

Una nueva lectura del relato

BEGOÑA SILES OJEDA

Trama y Fondo

González Requena, Jesús: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Castilla Ediciones, Colección Trama&Fondo, 2006.

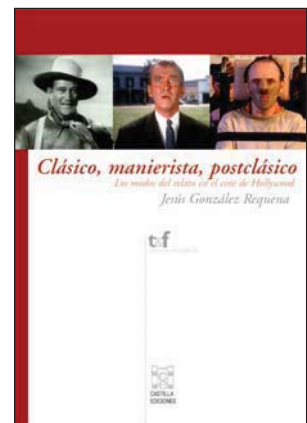
Jesús González Requena lleva reflexionando y teorizando sobre un cierto saber desde hace más de veinte años. Un saber transmitido apasionadamente a través de cursos, conferencias, congresos, seminarios y libros tales como *La metáfora del espejo* (Eutopías, 1986), *El espectáculo informativo o la amenaza de lo real* (Akal, 1989), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad* (Cátedra, 1988), *S. M Eisenstein* (Cátedra, 1992), *El spot publicitario. La metamorfosis del deseo* (Cátedra, 1995), y *Léolo. La escritura filmica en el umbral de la psicosis* (Ediciones de la Mirada, 2000), estos dos últimos escritos junto a Amaya Ortiz de Zárate.

Un saber definido por el propio autor en su última obra, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, de la siguiente manera: "La palabra saber, en tanto hace posible nombrar un conocimiento que se extiende más allá de

lo que puede ser entendido (...) Pues la palabra saber se asocia de manera natural con el campo semántico del sentido: del sentido de lo que tiene -o no tiene- sentido, pero también del sentido de lo que se siente, del saber de lo que se saborea: es decir, remite a ese saber que está directamente vinculado a la experiencia del sujeto y que, por eso, es intransferible" (p. 155).

Y sobre este saber unido a la experiencia del sujeto, González Requena está creando todo un marco teórico desde el cual mirar-leer los relatos artísticos, en general, pero en concreto los cinematográficos. Porque el texto artístico es uno de los espacios donde el deseo, la subjetividad, tanto del autor como del espectador, se moviliza. Tal y como señala González Requena, "la verdad que da sentido a un sistema de representación -y, por extensión, al cine y al arte en su conjunto- sólo puede localizarse en la experiencia subjetiva de los espectadores que de él participan" (p. 7).

Y para hablar de ese saber vinculado al sentido de la experiencia subjetiva, este autor selecciona tres grandes pelícu-



las del cine de Hollywood: *La diligencia* (John Ford, 1939) *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991). Tres películas que representan, cada una de ellas, tres modos de escritura: clásico, manierista y postclásico, respectivamente.

Ahora bien, cómo despliega Jesús González Requena su saber a lo largo del libro para que los lectores podamos saborearlo tanto a nivel de contenido como de forma. Para ello el autor divide el libro en dos grandes bloques: una primera parte titulada: *La diligencia. Vértigo. El silencio de los corderos*, y una segunda parte titulada: *Teoría del relato*.

I Parte **La lectura apasionada de las películas**

En esta primera parte, dividida a su vez en cinco capítulos, el autor va haciendo una lectura atenta y minuciosa de los tres relatos a nivel visual y auditivo, tal y como corresponde al método de análisis utilizado, la Teoría del Texto. Cada capítulo está dedicado al análisis de un mismo contenido temático en cada relato cinematográfico, de manera paralela y comparativa. Así pues, el primer capítulo está dedicado al análisis de los títulos de crédito en cada uno de los relatos. Ese espacio, los títulos de crédito, que pasa desapercibido para la mayoría de los espectadores y teóricos, adquiere importancia en la teoría textual elaborada por Jesús González Requena, porque deja entrever el sentido futuro del enunciado. Desde este primer capítulo del libro dedicado al análisis de los títulos de crédito, el lector empieza ya, por una parte, a comprender las diferencias a nivel de forma y de contenido en cada modo de escritura, y, por otra, a intuir la apasionante lectura textual de cada película.

