

El tacto del texto: la escritura como experiencia sensorial en *The Pillow Book* de Peter Greenaway

Edmundo Condon Alarcón
Universidad Complutense de Madrid
eaca.alpe@terra.cl

RESUMEN

El aspecto sensible, táctil, del texto es subrayado usando una metáfora visual en la película de Greenaway. Vagamente basada en las narrativas y series de Sei Shonagon, la película está estructurada alrededor de una imagen-metáfora. Caligrafía oriental sobre piel humana y no sobre papel. Así, el cuerpo se hace libro y el libro cuerpo. El valor plástico del texto es enfatizado usando imágenes relacionadas a la estética barroca, usando tradiciones orientales y evitando el cine como texto ilustrado.

Palabras clave: Peter Greenaway, Sei Shonagon, *The Pillow Book*, caligrafía, tacto, piel.

ABSTRACT

The sensible, tactile, aspect of the text is underlined using a visual metaphor in Peter Greenaway's film. Loosely based in Sei Shonagon's collection of brief narratives and series, the film is structured around an image-metaphor, constantly repeated. Oriental calligraphy produced on human skin rather than paper. Thus, the body becomes a book and the book a body. The plastic value of text is stressed by using images related to baroque aesthetics, using oriental traditions and avoiding cinema as illustrated text.

Keywords: Peter Greenaway, Sei Shonagon, *The Pillow Book*, calligraphy, touch, skin.

Existe un aspecto marginado de nuestra experiencia del texto. El texto como tacto. Un concepto que no nos resulta nada evidente. No vemos la relación, pero está ahí. Tanto en la repercusión que los cambios en los medios de escritura han tenido sobre los textos, como en los de su misma reproducción. No es lo mismo escribir sobre papiro, pergamino o un simple folio, para no hablar de los grabados sobre piedra, etc.

No cuesta lo mismo, partiendo de lo más burdo. Quizás tenemos más conciencia de esto, gracias a los estudios medievales, desde el punto de vista del lector. Como sabemos, la difusión de la lectura está directamente relacionada a la disponibilidad de medios prácticos, y económicos, que la facilitaran. Pero no es esto lo que nos interesa en este momento. Mas afuera, mas cerca de la superficie se encuentra el hecho básico y evidente de que el texto que leemos es una impresión, sea por el método que sea, desde siempre. Un contacto entre una superficie que mancha y otra superficie que absorbe. Un con-tacto que incluso es necesario al usar el ordenador aunque se trate de teclas y bits electrónicos. Queremos insistir, en las próximas líneas, sobre el texto como tacto.

Para exponerlo vamos a dar un ejemplo, en realidad vamos a aprovechar la belleza de una metáfora. Esta es la usada en la película de Peter Greenaway, *The Pillow Book*¹. Durante el transcurso de toda la película se puede ver a los personajes escribiendo con caracteres orientales sobre las pieles desnudas de hombres y mujeres, orientales y occidentales. Esta es la imagen-metáfora central de la película. Hay que hacerse la idea de la imagen. Pequeños cuerpos, andróginos, cubiertos por caracteres pintados en negro, rojo o dorados. Pintados, no tatuados. Lavables, borrables, efímeros. Como occidentales no sólo no podemos leer los textos escritos sino que además no distinguimos los caracteres como tales, nos parecen dibujos.

Ahora deberíamos dar una sinopsis de la película, pero, por una parte, la historia es bastante enrevesada, y por lo tanto difícil de resumir, y por otro parte, la narrativa de la película no es lo que más interesa. Aunque resulte sorprendente, esto no es ningún descrédito para el director. Al contrario, Greenaway realiza una ácida crítica del cine convencional como *texto ilustrado* (Greenaway, 1997: 9. También citado en Greenaway, 2001a: 285), de lo cual intenta marginarse, por tanto, podemos inferir que lo que más le interesa en ésta película es la metáfora. Metáfora que según la propia confesión del director fue la impulsora de la realización de la película²: *the central metaphor for the film is to view the body as a book, the book as a body* (Greenaway, 2001a: 291). El cuerpo como un libro, el libro como un cuerpo. Es necesario, si no se puede ver la película, hacerse la idea de la imagen. Bellos cuerpos

¹ *The Pillow Book*. Reino Unido, 1996. Director: Peter Greenaway. Duración: 123 min. Protagonistas: Vivian Wu, Ken Ogata, Yoshi Oshida, Ewan McGregor. Ficha técnica completa y sinopsis detallada en *Sight and Sound*, Noviembre 1996, pg. 57s. También en www.allmovie.com.

