su propio modo de asociar cada ilustración con el texto correspondiente. Esta separación entre imagen y texto es la que el director quiere reproducir en el cortometraje, “un rompecabezas en movimiento” de cabinas y páginas, un juego para el espectador, que tiene que unir cada historia con su localización, sin que ningún dato confirme o niegue sus conclusiones.

Un paseo a través de H. La reencarnación de un ornitólogo (1978)

En este mediometraje, hermano de *Reconstrucción de Elementos verticales (1978)*,¹² se intenta reconstruir un libro de Tulse Luper a partir de la documentación encontrada en un instituto de investigación: con unas cuantas notas, mapas y la cubierta del libro, se determinan los contenidos del libro.¹³

Este objetivo sólo se anuncia de manera oblicua en la película,¹⁴ y para empezar el espectador es guiado por la cámara al interior de una galería en la que cuelgan 92 mapas, mientras una voz en *off* nos cuenta anécdotas sobre su origen y adquisición: en un recorrido que recuerda a las filmaciones de Broodthaers, se suceden las anécdotas ornitológicas sufridas por un personaje que trata de orientarse ayudado por los mapas, que progresivamente se van haciendo más imprecisos. Los mapas se borran cuando el protagonista detiene su marcha o cuando ya han sido usados, hasta hacernos sospechar que son ellos los que crean el paisaje a su paso. La generación del espacio según se anda hace referencia tanto al acto de la lectura como al más evidente de ver una película: el espacio fílmico sólo existe durante su proyección, se desvanece una vez que se agota el tiempo asignado y “andar” por el espacio fílmico tampoco nos permite detenernos.

Todas las referencias al vuelo hablan del viaje del alma, porque el libro de Luper es un *Libro de muertos* similar al egipcio, un libro que previene al difunto de los peligros en su viaje al más allá,¹⁵ un libro que curiosamente fue uno de los primeros libros murales, dado que durante las dinastías XI, XII y XIII era habitual escribir pasajes sobre la mortaja de los muertos, los muebles y las paredes de la tumba.

¹¹ Esta forma “barata” de ordenar los libros será el empleado por el propio Greenaway para publicar sus guiones en la casa Dis Voir.

¹² Mientras en *Un paseo a través de H* se reconstruye con esa documentación un libro de Tulse Luper, en *Reconstrucción de Elementos verticales* se intenta reconstruir una película de Luper.

¹³ Su título es *Algunas aves migratorias del Hemisferio Norte*, el autor Tulse Luper, y contiene 92 mapas y 1418 pájaros en color.

¹⁴ Al final de la película vemos a la galerista leer el libro y dejarlo abierto encima de su mesa: un libro apócrifo, ya que nunca ha llegado a publicarse en papel.

¹⁵ La H del título hace referencia tanto al Cielo como al Infierno (*Heaven-Hell*, en inglés)



Fig. 6.- Peter Greenaway.
El libro de la almohada (1995)

Un paseo a través de H pone en escena un libro: se muestra en pantalla sus ilustraciones (mapas, aves), mientras la voz en *off* que narra la historia se identifica con el texto. Los mapas se agrupan en cinco secciones marcadas por los cinco motivos musicales de M. Nyman, que corresponderían con los cinco capítulos del libro. La película es el libro, un libro que ordena una colección de dibujos en una sala de exposiciones y determina el montaje de una película.

Los Falls (1980)

Los Falls es un largometraje de tres horas de duración, organizado como un diccionario que recoge la documentación de las víctimas del VUE (Suceso Violento Desconocido, en siglas inglesas), descrito como un cataclismo (¿nuclear?) que parece haber provocado, y detenido, la metamorfosis del hombre en pájaro. La película sólo muestra un extracto de esa enciclopedia, 92¹⁶ entradas correspondientes a las letras FALLS, en las que las víctimas entrevistadas hablan de sus síntomas. Esa sucesión de relatos permite a Greenaway, siguiendo con las analogías a la enciclopedia, catalogar de manera paródica listas de 92 elementos y numerosas anécdotas con las que enmascara todos sus proyectos hasta la fecha, atribuyéndoselos a diferentes personajes o haciendo que aparezcan como *atrezzo* en el fondo de las escenas. Las películas anteriores catalogaban todo tipo de listas, pero ésta es la primera película-catálogo en la que Greenaway se cataloga a sí mismo, proporcionando una envoltura de ficción a su *curriculum vitae*.

