

LA TEXTUALIZACIÓN DE LA IDENTIDAD EN EL CINE DE PETER GREENAWAY. ANÁLISIS SEMIÓTICO DE *THE PILLOW BOOK* (1996)

The Textualization of Identity in Peter Greenaway's Cinema. A Semiotic Analysis of The Pillow Book (1996)

Jesús HERNÁNDEZ LOBATO
Université Paris-Sorbonne (Paris IV) - parvuslupus@hotmail.com

BIBLID [(2172-9077)7,2013,176-205]

Fecha de recepción del artículo: 16/05/2013

Fecha de aceptación definitiva: 29/11/2013

RESUMEN

Este artículo se propone reexaminar la filmografía de Peter Greenaway, en particular su aclamada *The Pillow Book* (1996), como una lúcida reflexión sobre el problema postmoderno de la textualización identitaria. Mediante un minucioso análisis de los sofisticados dispositivos narrativos, intertextuales y estéticos que dicha obra pone en juego, este estudio identifica e interpreta por primera vez ciertas claves visuales de especial relevancia, que dan muestra de una sorprendente profundidad y coherencia como metáforas cinematográficas.

Palabras clave: *The Pillow Book*, Peter Greenaway, identidad, textualización, metáfora visual.

ABSTRACT

This paper aims to reassess Peter Greenaway's filmography, in particular his acclaimed 1996 motion picture *The Pillow Book*, as a lucid reflection on the postmodern problem of textualized identities. By means of a thorough analysis of the sophisticated narrative, intertextual and aesthetical devices used in this film, this study identifies and interprets for the first time some particularly relevant visual clues, which give proof of a surprising depth and consistency as cinematic metaphors.

Key words: *The Pillow Book*, Peter Greenaway, identity, textualization, visual metaphor

1. Introducción

Y me dijo: Hijo de hombre, haz a tu vientre que coma, y llena tus entrañas de este rollo que yo te doy. Y lo comí, y fue en mi boca dulce como miel.

Ezequiel 3, 3

La obra fílmica de Peter Greenaway propende a problematizar el concepto clásico de la construcción coherente y compacta del “yo”, basada siempre en la asunción de unos modelos de narratividad derivados de lo literario y absolutamente ajenos al universo experiencial de nuestras vidas. Este artículo se propone investigar el eje fundamental de dicha problematización: la inextricable unión de identidad y textualidad que se oculta tras la ficción cultural del “yo”. Pese a ser éste un eje transversal rastreable a lo largo de toda la producción del cineasta, ha merecido hasta ahora una escasa atención por parte de los estudios críticos publicados, más interesados en abordar otro tipo de temáticas.

Se trata, en definitiva, de intentar aproximarnos al cine de Greenaway desde la perspectiva de lo “quijotesco”, esto es, la de unos personajes que dan forma a sus experiencias vitales en función de patrones literarios o culturales que les permiten alcanzar la ilusión de una identidad compacta, que nunca podrá ser sino autoconstruida, hecha de texto, discontinua y sujeta, en cuanto a tal, a continuas revisiones y cambios genéricos. Tal vez el hidalgo de la Mancha sea el modelo más imperecedero de un proceder, que, lejos de pertenecer a la selecta minoría de los “dementes” oficiales, se ha acabado por desvelar un mecanismo universal —consciente o inconsciente— de la creación de identidad del ser humano. La teoría postmoderna ha evidenciado hasta qué punto dependemos de una textualidad aprendida e interiorizada, masticada y digerida (como en la cita de Ezequiel con la que hemos querido encabezar este trabajo¹) aunque paradójicamente externa a nuestras vidas, para producir la

¹ Recuérdense en macabro paralelo al pasaje bíblico la elocuente muerte del personaje de Michael en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989): ahogado por la ingestión de sus propios libros.

ilusión de una “identidad” que se pretende erigir en expresión de nuestra esencia mas íntima. La propia idea de “narración”, tan denostada por Greenaway a causa de la tiranía que ejerce en el medio cinematográfico, resulta esencial para esta épica de la autoconstrucción, como bien ha señalado Paul Ricoeur² en buena parte de sus ensayos. El simple hecho de narrar supone ya, en efecto, una irrealización de lo narrado³, pues la vida nunca tiene forma de relato, se da en bruto, sin causalidad ni progresión diegética, desordenada, caótica, en ráfagas. Contar un acontecimiento real requiere insuflarle una estructura narrativo-causal que le es totalmente ajena, y remodelar el flujo fenomenológico de nuestra experiencia de acuerdo con unas coordenadas culturalmente adquiridas mediante la interiorización desde la infancia del modelo ordenador del relato, del mito, del cuento, de la tragedia o la *sit-com*, en definitiva, del *texto* como sustituto de la experiencia y productor de esa cuestionable sensación de “identidad” y continuidad en nuestras vidas. He ahí la función última —terapéutica— de la literatura: dar forma al desorden de la experiencia y reordenar el caos de la memoria mediante la interiorización de los relatos aprendidos, que nos creen la falsa sensación de estar viviendo dentro de una novela, un drama o una película, de cuya trama siempre somos protagonistas. La realidad vivida se somete sistemáticamente a un proceso de ficcionalización, pues la distancia autobiográfica entre el yo-autor y el yo-personaje tiende a convertirse en un abismo, que debe hacerse coherente mediante su forzada conversión en relato⁴.

Por lo que respecta al cine de Greenaway, resulta evidente cómo rehusa adherirse al mito moderno de la identidad compacta mediante un desmarcamiento constante de los clichés narrativos con los que se construye (a los que el medio audiovisual parecía lamentablemente avocado) y una

² Vid. especialmente Ricoeur, 1987.

³ No en vano define Christian Metz el relato como un “discurso cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos”(recogido en Gaudreault y Jost, 1995, p. 19).

⁴ El cine documental, verbigracia, ha demostrado con creces su inherente ficcionalidad, al ser capaz de convertir en una narración trepidante, conmovedora y con una estructura trágica de aliento clásico y corte aristotélico las tediosas experiencias vitales de un delfín en el océano, que nada tienen que ver con esas épicas televisivas radicalmente humanizadas; ni qué decir tiene que la mera articulación en forma de relato de hechos reales y empíricamente contrastables suele tener una carga ideológica *ad libitum* completamente ajena a esos mismos acontecimientos. Pero no desearía extenderme más en desarrollar esta breve deconstrucción del mito moderno de la narración neutra, objetiva o documental.

palpable insistencia en la creación de catálogos borgesianos⁵ condenados *ab ovo* a demostrar su ineficacia a la hora de clasificar el inaprensible flujo de lo real, pero capaces, en todo, caso de proponer modelos alternativos a la tiranía estructural de la progresión dramática. Lo característico de sus películas, al igual que de la novela cervantina, es la manera en que se evidencia el carácter artificial y culturalmente mediado de lo que tendemos a considerar nuestra esfera más íntima: la identidad personal. Los personajes de Greenaway se construyen abiertamente sobre moldes textuales que intentan encajar a toda costa en su día a día, generando en el proceso una considerable tensión, producto del abismo foucaultiano entre palabras y cosas. El mismo hecho de que estas películas se hallen enteramente trufadas de intertextos y alusiones más o menos eruditas a toda suerte de productos culturales produce en el espectador una clara sensación de mediación del arte en la vida, de la textualidad en la experiencia. La categoría de lo natural quiebra ante unos productos que evidencian continuamente su carácter de artefactos y la artificialidad inherente a todo cuanto merezca el nombre de humano, incluido aquello que tenemos por más íntimo y espontáneo⁶. Si bien este tipo de reflexiones sobre el tema —netamente postmoderno— de la discontinuidad y ficcionalidad del “yo” (entendido como puro constructo) podrían extraerse de cualquier otra película del director galés⁷, nos centraremos durante esta

⁵ Vid. ex. gr. Borges (1960^a, p. 142), donde se recoge el contenido de “cierta enciclopedia china”, cuyas absurdas taxonomías (¿acaso existe alguna que no lo sea?) sirvieron como punto de partida conceptual a Michel Foucault para elaborar uno de los estudios postestructuralistas más influyentes de nuestros días, *Las palabras y las cosas* (1999): “Los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas”. La ya extensa filmografía del cineasta británico Peter Greenaway se muestra, desde un comienzo, sumamente interesada en la plasmación irónica de toda esa pasión catalogadora del fallido proyecto de la Modernidad ilustrada, cuyo hipertrofiado afán clasificatorio acaba por revelársenos tan desatinado y arbitrario como las citadas taxonomías borgesianas.