² *This central metaphor created the impetus to manufacture the film* (Greenaway, 2001a: 288).

desnudos, de hombres o de mujeres, cubiertos por exóticos caracteres, siendo admirados por otros personajes de la película. Mucha carne, pero como en Rubens, en Rembrandt. Cuando vemos escenas de sexo, en la imagen se sobrepone algún grabado de *ukiyo-e*, la pintura del mundo flotante, es en referencia al arte japonés.

Greenaway ha sido calificado como un autor barroco, lo que nos recuerda la insistencia con que Eugenio d' Ors habla en su obra homónima sobre el *Noli me tangere* de Corregio en el Museo del Prado. Obra en la que encuentra la quintaesencia de este tan estudiado estilo. Existe una obsesión barroca con la piel, con el cuerpo y con el tacto, de una extraña y fascinante ambigüedad. Como dice éste autor, María Magdalena está *lasciva en su arrepentimiento* (Ors, 2002: 37). Existe un doble movimiento, un rizo, de acercamiento y alejamiento, que queda nítidamente expresado en el cuadro. Como dice Diane Ackerman, en su estudio sobre los sentidos, *Noli me tangere es una expresión jurídica latina que significa no interfieran* (Ackerman, 1992: 93), en su fascinante ambigüedad la frase tiene un valor claro, simple. En cambio el movimiento barroco es distinto, para explicarlo d' Ors se atreve a completar la frase del evangelio, *no me toques porque manchas todavía* (Ors, 2002: 118). Esta ambigüedad y esta preocupación por mostrar el cuerpo puede verse en gran parte de la obra de Greenaway³. Sus preocupaciones van más allá de una estética de la puesta en escena, diseñada para relatar. El cuerpo comunica. Greenaway, lo dice él mismo, es un *cinéasta formado como pintor* (Greenaway, 1997: 9), para él la imagen no se subyuga al relato, la imagen también habla. Como dice Baudrillard:

El cine sólo es poderoso gracias a su mito. Sus relatos, su realismo o su imaginario, su sicología, sus efectos de sentido, todo ello es secundario. Sólo el mito es poderoso, y, en el corazón del mito cinematográfico, reside la seducción - la de una gran figura seductora, de mujer o de hombre (de mujer sobre todo), ligada a la fuerza capciosa y arrebatadora de la propia imagen cinematográfica. Conjunción milagrosa. (Baudrillard, 1981: 91).

La figura y la imagen, en definitiva, el cuerpo. La seducción del cuerpo hecho signo, el cuerpo legible en la pantalla. Entonces, el cuerpo es el que habla en cada cuadro de la película.

³ Por ejemplo *Zoo, a zed and two noughts* (1985), *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), *Prospero's Books* (1991) y con posterioridad a *el libro de la almohada, 8 1/2 women* (1999) y *The Tulse Luper Suitcases* (2003).

Así, no podemos resumir la "acción", que no se desarrolla de manera cronológica, necesitamos dar una descripción de la metáfora a través de algunos momentos clave de la película. Pero primero un antecedente crucial para poder explicar y fundar lo que diremos a continuación.

La película toma como referente *El Libro de la Almohada*⁴, uno de los clásicos de la literatura japonesa medieval, en particular de la dinastía Heian. Un libro sorprendente para nuestra mentalidad etnocéntrica. Es un libro escrito por una mujer, Sei Shonagon, nacida en el año 965, dama de compañía de la emperatriz.