Ésta es también la primera película en la que uno de los libros citados en la trama no es apócrifo, sino que se corresponde con un libro publicado, aunque tarde más de una década en editarse. En 1993 Greenaway publica un extracto de la quinta edición en lengua inglesa de *La guía VUE del Juicio Final* bajo el título *Los Falls* un libro que transcribe el texto leído por los locutores en la película y que se presenta, más que como el guión, como un libro de relatos (para quien no conozca la película). No hay duda de que el libro pierde algunas de las cualidades catalogadoras de la película, al no mostrar ninguna imagen, pero al dar cuerpo a la banda sonora la encarna en un objeto capaz, a su vez, de ser filmado.

¹⁶ El 92 es el número atómico de Uranio. Este número aparecerá asociado a Tulse Luper, recordándole que vive en la era nuclear.

Los 80

En los años 70 Greenaway publica fílmicamente sus libros: un libro infantil, una guía de aves y un diccionario. El montaje de la película se ordena en capítulos y entradas, y su apariencia es documental. Los libros que aparecen en pantalla son tratados como objetos escenográficos, dejados en una mesa u hojeados en primer plano, y los libros que aparecen en la trama son apócrifos.

La presencia del libro en años 80, sin desaparecer, se desplaza hacia los márgenes, limitándose a alguna alusión temática. En esta década Greenaway se concentra en dotar a sus películas de una cobertura narrativa a la que ya no renunciará. Al mismo tiempo ensaya en televisión una serie de adelantos técnicos que cambiarán la superficie de sus películas, en especial aquellas dedicadas a los libros, igualando cada vez más la apariencia de la pantalla con la de una página ilustrada.

El cambio de su apariencia comienza con *Un Dante televisivo* (1984-89), una adaptación de los cantos de *El Infierno* elaborada junto al pintor Tom Phillips. Ambos intentan *pintar* sobre la pantalla en la sala de montaje, superponiendo capas, textos y ventanas-viñeta que acercan cada vez más la pantalla a la estética y distribución de una página ilustrada. Una estética que reproducirá Greenaway, ya en solitario, con *Muerte en el Sena* (1988) otra producción televisiva en donde adapta otra fuente literaria, un listado forense de la época de la Revolución Francesa, con la que pone en escena una investigación que lee, en la piel de los cadáveres, los hábitos de la vida y las huellas de la violencia como si fueran páginas.

El cambio narrativo se hace evidente en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), una película que hace de bisagra entre las décadas de los años 80 y 90. El libro se infiltra en una trama bien desarrollada, como el elemento temático y escenográfico que caracteriza a uno de los cuatro arquetipos del título, el amante. Es la clave que descubre a los amantes fugitivos y el arma homicida que emplea el ladrón. Al elegir el libro como atributo del amante, Greenaway plantea una serie de analogías entre cuerpo y libro muy interesantes, y que seguirá desarrollando en sus siguientes películas: el libro es fuente de placer, es alimento para el alma y es lo suficientemente frágil para ser objeto de un acto de violencia irreversible.

Este doble cambio servirá para cambiar la apariencia y para dotar de mayor complejidad a unas películas que volverán a recurrir al libro para estructurar su metraje.

Los 90

Los libros de Próspero (1991)

Los libros de Próspero es el único largometraje de Greenaway que adapta una historia ajena, *La Tempestad* (1623) de Shakespeare.¹⁷ Aun con toda su audacia visual, la película respeta fielmente el texto de la obra original: el guión sigue la obra acto por acto, escena a escena. No se ha alterado la cronología ni se han cambiado los diálogos, aunque se hayan acortado algunas escenas de humor entre Esteban

¹⁷ Próspero, cuarto duque de Milán, se retira con sus libros tras la muerte de su esposa, situación que es aprovechada por su hermano para conspirar y enviar a Próspero al exilio, abandonándolo en una barca a la deriva con su hija Miranda. Los naufragos llegan a una isla en la que permanecen doce años, hasta que Próspero provoca una tempestad que hace naufragar a los traidores en su isla, se venga de ellos y, después de perdonarlos, regresan todos a Europa.



Fig. 8.- Peter Greenaway.
El libro de la almohada (1995)

y Trínculo. Las peculiaridades de esta adaptación no se dan tanto por lo que se ha suprimido como por lo que se ha añadido,¹⁸ y por cómo se interpreta.