⁶ Sobre la poética antinaturalista de Peter Greenaway he aquí sus propias declaraciones: “Mi cine es deliberadamente artificial y es siempre autorreflexivo. Cada vez que miras una película de Greenaway, sabes que estás definitiva y absolutamente *sólo mirando una película*. No un trozo de vida, ni una ventana al mundo. No intenta ser un ejemplo de algo “natural” o “real”. No creo que el naturalismo o el realismo sean válidos para el cine ... La persecución del realismo me parece un callejón sin salida” (apud Gorostiza, 1995, p. 231).

⁷ Baste un somero recorrido por algunos ejemplos de su filmografía para darnos cuenta de la gran persistencia de esta inexplorada temática: en *A Zed and Two Noughts* (1986), por ejemplo, el médico se modela a sí mismo sobre el universo artístico de Vermeer, y hace prevalecer en todo momento los criterios estéticos sobre los terapéuticos (amputa la pierna superviviente de Alba por mero amor a la simetría); *Kracklite* (*The Belly of an Architect*: 1987)

exposición –necesariamente breve y limitada- en aquella que mejor y más conscientemente metaforiza esas identidades textualizadas y los problemas teóricos que comportan: *The Pillow Book* (1996)⁸.

2. El armazón literario: de *Makura no sōshi* a *The Pillow Book*

El material de partida supone, de por sí, un desafío a las convenciones occidentales de lo autobiográfico, que remontan a las *Confesiones* agustinianas: *El libro de la almohada* (*Makura no sōshi*) de Sei Shōnagon, desde los albores de la literatura japonesa, nos propone un diario (*nikki bungaku*) no narrativo, hecho de fragmentos y catálogos, una “taxonomía íntima” de sensaciones y reflexiones inconexas, en definitiva, un modo de acercarse a la construcción identitaria sorprendentemente próximo a las constataciones postmodernas sobre la discontinuidad del yo y sus reformulaciones interesadas por parte de nuestra memoria. La obra opera “una dispersión del sujeto en fragmentos” (Sei Shōnagon, 2003, p. 15) que cuestiona nuestros hábitos de intelección de lo identitario y la linealidad de su supuesta coherencia interna⁹. Será una pieza literaria tan alejada de lo convencional la que modele y textualice la identidad de la protagonista del filme de Greenaway. Nagiko, en efecto, se propone de un modo consciente y llamémoslo quijotesco revivir en su propia existencia el universo literario de Sei Shōnagon, modelo

lleva al límite su obsesión identitaria por el también arquitecto Boullée y vive su propia enfermedad como un *revival* histórico de las biografías de diversos emperadores romanos (como Augusto, cuyo vientre fotocopiado superpone sobre el suyo, cree estar siendo envenenado por su esposa con higos, la noticia de su pronta muerte se le da como colofón al relato de la muerte de una serie de emperadores, etc.); la fatídica ingenuidad de Neville en *The Draughtsman's Contract* (1982) se manifiesta en no haber sido capaz de darse cuenta cómo una trama libresca basada en el mito de Perséfone y Demeter se estaba superponiendo a una realidad que él trataba de reflejar con objetividad mimética, sin percibir su absoluta textualización (tampoco era consciente de los tópicos de la novela policíaca de los que iba a ser víctima dentro de ese universo de seres barrocos hiperconstruidos en el que los significados —nunca inocentes— se superponen y la realidad nunca se da exenta del texto); el personaje de Isabella Rosellini (Mme. Moitessier) en la reciente *The Tulse Luper Suitcases, Part 2: Vaux to the Sea* (2004) se nos propone como una reencarnación de una dama homónima retratada por Ingres en 1840; por no hablar de *Prospero's Books* donde será precisamente el lenguaje y la textualidad (libros) la fuerza tiránica que dé forma al universo de la isla (arrebataada al poder preverbal de Calibán) y otorgue a Próspero el dominio absoluto sobre ella.

⁸ Según constata el propio Greenaway: “This is the second film I've made which has the word 'book' in its title” (apud Gras y Gras, 2000, p. 177).

⁹ El propio Greenaway subraya la “continual fragmentation of narrative ideas” de este texto japonés, relacionándolo explícitamente con las estrategias artísticas de la cultura postmoderna y, más concretamente, con la versatilidad del discurso televisivo (apud GRAS y GRAS, 2000: 180-181).

identitario que la marcará desde su más tierna infancia¹⁰. La identificación Nagiko/Shōnagon es una constante en toda la película que no sólo se apoya en la presencia efectiva del texto de la venerable cortesana durante los momentos más significativos de la vida de nuestra protagonista, sino incluso en la literalidad de su propio antropónimo: Nagiko Kiyohara no Motosuke Sei Shōnagon, que aparece impresionado en color rojo —sobre una imagen en blanco y negro— rodeando el espejo en el que la niña toma conciencia de sí misma tras el rito identitario de la felicitación paterna, sobre el que volveremos más adelante¹¹ (fig. 1).



(fig. 1)

¹⁰ Así lo declara al menos el propio Greenaway en el guión original del filme: "This journal (sc. El libro de la almohada) and its author, Sei Shonagon, will haunt the activities of the film, making a great many allusions and resonances, until we begin to *identify* Nagiko with Sei Shonagon herself" (Greenaway, 1996, p. 32). La cursiva es mía.

¹¹ Para una interpretación de dicha escena en clave edípica y lacaniana vid. Willoquet-Maricondi, 1999.

Este nombre no sólo incluye en su parte final el que la tradición atribuye a la escritora japonesa, sino que forma en su conjunto un acertijo erudito en el que cada una de las partes o palabras nos conduce nuevamente a una identificación plena con la autora de *El libro de la almohada*: “Nagiko is thought to have been *Sei Shonagon’s* real name (Shonagon was her name in the palace) and her father, *Motosuke*, was a scholar and poet who came from the *Kiyohara* clan” (Elliot y Purdy, 2001, p. 256, de acuerdo con el estudio inicial que acompaña la reputada traducción al inglés de Morris)¹². Podemos, por lo tanto, deducir que el guiño de Greenaway hacia el milenar texto japonés que da título a su película se basa en la recreación de las experiencias vitales de una nueva Shōnagon, que es además consciente de serlo y que inicia una búsqueda existencial e identitaria que culminará con el nacimiento de una sucesora en la saga (la tercera y última Shōnagon, en una sucesión generacional de tres mujeres homónimas parangonable a las tres Cissie Colpitts de *Drowning by Numbers* (1988)) y con la consecución de la madurez suficiente para poder plasmar sus propias experiencias vitales en un libro de almohada personal, que reactualice el que la tradición nos ha legado. Nagiko, por lo tanto, se entiende a sí misma como un producto textualizado, al filtrar todas sus experiencias personales a través de la obra de Shōnagon: esa unión inquebrantable de arte y vida, carne y texto, será uno de los temas centrales de la película.