Escrito en lengua vernácula, japonés, no en el lenguaje "culto", chino, de la época, no es una narrativa (comenzamos a entender por qué le pudo interesar a Greenaway). Mas bien es un conjunto de notas, no un diario de vida, en el cual se combinan anécdotas, descripciones de la vida de la corte, pero por sobre todo listas o series de diverso tipo. Algunos títulos de sus capítulos o secciones: *Cosas elegantes, cosas desagradables, Cosas que pierden al estar pintadas, Gente envidiable, cosas que tienen que ser grandes, cosas que caen del cielo.*

Estas anotaciones, bucólicas a primera vista, van construyendo una imagen. El primer capítulo trata del alba, el último del ocaso, aunque interpola muchas noches y encuentros sexuales, siempre solo elegantemente insinuados. Evitando la lógica secuencial del tiempo, la autora evita narrar, sabemos que las mujeres de la corte imperial de esa época tenían pocas distracciones, no tenían historia, los días se repetían casi iguales. Con esto la sensibilidad del cambio y la diferencia se hace más sutil. Sei Shonagon se emociona contemplando la luna, con las habladorías de palacio o con una carta recibida por sorpresa. Algo que quiebre la monotonía. Uno de los pocos placeres que su elevada posición de dama de compañía de la emperatriz le permite, aparte del sexo practicado con liberalidad entre miembros de la corte, es la escritura.

Por último, el título, *El Libro de la Almohada* corresponde a los libros-almohada, que eran guardados en los cajones de las tradicionales almohadas de madera. Para una descripción detallada de estos elementos citamos la descripción que nos da el autor del mayor estudio sobre Greenaway en español, Jorge Gorostiza:

⁴ Existen dos traducciones al español: Versión íntegra, traducida del original, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003; Selección traducida a partir de la versión inglesa por Jorge Luis Borges y María Kodama, Madrid, Alianza, 2004.

Los libros-almohada (Pillow-book) son un género peculiar de la literatura erótica japonesa, eran guardados en los pequeños cajones de las almohadas tradicionales de madera donde se apoyaban las cabezas de los amantes. Eran diarios de geishas que recordaban experiencias amorosas, poéticos manuales sexuales para chicas jóvenes, o generalmente, cuando estaba ilustrados, estimulantes afrodisíacos para amantes. (Gorostiza, 1995: 216).

Aunque debemos matizar el acento dado al erotismo en la descripción. En la lectura de la versión completa de la obra de Sei Shonagon se encuentra que el sexo está presente muchas veces, pero difícilmente de manera erótica explícita o erotizante. Es algo natural y cotidiano, que se menciona tantas veces como el cotilleo de palacio o los árboles en flor. Un carácter distinto tenían los libros ilustrados al estilo *ukiyo-e*, las *pinturas del mundo flotante*, explícitamente eróticas pero del siglo XVII. Como vemos en la película, la madre de Nagiko le lee pasajes del libro de la almohada desde la infancia. No es éste un libro especialmente erótico en cuanto sea secreto o se escondiera en las almohadas. Incluye el erotismo en sus páginas, como algo importante, pero la lectura erótica solo es una entre muchas que se pueden hacer de él. Greenaway aprovecha algunos textos de la obra, unos tratan sobre sexo, pero otros sobre la belleza de lo cotidiano, el aburrimiento o las relaciones de la corte.

Volviendo a la película y al texto como tacto: No una historia sino una secuencia de hechos. Nagiko, la protagonista, es hija de un calígrafo. Donde nuevamente necesitamos precisar, en Oriente, un escritor debe ser un calígrafo. "Escribir bien" significa decir las palabras correctas pero también escribirlas correctamente. Insistiremos en esto después. El calígrafo escribe una felicitación de cumpleaños a la niña sobre la cara, repite la leyenda de que Dios dibuja sobre cada ser humano sus facciones y si queda contento con el resultado firma con su nombre y así da vida. Nagiko crece con el ritual anual de ser saludada por su cumpleaños con una felicitación escrita en su cara. Su padre vuelve a escribirla cada año.