Lo más relevante en cuanto a ese material añadido descansa en la lista de libros que Gonzalo deposita en la barca de Próspero: en el original no se describe ni su número ni su contenido, y sobre esa laguna se estructura la adaptación: Greenaway decide que sean 24 y empieza a organizar su contenido de acuerdo a los requerimientos de la historia, haciendo que adopten la forma de enciclopedias capaces de recoger todas las variantes existentes e imaginables dentro de su campo: entre los 24 libros hay bestiarios, libros de juegos, herbarios, atlas... una variedad que permite a Greenaway infiltrar alusiones a su propia obra durante la descripción de sus contenidos y editar una nueva versión de su *curriculum*.¹⁹

Los 24 libros funcionan estableciendo una cadena de puntos de inflexión sobre la trama de Shakespeare, un índice formado por nudos narrativos que al abrirse hacen avanzar el relato. Para que entendamos que ésta es su función, el director hace que Próspero consulte los libros en su celda para buscar el tono de cada escena, a la que da paso: el duque hojea *El libro del amor* para escribir el diálogo de los enamorados, consulta *Un inventario alfabético de los muertos* para describir la muerte de su esposa Susana... los 24 libros son los ladrillos que construyen el relato que el anciano va escribiendo, que vive en su imaginación, porque Próspero aparece duplicado en la pantalla, como escritor y como actor de su propio drama.

En la obra original Próspero es un manipulador que maneja a su antojo a quienes le rodean, mientras que en la versión de Greenaway es un soñador, un hombre viejo que escribe y se recrea en su venganza desde la inmovilidad. Próspero escribe en su gabinete un libro titulado *La Tempestad* mientras la película materializa lo que el anciano nombra, en una cadena de correspondencias: la escritura crea un texto, el texto se murmura y el sonido de la palabra crea la ilusión, la imagen de lo nombrado.

Durante las dos primeras partes de la película Próspero es la voz de todos los personajes, que aparecen con los ojos vendados y la voluntad anulada. Próspero los conduce y vigila desde *Un libro de espejos*, que actúa abriendo ventanas-viñetas sobre la pantalla. La escenografía, los figurantes y el *atrezzo* de la isla también son una ilusión creada por los 24 libros matriz, que actúan como surtidores

¹⁸ Greenaway amplía la obra publicando un prólogo -la novela *Las criaturas de Próspero* (1994)- y un epílogo -la obra de teatro inédita *Miranda*-; completa elipsis del relato -los 24 libros- y lo adapta a su puesta en escena —divide la trama en tres, identificando cada una con unas condiciones atmosféricas distintas-.

¹⁹ Cada diez años aproximadamente Greenaway utiliza una película-catálogo para catalogar sus proyectos más importantes hasta la fecha: *Los Falls* (1980), *Los libros de Próspero* (1991) y *Las maletas de Tulse Luper* (2003) cambian la cobertura de ficción (investigar el VUE, una adaptación de *La Tempestad*, la biografía de Tulse Luper), pero el objetivo es el mismo.

de ilusiones, algo que deja claro la filmación del tercer libro, *Una memoria técnica llamada arquitectura y otra música*, que superpone sus maquetas a la arquitectura en la que se mueven los personajes. Finalmente Prospero perdona a los traidores y libera a la isla de su magia, destruyendo los libros. El desvanecimiento de las ilusiones tras su destrucción corrobora la naturaleza mental de ese mundo: todo ha sido una representación, ya que Próspero nunca ha salido de su ducado. La película pone en escena el teatro de su mente, por acción de la escritura.

El libro de la almohada (1995)

Greenaway comenta que la mayoría de películas describen a los artistas desde los tópicos románticos, como mártires sufrientes, y a sus obras como parte del *atrezzo*, sin otra función que la de caracterizar al personaje. Greenaway invierte el mecanismo del *biopic* tradicional, haciendo que sean los actores los que asistan al proceso de producción de una obra de arte. *El libro de la almohada* relata el proceso de aprendizaje artístico de una joven japonesa, Nagiko Kiyohara bajo la tutela de *El libro de la almohada* (994) de Sei Shonagon. En la película vemos cómo se va construyendo la obra de una escritora con un concepto muy físico, casi escultórico, de los libros.

La película comienza en Kioto mostrando el ritual de su cuarto cumpleaños, en el que su padre escribe una felicitación sobre su cara y nuca, y su tía comienza a leerle *El libro de la almohada* de Sei Shonagon, dos hechos van a marcar su escritura. La niñez de Nagiko se narra a través de sus cumpleaños, atravesando un matrimonio concertado que termina con la quema de su biblioteca y su huida a Hong Kong, donde comienza a trabajar de modelo y a buscar amantes que escriban sobre su piel. Con este gesto reproduce el rol pasivo transmitido por su padre, enlazándolo con una cita de Sei Shonagon, que compara los deleites de la escritura con los de la carne. Nagiko hace de la caligrafía una huella visible del placer: los trazos son los restos que quedan tras un ritual erótico, huellas de una acción pasada de la que va quedando marcada.

