

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Peter Greenaway y el cine de atracciones

Autor/es:
Minguet, Joan M.

Citar como:
Minguet, JM. (2002). Peter Greenaway y el cine de atracciones. La madriguera.
(48):73-74.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42073>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



PETER GREENAWAY Y EL CINE DE ATRACCIONES

por Joan M. Minguet

"Yo sigo pensando en el cine como una máquina productora de sueños."

PETER GREENAWAY

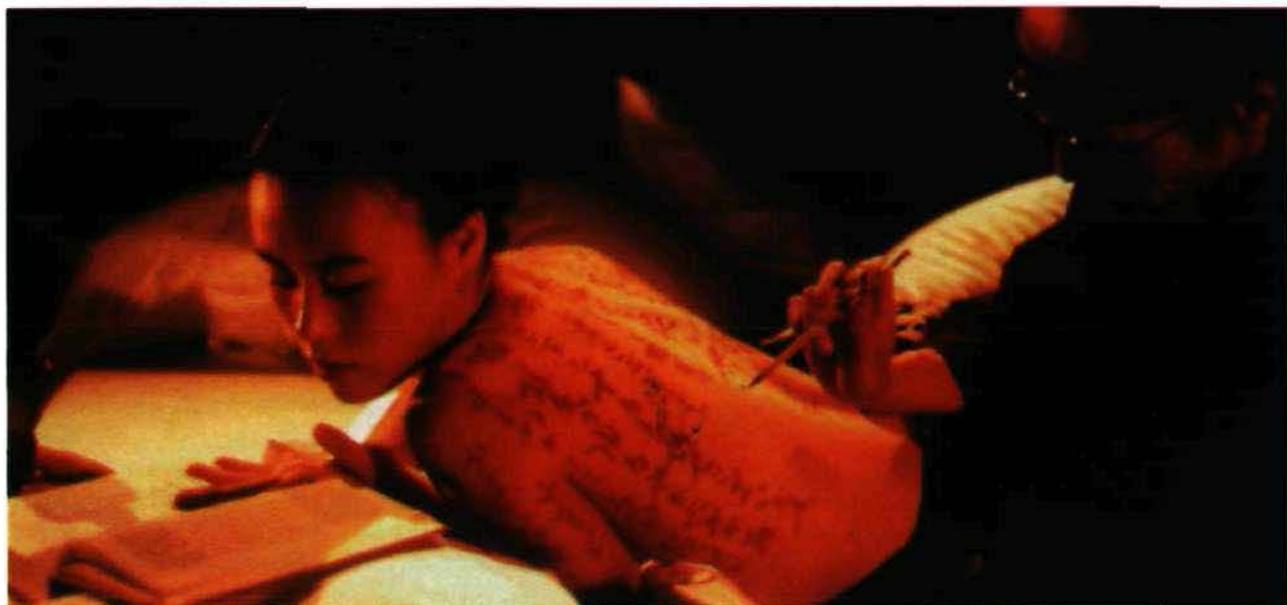
Mario Praz escribió alguna vez que los lenguajes artísticos no pueden ser considerados como un fenómeno virginal, al contrario, cada uno de ellos contiene a todas las otras artes a través de una especie de recuerdo inmanente que Praz denominaba la memoria estética. Por tanto, si damos credibilidad a tal supuesto, cualquier lenguaje creativo, al nacer, no lo hace desde una presunta incontaminación. Sus presupuestos estéticos están ya desde el principio intervenidos por los de otros lenguajes o maneras de expresión de más larga tradición. Una intervención que, en el caso que aquí nos ocupa (la pintura en el cine) va más allá, como veremos en la obra de Peter Greenaway, de la estricta alusión a pinturas concretas que podamos encontrar en ciertas películas.

En los primeros momentos de su desarrollo, el cine construyó un discurso cuyo imaginario visual y cuyo repertorio temático extraído de dos mundos aparentemente opuestos: la alta cultura (pintura, literatura...) y la cultura popular que representaban toda una serie de espectáculos que le habían precedido. En ese período, según Tom Gunning, el cine no habría apostado por una opción narrativa (posteriormente revelada como hegemónica), ligada al deseo de explicar una determinada historia al espectador, sino que los primeros cineastas optaron por un cine de atracciones, un

medio de presentación de vistas, de imágenes que impactaban al público por lo extraordinario de su propia carga visual. Se atraía la atención del espectador, por ejemplo, a través de la sorpresa que generaban los trucajes, esto es, la manipulación visual de la realidad que se obtenía mediante sustituciones, transformaciones, movimientos invertidos, sobreimpresiones, y otros recursos de variada etiología.

Pero también se centraba la mirada sorprendida del público a través de la propia iconicidad de lo que mostraba la pantalla, se hubiese obtenido mediante trucajes o a través de un rodaje directo: las innumerables danzas de los principios del cine; las grandes apoteosis finales de algunos films de la época; movimientos acrobáticos realizados bajo algún pretexto, narrativo o no; la aparición de seres estrambóticos que emergían de lugares impensables; números de prestidigitación a la manera más teatral o circense; espectáculos pirotécnicos que cobraban toda su dimensión cuando la copia estaba coloreada... En realidad, la misma práctica del coloreado no era más que una acentuación de la atracción cinematográfica, una fórmula iconocista para cautivar la mirada de un espectador que el blanco y negro no conseguía centrar suficientemente.