La niña se convierte en mujer, su padre ya no está, obligada a un matrimonio por conveniencia, huye a Hong-Kong. Allí, obsesionada por sus recuerdos de infancia, intenta escribirse ella misma la felicitación de cumpleaños sobre la cara, fracasa. Comienza a intercambiar sexo por caligrafía sobre su piel. No importa que, desde antigua poesía hasta contabilidad, no importa quien, jóvenes inexpertos o ancianos

impotentes y sin ningún juicio moral. Sin conflicto dramático. Sólo un azar. Nagiko elige a sus parejas en el Café "Typo", abreviación inglesa de "error tipográfico". Allí encuentra a Jerome, Jerónimo, como el santo autor de la primera traducción latina de la Biblia, un joven traductor occidental. Cuando le pide que escriba sobre ella podemos ver el quiebre entre oriente y occidente. Jerome se extraña y Nagiko insiste diciendo: *si eres escritor, seguro que escribes en cualquier cosa*. Jerome escribe en letras latinas, de forma correcta a nuestro juicio, pero sin ningún arte. Nagiko siente inmediatamente que eso no va a funcionar. *Tú no eres escritor, esto no es escribir, es garabatear* le dice. Pero Jerome da un giro a la situación, movido por el deseo por Nagiko. Se desnuda y se ofrece a ella.

Usa mi cuerpo como las páginas de un libro, de tú libro le dice.

Entonces Nagiko pasa de ser la receptora de los textos a ser su creadora. *A partir de ahora seré la pluma además del papel* dice Nagiko. Primero sobre el cuerpo de su amante occidental, luego sobre otros doce libros/cuerpos de poesía erótica. Escrito en la piel, enviado en el cuerpo a la editorial, Nagiko escribe un libro de relatos. Las secretarías del editor toman nota del texto, para que no se pierda, pero la obra es el cuerpo escrito con el texto. Finalmente quien puede tener la experiencia total y fascinante del texto/tacto es sólo el editor. La escritura pasa a ser su forma preeminente de expresión. Cuando Jerome muera, enterrará su cuerpo escrito, cuando su hija cumpla años, repetirá lo que hacía su padre con ella. Finalmente, la conversión de la piel de Jerome en un libro conseguirá, mediante la muerte, fijar las palabras a la piel y conservar el tacto evanescente de la tinta sobre la piel viva.

Estos son ejemplos, la metáfora es simple y por lo tanto potente. El cuerpo como página, como papel o el más cercano "vellum", el pergamino viviente donde el pincel, el artefacto, dirigido por la mano, toca el cuerpo, dejando el texto. En principio es un tacto de intercambio. Sexo por caligrafía. Luego es un intercambio de amantes, la entrega, la cesión del cuerpo, como espacio de la escritura. Evidentemente, la idea no es nueva, ni ajena, pero cuesta volver a encontrarla. Sólo aparece tangencialmente, por ejemplo Barthes, en sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, toca el tema, pero rápidamente, sin profundizar, en la sección "*La declaración. La conversación. 1. (Roces)*", dice:

El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra otro. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único, que es "yo te deseo", y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje goza tocándose a si mismo); por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos, me desvivo por hacer durar el comentario al que someto la relación. (Barthes, 1982: 82).

También Baudrillard se acerca a la ambigüedad que hemos otorgado a la piel, siempre vestida o desnuda, nunca sin connotación, hablando del lenguaje: *A pesar de todos los esfuerzos por desnudarlo, por traicionarlo, por hacerlo significar, el lenguaje vuelve a su seducción secreta, volvemos siempre a nuestros propios placeres insolubles* (Baudrillard, 1981: 78). Pero a estas palabras les falta materia, giran en torno a ellas mismas, las imágenes de Greenaway nos han permitido ver una metáfora que está en el cruce entre la palabra y la imagen. No vemos las palabras como imágenes, para hablar de esto necesitamos de una nueva precisión.

A pesar de estar situada en Hong Kong y Tokio, esta no es una película oriental, sino más bien un producto de la fascinación occidental llamada "orientalismo", sólo una mirada a oriente desde occidente.