Los rituales literarios de Nagiko sólo evolucionan cuando recibe un doble desafío, la invitación de Hoki, el fotógrafo, para que presente los textos a un editor que conoce y la provocación de uno de sus amantes, Jerome, para que escriba sobre él, “tratándole como a la página de un libro”. Nagiko abandona su rol pasivo para escribir sobre su último cliente la lista de cosas que le gustan de él y, cuando duerme, continúa la escritura con lo que le desagrada, iniciando un juego de espejos entre escritura y descripción: aunque el editor rechaza esos documentos, negándose a publicarlos, Nagiko ya ha encontrado su modelo de escritura.

Greenaway afirma que la caligrafía oriental reúne imagen y palabra, como el cine, otro tipo de caligrafía que también conjuga ambos campos. Esta película le va a permitir establecer otra comparación importante: el director reconoce que lo que le fascina de la gráfica y la pintura japonesa es la ausencia de encuadre, el modo en que esas imágenes están libres del marco rectangular. Estas dos afirmaciones van a ser la bases que modelen visualmente los libros de Nagiko: en sus libros no hay ilustraciones porque su puesta en escena crea la imagen, al tiempo que esa imagen-soporte (el cuerpo) modela la escritura. Nagiko escribe *sobre* el cuerpo en sus dos acepciones: sobre la piel y con un texto-dibujo que describe, que habla del soporte. La caligrafía sólo subraya lo que la vida ya ha escrito y fija gestos que de otro modo apenas serían perceptibles. En numerosos textos clásicos de caligrafía oriental se dibujan las formas que se nombran: un poema de un paisaje con luna adoptará la silueta de un paisaje con luna. Nagiko actualiza este uso tradicional de la caligrafía dando un paso más allá al escribir directamente sobre el objeto de referencia: si el poema que habla de un paisaje adopta la forma de un paisaje, los textos eróticos de Nagiko se escribirán sobre el cuerpo deseado. Sólo queda satisfecha cuando consigue reunir orgánicamente texto, caligrafía y soporte en un juego de correspondencias mutuas.



Fig. 9.- Peter Greenaway.
Las maletas de Tulse Luper (2003-)

La elaboración del libro se muestra en esta película como una labor de equipo que trabaja sobre una práctica privada: Nagiko, que se ocupa del texto y de la caligrafía, no ejecuta sola los libros: necesita el cuerpo de cada amante, las fotografías de Hoki y la labor del editor para acabar industrialmente su propuesta. Esa falta de autonomía y la colaboración, accidentada a veces, que exige su producción son las que establecen los vínculos de los personajes: los libros son la base de las relaciones de Nagiko con sus amantes, con Jerome, con Hoki y con el editor, unas relaciones que ilustran el sistema de producción artística en un entorno industrializado. Es curioso cómo este sistema de trabajo, tan consciente del funcionamiento del mercado, que alcanza un equilibrio entre la escritura tradicional y la acción corporal, que se sale de los formatos establecidos y no tiene reparos en trabajar en colaboración, aún arrastre prejuicios contra otros modelos de publicación y denigre todo lo mecánico: Nagiko intenta escribir a máquina pero no le gusta, no puede. No imagina, como Kafka, una máquina que tatúe condenas: su escritura no es tan agresiva.

La fotografía, en cambio, no despierta sus recelos, ya que mediante ella puede documentar la fragilidad de su escritura. De esta manera, la figura del fotógrafo Hoki es esencial. Él es quien la desafía a publicar sus escritos, ayudándola en un primer intento a codificar la caligrafía corporal: tras aceptar su invitación, Nagiko prepara una de sus sesiones de caligrafía, llama a Hoki para que registre los cuerpos caligrafiados, selecciona diez de las fotografías y escribe un texto, confeccionando con toda esa documentación un libro de treinta páginas, un libro sin encuadernar que puede mostrarse desplegado como un gran mural.

El rechazo del editor llevará a Nagiko a intentar una nueva estrategia con Jerome, dando un paso atrás y presentando al editor directamente los poemas caligrafiados en la piel, dejando su codificación como catálogo para una fase posterior: al aceptar la versión tridimensional de los libros, con textos efímeros y únicos,²⁰ el editor se compromete a elaborar un catálogo publicable y reproducible que reúna el libro escrito sobre su amante, junto a doce más. Apalabra con Jerome una edición de tres mil ejemplares tras la entrega del primer libro, y Nagiko se compromete a escribir los otros doce libros sobre él.

Finalmente sólo escribe sobre su amante el primero y el sexto, utilizando a otros hombres para los restantes, en una acción con la que pretende darle celos: la primera mitad de los libros de piel ilustran una historia de amor, celos y pérdida, que termina con la muerte de Jerome. Una vez muerto,

20 El editor rechaza la primera edición que Nagiko le envía, pero acepta el juego propuesto por el poema escrito sobre el cuerpo de Jerome, su amante compartido: al optar por los cuerpos vivos y la caligrafía efímera el editor perderá algunos textos por el camino. La caligrafía de los trece libros registra las huellas de una sesión erótica y su deterioro deja constancia del trayecto hasta el editor que ha de documentarlos. Su destrucción es una metáfora vital que habla de los accidentes, del envejecimiento y de la muerte que acechan a cada cuerpo, a cada libro.

