

PETER GREENAWAY, LECTOR DE JORGE LUIS BORGES



Maria Esther Maciel

“Existir es un plagio” (E. M. Cioran)

1. ARTIFICIO, JUEGO, SIMETRÍA

Todos los artistas son “artificiales por naturaleza”. Así justificó el músico Maurice Ravel su gusto por las “orquestraciones engañosas”, por el piano desafinado, por el falso lirismo, por los trucos y embustes de composición. Sin embargo, la práctica del artificio tiene matices distintos si es evaluada desde la relación que los artistas mantienen con la idea de naturaleza. Es decir, un artista puede tanto hacer del artificio un medio de representación estética de la naturaleza (o de la realidad) –circunscribiendo de esa manera su campo a los límites de lo que se ha convenido en llamar natural o real– como también explorar las múltiples posibilidades estéticas que el artificio ofrece, mezclando los conceptos de verdad y fingimiento, realidad y ficción. En este segundo caso, con el cual se identificaría el propio Ravel, el trabajo de creación no se justificaría mediante una intención del artista de reconstituir –a través de las estrategias de la verosimilitud– un mundo preexistente, ya que, como diría Clément Rosset, “tanto el artificio como la existencia en general son ahí apreciados y asumidos por ser artificiales, la determinación de lo real determina una afición del artificio por el artificio” (113).

Ese aprecio por lo fabricado y por los mecanismos de fabricación convierte, así, el quehacer estético en un ejercicio de simulaciones y disimulaciones, que no pretende ser espejo de cualquier realidad fuera de los dominios del propio artificio. Por la vía del juego y de la ironía, los adeptos de esa práctica se atribuyen la doble tarea de mostrar que el arte es arte, la ficción es ficción, y que aquello que nombramos comúnmente realidad no existe sino como realidad construida, y por lo tanto, también artificial. O sea, se invierten los principios lógicos del movimiento de la representación, una vez que, para ellos, “cantar el mundo es cantar su artificio y escribir artificios a su imagen” (Rosset 211), así como cantar la vida no es sino cantar su carácter facticio, ficcional.

Como aclara Rosset, el culto de un mundo desnaturalizado, en el cual los límites entre las ideas de naturaleza y artificio se mezclan y se confunden, tuvo en el siglo XVI y en la primera mitad del siglo XVII (que corresponden respectivamente a los períodos renacentista y barroco) su momento más evidente, gracias a la ruina (provisoria) del naturalismo aristotélico. Tiempo en el cual las alegorías, los sentidos engañosos, los juegos ficcionales y la teatralidad se destacaron como rasgos fundamentales del texto literario. Bajo este prisma, Shakespeare y Cervantes serían los nombres medulares del artificialismo estético de ese contexto, así como Francis Bacon, Baltasar Gracián y Pascal pueden ser considerados algunos de aquéllos que, en el sendero abierto por Machiavelli y Montaigne, han transformado la filosofía en una reflexión sobre el mundo artificial, construido.

De ahí el proyecto enciclopédico que surgió en esa época con la finalidad de compilar palabras, caracteres, narrativas, discursos y formas que componían la complejidad del mundo. Como explica Michel Foucault, “conocer un animal, o una planta, u otra cosa cualquiera de la tierra” era, dentro de ese proyecto, “recoger toda la espesa camada de signos que había sido depositada en ellos y sobre ellos” (55). Esto indica la inevitable relación que el lenguaje del siglo XVI mantuvo consigo mismo y evidencia el decir de Montaigne, según el cual “hay mucho más quehacer interpretando las interpretaciones que interpretando las cosas; y más libros sobre los libros que sobre cualquier otro asunto; nosotros no hacemos más que entreglorsarnos” (en Foucault 55).