Desde un punto de vista más prosaico, resultará evidente cómo las vidas de Nagiko y Shōnagon transcurren en paralelo, lo que pretende contribuir a motivar en el receptor esa identificación íntima entre ambas de la que venimos hablando: una y otra viven su momento de plenitud vital al final de un milenio e intentan desplegar sus actividades literarias en medio de un contexto sumamente formalizado y ritualizado: el mundo protocolario de la corte imperial de Heian y el sofisticado circuito internacional de la moda de alta costura¹³. Pero ¿qué mecanismos formales activa el cineasta galés para advertirnos de

¹² La cursiva es mía.

¹³ Greenaway, en efecto, ha declarado a menudo haberse decantado por situar a su protagonista en el ámbito elitista de la moda de pasarela por tratarse del único campo de nuestro mundo contemporáneo sujeto a un refinamiento y artificiosidad semejantes a los de la rígida corte de la dinastía Heian. El director subraya dicho paralelismo de un modo expreso a lo largo del filme, exagerando la aparatosis de los vestidos de las modelos, que recuerdan visualmente la suntuosidad de los kimonos japoneses tradicionales de la época de Sei Shōnagon.

esa textualización de la identidad de Nagiko? ¿Cómo consigue ofrecer una metáfora visual de una vida en diferido, hecha de literatura? A responder a dichas cuestiones consagraremos el grueso de nuestra investigación.

3. La plasmación visual de la textualización identitaria: forma y color al servicio de una idea

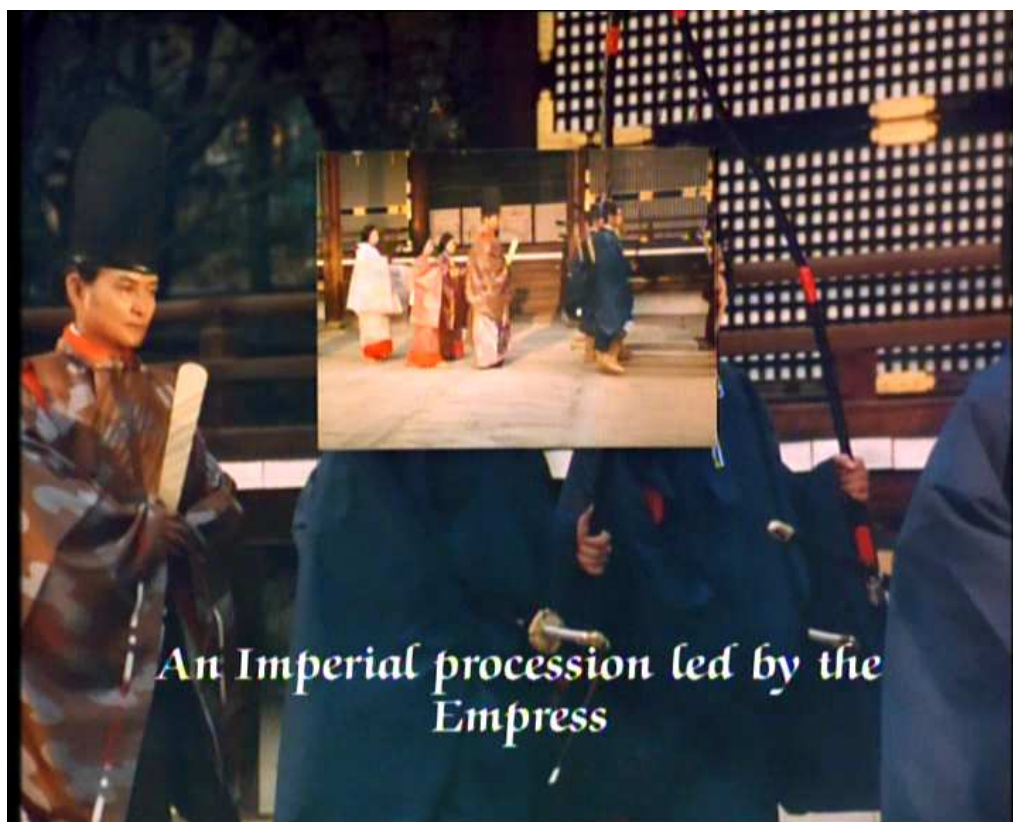
Al poco de haberse convertido en una exitosa modelo, Nagiko se ve obligada a regresar a Kyoto para realizar un pase de modas especial en el ancestral santuario Matsuo Tiasha, en el que, al parecer, Sei Shōnagon había pasado algunas temporadas de su vida: Nagiko acepta la propuesta conmovida por dicha coincidencia¹⁴. La imagen, tomada desde la perspectiva de una persona sentada en el suelo —de acuerdo con la tradición acuarelista nipona—, reproduce una procesión solemne de modelos aparatosamente vestidas. Las mujeres desfilan con la pompa y la serena majestad propias de las cortes imperiales del siglo X; entre ellas destaca Nagiko a la cabeza del desfile, transfigurada en Sei Shōnagon mediante un aparatoso vestido de un intensísimo rojo que nos recuerda poderosamente el kimono que luce la autora japonesa en otras secuencias de la película. De hecho el desfile de modelos parece remedar voluntariamente las imágenes ya vistas de la procesión imperial, según nos la describe Shōnagon en una de las secciones de su *Libro de la almohada*, que Nagiko había escuchado en la infancia de la boca de su tía; ambos desfiles, comparten, no sólo estilo, solemnidad y semejanza visual, sino un idéntico emplazamiento (los dos se rodaron en Matsuo Tiasha). Es más, los personajes de la corte de Heian que Greenaway nos muestra, presididos por la emperatriz Sadako¹⁵, tienen el rostro de los familiares de Nagiko¹⁶, dándonos a entender de este modo que no se trata de un *flash-back* real, sino mediatizado por la imaginación de la protagonista, cuya identificación

¹⁴ El guión original no recoge esta escena, lo cual da muestra de cómo se decidió su pertinencia en un momento de elaboración posterior.

¹⁵ Recuérdese cómo al presentar por primera vez a Nagiko en calidad de modelo la voz en off de Sei Shōnagon recitaba un pasaje sobre la espléndida belleza y elegancia de Sadako, cuya imagen se superponía cara contra cara con la de Nagiko desfilando. En la escena que nos ocupa Nagiko encabeza el desfile de modelos del mismo modo que la emperatriz avanza al frente de la procesión de cortesanos.

¹⁶ Según el guión original del filme respecto a la escena de la procesión imperial: "The Empress is played by Nagiko's mother, with the aunt as a lady-in-waiting behind the Empress. Nagiko's father is dressed as an important courtier, and the publisher is an effete official" (Greenaway, 1996, p. 35).

con la escena adopta tintes de una intimidad casi doméstica, capaz de reunir en un solo cuadro a todos los forjadores de su identidad infantil (fig. 2).