Nagiko escribe el resto de libros para el editor, como moneda de cambio para recuperar la piel de su amante, transformado en libro de almohada:²¹ la segunda mitad ilustra una venganza.

El libro de Nagiko está formado por trece libros, como los trece dibujos de Compton Anstey: Greenaway reproduce en esta película un contrato similar al de *El contrato del dibujante*, el compromiso de elaborar trece piezas y un cambio de condiciones en la mitad de su cumplimiento. Por muchas circunstancias, entre ellas la muerte del editor, ese libro no llega a publicarse. La escritura de Nagiko se presenta dispersa y móvil en el espacio fílmico y sólo el registro fotográfico de la película es capaz de enmarcar texto e imagen en una unidad: la película es el catálogo.²²

La película documenta los libros, los presenta y les da una cobertura narrativa, con el único inconveniente de no poder detenerse mucho tiempo en cada uno: para poder apreciar todo el material a un ritmo más pausado, al ritmo marcado por cada espectador, hubiera sido necesaria una presentación interactiva, en un cd-rom, por ejemplo. Greenaway no ralentiza el desarrollo de la trama para describir los objetos, no está dispuesto a romper la narratividad ensayada en los años 80: las piezas se catalogan sólo lo suficiente para no romper el ritmo del relato. Este tipo de películas, adaptadas a un ritmo narrativo convencional, con una duración ajustada por la distribución en las salas comerciales, no puede ampliarse más que con material externo a ella. La importancia de *El libro de la almohada* como película-catálogo descansa, precisamente, en esta peculiaridad y frente a trabajos anteriores, en los que los textos que se citaban o que se mostraban parcialmente en la película eran en su mayoría apócrifos, en ella empezarán a ser reales. Desde esta película se sistematiza su publicación: las citas fantasmas se transforman en referencias bibliográficas que nos remiten a un libro fuera de la película.

En el caso de *El libro de la almohada* ese libro es el guión, que contiene dos secciones extra: la primera es un conjunto de notas de 1984, ordenadas alfabéticamente bajo el título *26 datos sobre la carne y la tinta*. La segunda sección es un apéndice, colocado al final del libro, que contiene el texto en inglés de los trece poemas caligrafiados sobre los cuerpos de los amantes y extractos del diario de Nagiko, un libro de la almohada contemporáneo. El guión se transforma así en el libro del que parte la película y en el libro al que vuelve, un libro que archiva la génesis del proyecto, que contiene el fuera de campo al que no podemos acceder desde la película (el diario de Nagiko) y completa los poemas que apenas podemos leer en la pantalla. El libro y la película son dos partes de una misma obra-catálogo: ella actúa como índice, ordenando la historia, y él como archivo, guardando el texto excedente.

El desencanto de Greenaway con el cine se hace público en esta década, en la que empieza a organizar exposiciones que deben ser leídas como ensayos fílmicos, en las que busca soluciones que amplíen las limitaciones narrativas del cine. Unas limitaciones que tiene que ver con su capacidad como archivo y con su ritmo narrativo. En un primer momento de entusiasmo, al principio de su carrera, Greenaway pensó que el cine bastaría para contar sus historias, que absorbería al libro, pero se va dando cuenta de que el cine no le permite detenerse a explicar (todo el texto), ni a contemplar (toda la imagen). Con ese desencanto Greenaway va a dejar de ser moderno, porque ya no tratará de resolver esas carencias desde el propio cine, sino que empezará a apoyarse en otras disciplinas,

²¹ El editor, enterado por Hoki del suicidio de Jerome, profana su tumba y elabora con su piel un libro en tres volúmenes.

²² Los libros tutelares estructuran la película en dos partes desiguales, la primera regida por el libro de Sei Shonagon y la segunda por los trece libros de Nagiko: el libro de Shonagon incide en la narración escenificando su lectura en pantalla: mientras dura la lectura del pasaje la pantalla se opaca como una página y se abren viñetas que ilustran el pasaje con escenas de época interpretadas por los mismos autores. Como en *Los libros de Próspero* los trece libros actúan como nudos narrativos al abrirse hacen avanzar el relato y paganan su metraje. Incluso imitan su presentación, impresionando su número y su título en blanco sobre la pantalla, mientras una voz en *off* los nombra.

rompiendo la autonomía de la película a favor de una forma narrativa en la que diferentes medios se ayuden a contar, en profundidad, una única historia.