El cine de atracciones, pues, se define por el hecho de plantear un momento espectacular, o una sucesión de momentos espectaculares, que buscan sorprender y maravillar al público más que situarlo en una cadena narrativa. Como escribía Gunning en 1990, "la demostración teatral es más importante que la absor-



ción narrativa. Aquella privilegia la estimulación directa creada por el choque o la sorpresa en lugar de explicar una historia o de crear un universo diatéctico." El cine es, por encima de todo, un espectáculo, un fenómeno que muestra y, en su propia mostración, reconoce la presencia de un espectador mientras que, según la clásica concepción de Christian Metz, el régimen narrativo parte de la ilusión de que el espectáculo ignora al espectador.

Vayamos finalmente al cine de Peter Greenaway. Ese largo exordio pretende situar, con indudable exceso (¡esos excesos que tanto placen al director británico!), las películas del autor de *El contrato del dibujante* en el marco teórico que configura el cine de atracciones. Y en lo que esas atracciones se vinculan al mundo de la representación icónica y, en primera instancia, a la pintura. En este sentido, poco importa que Greenaway haya sido pintor antes que cineasta, o cineasta antes que pintor. Lo que me parece relevante de la figura de este director y de la obra que ha ido construyendo es la mirada que plantea sobre la representación icónica en la era de la posmodernidad. Si esa posmodernidad viene definida, entre otras cosas, por el eclecticismo, por la hibridez, Greenaway en sus films se revela con un altísimo grado de mixturación, con un uso inmoderado del concepto de collage. Un collage que amalgama elementos culturales de diversa procedencia y que, en su entrelazamiento final, busca, antes que nada y como ya hacían aquellos films primitivos, captar la atención primaria y sensorial del público antes que inscribir al espectador en una narración.

La pantalla como un palimpsesto

En efecto, el cine del director británico se acerca al cine de atracciones en su pretensión de captar la atención del espectador, no tanto por sus débiles hilos argumentales como por la fastuosidad de su presentación. A Greenaway no le interesa tanto la representación como la mostración. En este sentido, en sus películas la pantalla, las cuidadas imágenes que la componen, no son un obstáculo que hay que superar a regañadientes (como sucede con muchos maestros de la narración que, en algunas secuencias, parecen incapaces de ubicar al cine en una cadena de representación icónica de larga tradición).

En otro lugar me referí a la "plenitud visiva" como un rasgo primordial del cine greenawayano: la pantalla vuelve a ciertos orígenes del cine, al cine de atracciones. En efecto, las multipantallas que coloca en sus películas; sus escenografías voluntariamente artificiosas (*El cocinero...*, *Prospero's book...*); su profundo cuidado del color (*The pillow book*, *El contrato...*); el uso plástico, casi táctil, de la caligrafía, no sólo como signo verbal, sino como imagen que muestra (los números que acompañaban a la narración en *Conspiración de mujeres*, la escritura en *Prospero's...* o la obsesión por los ideogramas de la escritura oriental en *The pillow...*), todos estos elementos nos remiten a una inequívoca vinculación con un cierto registro "apoteósico" del cine primitivo. Y con la propia representación pictórica.

En esta misma línea, el cine de Greenaway se acerca a la pintura en su deseo de alcanzar algo que, en apariencia –o por costumbre–, la ontología cinematográfica no permite: la simultaneidad. Anclado en el modelo narrativo, el lenguaje cinematográfico ha primado la estructura de sus imágenes (planos, secuencias) a través de la causalidad. Una escena es consecuencia de la anterior y, a su vez, suscita la posterior. Greenaway, por el contrario, aun sometándose al modelo narrativo nunca ha dejado de contar una historia, (aunque sea de forma sincopada), de pretender sorprender al espectador por acumulación. De ahí que la sucesión de sus planos sea, lógicamente, consecutiva, pero al mismo tiempo integre en ellos el simultaneísmo o la simultaneidad. De ahí esas pantallas subdivididas en otras tantas pantallas en las que el espectador es invitado a elegir su propia prelación visual y, por tanto, su propia comprensión del relato.

La simultaneidad es, en definitiva, uno de los rasgos que determinan al lenguaje pictórico. Lessing en su división de las artes sugiere una partición preclara: artes del tiempo y artes del espacio. Mientras que las primeras son sucesivas, puesto que el paso del tiempo interviene en su propia esencia, las segundas son sincrónicas, contemplativas si se quiere, y en ellas el tiempo está detenido. Efectivamente, Greenaway apuesta por subvertir hasta donde le es posible la idea del cine como mera narratividad, como un arte del tiempo estricta. En sus películas, como en todas sus facetas creativas (quiero recordar aquí la extraordinaria exposición *Volar damunt l'aigua* que en 1997 presentó en la Fundació Joan Miró de Barcelona) apuesta por una lectura transgresora de los lenguajes. Una lectura que requiere forzosamente la absoluta intervención del público para que sus obras sean, como proponía Umberto Eco, abiertas. Tan abiertas como lo es –o lo debería ser– la pintura.

IVC La Filmoteca

INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY

▷ Cuadernos de la Filmoteca

Nº 14
Memoria de actividades 2000
1 AÑO DE FILMOTECA

▷ Documentos

Nº 9
Emeterio Diez Puertas
HISTORIA DEL MOVIMIENTO OBRERO EN LA INDUSTRIA ESPAÑOLA DEL CINE (1931-1999)

▷ Archivos de la Filmoteca

Nº 39
Cine español de los noventa / Robertson y la fantasmagoría

▷ Especial Textos

Nº 21
Ed: Carlos F. Heredero
José Enrique Monderde
EN TORNO AL FREE CINEMA
La tradición realista en el cine británico

VENDA I DISTRIBUCIÓ:

LLIG (Llibrería de la Generalitat) · Plaça de Manises, 3 · 46003 València