Si, con el triunfo del pensamiento cartesiano, esa visión artificialista del mundo empieza a diluirse, abriendo paso a la teoría clásica de la representación como fundamento de todos los órdenes posibles, se puede decir que, desde el advenimiento del romanticismo alemán a fines del siglo XVIII, el artificio –bajo el concepto de ironía romántica– reaparece en las letras como un procedimiento estético importante, pero ahora revestido de una subjetividad crítica y autorreflexiva, propia de la modernidad. En otras palabras, el énfasis en las artimañas del lenguaje y en los juegos narrativos adquiere nuevas dimensiones en el proceso de construcción literaria, a través de los ejercicios metalingüísticos, de los embustes autoriales, de las intertextualidades explícitas, y del barajar estratégico de ficción y realidad.

El poeta portugués Fernando Pessoa sería, en el ámbito de la literatura moderna, un representante ejemplar de esa práctica estética, al convertir el “fingimiento” en fundamento de la creación poética y radicalizar las estrategias ficcionales exploradas por el filósofo danés Sören Kierkegaard –también éste un admirable forjador de identidades postizas– que creó un universo pseudonímico de alguna forma semejante al universo heteronímico del poeta portugués. Por no mencionar a Paul Valéry y Valéry Larbaud, dos autores también afectos a lo que podríamos llamar *mise-en-scène* de la subjetividad y de la existencia.

A Jorge Luis Borges le cabe un *topos* especial en ese linaje. Además de haber reinventado la metáfora del mundo como una enciclopedia –ésta no más concebida como una totalidad cerrada, sino como una multiplicidad abierta y conjetural–, consiguió llevar a las últimas consecuencias la práctica del artificio por el artificio en el contexto de la literatura del siglo XX. Como dice Juan José Saer, en Borges hay “un rechazo del acontecimiento, de la causalidad natural, de la inteligibilidad histórica y de la hiperhistoricidad que caracteriza el realismo” (289).

Al forjar escritos apócrifos atribuidos a autores existentes o inexistentes, citas existentes atribuidas a autores falsos, traducciones que en verdad son puras invenciones, autores reales (como Bioy Casares y él mismo, Borges) convertidos en personajes de historias fantásticas, cuentos escritos como si fueran ensayos o reseñas de libros, listas y catálogos absurdos compuestos como si fueran documentos, él avanzó en el sentido de fundar otra concepción de

avanzó en el sentido de fundar otra concepción de literatura, de autor, de traducción y de lector para la contemporaneidad. Concepción ésta que tiene vínculos indiscutibles con la literatura moderna, pero además desvela otra manera de pensar y, sobre todo, de leer, ya que Borges hace de la lectura un ejercicio de ficcionalización de la paterinidad literaria, al convertir al autor en una creación del propio lector. Éste, como diría un poeta brasileño, entra “en la piel del fingidor para refingir todo otra vez” (Campos 7).

A ese aprecio por los artificios del lenguaje, aliado a una visión irónica de las formas narrativas previsibles, Borges añade su obsesión por las series temáticas, las duplicaciones, los desdoblamientos, las combinaciones heteróclitas, las listas y las enumeraciones. Como apunta Flora Sussekind, en los textos borgesianos “hay una reversión del empleo épico tradicional de los catálogos y listas”, ya que no tienen el propósito de clasificar racionalmente la realidad o el universo, sino de revelar –a través de la imaginación– el carácter arbitrario de todos los sistemas de clasificación (139). Las listas borgesianas serían, por lo tanto, “auto-anulatorias”, críticas de sí mismas, y su finalidad intrínseca principal consiste en deconstruir la sucesividad narrativa, el ritmo lineal del poema y las intenciones de referencialidad del texto ensayístico. Se basarían, finalmente, en el famoso principio del escritor argentino, según el cual “no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios” (OC 2: 86).

