

ROGER KOZA

Peter Greenaway está convencido de que el cine ha muerto. La sentencia fúnebre suena pesimista y, en el mejor de los casos, nostálgica, pero la provocación poco tiene que ver con el anuncio de una decadencia irreversible. La muerte del cine literario es el paso a un nuevo estadio en el que el cine puede encontrar su propia emancipación expresiva. Las coordenadas simbólicas de este deceso son al mismo tiempo el anuncio de un posible renacimiento. No hay en el cineasta nacido en Gales ningún clamor. A diferencia de los hermanos Lumière, el autor de *Conspiración de mujeres* y *La tempestad* cree en el futuro del cine: 120 años no es nada.

Su deseo de innovar es constatable en cada palabra proferida en esta entrevista. Lo mismo sucede en sus películas, por ejemplo en su último filme estrenado, *Eisenstein en Guanajuato* (2015). Ya en el comienzo del filme sobre la visita del cineasta soviético a la tierra de Frida Kahlo, la puesta en escena es toda una exposición desenfadada de formas de experimentación visual. El plano se fragmenta, los colores se alteran, el registro es diverso, la escala de los planos responde a otro orden y el relato avanza de un modo infrecuente. La innovación es programática.

En su reciente visita a Buenos Aires – invitado por la Universidad Nacional de San Martín, que le otorgó el título de doctor honoris causa –, Greenaway no ha dejado de insistir en que estamos en la época de la imagen, un estadio cultural, digital y visual en el que el cine puede llegar a conocer su liberación total respecto del yugo de la literatura y así reinventarse por caminos desconocidos. En eso, Greenaway ha sido un pionero, un tenaz buscador de formas.

–Usted ha hecho películas sobre Rembrandt y Darwin y, recientemente, le ha dedicado un filme a uno de sus héroes cinematográficos, el cineasta soviético Sergei Eisenstein. ¿Por qué eligió hacer un film sobre ese cineasta?

–En principio déjeme decirle que no existen muchos cineastas visionarios. No tengo duda al mencionar a Charles Chaplin y Sergei Eisenstein. Creo, sinceramente, que uno puede contar con los dedos de las manos los cineastas que han cambiado nuestras nociones sobre lo visual; son muy pocos. Justo en el momento en el que estamos, cuando el cine literario se está muriendo, y cada vez a mayor velocidad, y dado que en el 2017 se cumplirán 100 años de la Revolución Rusa, me pareció que éste era el momento ideal para celebrar el cine de Eisenstein, el mayor cineasta que hemos tenido en los últimos 120 años. Está bien pensar sobre el final de un sistema político, que influyó el mundo occidental por más de 100 años, y a su vez conmemorar al director más importante que ha dado el cine desde sus inicios.

–La decisión de haber elegido el momento en el que Eisenstein no está en su propia tierra no parece arbitraria. ¿Por qué decidió filmar sobre su estancia en México?

–Creo que a Eisenstein se lo puede entender mejor una vez que dejó la Unión Soviética, entre 1929 y 1931. Viajar abre la perspectiva de cualquiera, una obviada. Pero si uno se marchaba y se alejaba de la Unión Soviética, lejos de la influencia del materialismo dialéctico, de la respiración de Stalin detrás de la nuca, a una buena distancia del imperativo de la propaganda



Futuro. El cine sigue ligado a formas del siglo XIX, sostiene Peter Greenaway, para quien la era digital puede favorecer una renovación.

Entrevista. Peter Greenaway apuesta por una cinematografía liberada del imperativo narrativo, capaz de reinventarse y recobrar autonomía.

Cómo filmar en el ocaso del cine



Eisenstein en Guanajuato. En su última película, Greenaway homenajea al gran director ruso y extrema los recursos de experimentación visual.

CRÍTICA

Pliegues de una enciclopedia tridimensional

Una profusión indetenible de imágenes o una experimentación sistemática con un propósito definido: inventar el cine o, de no poder hacerlo, al menos perpetuar algunos planos inolvidables. Eso es Eisenstein en Guanajuato, aunque también es un heterodoxo biopic centrado en sólo diez días en la vida de uno de los mayores cineastas de todos los tiempos, Sergei Eisenstein, tras su fracaso en los EE. UU. y su paso por México en 1931 (para filmar *Viva México!*), el país que cinco años antes que los rusos hizo tam-

bién una revolución. El cineasta soviético, que se sentía perseguido por moscas espías y que aún era virgen al pisar Guanajuato, conocerá en la tierra de los aztecas la veneración ancestral por la muerte y los placeres sexuales. Su encuentro con Palomino Cañedo no será solamente cultural sino también carnal, y habrá aquí un largo pasaje sobre la iniciación sexual del cineasta, que arranca con unas gotas de aceite de oliva deslizándose rumbo a unas nalgas y un poscoito en el que una banderita de la URSS

se sostiene entre los cantos de una cola. La ligereza con la que filma el cumplimiento del deseo sexual no alcanzó para que todavía hoy la sodomización del autor de *El acorazado Potemkin* no provoque el escándalo entre sus compatriotas. La verdadera provocación de Greenaway es otra: trabajar las imágenes como si fueran pliegues de una enciclopedia tridimensional. El resto es anécdota y una comedia (groucho) marxista.