(fig. 2)

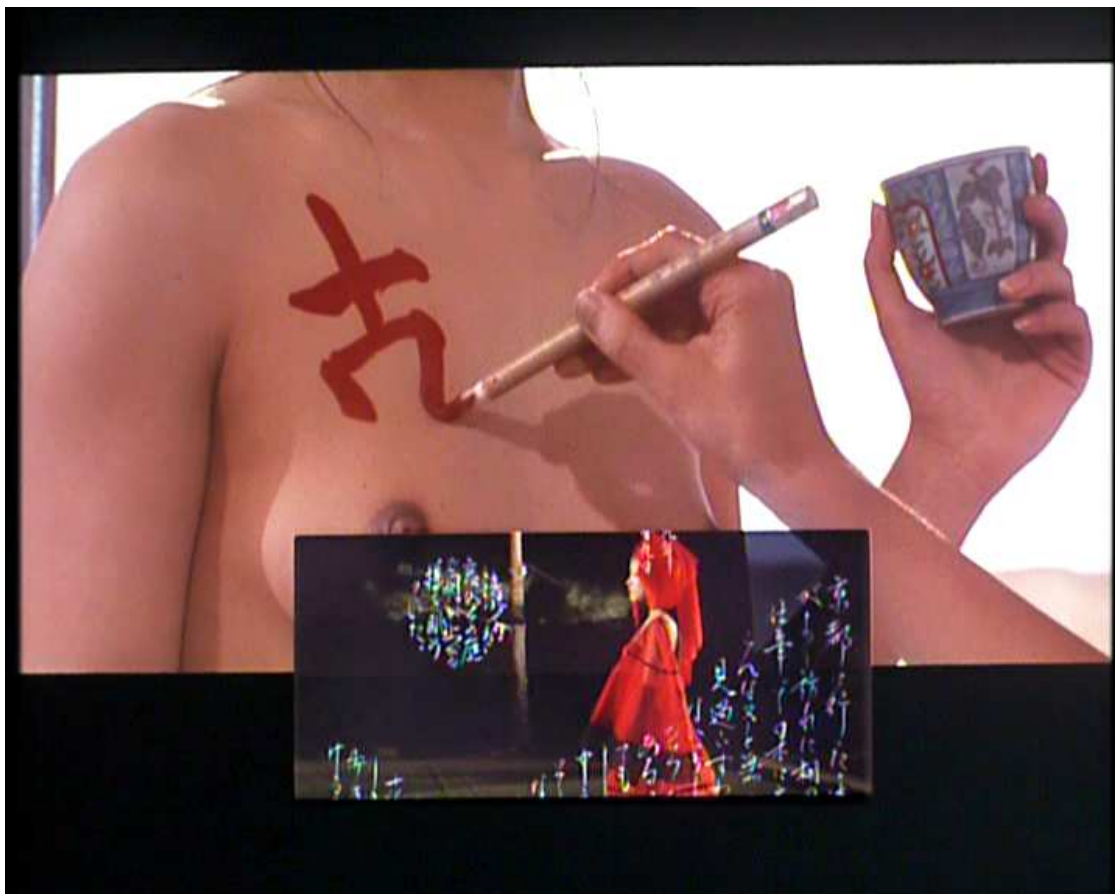
No debemos olvidar que se trata, en cualquier caso, de una imagen emanada de un texto subjetivamente interiorizado y reactualizado. La magia de este pasado revivido embriaga a las modelos, que siguen desfilando hasta el anochecer, cuando el público ya ha abandonado el recinto¹⁷. La voz en *off* de Nagiko confirma nuestras impresiones y sella la identificación entre ambas mujeres: “Sei Shonagon had watched the moon rise in that garden a thousand years ago. I could have walked up and down that path all night long”. Sobreimpresionado aparece una especie de caligrama japonés, que reproduce

¹⁷ La voz en *off* y el oscurecimiento progresivo de las imágenes así lo manifiestan: “We went to Kyoto —back to Japan— to work in the Matsuo Tiasha shrine which Sei Shonagon had visited regularly. I couldn't give up such an opportunity. I was also a little homesick. We didn't finish walking the cat-walk until midnight when all the audience had gone. I didn't mind”. No sabemos si tan extraña afirmación debe tomarse al pie de la letra o considerarse, más bien como una distorsión de la memoria de Nagiko, quien es, en resumidas cuentas, la única narradora del filme y su ubicua protagonista, esto es, autor y personaje al mismo tiempo. De ahí que podamos afirmar que Nagiko una y otra vez traiciona la realidad de los hechos de su vida mediante interpretaciones *ex eventu* que los ficcionalizan irremisiblemente.

con la disposición de su texto un paisaje montañoso coronado por un círculo de ideogramas, que inmediatamente identificamos con la luna o el sol. Lo vemos en un primer momento en su formato original, sin que nada parezca justificar su presencia; luego, al tiempo que Nagiko evoca con esas palabras a Sei Shōnagon contemplando la luna desde aquel mismo lugar el caligrama reaparece, pero en forma de negativo (fondo negro tinta blanca), lo que contribuye a asemejar el círculo de texto a la imagen resplandeciente de la luna (fig. 3). Ahora comprendemos la función de dicha imagen: el caligrama se sobreimpresiona sobre Nagiko, vestida de rojo brillante, de tal modo que la modelo parece estar mirando a esa luna hecha de palabras. La luna real no aparece, puesto que lo que Nagiko está viendo es pura literatura, una sustitución borgesiana de la realidad por su representación literaria¹⁸, un simulacro baudrillardiano¹⁹ que reemplaza lo que pretende representar. La imagen no puede ser más significativa: Nagiko lee su vida a través de los textos de Shōnagon, los únicos que modelan su universo experiencial. La luna que contempla desde ese venerable lugar es una luna de papel; es —como todo el resto de la vida de Nagiko— proyección autoconsciente de la literatura.

¹⁸ “...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él” (Borges, 1960, p. 103).

¹⁹ Vid. Baudrillard, 2001, pp. 252-281.



(fig. 3)

En este artículo intentaré mostrar cómo los dos elementos visuales protagonistas de esta escena, el color rojo del vestido y la forma circular de esa luna de texto, constituirán una marca formal a lo largo de todo el filme de los momentos clave en los que la identidad de Nagiko se va fraguando. Comprobémoslo.

La película comienza en el cuarto cumpleaños de Nagiko con el ritual identitario que la marcará de por vida: su padre, calígrafo y escritor, traza sobre su rostro infantil el nombre que ha elegido para ella a la vez que repite una fórmula casi-religiosa sobre la creación del ser humano como tal a través de la imposición divina de un nombre que capture su esencia y determine su identidad. El de Nagiko es, como ya hemos mostrado, absolutamente alusivo respecto al de Shei Shōnagon, con lo que su identidad habrá de estar unida a la de la escritora desde el primer momento del filme. El ritual concluye cuando el padre, firmando con su nombre sobre el cuello de la niña, reproduce el momento en que Dios insufla la vida al barro inerte mediante la impronta de Su

propio Nombre. El poder mágico de la palabra y del acto adámico de nombrar tienen en este ritual una connotación edípica y patriarcal señalada con acierto por Willoquet-Maricondi (1999). Según refleja ese mismo artículo “from this point on, Nagiko’s life-story, the narrative of her life, will be controlled by the *text* which her father has written on her face. [...] He is simply a messenger for the higher authority which is the *text*” (Willoquet-Maricondi, 1999, §18)²⁰. El acto de imponer un nombre supone una estrategia de dominio y posesión sobre lo nombrado, que queda súbitamente convertido en un texto y puesto al servicio del dispositivo visualmente representado cuando sus trazos se nos revelan mágicamente ideológico del lenguaje humano, que constituye *per se* una representación interesada y parcial del mundo. El lenguaje y muy en especial el texto escrito, como parece sugerirnos Greenaway en su otra gran reflexión crítica sobre el poder de la palabra (*Prospero’s Books*), es una auténtica maquinaria ideológica que posibilita la posesión y el dominio del mundo a través de la descorporalización o enajenación del conocimiento respecto al ser físico del conocedor²¹. Pero desarrollar tales disquisiciones nos alejarían demasiado del humilde propósito de este trabajo. Baste señalar cómo el aliento divino del padre que insufla una identidad a su hija mediante el acto de dominio de la asignación de un nombre queda de un rojo brillante, que contrasta con el blanco y negro general de la escena (fig. 4).

²⁰ La cursiva es mía.