Las maletas de Tulse Luper (2003-)

Las maletas de Tulse Luper es, hasta la fecha, la formulación más clara de una *película expandida*. Su título nombra un proyecto narrativo con material repartido entre varios medios: cine, series de televisión, videojuegos, páginas de internet, óperas, instalaciones y libros. Aunque todos, naturalmente, giran en torno a una película, dividida en tres partes y con una duración aproximada de siete horas. No se trata de una trilogía sino de una única película cortada abruptamente cada dos horas para poder distribuir cuatro fragmentos de la longitud exigida en las salas comerciales.

La película se presenta como una investigación dirigida por la Fundación Knockavelli sobre la vida y obra de Tulse Luper, una investigación que no adopta un tono documental, sino espectacular: un grupo de expertos estudia las colecciones de objetos que Luper ha reunido en maletas, y las prisiones en las que ha estado recluido, y ofrece sus conclusiones escenificando ante el público una selección de dieciséis episodios biográficos, centrados fundamentalmente durante la Segunda Guerra Mundial. Los medios que complementan la película cumplen así una doble función: permiten desarrollar el material que no se puede ver detenidamente en la película y completan las lagunas biográficas que no recogen los dieciséis episodios.

Este proyecto reúne todas las características de una película-catálogo: para empezar, reúne una constelación de piezas en un único proyecto narrativo, y las vincula a una exposición (1); subraya su carácter enciclopédico al documentar todo tipo de listas (2) e incluye el *curriculum vitae* de Greenaway, maquillándolo de ficción (3).

I.

La película es la espina dorsal del proyecto: es el índice que ordena y justifica el material publicado en otros medios, traduce en imágenes las listas que cataloga y crea los vínculos narrativos que las enlaza. Cuenta una historia que se había ido perfilando a lo largo de tres décadas, la biografía de Tulse Luper, un *alter ego* del propio Greenaway que había ido apareciendo intermitentemente a lo largo de toda su filmografía. En esta ocasión Greenaway decide abordarlo desde las 92 maletas ha ido dejando en depósito por todo el mundo, maletas que los investigadores han reunido y que muestran en una gran retrospectiva en la tercera parte de la película: en esta exposición, celebrada realmente en Compton Berney,²³ se abre oficialmente la maleta 92 en el año en que Luper hubiera cumplido 92 años para descubrir que todo ha sido un gran fraude, una ficción creada por otro personaje (Knockavelli) en recuerdo de un amigo muerto en la infancia.

Más que detenerme a analizar las implicaciones de un documental doblemente falso, me interesa subrayar cómo este proyecto siempre ha estado vinculado a una exposición, a cierto concepto de almacenamiento: la primera referencia en la obra de Greenaway a *Las maletas de Tulse Luper* es de 1980 y no titula un proyecto cinematográfico, sino una exposición. Las maletas son contenedores portátiles de pequeñas colecciones de objetos. Greenaway utiliza las maletas como ya había utilizado los libros, como nudos narrativos que generan la dramatización. Los actores interpretan el contexto en el que los objetos fueron usados, manipulando el contenido de las maletas como *atrezzo* de las escenas: su actuación no es sino un recurso dramático ideado por el comité de expertos para acercar el arte de Luper al público.

²³ Como Broodthaers, Greenaway también filma en la propia exposición, usándola de *decorado*.

2.

Del mismo modo que existen dibujos animados, esta película podría definirse como un *catálogo animado*: en ella se intentan catalogar todos los usos de la imagen en el siglo XX, se intentan catalogar 92 colecciones de objetos y es también capaz de reflejar un catálogo de papel.

Una de las maletas (la 42) contiene el catálogo de otros 92 objetos, que también son utilizados como *atrezzo* de las escenas: cada vez que se utiliza en la película uno de esos objetos, la pantalla se funde con la página del libro, como nos ha acostumbrado Greenaway desde *Los libros de Próspero*: la pantalla se opaca con un velo blanco en la que leemos el título de la colección, su número de catálogo, su nombre y su dibujo.

3.

Y con ese catálogo está, a su vez, haciendo referencia a uno de sus proyectos: el catálogo se titula *92 objetos para representar el mundo*, aludiendo al título de la exposición *100 objetos para representar el mundo*, celebrada en Viena en 1992. Con mayor o menor disimulo, Greenaway introduce sus proyectos en la narración, al igual que en *Los Falls* y en *Los libros de Próspero*. En este caso presenta su *curriculum* como si sus películas, óperas y exposiciones fueran adaptaciones que partieran de las ideas esbozadas por Tulse Luper. Como admirador suyo, el director sólo habría desarrollado esos bosquejos, y con esta postura está dando una definición muy personal de arte contemporáneo: para Greenaway se trata de apuntes desde los que partir, intuiciones geniales que están pidiendo un desarrollo narrativo.