Los restantes cuatro capítulos de esta primera parte están dedicados al análisis de las figuras que componen los relatos y de sus funciones, tomando como base teórica la escuela formalista rusa –Propp– y la escuela psicoanalítica –Freud y Lacan–. De este modo, el autor analiza la estructura narrativa de las tres películas estudiando cómo se configura el recorrido que el sujeto/personaje hace atendiendo a la tarea que el destinador le encomienda para acceder a su objeto de deseo. Un objeto de deseo que el personaje conseguirá no sólo por su capacidad para poder hacer el acto que toda tarea lleva destinada, sino también, por la verdad que encierra la tarea que el destinador encomienda.

Así pues, en esta primera parte, que se extiende a lo largo de 450 páginas, González Requena despliega su método textual –el cual está creando escuela dentro del área de comunicación audiovisual–, para analizar, prácticamente secuencia por secuencia, con extrema lucidez y rigor metodológico, estas tres películas producidas en Hollywood.

II Parte **La pasión por una escritura teórica**

Si en la primera parte del libro el autor lleva a cabo una minuciosa lectura textual de los tres relatos cinematográficos, en esta segunda parte, Jesús González Requena realiza una compleja lectura crítica y teórica de autores como Bordwell, Burch, Levi-Strauss, Lacan, Greimas, Propp, Freud, etc. Una lectura crítica y teórica necesaria para que el lector pueda entender la base teórica que configura el método de Análisis Textual aplicado en la primera parte.

Esta segunda parte, al igual que la anterior, está estructurada en cinco capítulos. Los cuatro primeros capítulos están todos ellos interrelacionados para demostrar las tres hipótesis principales expuestas en este último libro de Jesús González Requena. Primera hipótesis: el cine clásico de Hollywood se estructura bajo las "formas narrativas de índole épica" (p. 482). Esto supone, por una parte, volver a mirar los textos del cine clásico sin los prejuicios teóricos, ideológicos y emocionales que ha caracterizado la visión de muchos historiadores y críticos cinematográficos, y, por otra, llevar a cabo una lectura crítica de los textos que teorizan sobre este cine. Y esto es lo que hace González Requena, cuestionar la lectura que caracteriza al cine clásico como una escritura de la transparencia con respecto a la posición de la cámara, y la configuración de una trama en función de unos acontecimientos que se suceden temporalmente en una relación causa y efecto, influenciados por la causalidad psicológica de sus personajes. Tras esta nueva revisión de la películas, y una vez realizado el pertinente cuestionamiento teórico, el autor plantea que el cine clásico ofrece "un universo estilizado, idóneo para la articulación simbólica de los conflictos psíquicos que lo habitaban" (p. 484).

Y esto conlleva la exposición de la segunda hipótesis: el cine clásico de Hollywood se puede considerar uno de los grandes relatos mitológicos de Occidente, junto con los cuentos maravillosos y la tragedia griega. La forma narrativa del mito estructura el cine clásico de Hollywood alrededor de la figura de un héroe. Un héroe que consigue la incondicional identificación del lector. Y ello es así, porque el lector siente los actos llevados a cabo por el héroe con una verosimilitud verdadera y ética, debido al sentido interno de la narración. Un sentido

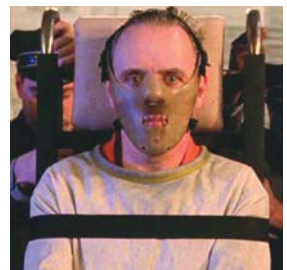
donde los actos del héroe no surgen de una relación causa-efecto lógica y verosímil con respecto a la realidad, sino desde la expectativa deseante del héroe.