Es exactamente desde esa perspectiva de los sentidos engañosos, de las taxonomías desconcertantes y de los juegos ficcionales, que pretendo tomar al cineasta, pintor y escritor británico Peter Greenaway –uno de los mayores aficionados contemporáneos al artificio como forma de subversión de las estéticas realistas– como lector *privilegiado* de Jorge Luis Borges, y evidenciar, así, la incidencia de la literatura borgesiana en los medios culturales europeos de la era contemporánea.

2. GREENAWAY Y BORGES: SIMILITUDES DISONANTES

Sé que para quien ve a una película como *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989), sin un conocimiento previo de otros trabajos del cineasta británico, será difícil aceptar este acercamiento entre los dos autores. ¿Dónde estarían en Borges el dispendio barroco, las imágenes escatológicas, el erotismo explícito, la violencia performática, el delirio visual? Sin embargo, una mirada más abarcadora (pero no menos minuciosa) sobre la obra mediática del artista permite una asociación entre ambos. No son pocos los elementos que, en Greenaway, guardan afinidades con los procedimientos ficcionales del escritor argentino, sobre todo en lo que toca a la práctica consciente del artificio por el artificio, a la mirada enciclopédica sobre el mundo, al ejercicio de las taxonomías fantásticas, a los embustes de autoría, al vértigo de las citas, a la dilución de las fronteras entre ensayo y ficción, a la manera de concebir el universo como una “Biblioteca de Babel”. Procedimientos éstos que el cineasta radicaliza y exagera, al barroquizarlos visualmente a través de un sofisticado aparato tecnológico, conjugado al entrecruzamiento de otros sistemas semióticos y campos disciplinarios.

El propio Greenaway, en algunas declaraciones y entrevistas, ha reconocido las resonancias en su trabajo de la obra de Borges (a quien considera, al lado de Marcel Duchamp y John Cage, uno de sus héroes del siglo xx, fuera del ámbito del cine; cf. Redish 2). Además de mencionar, siempre que es provocado, la importancia que lo fantástico latinoamericano tuvo en su formación, ya que, según sus palabras, su estilo cinematográfico “recuerda la literatura sudamericana” (Almeida 59). En una de esas entrevistas afirma:

The works of art that I admire, even contemporary ones like *One hundred years of Solitude* or any three-page story by Borges, have the ability to put all the world together. My movies are sections of this world encyclopedia. (en Lawrence 2)

De hecho, Greenaway crea su mundo ficticio como un compuesto de metáforas, alegorías, citas, imágenes pictóricas, referencias eruditas, cuya organización, rigurosamente hecha de simetrías y ordenaciones taxonómicas, es minada por una lógica intrínsecamente desordenadora y absurda.

Seducido, como Borges, por los “excitements of research, collection and collation”, el artista británico convierte sus películas, pinturas, dibujos, textos, óperas e instalaciones, en una suerte de poética de los catálogos. Su interés por todos los tipos de sistema de clasificación justifica la presencia obsesiva de listas y enumeraciones en la mayoría de sus trabajos. Con el propósito de romper con la sucesividad del cine de corte realista, él utiliza las formas paratácticas para crear otro modelo de narrativa, optando por organizaciones seriales a propósito subjetivas e inquietantes. Él cree, como el escritor argentino, que “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” (Borges *OC* 2: 86) y, por eso, se dedica a la construcción de sus propios esquemas de clasificación, “aunque”, como diría el escritor argentino, “nos conste que éstos son provisorios”.

El propio Greenaway nos ofrece una explicación:

Linnaean systems of nomenclature, identification of colour, scale, distance, type, size, are all subjective. Most systems are based finally upon forms of subjectivity. I do also enjoy that sort of list making - the Borgesian Chinese Encyclopaedia categories are salutary. But my main reason is to use numerical codes, equations and countings as an alternative to narrative dominance. I make catalogue movies... (en Melia & Woods 135)