R.K.

BÁSICO

PETER GREENAWAY
NEWPORT, GRAN BRETAÑA, 1942
DIRECTOR DE CINE

Estudió pintura y desde 1965 comenzó a trabajar como editor de cine. Según su propia definición: "Mi cine trata más de lo estético que de lo político, de las ideas filosóficas que de la simple narración". En su filmografía se destacan las películas: *El contrato del dibujante* (1982), *El vientre de un arquitecto* (1987), *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), *La tempestad* (1991), *Los libros de Próspero* (1991), *El niño de Mácon* (1993), *Escrito en el cuerpo* (1996), *8 1/2 Mujeres* (1999) y *Las maletas de Tulse Luiper* (2003) y (2004).

todo el interés y la moda del cine en 3D consiste en un artilugio para contrarrestar el interés generalizado de ver imágenes en teléfonos inteligentes y DVD, y revivir así la experiencia sensorial propia

mensiones y producir una tercera. Cada vez que tengo la posibilidad de hacerlo, trabajando en un estudio o en una locación, intento desarrollar esa particular experiencia sensorial que surge de la relación con el espacio.

—Su insistencia de superar un período del cine vinculado a la literatura es ya un lema indisoluble de su poética; sin embargo, usted parece fascinado por filmar el lenguaje o la palabra, como lo intentó en *Escrito en el cuerpo*, por citar un caso entre otros.

—Estoy de acuerdo con usted en lo referente a mi búsqueda. Creo que cualquiera intenta inventar el medio en el que se desenvuelve. Sucede que todavía resulta difícil comprender la autonomía de nuestro medio de expresión, algo que no podría ser de otro modo. Por ahora hemos tenido un cine de adultos, basado en un concepto de psicología bastante deudor de una noción del bien y el mal propia del cristianismo. Y también hemos creado una forma de grabar que remite a una modalidad de teatro tardío del siglo XIX, en la cual el relato se organiza en actos, la puesta en escena se trabaja en cierta forma, al igual que la manipulación de la música y los efectos de sonidos y que la escritura de los diálogos. Es decir, el cine no ha avanzado mucho más allá del teatro del siglo XIX; una verdadera decepción.

—¿Es la razón por la cual usted vindica siempre a Eisenstein?

—Nada esencialmente importante se ha inventado desde el tiempo en que Sergei Eisenstein concibió una forma de montaje y, una vez más, se trata de una invención literaria proveniente del arte oriental, que tuvo su impacto en Eisenstein en 1923. Si uno piensa en cualquier otra forma de arte a principios del siglo XX, de inmediato puede entender que la pintura experimentó su pequeña revolución, porque se perdió la figuración; si se piensa en la música, ya en 1910, el concepto de armonía era otro, algo que Beethoven jamás hubiera imaginado. Se trataba de todo un giro cultural articulado en la reinvencción. Pero, sin embargo, toda esa actividad revolucionaria no se puede adjudicar al cine. Uno admira, como la mayoría de la gente, el cine de Martin Scorsese, a quien se lo considera el gran cineasta estadounidense de nuestro tiempo, pero Scorsese hace exactamente lo mismo que hacía D. W. Griffith en la primera década del siglo XX.

—¿Qué tiene usted para decir del sonido?

—Dos cineastas importantes como Chaplin y Eisenstein creyeron que la introducción del sonido en el cine era una calamidad. Según ellos, el problema consistía en un cambio de atención que se desplazaba de la imagen al sonido, siendo lo primero lo que definía al cine. El *Viejo testamento* dice: "En el principio era el Verbo", una afirmación errónea. Habría que corregir esa afirmación diciendo que "en el principio era la Imagen". Así es que a partir de esa influencia cristiana, que por más de 2.000 años ha dominado el pensamiento occidental, hemos tomado un camino equivocado. Por eso creo que debemos recomenzar y encontrar un modo de conducirnos por el mundo visual y digital en el que estamos. Como dijo alguna vez Umberto Eco: "Por mucho tiempo tuvimos maestros del texto. Ahora tenemos que encontrar maestros de la imagen". Debido a que el mundo en su conjunto se dirige hacia una sofisticación de su naturaleza visual, necesitamos reeducar o recrear nuestra experiencia visual. Tal vez el cine pueda tener una tarea en esa recreación de la experiencia visual. No tengo la evidencia para afirmarlo, pero tal vez el cine, o el poscine, será la forma de adaptarnos a ese cambio.