No es difícil comprender que la escritura de Luper es la escritura de Greenaway. El mapamundi cruzado por los viajes de su *alter ego* no ofrece una idea exacta de la naturaleza de su actividad. Luper permanece recluido la mayor parte del tiempo, un tiempo que dedica a dibujar y a escribir, reflejando sus vivencias y las actividades que espía a su alrededor: en su primera prisión dibuja su colección de carbones como si fueran montañas, en las paredes de la comisaría de Moab dibuja un gran mapa del océano Atlántico; en su habitación de Amberes empapela las paredes con páginas mecanografiadas y en el baño de la estación dibuja, con sangre, las huellas de su tortura. No le preocupa que sus dibujos sean efímeros, como tampoco se preocupa de acabar ni de publicar sus escritos.

Luper es un escritor prolífico: escribe propuestas, agendas, planes, situaciones, tramas y aforismos que no se molesta en desarrollar. Escribe en ocasiones por dinero y también bajo amenaza: su primer encargo procede de Van Hoyten, el jefe de la estación de Amberes, quien le pide que escriba sobre el tiempo, los viajes y el transporte. Luper escribe cien relatos sobre los temas exigidos, en los que filtra alusiones a las torturas que está sufriendo: este homenaje al *genius loci*, al lugar de encierro y a las circunstancias que le rodean, es la marca distintiva de su escritura, relatos descriptivos en los que la ficción se mezcla con lo documental. Luper explica su peculiar mecanismo narrativo al General Foestling, su carcelero en el castillo de Vaux: el contenido de la maleta 37 (ropa de lavandería) le permite escribir una lista en la que se concentran multitud de historias en potencia. Los objetos revelan datos sobre los hábitos de los dueños, sus relaciones personales y su estatus social, un modelo indirecto de presentar la información que fomenta la imaginación del lector, según Luper. Esta explicación resume el mecanismo narrativo de toda la película y hace de ella más que nunca una película-catálogo: se narra a partir de 92 colecciones de objetos, un listado que se transforma en el guión que interpretan los actores. Los personajes son convocados a escena para dramatizar esas listas, para que pongan voz y representen con sus cuerpos la partitura escrita en cada objeto.

La necesidad de rodear a la película de otro tipo de publicaciones nace del deseo de conferir realidad a esa escritura. Entre las óperas, exposiciones y páginas web, Greenaway publica numerosos libros: novelas, libros de relatos y libros de artista que recogen partes del guión intervenidas por el director durante el rodaje, un guión fragmentado por localizaciones. *Tulse Luper en Turín* y *Tulse Luper en Venecia* son hasta ahora las dos únicas secuencias publicadas de un guión inédito a día de hoy. Y es que, si bien Greenaway edita los guiones que distribuye entre el equipo técnico y artístico para ir a rodar,



Fig. 10.- Ulrike Ottinger.
Freak Orlando (1981)

no cree que esa lectura tan instrumental agote todo su potencial, como tampoco piensa que sea una herramienta imprescindible. Greenaway comenta que el guión tradicional es una imposición de la industria cinematográfica, y aprovecha todas las oportunidades que se le presentan para demostrar cómo se puede filmar desde cualquier texto. Ya en *Querido teléfono* citaba a Godard como un modelo a seguir para quienes quieran filmar sin guión y defiende que, de ser necesario, siempre se puede redactar después de filmar la película, describiendo lo que tenemos en pantalla.

El guión es, tradicionalmente, el texto de la película, una definición que, de aplicarse al pie de la letra, empobrece el cine, según Greenaway. La película debe tener más texto, y este texto debe hacerse de alguna manera explícito para el espectador, ya que servirse exclusivamente de la imagen no resulta fiable porque, y en sus propias palabras, “la alegoría contemporánea está atrofiada.” Para remediarlo Greenaway hace de guía, describe cuadros y objetos, se pasea por las salas de exposiciones e interpretar todo tipo de representaciones. Todas sus exposiciones están diseñadas como un recorrido guiado, y en uno de sus mejores libros, *Rosa* (1993), el director simplemente se sienta en la platea de una ópera y nos describe la representación. Y con ese mismo impulso, Greenaway vuelve sobre sus películas y añade nuevas interpretaciones, comentarios que exceden el guión y que, cuando son excesivos, forman un nuevo libro.²⁴

Si la alegoría está atrofiada y la película necesita más texto, Greenaway no duda de pegarlo sobre la pantalla, pero sólo como una advertencia de que existe más, de que esos fragmentos que apenas podemos leer son sólo notas a pie de página que nos conducen a los libros de la película. Con su rechazo del guión tradicional no pretende abolirlo, como pudiera parecer en una lectura apresurada de sus declaraciones, sino ampliarlo.