Y, por último, la tercera hipótesis: no todo texto narrativo es un relato. "El relato como la narración del trayecto del deseo de un sujeto, configurado por su tarea y su objeto" (p. 521). Esto supone la posible presencia de dos ejes en la estructura de un relato: el eje de la donación, y el eje de la carencia. Ahora bien, hay relatos que sólo se configuran alrededor del eje de la carencia, y otros alrededor de los dos. Sólo el relato que se configura alrededor de los dos ejes puede ser nombrado como "Relato Simbólico-Relato Mítico".

Para ir demostrando estas hipótesis, Jesús González Requena despliega todo su saber teórico y crítico a través de los textos de los autores anteriormente citados, mostrando al lector los aciertos y lagunas de sus teorías, hasta configurar un marco teórico con el que demostrar sus hipótesis.

El último capítulo, a modo de conclusión, define, por una parte, las características de las tres escrituras que caracterizan la producción cinematográfica de Hollywood, clásica, manierista y postclásica, y, por otra, las del cine producido en Europa.

La obra *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, está escrita con la pasión surgida en la lectura respetuosa hacia los textos tanto audiovisuales como teóricos analizados. En ella, el autor, Jesús González Requena, despliega todo un nuevo saber teórico sobre el relato, que el lector a buen seguro agradecerá.





Las ventanas de Greenaway. Espacio, arte y posmodernidad

JOSÉ MIGUEL GÓMEZ ACOSTA

Personajes y lugares

En 1975 el director británico Peter Greenaway (Gales, 1942) realizaba el cortometraje de cuatro minutos de duración, *Windows*. Aquel era un pequeño experimento donde, a través de la imagen fija de unas cuantas ventanas abiertas al paisaje, se asistía a la lista incesante de un grupo de personas muertas por defenestración. El catálogo de muertes se organizaba una y otra vez en torno a diferentes parámetros comunes y aparentemente banales. Mientras, las únicas imágenes que acompañaban a la extraña lista eran los planos estáticos de las sucesivas ventanas. El conjunto cobraba cuerpo a medida que la repetición de fragmentos conseguía crear una singular atmósfera de combinación aleatoria. La ventana, verdadera protagonista visual, funcionaba también como un fragmento más: un encuadre repetido y acumulado. Los personajes, por su parte, no eran más que una lista azarosa, sin duda de menor calado que las propias ventanas.

Desde sus comienzos, el espacio y la arquitectura han tenido una importancia fuera de lo común en toda la filmografía de Greenaway. Al menos tanta como los personajes y en ocasiones más que ellos. Desde aquel deslumbrante encuentro con

El contrato del dibujante (*The Draughtsman's Contract*, 1982) hasta las posteriores *El niño de Mâcon* (*The Baby of Mâcon*, 1993) o la monumental obra multimedia alrededor de *Las maletas de Tulse Luper*, la idea espacial desplegada supera frecuentemente la fuerza de sus protagonistas humanos. Podemos hacer un breve recorrido por algunos de los espacios más conocidos y sorprendentes de Greenaway para intentar comprender, desde ellos, un poco más sobre su mirada, sobre sus *ventanas*.

En primer lugar *El contrato del dibujante*, sorprendente film donde el protagonista, que recibe el encargo de retratar el paisaje y las distintas alas de una mansión rural inglesa, se ve inmerso en una barroca conspiración. El dibujante de Greenaway sostiene una máxima profesional que lo llevará irremediabilmente hacia su fatal destino: plasmar la realidad tal y como la ve, aunque la inclusión de algún detalle concreto le pueda perjudicar personalmente. El dibujante, de forma análoga a lo que ocurre con el fotógrafo de *Blow Up* (Michelangelo Antonioni) o con el cineasta aficionado de *Tren de sombras* (José Luis Guerín), realiza un registro de la realidad que oculta en su interior el secreto de un misterio. Sólo cuando el registro (bien sea dibujado, fotografiado o grabado) se examina

minuciosamente, afloran las claves para descubrirlo. Los doce dibujos, *ventanas* o encuadres desde los que nos aproximamos a la anécdota del argumento son, además de la posición exacta del ojo del dibujante, la pauta rítmica sobre la que se articula toda la obra. En los lugares retratados es donde reside la temática esencial, donde habita la relación entre el paisaje real y el representado. Y precisamente es en esa relación espacial, como plasma claramente el dibujante, donde anida la complejidad de las relaciones humanas.