En esa búsqueda de formas alternativas de narratividad, el cineasta británico estaría, así, retomando creativamente el modelo serial que Borges utiliza tanto en la descripción de la “enciclopedia china” en el ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, como en los poemascatálogos de *Los conjurados*, en la acumulación de los recuerdos de “Funes, el memorioso”, o en el taxonómico *Manual de zoología fantástica*. En ese modelo, el rigor de la clasificación se une a la arbitrariedad de las reglas, funcionando como parodia ficcionalizada de los sistemas clasificadores que, desde Aristóteles, vienen siendo elaborados para organizar y jerarquizar racionalmente el mundo. Sistemas éstos que hoy se presentan en la forma del “archivismo institucional”, en la conversión de las informaciones en caracteres alfanuméricos almacenados en fichas, carpetas y bancos de datos.

Es jugando irónicamente con esta práctica archivista del presente y valiéndose creativamente de la lógica desconcertante de los sistemas borgesianos, que Greenaway construye, por ejemplo, su primer largometraje, *The Falls* (1980), un falso documental, estructurado sobre la base de un catálogo. Compuesto por 92 nombres, cuyos apellidos empiezan con la sílaba "Fall", ese catálogo (que sugiere los falsos catálogos a que se refiere Borges en el cuento "La Biblioteca de Babel") aparece como una especie de lista descriptiva, en orden alfabético, de algunas de las supuestas víctimas de un evento misterioso identificado simplemente como VUE (The Violent Unknown Event) y que habría alcanzado a miles de personas, provocando en los sobrevivientes extrañas alteraciones de comportamiento. Entre los 92 biografiados, todos retirados de la última edición de un inventario oficial supuestamente publicado por el Comité Investigador del VUE, algunos son pseudónimos de personas que no quisieron identificarse, otros pertenecen a personas sin biografía o con biografías forjadas. Por ejemplo, en la biografía 10, referente a una mujer llamada Squaline Fallaize, encontramos la siguiente observación:

The VUE Commission offered its own choice of ten possible pseudonymous identities, and Squaline Fallaize, the subject of biography 10, chose identity 10, a photograph of the American actress, Tippi Hendren, who played the part of a bird-victim in Alfred Hitchcock's film "The Birds". (*Falls* 11)

y más adelante: "It has been said that there is some evidence to suggest that Squaline Fallaize is a fiction." No es casual, por lo tanto, el apellido "Fallaize", cuyo sonido es similar a la palabra *fallacious*, en inglés.

Hay varios instantes de humor y desorden en la lista, como los siguientes:

Biografía 66, de Joyan Fallicory: "This is a directory error. Fallicory is the name of a place, not a person". (89)

Biografía 80, de Ascrib Fallstaff: "Pernicious inclusion of fictional character. Criminal charges are pending". (109)

Biografía 89, de Grastled Falluson: "Grastled Falluson has invented so much fiction about himself that the Directory is unable to vouch for any versions of his biography". (120)

El cineasta juega, así, con las identidades postizas de los personajes, crea historias absurdas, ironiza su propia condición de autor (al adjudicar esa función a ciertos personajes de la lista) y aprovecha, por la vía del *nonsense*, el imaginario apocalíptico del fin de milenio. No por nada el crítico Harlan Kennedy definió el documental como "a paean to pseudo-science, Edward Lear wrapped up in the *Encyclopaedia Britannica*" (cf. Hacker 198), ya que el elemento desconcertante del trabajo no está en los principios de su organización o en su forma de documental, sino en sus elementos constitutivos, en el caos creado por su propia simetría.

Listas y catálogos falaces como éstos de *The Falls* estructuran varios otros trabajos del artista, como la ópera-instalación (mezcla de ópera, museo, cine, televisión, teatro, narrativa, poesía y enciclopedia) titulada *100 objects to represent the world* (1992/97), parodia del material audio-iconográfico enviado al espacio por los norteamericanos en 1977, con la finalidad de presentar la vida en la tierra a posibles alienígenas. O como la película *Prospero's Books* (1991), recreación de *The Tempest* de Shakespeare y organizada a partir de la descripción de 24 libros fantásticos, de carácter multidisciplinario, de la gran biblioteca del personaje principal.