Algo parecido ocurre con el cine de Ulrike Ottinger, un cine peculiar por un uso peculiar del guión. Ottinger no exige que sus películas vayan acompañadas de un libro, como sí hace Greenaway, pero tampoco pueden entenderse fácilmente sin consultarlos. Ottinger utiliza el libro de una manera menos evidente para el espectador, ya que no contamina sus películas con recursos del libro, con páginas, indicaciones o letreros, como sí hacen Greenaway o Godard. La fotografía de su cine es documental, y los libros que aparecen en sus películas son exclusivamente los escenográficos, los que llevan los personajes y que a menudo leen en escena.

²⁴ Entre ellos destaca *Temor de abogarse, paso a paso* (1989), que comenta y amplía en cien pasos la película *Conspiración de mujeres* (1988). La traducción española complica los títulos: la película original se llama *Drowning by numbers* y el libro que la comenta *Fear of Drowning by numbers. Règles du Jeu*.

Esta apuesta por una estética rigurosamente documental va más allá de la apariencia de la película y se convierte en un elemento definitorio de su narrativa, tanto que su cine podría definirse como un *cine fotográfico*:²⁵ quien conozca la trilogía de Berlín²⁶ por los fotogramas publicados en prensa o en libros, le dará la impresión de que son películas ruidosas y violentas, pero esas mismas escenas mantienen, al ser proyectadas, una extraña quietud. Las fotografías muestran escenas muy bellas cargadas de una gran energía potencial, pero los personajes actúan de manera amortiguada, como el teatro Nō. Da la impresión de que las escenas se suceden sin llegar a desarrollarse, hasta que comprendemos que se trata de la escenificación de retablos.

Ottinger, que ha expuesto sus fotografías en galerías y museos, trabaja fotográficamente la preparación de las escenas, congelando los gestos en poses, años antes de filmar sus películas. La película no es más que la yuxtaposición de esas escenas, que se unen sin suturas durante el tiempo asignado por cada metraje. Un retablo termina y empieza el siguiente sin que nada lo indique, se pasa de una época a otra sin ser advertidos, lo que crea una fuerte impresión onírica. Pero esa apariencia onírica desaparece en cuanto leemos el guión, en el que vemos la rigurosa planificación de lo que parecía improvisado.

Ottinger no parte de un guión convencional, sino de extensas investigaciones reunidas en libros que parecen cuadernos de campo, cofres con todo tipo de documentación gráfica, corregida y reelaborada a mano por la directora. Una investigación que dura varios años y en la que Ottinger disecciona y enlazan mitos desde una óptica contemporánea. En la película *Freak Orlando* (1981), por poner un ejemplo, la figura literaria de Orlando es tomada como el hilo conductor que une a distintos grupos que han sido marginados en distintas épocas, como una constante histórica. La película tiene cinco capítulos que traspasan los siglos sin salir de Berlín, con varios finales y varios comienzos de una historia que se repite en múltiples. Algo que se comprende cuando se lee el guión, en el que la documentación de estos mitos ocupa ciento cuarenta páginas, el plan de rodaje seis y los diálogos, lo que vendría a ser el guión propiamente dicho, cinco.

Ottinger ha expuesto y ha publicado sus guiones, dejando claro que la película es sólo parte de una investigación poética más amplia. La relación entre imagen y texto que aparece cortocircuitada en la película, se explica en el libro: la imagen no es arbitraria, sólo está incompleta porque la película oculta el texto, el comentario del mito. Sus películas parecen estar filmadas para dibujar un libro, como material del que extraer fotogramas que vuelvan al guión.

Con Greenaway y Ottinger terminamos nuestro paseo, entre sus películas alegóricas, bellísimas y difíciles de entender sin el libro. Ambos trabajan una narrativa del exceso, que exige más de la imagen, más texto, que necesita del cine tanto como del libro... quizás sólo traten de encontrar el mejor modo de contar sus historias. Historias raras a una velocidad determinada.

²⁵ Ottinger se ha interesado por la antropología, y ha realizado documentales pioneros sobre los mongoles. Ella misma define toda su obra a partir de ese doble interés entre los pueblos nómadas y la cultura sedentaria (europea), registrando la primera documentalmente y recreando la segunda en elaboradas puestas en escena. Un híbrido interesante es *Juana de Arco de Mongolia* (1989).

²⁶ Me refiero a *Billete sin retorno. Retrato de una alcobólica* (1979), *Freak Orlando* (1981) y *El reflejo de Dorian Gray en la prensa amarilla* (1984)