La presencia de la arquitectura se hace evidente en *El vientre del arquitecto* (*The Belly of an Architect*, 1987), tanto por la constante aparición de la Roma clásica como por la revisión posmoderna del arquitecto del siglo de las luces Etienne Louis Boullée. Las siete postales de Roma que el protagonista roba y después escribe a un difunto Boullée son las *ventanas* desde las que asomarse a la ciudad y a los personajes. La postal, visión turística, idealizada, inventario de monumentos, enfrenta la ciudad real con la representada o la imaginada, de igual manera que el arquitecto enfrenta su propia muerte a la de su idolatrado *alter ego* Boullée.

Algo distinto ocurre en *Conspiración de mujeres* (*Drowning by Numbers*, 1988), donde la *ventana* que sustenta la estructura del film no es ningún encuadre físico, sino la presencia de una serie de números (desde el uno hasta el cien) que, como un particular metrónomo, marca el ritmo narrativo.

La presencia de estos números funciona como una foto fija y su descubrimiento supone el punto de encuentro entre diversas líneas de significación superpuestas. Los lugares actúan de hitos cíclicos manipulando la trama, organizándola a su alrededor: la torre del agua, el bosque nocturno, la puerta donde la niña salta, los abigarrados interiores, la casa de la playa.

Este catálogo de lugares, espacios y ritmos es inmenso y podemos encontrar sin esfuerzo muchos otros ejemplos, como las ocho filmaciones de animales en descomposición, la cama y el zoológico de *Z.O.O. (A Zed and Two Noughts)*, 1986), o las mesas y los siete menús de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, 1989). Otra muestra destacada serían los espacios de *Prospero's Books* (*Los libros de Próspero*, 1991) donde los recintos cerrados sirven de recreación y representación de la historia que Próspero, el gran hacedor, construye en su pensamiento. Los veinticuatro libros de la sabiduría actúan de marcador rítmico y a la vez se convierten en espacios propios por sí mismos. Greenaway experimenta con la idea de espacio ilimitado que pierde sus bordes concretos y que, oníricamente, se transforma en múltiples escenarios. La particular recreación de la sala hipóstila del comienzo, remite a los espacios en expansión, de crecimiento infinito, similares a la mezquita de Córdoba o los grandes edificios de la antigüedad egipcia. Esta experiencia de la

transformación culmina en *El niño de Macôn* (*The Baby of Macôn*, 1993), donde el escenario teatral es a la vez el espacio de la realidad y el de la representación en un alambicado juego de profundidades que trasciende la tradicional bidimensionalidad del teatro. Por último en *The Pillow Book* y en la serie de *Tulse Luper*, el espacio que se trasciende no es el teatral sino el cinematográfico, al mezclar diferentes niveles de realidad y representación en ventanas digitales independientes que forman una imagen múltiple global.

Todos estos espacios donde se colocan los hechos y también las emociones están contruidos, en un sentido amplio, de números, es decir, de relaciones matemáticas. Y estos espacios que se convierten en elemento estructurante son, para Greenaway, los grandes protagonistas. Para ilustrar la importancia de esta idea, nada mejor que acudir a las palabras del propio director: *Me siento atraído más fuertemente por mi sentimiento del lugar que por mi sentimiento de las personas*¹.

Greenaway, influencias y reciprocidad

Aparte de un análisis meramente cinematográfico, la filmografía de Greenaway puede leerse como una pieza clave en el desarrollo de una corriente posmoderna con gran paralelismo e influencia en la arquitectura, las artes plásticas, la música o la literatura. Toda la obra de Peter

Greenaway tiene algo de repetición, fragmentación y acumulación, así como un desmedido afán enciclopédico y de mezcla disciplinar. A veces ese rasgo llevado al extremo es el que consigue su extraño y característico aspecto formal. Queremos señalar con esto que la filmografía de Greenaway, generalmente clasificada de excéntrica y marginal, puede releerse fácilmente junto a las obras de algunos otros artistas también calificados como excéntricos o marginales, pero que ocupan en sus distintas disciplinas un papel relevante en el siglo XX.