Esa película reúne, para mí, muchos elementos que comprobarían las confluencias entre Greenaway y Borges. Como señala el título, la obra de Shakespeare es retomada a partir de los "libros" que a Próspero (interpretado por el actor inglés John Gielgud) se le permitieron llevar al exilio, todos ellos de carácter infinito o monstruoso (lo que nos recuerda el "libro de arena" de Borges), y que componen una especie de biblioteca fantástica, versión resumida de una de las galerías de la "Biblioteca de Babel". A través de ellos, el desterrado duque de Milán consigue enfrentar el naufragio y construir en su isla una civilización mágica, hecha de espejos y poblada con espíritus.

Inventarios, compendios, tratados, catálogos, mapas y bestiarios se presentan a través de una profusión barroca de voces, imágenes y textos. El mundo shakespeariano del siglo XVI es reconstituido, de esa manera, a través de lo que la crítica brasileña Ivana Bentes de-

nominó “tempestad audiovisual”, por medio de la cual el cineasta “hace un inventario de la mente renacentista y de su deseo de escurdir el universo” (8).

De los 24 libros de Próspero, se destacarían: *Un Libro de Espejos*, en el cual “some mirrors simply reflect the reader, some reflect the reader as he was three minutes previously, some reflect the reader as he will be in a year’s time, as he would be if he were a child, a woman, a monster, an idea, a text or an angel”; *El Libro de la Cosmografía Universal*, que “offers disciplined geometrical figures, concentric rings that circle and countercircle, table and lists organized in spirals, catalogues. Full of printed diagrams of great complexity, this book attempts to place all universal phenomena in one system”. *Un Inventario Alfabético de los Muertos*, que “contains all the names of the dead who have lived on earth, a collection of designs for tombs and columbariums, elaborate headstones, graves, sarcophagi, and other architectural follies”; *Un Bestiario de Animales del Presente, del Pasado y del Futuro*, que es “a large book, a thesaurus of animals, real, imaginary and apocryphal” (cf. *Prospero’s* 17-24); además de *El Libro del Agua*, *El libro de los Juegos*, *El Libro de las Mitologías*, *Un Atlas de Orfeo*, *El Libro de las Utopías*, etc. Finalmente, el libro número veinticuatro aparece como la propia obra *The Tempest*, de Shakespeare. Como diría Borges, “una ficción que vive en la ficción”.

Esos libros cobran vida a través de los artificios de la animación cinemática y pasan a ser los principales habitantes/personajes de la fabulosa isla de Próspero, convertida así en una especie de “Tlön”, el mundo fantástico y artificial del cuento de Borges, donde “abundan los sistemas increíbles” (OC 1: 436) y que se da a conocer como un conjunto de tomos de una enciclopedia. Próspero, dentro de ese mundo, es visto como un compuesto de sus lecturas y escrituras, al punto que su cuerpo aparece en varias escenas cubierto de palabras, por un efecto visual de superposición de pantallas. Confundido con el propio Shakespeare, es él quien aparece como autor del guión, ya que durante casi todo el tiempo está sentado en su celda escribiendo la pieza que vemos escenificada. Como dice Peter Greenaway, “there is a deliberate amalgamation or confusion between Shakespeare, Gielgud and Prospero –they are, in effect, the same person” (cf. Barker 29). O sea, el director británico escenifica la máxima bor-

gesiana de que todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare.

Los sofisticados y proliferantes recursos visuales de la película, logrados a través del uso de tecnologías de video de alta definición y de la animación computadorizada, propician las yuxtaposiciones entre texto e imágenes. De ahí el cineasta lleva a las últimas consecuencias lo nuevo tecnológico, con el propósito de crear formas cinemáticas alternativas, “desclicherizadas”. En ese sentido es que él anuncia su proyecto de producir CD-Roms, pues, como dice, “hay algo en la tecnología del CD-Rom que crea el cine infinito, la enciclopedia de las enciclopedias” (Cf. Murão 72). Lo cual evidencia, claramente, el propósito del artista de reeditar, en contexto digital, el proyecto del “Gran libro” de Mallarmé.