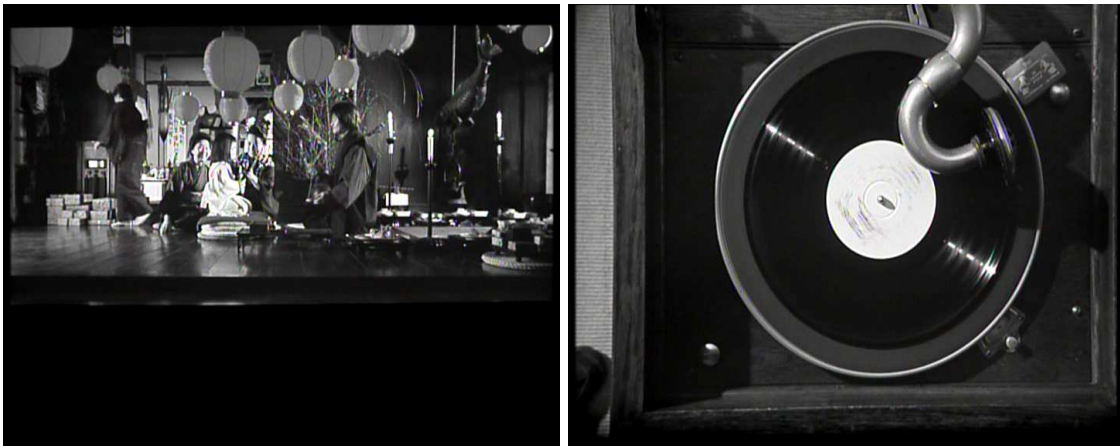
²¹ Vid. a este respecto Woods, 1996, pp. 102-115, Willoquet-Maricondi, 1999, §36 ss. y Barthes, 2002, pp. 87-135. Sobre el lenguaje como instrumento ideológico de posesión y dominio, cfr. las elocuentes palabras de Calibán, el antiguo dueño de la isla, a su “civilizador” Próspero: “You taught me language, and my profit on’t is, I know how to curse. The red plague rid you for learning me your language!”(act. 1, esc. 2).



(fig. 4)

Es ese mismo color rojo el que señalará los momentos clave en la construcción identitaria de Nagiko a lo largo del resto del filme; desde este momento la identidad de Nagiko estará indisolublemente vinculada al texto, a la palabra escrita. Nagiko como ser del mundo, susceptible de recibir predicaciones en calidad de sujeto biográfico, será en definitiva un producto textual (como lo somos todos nosotros). Esa misma secuencia nos revela sin demora la presencia del otro marcador formal de lo identitario que hemos propuesto en nuestro breve ensayo: el círculo, continuamente vinculado al espectro cromático del rojo. Nagiko, en una escenificación evidente de la teoría lacaniana del espejo, ve su rostro por primera vez reflejado en el espejo (fig. 1). Tal vez lo había visto antes, pero sin duda no lo recuerda. Es en ese momento cuando Nagiko se re-conoce en el espejo, puesto que hasta ese instante no existía como ente textualizado, sujeto de posesión y conocimiento; carecía de la autoconciencia que permite la identificación con un nombre, carecía de un texto que diese a luz la ilusión identitaria. Por eso debe re-conocerse ante el espejo, esto es re-asignar una identidad textualmente impuesta al ser anónimo

y no-biográfico que antes era. De ahí que al verse reflejada en el espejo *circular* su rostro se coloree y el nombre que sella su identidad aparezca impresionado en *rojo* enmarcando lo que desde ese momento va a ser “ella”. En cierto sentido, la vida se da siempre en blanco y negro. Es su ficcionalización mediante la construcción textualizada operada por la memoria lo que aporta la sensación de color (así sucederá a menudo a lo largo del filme). La unión simbólica del rojo y la esfera impregnan, por lo demás, toda la secuencia: la habitación está anormalmente plagada de farolillos esféricos de color rojo, Nagiko está arrodillada sobre una superficie giratoria perfectamente redonda y el disco cuya música quedara asociada desde este instante al ritual identitario del cumpleaños recibe el extraño privilegio de un sostenido plano cenital que evidencia su forma circular (fig. 5). De la tinta roja con la que se impone el nombre a Nagiko y el espejo circular en que se reconoce por primera vez ya hemos hablado suficientemente.



(fig. 5)

Cabría ahora preguntarse el por qué de ese código simbólico de color (rojo) y forma (círculo) vinculado a todos los grandes momentos de construcción identitaria de Nagiko. Naturalmente las interpretaciones posibles —como en cualquier producto artístico y como tal necesariamente ambiguo— son múltiples y de gran riqueza conceptual. El rojo es, desde luego el color por antonomasia (piénsese en el término español “colorado”, que en contra de lo previsible no significa “con color”): no es pues de extrañar que en su oposición

al más neutro blanco y negro resulte un potente medio de evidenciar el comienzo de desrealización y simbolización subjetiva inherente a todo proceso identitario²². Atendiendo a la esfera de lo físico el rojo es sin duda el más humano de los colores, el de la sangre y las vísceras²³, el único que divide el niño desde el vientre materno. Esta visión cuadra con los momentos del filme en los que el círculo se pone en relación con lo fetal: el hermoso plano cenital de Nagiko en la bañera (fig. 6) y la fórmula natalicia en espiral pintada —con tinta roja— sobre la esfera de su vientre embarazado. Evoca además la imagen de una sustitución de la sangre por la tinta en ese yo textualizado del que nos habla la película. Recuérdese a este respecto el momento en que Nagiko encuentra muerto a Jerome y de su boca se derrama como si se tratara de sangre la tinta que ha ingerido en su simulacro de suicidio. La sustitución de cuerpo por libro tiene en Jerome su expresión más radical y alegórica.



(fig. 6)

²² Cfr. en esta línea Willoquet-Maricondi 1999, §19: “Greenaway has suggested that the mixing of black and white with color photography plays with the notion that the truth is in black and white while fantasy is in color. One implication of this is that the colored reflection of Nagiko in the mirror is a fantasy of egocentric subjectivity which will become the reality of modern man’s and woman’s emergence into the Symbolic.”

²³ La vertiente ecológica de dicho universo connotativo tiene su expresión en la escena del amante activista, que pinta “Clean Living” sobre el pecho de Nagiko “in blood red”.

Pero hay una evocación simbólica aún más sugerente y estrechísimamente ligada a lo identitario: los autores de los textos y dibujos japoneses suelen tener por costumbre estampar en sus trabajos como firma un sello personal, de formato a menudo circular (también cuadrado) y color inequívocamente rojo, en contraste con el negro del texto ordinario. Ese sello establece tanto la identidad del creador como la posesión sobre el objeto marcado, de acuerdo con una estrategia de dominio y designación en todo paralela al ritual iniciático de Nagiko. La propia película está plagada de textos en los que aparecen dichas marcas identitarias; a veces incluso no sólo se nos muestra el resultado sino el propio proceso de estampación del sello sobre el texto. Esta costumbre tampoco es ajena al mundo occidental: baste recordar el uso medieval de sellos circulares sobre el rojísimo lacre o el sentido que adquirirá término latino “rúbrica” como sinónimo de firma (en origen designaría simplemente lo que va en rojo dentro de un libro, el paratexto, del latín *ruber, rubra, rubrum*). Se trata en todo caso de un mecanismo de autoafirmación de la propia identidad y los derechos de posesión que comporta, siempre vinculados a la esfera de lo verbal y lo textual.