La influencia y reciprocidad de la obra de Greenaway puede verse reflejada en la pintura metafísica de Giorgio de Chirico (1888-1978), en la arquitectura de Aldo Rossi (1931-1996), en la literatura de Italo Calvino (1923-1985), y por supuesto, en la música de Michael Nyman (1944-). Brevemente trataremos de ilustrar algunos aspectos comunes de todos ellos.

1. La vuelta al clasicismo

Desde el temprano Giorgio de Chirico, los cinco creadores se han caracterizado por una revisión del ideal clásico, por una vuelta a los orígenes. Esta particular visión clasicista se articula, primero, como reacción a otras corrientes menos afines y, segundo, como manera de hacer estallar todos los valores academicistas que nada tienen que ver con el significado cultural de la tradición clásica. El conocimiento de la heren-

¹ "Me siento atraído más fuertemente por mi sentimiento del lugar que por mi sentimiento de las personas [...] ¿Por qué no aplaudir las pasiones, el drama y los cambios de luz del sentimiento del lugar? Un día lo haré. Ni actores. Ni diálogo. Ni intriga. Ni relato. Ni figurantes. Ni muchedumbres." *Positif* 363, mayo 1991, p. 24.

cia del pasado se convierte en una vía de evolución evocadora de progreso. La aparente aceptación del espíritu clásico se conjuga con una actitud marcadamente personal para componer un lenguaje propio. De Chirico comienza su pintura metafísica amparándose en patrones formales de Rafael o Delacroix, y Aldo Rossi actúa de manera similar al utilizar el repertorio clásico de la arquitectura. Se trata en ambos casos de una primera fase de alejamiento de otras posturas: las vanguardias, en el caso del primero; el estilo internacional en el caso del segundo. Análogamente Calvino, frente a la tendencia del realismo social, vuelve la vista hacia la fábula medieval italiana, mientras que Nyman, el músico de las primeras obras de Greenaway, renuncia a la abstracción del serialismo para adentrarse y recomponer modos clásicos y barrocos. Peter Greenaway, por su parte, vuelve la mirada hacia clásicos europeos como Antonioni, Godard, Resnais, Buñuel o Bergman, aunque, en un sentido más amplio, dirige su interés hacia las artes plásticas y en particular la pintura y la arquitectura desde el Renacimiento hasta el Siglo de las Luces.

Toda esta regresión debe entenderse como un posicionamiento particular en momentos de *desencanto* en los que la aceptación de conceptos llamados de vanguardia o aparentemente rupturistas llegaba a agotarse en sí misma. Ante ello, paradójicamente, la vuelta a lo clásico pretende poner de relieve valores como la flexibilidad, la apertura de nuevas vías,

o la aceptación de la tradición como una transmisión viva y cambiante en constante renovación. En definitiva, la vuelta como comienzo del viaje.

2. La retórica del fragmento

El retorno hacia lo clásico no es meramente simbólico ni vacío, no se trata de una simple aceptación de valores del pasado acríticamente deglutidos, sino que requiere de un laborioso proceso de relectura. En él, la retórica del fragmento desempeña un papel primordial. El fragmento, parte esencial del todo, representa la posibilidad de un orden mayor. Sin embargo, el fragmento se utiliza como pieza descontextualizada a la que, inevitablemente, se dota de un nuevo significado. Con ello se acepta la imposibilidad de describir la totalidad de lo real, se apuesta por la restricción, la inabarcabilidad. La fragmentación muestra la ruptura de algo que tuvo un sentido completo pero que ya no es posible reconstruir. La relación entre las partes cambia y, del ideal original, sólo queda una insatisfactoria combinación en parte azarosa y un sentimiento de profunda extrañeza. Sin embargo, expresando la ruptura de la lógica global se llega a componer un sentido nuevo y revelador.