Se puede pensar que la superposición o yuxtaposición de imágenes en el cuadro proyectado es un referente "oriental", como por ejemplo sucede literariamente en el *haiku*. Sin embargo, este recurso plástico está presente, en la medida de las posibilidades tecnológicas, desde los primeros trabajos del director. De hecho, es en *Prospero's Books* donde este efecto alcanza su mayor desarrollo, en el contexto de una adaptación de *La Tempestad* de Shakespeare, con decorados tomados de la pintura renacentista italiana y la continúa usando en su serie de películas *The Tulse Luper Suitcases*, en la actualidad. La influencia de "oriente", o mejor dicho del "orientalismo", como hemos dicho, sólo se hace notar en la composición de las superposiciones. Si en su versión occidental estas dan preferencia a la simetría, en *The Pillow Book* adoptan posiciones laterales, imitando en ocasiones los sellos cuadrados de firma de las obras, o en otros casos cambia la proporción de la imagen, largándose, para asemejarse a los rollos pintados.

Greenaway hace una película oriental como Van Gogh reproducía estampas japonesas de Hokusai en el fondo de sus retratos de los habitantes de Arlés, la imagen representada es la misma, de hecho hay una copia o plagio explícito, sin embargo, el trazo, el empaste y la finalidad son distintos.

El director ha leído a Sei Shonagon en traducción, siendo el traductor quien explicaba las particularidades idiosincrásicas del texto. Así se planteó la relación entre Nagiko, la escritora oriental, y Jerome, el traductor occidental (Greenaway, 2001a: 289). Es una visión o lectura Europea de una cultura desconocida. Pero Greenaway es ambiguo, ya lo hemos dicho⁵. Su mirada puesta en oriente es una mirada que valora lo que puede recibir y al mismo tiempo asume su incapacidad de comprender al otro.

En un nivel más básico, la película mientras él logró controlar la distribución, no tenía subtítulos para los diversos idiomas distintos del inglés. Los occidentales, o la mayoría, no entienden lo que está escrito en los cuerpos. ¿Cómo vemos, entonces, la caligrafía escrita sobre los cuerpos? Como dibujos. Sabemos que son palabras traducibles a sonidos, pero solo vemos dibujos. De la misma forma, cuando leemos un texto, como el de Barthes citado anteriormente, no vemos las palabras como imágenes. Hay un paso previo, más estudiado, la palabra, el carácter como imagen, signo. Pero no seguimos el camino de la semiología, tomamos el camino de la plástica, el signo es la huella de un trazo.

En definitiva, el rastro, intencional, de un movimiento, de una mano, que mediatizada por el pincel o la herramienta, ha tocado su "tela" o soporte. En el momento en que Jerome, el San Jerónimo, occidental, políglota y traductor, escribe sobre el pecho de Nagiko con vulgares letras latinas en yiddish⁶ la palabra "senos", como decíamos, demuestra nuestro alejamiento de la realidad de la escritura. De su fenómeno como grafía, como dibujo, y como arte del dibujo, sobre una superficie.

En una imagen, la imagen del cruce entre significado y forma, se construye una *serie* de conceptos, en primer lugar la caligrafía.

⁵ Para un tratamiento de los problemas colonialistas que plantea la película, cfr. (Elliot, 2001: 277 y ss.).

⁶ Según el propio autor el uso del Yiddish es intencional, por su propia naturaleza de lenguaje secreto y como un reverso de los tatuajes nazis. Como veremos, el director presenta una escritura que no es permanente y que no daña, una escritura del placer.

Como explica el mismo Greenaway en uno de sus textos respecto a la película, no existe diferencia entre la historia de la pintura japonesa y la historia de la literatura japonesa (Greenaway, 2001a: 287. También en *Sight and Sound*, 15). Están íntimamente relacionadas por el pictograma, carácter, o ideograma. Texto e imagen están vinculados de forma clara, consciente y siempre perceptible. Cito un texto del propio cineasta incluido en un libro compuesto de crítica de su obra, entrevistas y algunos textos del propio director:

When you read a text, you see image, when you view the image you read the text. (Lyotard, 1984: 36).