Esta unión de lo esférico y lo encarnado reaparece en todos los momentos identitariamente marcados del filme. Así, cuando su tía propone a Nagiko el modelo textual de Sei Shōnagon una vez consumado el ritual de cumpleaños, la habitación de la niña aparece de nuevo rodeada de los mencionados farolillos rojos, que reaparecerán al final de la película cuando Nagiko rememora ese momento. Las propias imágenes que van ilustrando esa primera y decisiva lectura de *El libro de la almohada* insisten en presentar objetos circulares sobre fondos predominantemente carmesíes, de tal modo que el espectador atento puede adivinar la importancia que desde ese instante cobrará el texto de la autora japonesa para la construcción identitaria de Nagiko. No parece, de hecho, casual que Sei Shōnagon luzca en esas imágenes un vestido de un vivísimo rojo adornado con círculos dorados y que se mire en un espejo redondo evocando el momento de autodescubrimiento lacaniano que Nagiko había experimentado hacía tan solo unos instantes (fig. 7). Por si las coincidencias visuales entre ambos planos fueran pocas, Sei Shōnagon aparece de rojo ante el espejo redondo pasándose suavemente el

dedo por el carmín de los labios, en idéntico gesto al de la pequeña Nagiko, asombrada al reparar en la pintura facial que su padre le había desplegado sobre el rostro. El espejo redondo, los farolillos rojos y la tinta encarnada reaparecerán en cada ritual de cumpleaños. Es especialmente significativo a este respecto el paralelismo con el plano en el que el descubrimos reflejado en el famoso espejo redondo el rostro de Nagiko —ya prometida— escrutando con la mirada a su futuro marido, mientras prosigue con el ritual de su cumpleaños. Los farolillos esféricos rematan —¿cómo no?— la significativa composición del cuadro (fig. 8).



(fig. 7)



(fig. 8)

Todos esos recursos formales se alían para hacernos ver cómo la identidad de Nagiko estará ya siempre unida al texto de Sei Shōnagon, con el que se funde e identifica. Nagiko textualizará su vida hasta quedar ella misma convertida en un libro ambulante, tatuado sobre su propia piel. De ahí la necesidad de ser escrita y reescrita una y otra vez, hasta encontrar su propio camino como productora, y no sólo receptora, de textos (rasgo que la aproxima aún más a su patrón identitario —Sei Shōnagon— y a la persona que textualizó su identidad desde el comienzo: su padre), en una inversión de roles sexuales de gran trascendencia para el desarrollo conceptual del filme²⁴.

Será precisamente Jerome el personaje fundamental que propicie dicho cambio. En el momento culminante de su relación con Nagiko reaparecerá con toda su fuerza el código visual al que nos venimos refiriendo: el apartamento de Jerome se ve súbitamente transfigurado por una infinidad de farolillos rojos²⁵ que remiten, como hemos visto, a la construcción identitaria de Nagiko (fig. 9). Será a la luz encarnada de esas ubicuas esferas donde Nagiko le confiese a Jerome sus propósitos existenciales (“I would like to honour my father by becoming a writer”) y le otorgue el papel de “padre” sustituto permitiéndole escribir sobre su piel —con la consabida tinta roja— el ritual identitario de su infancia. Resulta más que elocuente el modo en que Nagiko toma la mano de Jerome para otorgarle el pincel y la tinta, esto es, el poder patriarcal de modelar su identidad en el futuro. Con este gesto lo convierte simbólicamente en agente de su identidad venidera. No en vano reaparecen —esta vez coloreadas por el efecto distorsionador de la memoria, que ya las ha irrealizado en forma de narración— las imágenes con las que comenzaba la película, respecto a las cuales esta reactualización del ritual paterno pretende ser estrictamente paralela (fig. 9). Cuando Jerome firma sobre el cuello de Nagiko está sellando su papel como nuevo referente identitario en la vida de su amada, que a partir de ahora se re-escribirá en relación a su persona.

²⁴ En palabras del propio Greenaway: “We start with a heroine who begins as a page, but she indubitably ends up as the pen. She takes the responsibility into her own hands and reverses the strategy of her predatory masters, developing a knowledge of her own *identity*” (apud Gras y Gras, 2000, pp. 177-180). La cursiva es mía.

²⁵ Nótese que dichos farolillos no aparecen en ese mismo espacio (apartamento de Jerome) hasta la secuencia a la que aludimos, lo que viene a confirmar su carácter simbólico y semánticamente motivado, en contra de la mera verosimilitud narrativa.



(fig. 9)

El propio personaje de Jerome constituye la otra gran identidad textualizada del filme. Se trata de un traductor, un experto en la palabra, cuya existencia está enteramente presidida por montañas de libros, que se desbordan incluso por fuera del maletero de su coche (en paralelo al personaje de Michael en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, que acabará igualmente aniquilado por el texto²⁶). Su propio antropónimo está literariamente motivado y determina su ser en el mundo: Jerome remite, en efecto, al traductor de los traductores, San Jerónimo, responsable de la famosa Vulgata latina, cuya versión del *Pater noster* reproducirá personalmente sobre el vientre desnudo de Nagiko —casi crucificada entre pilares de libros multilingües— en un plano cuyo final (la mano de Nagiko cubriéndose pudorosamente el pubis) nos remite directamente a la

²⁶ Recuérdese también el personaje de Alcan (nombre de uno de los diez compositores fallecidos violentamente que se enumeran en *Rosa, A Horse Drama*, 1994), que muere ahogado por una avalancha de libros.

famosa Venus de Urbino de Tiziano. Su amante, el editor, está contemplando sobre la pantalla del ordenador —tal vez sin llegar a identificar el sentido de la iconografía occidental que está viendo— un cuadro de San Jerónimo penitente, cuando recibe la noticia de la muerte de Jerome (fig. 10): de este modo se cierra el círculo de identificación con el personaje histórico y se da profundidad metafórica y densidad intelectual a lo narrado. Tal es el proceder intertextual y mixtificador que organiza la amalgama de citas y fragmentos en que consiste la película.



(fig. 10)

La unión de Nagiko y Jerome escenifica, por lo tanto, la fusión de las tradiciones occidentales y orientales. Más aún, toda la película intenta recuperar la fisicidad de la palabra escrita (a medio camino entre texto y dibujo), perdida en nuestra civilización occidental pero sabiamente conservada en las conmovedoras caligrafías japonesas, en las que el aspecto visual del

texto permanece unido a su vertiente lingüística, de la que es inseparable²⁷. Greenaway desea unir la carne con el texto, la literatura con la vida, lo sensorial con lo intelectual, la *vita contemplativa* con la *vita voluptuaria* (las dos actividades a las que se consagra Jerome y Nagiko durante la plenitud gozosa de su amor), y lo consigue mediante esa red de metáforas visuales superpuestas. El amor de Jerome y Nagiko se nos presenta, pues, indiscutiblemente textualizado, hasta el punto de que sus encuentros sexuales se desarrollan siempre como citas de la iconografía erótica japonesa, simultáneamente impresa en la pantalla (fig. 11).



(fig. 11)

²⁷ Como explica el propio Greenaway, “in Asian calligraphy we have the possibility of an image being a text, a text being an image at one and the same time. Wouldn't this be a good way to consider the reinvention of cinema? [...] In the West we have continually separated the image and the text, and one would imagine that cinema would be the ideal place in which to remarry these two notions”(apud Gras y Gras, 2000, p. 178).

La propia muerte accidental de Jerome estará enteramente regida por parámetros textuales, ya que no pretende ser sino un remedo fallido de la estratagema final de Romeo y Julieta, cuyo fatal desenlace venía en parte exigido por el propio texto que lo modela. Es el personaje de Hoki quien le sugiere explícitamente a Jerome esta solución desesperada, mientras esboza la trama sobre un cuaderno de apuntes: “You’re a writer! Romeo and Juliet”. Se trata, por tanto, de una muerte guionizada a partir de un texto literario, la última de las citas de un personaje avocado a convertirse literalmente en un libro²⁸. Ya hemos hablado del modo metafórico en que la sangre de Jerome queda transformada en tinta tras su muerte. Ahora será su propio cuerpo el que se convierta en un inusitado pergamino, un puro soporte textual, un libro, llevando la metáfora de su identidad textualizada hasta los extremos más brutales²⁹.