Giorgio de Chirico realizará su reconstrucción a partir de fragmentos de perspectivas y de elementos arquitectónicos en ocasiones contradictorios entre sí. El resultado difícilmente encaja en una globalidad, más bien se convierte en un conjunto de

conjeturas y observaciones, ensamblado mediante sutiles y deliberadas incoherencias de representación (*Misterio y melancolía de una calle*, 1914). Tras la etapa metafísica se sucederá otra marcada por una copia más literal de modelos del pasado para desembocar al final en una relectura también literal de sus propias primeras obras: la autocita roza la falsificación. En la obra de Rossi es necesario observar la relación entre las piezas como elementos irreductibles de partes más complejas. El imaginario clásico se vuelve nuevo al sacarse de su contexto habitual. Cilindros-columna, pilares prismáticos, conos, cúpulas, esferas, pirámides y ejes dan lugar a composiciones geométricamente precisas, reiterativas y obsesivas. Tales elementos se cargan de una intensidad inusitada, confiriéndoseles significados ambiguos, imprevistos, extrañándolos en su contexto urbano (*Cementerio de Módena*, 1971). Italo Calvino entiende esta composición fragmentaria a través de estructuras hasta cierto punto complejas que se repiten y que hacen que cada capítulo o sección adquiera un valor diferente según se relacione con el resto. Si en la trilogía de *Nuestros Antepasados* (1952-1959) Calvino vuelve la vista hacia una reelaboración de la fábula tradicional, en obras como *Las ciudades invisibles*, *Si una noche de invierno un viajero* o *El castillo de los destinos cruzados*, la estructura marca la composición fragmentaria hasta llegar a recomponer una serie de relaciones ambivalentes y nunca cerradas. Dichas relaciones se basan en la

repetición y articulación de un discurso paralelo al propio argumento que, en ocasiones, llega a superar. Michael Nyman, a su vez, encuentra en la cita clásica sacada de contexto y reelaborada, el material de trabajo para la música de la filmografía de Greenaway. La forma en que Nyman coloca la historia musical bajo una lupa, es a la vez original e irónica. Las trampas y fallos resultan grotescos e intencionadamente amanerados, alegres aunque con un fondo último de extrañeza y pesadumbre. La técnica de sacar de contexto compases específicos, frases cortas o secuencias de acordes para alargarlos, tocarlos con la medida errónea, con instrumentos cambiados y con una actitud que no estaba allí desde el principio confiere a la música un carácter desconcertante. Greenaway, por su parte, basa sus películas en una férrea estructura hecha de repeticiones y fragmentos que poco tiene que ver con las convenciones cinematográficas habituales. Las situaciones, espacios e historias son fuertemente antinaturalistas, artificiales. A veces sus películas se ven interrumpidas por piezas en principio ajenas (que posteriormente se harán propias) que dotan a la obra de dos lecturas, de dos movimientos rítmicos. Una vez establecida la malla el director la llena de estratos que, junto con el argumento, forman un poderoso tejido de alusiones. Las citas son en ocasiones literales y provienen del mundo de las artes plásticas en su mayor parte, mientras que otras veces la cita hace referencia a la propia obra anterior del director.