En el fondo de la metáfora que nos ocupa hay en Greenaway una preocupación por el cine como lenguaje, por lograr una imagen leída y vista, no solo "texto ilustrado". De alguna manera la "postmodernidad" que se le ha achacado a Greenaway se muestra en la *descomposición de los grandes Relatos* (Lyotard, 1984: 36) que muestra su cine, sin embargo, en la búsqueda de series se encuentra coincidiendo con un clásico japonés del siglo X. No podemos acusar a Greenaway de postmodernidad, sólo de intentar ampliar los márgenes dentro de los cuales se ha movido el cine occidental en sus primeros cien años de existencia, y es algo que agradecer. La palabra "película" viene del latín "pellicula", pielecita⁷. Pero a nosotros nos interesa algo más particular: la producción de la imagen/texto, el tacto.

En la serie sigue el trazo, el producto del acto caligráfico. Al trazo sigue el gesto y al gesto el tacto. También nosotros, en nuestra experiencia particular, conocemos el texto como tacto. Conocemos las distintas texturas del papel, los distintos tipos de lápices. Pero no tenemos conciencia de ésta particularidad del escribir, incluso del escribir más común. El uso del teclado de la máquina de escribir o del ordenador nos aleja de ella.

La película de Greenaway trata de mostrarnos distintas formas de tocar y escribir haciendo listas desordenadas. Desde la alegría del saludo de cumpleaños a la carta post mortem sobre el cadáver del amado, pasando por el puro gozo sexual. Lo sexual resulta lo más evidente, lo más burdamente cinematográfico, pero el tacto, todos lo sabemos, va mas allá del puro sexo, nos acompaña en toda nuestra vida. Como dice

⁷ Dato que incluso recuerdan los comentaristas anglófonos por su importancia. (Elliot, 2001: 274).

Diane Ackerman, en *Una historia natural de los sentidos: Nuestra piel se interpone entre nosotros y el mundo* (Ackerman, 1992: 90). La caligrafía va envejeciendo: cuando muere Jerome, lo hace lentamente, pretende simular un suicidio pero sin saberlo, traicionado, se suicida realmente, una alusión a Shakespeare explícita en la película. En la medida en que muere la caligrafía retrocede en el tiempo. Conocemos la historia de la escritura. Llega hasta el libro egipcio de los muertos, aparecen, como luces en las sombras los jeroglíficos. Finalmente desaparece.

The languages are all dead languages, and they are going back and back and back in time, so in the end you get a necrophiliac language when he dies, which is first-dynasty ancient Egyptian. (Greenaway, 2001b: 312)

Los lenguajes mueren y nacen, con las personas y con su uso, el lenguaje, que nos alegramos de llamar "vivo" en oposición al lenguaje "muerto", de excesiva retórica de los libros, alejado de la realidad cotidiana del *habla*, es un lenguaje que también habré de morir, para que otro lenguaje vernáculo lo sustituya. En la actualidad se teme que esto suceda con el inglés, esperamos que no sea así, pero incluso el lenguaje popular actual no es el mismo que el del siglo de oro. Ese a muerto, éste. Aún, está vivo.

Por otra parte, *La piel sólo es papel temporal*, dice Greenaway en una entrevista (Greenaway, 2001a: 311). No hablamos de tatuajes, ni los de la yakuza japonesa ni los de la Shoah. Se insiste en la piel pintada y lavada. El texto es efímero, casi por el placer del tacto. Está expuesto a la lluvia o al sudor. Es perecible, como la vida misma. Otra idea que no es tan clara entre nosotros, desde Gilgamesh tenemos la idea de la permanencia en las obras, en los textos. Pero el texto es tan efímero como el cuerpo.

A través del tacto de la piel, pasamos a la metáfora de la metáfora. Como dice Diane Ackermann, "la lengua está sembrada de metáforas que aluden al tacto. Las emociones nos "tocan" muy de cerca" (Ackerman, 1992: 93). El mismo Greenaway lo dice: *Hay una frase en inglés: Te puedo leer como un libro. Entonces, en la película se maneja la idea de que el cuerpo es un libro y viceversa* (García, 1996). En la revista *Sight and Sound*, el propio Greenaway comenta algunas de las imágenes de su película y da algunas claves de sus intenciones "metafóricas" en base a las frases hechas, los lugares comunes, del lenguaje: *this is a film about "you are what you read", "your life*

is an open page", "I can read you like a book" (*Sight and Sound*, 17) Eres lo que lees, tu vida es una página abierta, te puedo leer como a un libro.