Pero volvamos por un instante a la escena en que Jerome desarrolla el ritual identitario sobre el rostro de Nagiko. En ella aparece por primera vez otro elemento circular que tendrá una enorme importancia en el “yo” de la protagonista: la bañera redonda de porcelana, de la que acaba de salir Nagiko (fig. 9: la bañera se puede apreciar al fondo de la imagen, detrás del personaje de Ewan McGregor). Tras la muerte de Jerome, que marca el siguiente viraje existencial e identitario de Nagiko, un lírico plano cenital de ella sumergida en esa bañera, en una elocuentísima posición fetal, evidencia el elemento formal que nos viene advirtiendo de la trascendencia del momento: el círculo (fig. 6). La composición de este plano recuerda poderosamente la del disco que sonaba en el ritual identitario de su cumpleaños (fig. 5), al tiempo que la materialidad de la bañera nos retrotrae al instante en que Nagiko otorgó un

²⁸ Un último guiño sella la fusión de lo textual y lo lingüístico con el personaje de Jerome: cuando éste entra en el apartamento de Nagiko para simular su suicidio vemos al fondo de la imagen un letrero de neón de color —¿cómo no?— rojo que dibuja el número 26: esa cifra corresponde al número total de lenguas, escritas o habladas que aparecen en el filme, y remite, al mismo tiempo, al número de letras que conforman el alfabeto inglés. La fascinación que por el sistema alfabético experimenta Greenaway es fácilmente reconocible en piezas como *H Is for Haus* (1973), *A Zed and Two Noughts* (1986) o *M Is For Man, Music and Mozart* (1991). Jerome, vive, como un moderno San Jerónimo, inmerso -atrapado- en las redes de lo textual. Su nota de despedida a Nagiko es también elocuente: “Meet me at the library? Any library. Every library”. Morirá con el libro de Sei Shōnagon en el regazo como un anticipo de su textualización definitiva y —esta vez— literal.

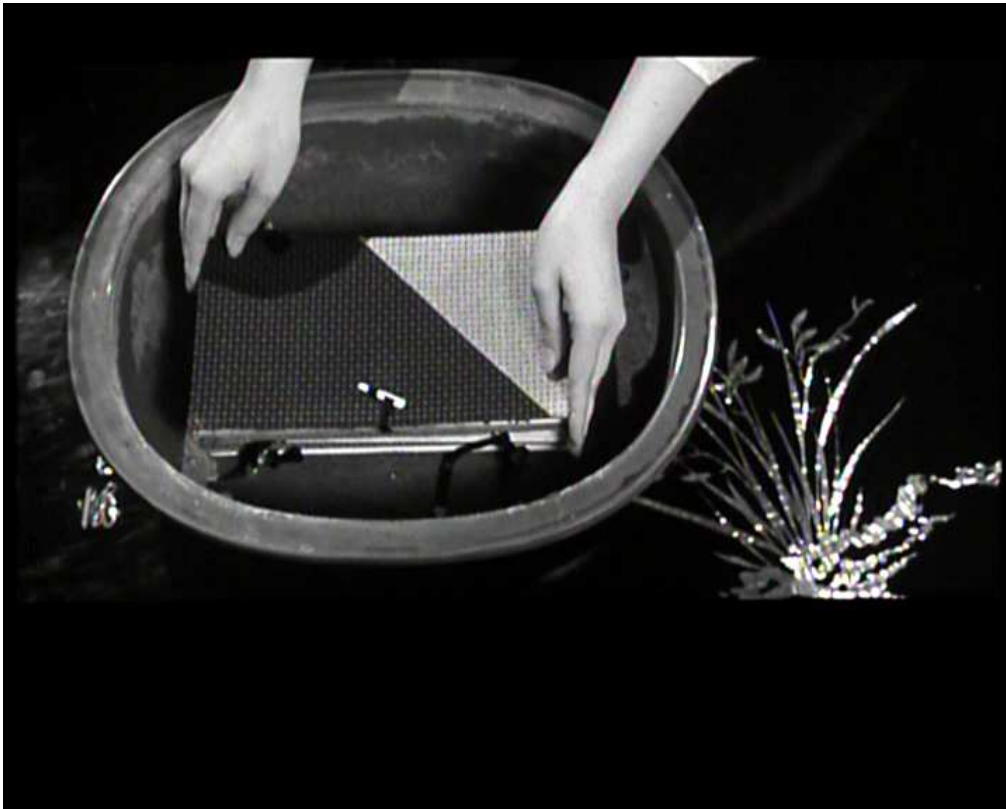
²⁹ Podríamos considerar que Jerome es el cadáver que Benjamin exigiría para consumir lo alegórico, según postula en su conocido ensayo sobre el drama barroco alemán (Benjamin, 1977, pp. 217-218).

lugar a Jerome en la construcción de su “yo” textualizado (fig. 9). De esa experiencia fetal provocada por la muerte de su amado renacerá otra Nagiko que, tras quemar sus pertenencias y retornar a su Japón natal, reconocerá en sí un inesperado don póstumo de Jerome: un embarazo. El carácter fetal de la pose de la bañera no puede, por lo tanto condensar más información simbólica en una sola imagen casi estática. Pero aún hay más: enmarcado por la circunferencia de la bañera aparecerá paulatinamente superpuesto un cuadro de imagen, en el que visualizamos el sello incandescente (redondo, por supuesto) que está marcando la tumba de Jerome el día de su sepelio (fig. 12). La transparencia del cuadro hace que esa señal de fuego parezca marcar simultáneamente la superficie del sepulcro de Jerome y el pecho desnudo de esa Nagiko renascitura, en una de las metáforas visuales más conseguidas de todo el filme. Desde este preciso instante Nagiko estará marcada por la pérdida de Jerome y consagrará sus días y sus alientos a alimentar —y distorsionar— el recuerdo de esos días de carne y literatura.



(fig. 12)

Pero eso no es todo: la metáfora visual de un cuadrado encerrado en un círculo que presidía el momento del primer entierro de Jerome, es decir, el entierro de Jerome-cuerpo (fig. 12), se reproduce casi idénticamente cuando Nagiko — habiendo recuperado el libro que el editor había elaborado con la carne de su amado tras profanar salvajemente su tumba— procede a un segundo y último sepelio de Jerome (esta vez un Jerome-libro) bajo la tierra de un bonsái ³⁰(fig. 13).



(fig 13)

El plano cenital del tiesto redondo conteniendo en su interior el libro rectangular al que Jerome ha quedado reducido sella la identidad entre ambas escenas, al tiempo que nos desvela su enorme relevancia en el desarrollo del yo de

³⁰ Según el guión original, Greenaway quería haber concluido el filme con un plano en blanco y negro del bonsái, en el que las flores de éste se tiñesen progresivamente de un “deep red” (Greenaway, 1996, p. 98), como sucedía con el nombre del padre sobre la nuca de Nagiko en uno de los primeros planos de la pieza (fig. 4). Esta reaparición del código del rojo (más enfático aún sobre el blanco y negro) confirma el ya de por sí evidente valor identitario de toda la secuencia final y corrobora nuestros análisis.