3. Temas y símbolos

Según Peter Greenaway hay dos temas fundamentales en el arte occidental: el sexo y la muerte². Y el primero, en sentido amplio, puede entenderse como apéndice del segundo. De Chirico explica la muerte en la inmovilidad del espacio, con la suspensión de la temporalidad. A fuerza de enfatizar invariantes plásticos y gracias a un elevado grado de estilización icónica de los elementos figurativos clasicistas, su pintura es la primera en proponer una lectura posmoderna del espacio y el tiempo. Los objetos abandonan su significado habitual llegando a la descontextualización formal y de contenido. Aparecen espacios sorprendidos, inmovilizados, arquitecturas sin tiempo, enigmas reforzados por la tensión compositiva que suscitan en el escenario arquitectónico las figuras (bustos, estatuas, sombras, fragmentos) y los paisajes lejanos. Fácil reconocer en todo esto rasgos comunes con la arquitectura de Rossi: construcciones inmóviles, obstinadas, indiferentes, cínicas, desencantadas, angustiosas y, a la vez desenfadadas, coloristas y contradictorias. Calvino se adentra en esta pulsión mortal de la nostalgia infinita, a través de personajes como el Vizconde Demediado o el Caballero Inexistente. En ellos no sabemos dónde están los límites entre lo que es y lo que no. Y esa pérdida total de esperanza, profundamente asumida, va emparejada con una fina y alegre ironía. La música de Nyman, alimentada largo tiempo de fragmentos de músicas pasadas, podría ser calificada como necrófaga. Sin embar-

go la muerte, la descomposición musical de estos fragmentos, se torna en una alegre fiesta muy poco frecuente en la música contemporánea. Greenaway, a su vez, entiende la muerte como un paso más en el implacable camino de la evolución natural. Sus obras están llenas de asesinatos, suicidios y accidentes, pero también de procreación y nacimientos. La escala biológica trasciende a la humana: descomposición, desmembramiento, vuelta a las sustancias primitivas, fuego y agua purificadores, *tabula rasa*, celebración de la muerte.

4. Ventanas

El breve repaso por esta colección de influencias y reciprocidad entre las obras dispares de cinco artistas dispares, tiene como fin reflexionar una vez más sobre las sutiles relaciones que existen entre tradición y modernidad. El vacío de las vanguardias y el agotamiento de una abstracción insatisfactoria pudo propiciar la vuelta a formas de la figuración clásica. Pero este regreso, lejos de ser un paso atrás, se convierte en una renovadora apertura gracias a su mirada irónica, desmedida, desprejuiciada y en ocasiones superficial. Algunas de las vías propuestas en este intento morirán en poco tiempo, sin embargo otras serían retomadas y reconducidas por senderos desiguales pero siempre sugerentes.

Para acabar, retomaremos las *ventanas*, elementos repletos de un gran

²Básicamente sólo hay dos asuntos que se tratan en toda la cultura occidental: sexo y muerte. Tenemos cierta habilidad para manipular el sexo hoy en día. No tenemos habilidad, y nunca la tendremos, para manipular la muerte". *Cineaste*, XVIII/3, p. 10.

valor simbólico y literal. Las que Peter Greenaway, mucho después de rodar *Windows*, emplazó en algunas ciudades europeas a partir de 1994 estaban situadas sobre diferentes tipos de escaleras y, mediante encuadres y puntos de vista diversos, permitían al ciudadano-observador reencontrarse con un fragmento de su ciudad. Dicho fragmento se presentaba, a la fuerza, extrañado, en cierta medida descontextualizado por el simple hecho de haber sido enmarcado y elegido para su visión. El mecanismo era similar al de Aldo Rossi en sus proyectos de monumentos para Cuneo (1962) y Segrate (1965): una escalinata encerrada que aísla del exterior llevando al actor-espectador hasta una visión parcial ya seleccionada. Lo remarcable, lo memorable del monumento más allá

de sus formas geométricas puras, es la posibilidad de redescubrir lo evidente. Las ventanas que Giorgio de Chirico nos muestra están hechas de fragmentos seleccionados combinados artificialmente y, como los ejemplos anteriores, congelan una visión determinada cuyo punto de vista es difícil eludir y que redescubre el misterio de lo cotidiano. El mismo misterio de las ciudades que Calvino despliega bajo la mirada atenta de Kublai Khan. Cada ciudad es exactamente una ventana abierta por Marco Polo, un fragmento de memoria seleccionado y mostrado en un contexto distinto. Fragmentos extraídos, revelados, repetidos, *ventanas* que, como en la música de Michael Nyman, acaban de forma tan brusca e inesperada como empezaron.