Cuando usamos el tacto como metáfora no hablamos de nuestra piel, hablamos de algo interior, más profundo y extraño, que provisoriamente podríamos llamar alma. La tinta impregna el papel, lo atraviesa y nos penetra. Los textos nos tocan. Podemos ser leídos. Cargamos con nuestras lecturas.

Nagiko, sigue la tradición familiar. De ser vehículo para el texto, de ser piel para la escritura se convierte en calígrafa. No hemos entrado en el significado de este gesto, Nagiko retoma la tradición de Sei Shonagon y de la *Historia de Genji*⁸, la otra gran obra del periodo Heian y la primera novela psicológica, se dice, de otra mujer contemporánea de Shonagon, Murasaki Shikibu. Mil años después se convierte en una escritora femenina. En un gesto, en las letras, asume su tradición y en su vida personal cambia las relaciones contractuales por una relación única con un amante y luego, de esa relación, una hija.

Nagiko, en su huida, en el inicio de su camino de formación, se convierte en modelo de pasarela. Es decir, en objeto de atención, de mirada, en definitiva, en objeto de lectura y contemplación. Desde el "occidente" de Greenaway podemos ver como se pasa de la experiencia de "el pintor y la modelo", desarrollado desde la pintura clásica hasta Picasso, al modelo que también es la "tela", el espacio de la obra es el cuerpo. No siendo la obra el "cuerpo pintado", sino que el cuerpo funciona como soporte del arte, y en este caso oriental, del doble arte, la caligrafía, donde plástica y literatura se unen.

La historia de la escritura es la historia del tacto es la historia de la vida. Nacimiento, texto, tacto y muerte. El tacto del texto está presente desde el acta de nacimiento hasta las palabras gravadas en el epitafio, o al menos la constatación del nombre. La "huella" de la vida es la metáfora del tacto de nuestras inscripciones.

No pretendemos reducir, sólo llamar la atención sobre cómo olvidamos la presencia de este sentido en un gesto tan cotidiano y tan especial como es el escribir.

⁸ También existen dos traducciones de esta obra, ambas integrales. *La novela de Genji*, Barcelona, Destino, 2005 [Tomo 1], 2006 [Tomo 2] y *La historia de Genji*, Girona, Atalanta, 2005.

Como dice Greenaway, resumiendo sus intenciones en un texto enviado a Jorge Gorstiza:

El contenido sensual de la película es rico y exuberante, y creo, conociendo los límites de una fábula profundamente irónica que puede ser vieja pero también muy contemporánea, completamente positiva. Creo que sino somos nada en absoluto al menos somos piel. Creo que debemos celebrarlo corpóreamente (Gorstiza, 1995: 222)⁹.

Quizás podemos especificar, celebrarlo corpóreamente mediante el placer del texto que es el placer del tacto.

El cuerpo desnudo es la página en blanco, el espacio abierto, expuesto para ser tocado, para ser escrito por el otro. Sólo nos desnudamos ante quién tenemos confianza, conservamos el pudor del vestido y aprovechamos el juego de la seducción. El doble juego de escribir o ser escrito. El juego entre ser sujeto o ser objeto. Pero no como dominación, como yugo, sino como danza, como movimiento. Debemos volver a escuchar las palabras de Baudrillard sobre retomar el cuerpo, en especial el cuerpo femenino, como objeto sexual y semiótico:

Hay que volver a hacer un elogio del objeto sexual en cuanto que éste encuentra, en la sofisticación de las apariencias, algo del desafío al orden ingenuo del mundo y del sexo, en cuanto que él y sólo él, escapa a este orden de la producción al que quieren hacernos creer que está sometido, para entrar en el de la seducción. En su irrealidad, en su desafío irreal de prostitución mediante los signos, el objeto sexual va más allá del sexo y alcanza la seducción. Vuelve a ser un ceremonial. Lo femenino siempre fue la efigie de ese ritual, y hay una temible confusión en quererlo desacralizar como objeto de culto para hacer de él un sujeto de producción, en querer extraerlo del artificio para devolverlo a lo natural de su propio deseo. (Baudrillard, 1981: 89).