Nagiko, marcada a fuego para siempre por ambos sepelios. Y ya no se trata, desde luego, de una marca metafórica (como la del sello superpuesto de la escena de la bañera), sino física: segundos después descubrimos cómo Nagiko ha hecho tatuar sobre su cuerpo el texto escrito en la piel hecha página de Jerome, como un homenaje póstumo a su amado (fig. 14). Es el primer y único texto indeleble de toda la película, la plasmación gráfica de la identidad adulta de Nagiko, tras escribir y ser escrita en incontables ocasiones. Ahora ella también se ha convertido en un libro, en puro texto, consumando así el proceso de textualización identitaria que comenzara el día de su cuarto cumpleaños. Es ahora cuando por fin puede escribir —como su *alter ego* Sei Shōnagon— un verdadero libro de la almohada. El amor sexual de Jerome y Nagiko —ya inviable— se ha trasfigurado en un diálogo intertextual entre dos libros mutuamente alusivos y dependientes. De ahora en adelante Nagiko consagra su vida a rememorar, como la autora de la dinastía Heian, sus días de placer y literatura, de carne hecha texto.



(fig. 14)

Sin embargo, una mirada atenta nos desvelará cómo los recuerdos con los que Nagiko está elaborando su identidad definitiva (o lo que es lo mismo, su libro de la almohada) están a su vez sumamente textualizados, distorsionados por una memoria incapaz ya de distinguir vida y literatura, mediatizados y desfigurados por todas las instancias textuales que Nagiko ha ido interiorizando a lo largo de su vida. Lo real nunca encaja perfectamente en lo literario y la memoria necesita emprender una serie de reajustes para proporcionar la ilusión de una identidad no discontinua. Nagiko mezcla, por ejemplo, la melancolía que experimentaba por su Japón natal durante su exilio en Hong-Kong con la emoción del retorno en el desfile de Matsuo Tiasa (en Kyoto) al recordarse “walking slowly dressed in crimson thinking of Kyoto”: la realidad es que era en Kyoto donde estaba mientras desfilaba así vestida³¹. Por otra parte, su memoria contamina ese presente re-creado con imágenes del Japón ancestral de Sei Shōnagon, que su imaginación ha ido alimentando desde edad infantil. Esas imágenes serán un filtro constante en su recuerdo. Al evocar su relación con Jerome se visualiza “kissed by a lover in the Matsuo Tiasa garden”: la realidad es que nunca estuvo allí con Jerome (ni siquiera en Japón, como sin duda habría anhelado); es más, ese santuario fue por el contrario el lugar donde contrajo su infeliz matrimonio. La memoria en este caso ha actuado borrando los recuerdos dolorosos y actualizando deseos que nunca llegaron a realizarse. La relación con Jerome se reformula de acuerdo con las vivencias erótica de Shōnagon, que aparece continuamente mediando en la pantalla. Se hace hincapié en el carácter textual de su unión, en el *revival* cultural que sus encuentros suponen (“love in the afternoon in imitation of history”). El impacto emocional de la muerte de Jerome (escena de la bañera) se dulcifica con una mera referencia a la placidez de las aguas (“quiet water and laud water”) de acuerdo con el recurso terapéutico de una memoria sedante.

El recuerdo, así pues, ha terminado por textualizar del todo la identidad de Nagiko, cuyas vivencias pasadas serán una y otra vez evocadas como pura y simple literatura. Su vida entera se ha convertido en un libro, es ya pura ficción, irrealizada por el acto mismo de recordar y elaborar literariamente. Y esa cadena de textualidad ya nunca se rompe: la nueva Nagiko, hija de dos textos

³¹ Nótese el énfasis que merece el color carmín (“crimson”) en el recuerdo de Nagiko, lo que viene a confirmar la relevancia que le otorgamos en el proceso de su construcción identitaria.

(Jerome-libro y Nagiko-tatuaje), recibirá la impronta de la palabra antes incluso de nacer, cuando su tía escriba con tinta roja sobre el vientre embarazado de la madre una felicitación ritual, que —según nos advierte el círculo en espiral en que termina el trazo— marcará ya desde el seno materno la irremediable textualización de la identidad de la niña. El rito adámico a que la somete Nagiko al final de la película confirma nuestras impresiones y nos conduce a una de las reflexiones modulares del filme: la imposibilidad de “vivir en los pronombres”, como lo formularía nuestro Pedro Salinas, esto es, de escapar a todo el peso las proyecciones culturales y literarias con que nos iniciamos en lo simbólico (Lacan) y sin las cuales, en efecto, no existiría lo que entendemos como “yo”.

En conclusión, lo que la película nos propone es una poderosa reflexión sobre los mecanismos por los que nuestra memoria consigue crear la ilusión de una identidad coherente y sin fisuras, objeto de biografía, a partir del océano inconexo de la experiencia, filtrado y modelado según esquemas eminentemente textuales (literarios, artísticos, culturales), que, en definitiva, posibilitan nuestra propia autoconciencia. Como ha demostrado este artículo, dicha reflexión se articula cinematográficamente mediante una serie de códigos visuales coherentes, entre los que destacan por su valor metafórico y recurrencia las formas circulares y el color rojo. Mediante esta sofisticada maraña de referencias culturales de las más diversas procedencias y claves compositivas de raigambre pictórica, Greenaway va modulando un discurso fílmico eminentemente alegórico, destinado a dejar bien patente que, como intuía Derrida, “il n’y a pas de hors-text”.

4. Bibliografía

- Barthes, R. (2002): *Variaciones sobre la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (2001): “La precesión de los simulacros”. En Wallis, B. (edición): *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal: pp. 252-281.
- Benjamin, W. (1977): *The Origin of German Tragic Drama* (traducción de George Steiner). London: NLB.

- Borges, J. L. (1960): "Del rigor de la ciencia". En Borges, J. L.: *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1960a): "El idioma analítico de John Wilkins". En Borges, J. L.: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- Derrida, J. (1967): *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Elliot, B. y Purdy, A. (1997): *Peter Greenaway: Architecture and Allegory*. London: Academy Editions.
- Elliot, B. y Purdy, A. (2001): "Skin Deep: Fins-de-Siècle and New Beginnings in Peter Greenaway's *The Pillow Book*". En Willoquet-Maricondi, P. y Alemany-Galway, M. *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Lanham-Maryland-London: The Scarecrow Press: pp. 255-281.
- Foucault, M. (1999): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- García Tsao, L. (1996): "Entrevista con Peter Greenaway. El cuerpo es un libro". En *La Jornada Semanal* (23 de junio de 1996).
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995): *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Gorostiza, J. (1995): *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra.
- Gras, V. y Gras, M. (2000): *Peter Greenaway: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Greenaway, P. (1996): *The Pillow Book* (guión original). Paris: Dis Voir.
- Harvey, D. (1998): *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ricoeur, P. (1987): *Tiempo y narración* (3 vol.). Madrid: Cristiandad.
- Rimbaud, E. (1999): *Peter Greenaway. La ordenación del caos*. Barcelona: Norma.
- Sei Shônagon (2003): *El libro de la almohada* (traducción, prólogo y notas de Amalia Sato). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Willoquet-Maricondi, P. (1999): "Fleshing the Text: Greenaway's *Pillow Book* and the Erasure of the Body". En *Postmodern Culture*, Volume 9, Number 2

enero de 1999, volumen 9 (número 2), The Johns Hopkins University Press.
Disponible en <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.199/9.2willoquet.txt>
[Fecha de consulta: 26 de febrero de 2013]³².

-Willoquet-Maricondi, P. y Alemany-Galway, M. (2001): *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*. Lanham-Maryland-London: The Scarecrow Press.

-Woods, A. (1996): *Being naked playing dead: the art of Peter Greenaway*. Manchester: Manchester University Press.

³² En este caso, al tratarse de una publicación electrónica, el número indicado en las citas a continuación del año no señala la página (p.) sino el párrafo (§).