Objeto de culto pero no inactivo, objeto/instrumento, mezclando las categorías, Objeto creativo, el personaje que nos ha presentado Greenaway. Es el mas bello

⁹ El subrayado es nuestro.

modelo, la mas bella tela, receptora de las palabras/iconos y al mismo tiempo es el pincel, sin caer en lo fálico, la creadora de la sensual decoración de la piel del amado.

La experiencia del texto como tacto en la piel nos es más cercana de lo que aparenta. Como dice Patrizia Calefato en su estudio de la película de Greenaway centrándose en la figura del cuerpo:

Si en la película el cuerpo es libro en cuanto superficie para la escritura, en cuanto espacio en el que organizar la escritura, como el papel, la pantalla del ordenador, las tablas de arcilla, el rollo de papiro, etc., en la realidad el cuerpo es libro en cuanto recoge y manifiesta los signos de toda una vida: las arrugas, las cicatrices, cuentan una historia del cuerpo, son los ideogramas del cuerpo convertido en texto. (De Ruggieri, 2002: 92).

Es decir, somos todos libros vivientes. Las metáforas, los lugares comunes, del inglés surgen de una experiencia cotidiana. Cuando nos miramos, nos leemos. El genio de Greenaway está en usar la plástica para sacar a la luz la belleza y singularidad de un hecho cotidiano, pero oculto.

Para terminar, quizás esta reflexión, esta doble toma de conciencia, en la forma más trivial del texto como imagen y luego en la más sutil del texto como tacto queda pendiente una pregunta. ¿Si el oficio del escritor, aunque actualmente esté mediatizado por la tecnología, es ante todo, antes de ser grafía o icono, antes de ser símbolo o mero trazo, es esencialmente tacto, entonces qué es lo que finalmente, aquél que se decide a escribir intenta tocar?

1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERMAN, Diane (1992): *Una historia natural de los sentidos*, Barcelona: Anagrama [Ed. or. New York: Random House, 1990].
- BARTHES, Roland (1982): *Fragmentos de un discurso amoroso*, México: Siglo XXI [Ed. Or. Paris: Du Seuil, 1977].
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *De la seducción*, Madrid: Cátedra.

- DE RUGGIERI, Francesca (2002): "*Cuerpo y escritura en The pillow book de Peter Greenaway*", en Calefato, Patricia (Ed.), *Moda y cine*, Valencia: Instituto de estudios de moda y comunicación.
- ELLIOT, Bridget y Purdy, Anthony (2001): "*Skin deep: fins-de -sicle and new beginnings in Peter Greenaway's The pillow book*", en Willoquet-Maricondi, Paula et al., (Eds.), *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, Maryland: Scarecrow Press.
- GARCÍA TSAO, Leonardo (1996): *El cuerpo es un libro*, Entrevista publicada en "La Jornada Semanal",
<http://www.jornada.unam.mx/1996/06/23/semgreenaway.html>
- GOROSTIZA, Jorge (1995): *Peter Greenaway*, Madrid: Cátedra.
- GREENAWAY, Peter (1997): *Flying over water, Volar damunt l'aigua*, Londres: Merrell Holberton Publishers.
- GREENAWAY, Peter (2001a): "*Body and text*" en Willoquet-Maricondi, Paula et al., (Eds.), *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, Maryland: Scarecrow Press.
- GREENAWAY, Peter (2001b): "*Interview with Paula Willoquet-Maricondi*" en Willoquet-MARICONDI, Paula et al., (Eds.), *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, Maryland: Scarecrow Press.
- LYOTARD, Jean-François (1984): *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra.
- ORS, Eugenio d' (2002): *Lo Barroco*, Madrid: Alianza.
- Sight and Sound*, Noviembre 1996.