Así, *Prospero's Books* puede ser considerada una película de orientación vanguardista (por sus experimentaciones y su radicalidad explícita), pero que hace del arte tecnológico una vía de diálogo con la tradición, allí representada por Shakespeare y el imaginario cultural del Renacimiento. Además de prefigurar, creo, una instigante articulación entre el cine y la literatura. Contrario, como hemos visto, a la narratividad lineal y sucesiva, Greenaway desvía, en la película, el enredo original de su secuencia, lo fragmenta, lo toma menos como contenido que como una colección de imágenes, voces, letras y citas. El texto que compone los cinco actos de *The Tempest* de Shakespeare es leído íntegramente por la poderosa voz de Gielgud, a lo largo de toda la película, sin necesariamente corresponder a la multiplicidad de imágenes superpuestas que interceptan la lectura. Se puede decir que el texto literario es aprovechado, fundamentalmente, en sus aspectos sonoros y visuales. Considerando que la imagen no es una mera ilustración del texto y que el cine no es un buen medio narrativo –“sequence is inevitable in cinema, but narrative might not be” (cf. Woods 235) –, Greenaway reevalúa así la relación entre cine y literatura, critica la idea de arte como representación de la realidad y discute el concepto de “realidad virtual”, frente al cual prefiere el de “irrealidad virtual”, cuando se trata de definir su propio trabajo. En sus palabras:

My cinema is not a window on the world, it's not a door out onto the next-door neighbour's garden, it is a self-conscious and artificial

construct. So let me try and tell you truths through artifice. As they say, you must first hold up a mirror to art before you can hold up a mirror to nature. (En Elliott & Purdy 123)

Creo que esa práctica artificialista, que C. Rosset asoció a muchos escritores y filósofos del Renacimiento –él considera que “Shakespeare es el más artificialista de todos los escritores” (114)– y que, sobre todo a partir de Borges, ha sido una de las constantes de la literatura y de la filosofía contemporáneas, sigue siendo ejercitada por Greenaway de una forma especial en el cine, toda vez que él no toma el artificio como aderezo, envoltorio, efecto de superficie –tal como hoy día aparece en el cine comercial de Hollywood o en los pastiches literarios del “posmodernismo”– sino como una concepción estética, un lenguaje estructurador. Como buen lector de Borges, quiere mostrar que la ficción es ficción, que el arte es “falsificación”. El problema estriba en que, en este caso, como dice M. Blanchot a propósito del escritor argentino, las palabras “truco” o “falsificación”, en lugar de negar la dignidad de la literatura (o del arte), en verdad, la confirman.

Escritor y cineasta se encontrarían, así, en ese sitio de los trucos, de los juegos de engaños, riesgos, imposturas, catálogos imposibles, simetrías caóticas, vidas postizas y embustes ficcionales. Aunque, como dije, en el caso de Greenaway, esos elementos, además de revestirse de un lenguaje barroco, se mezclan con varios otros, provenientes de otros campos artísticos y mediáticos.

Al incorporar procedimientos estéticos y referencias eruditas extraídos de la alta cultura (en los campos de la literatura, artes plásticas, música, danza, tratados científicos, enciclopedias antiguas, artes visuales, etc.) y articularlos a la cultura de masas con el visible propósito de reinventar el lenguaje cinematográfico, Greenaway rehúsa los clichés derivados del uso complaciente e indiscriminado de las tecnologías electrónicas e informáticas. Para no hablar su irónica postura frente a la idea de arte como entretenimiento y del culto contemporáneo de lo llamado “políticamente correcto”. Se puede decir que Greenaway busca desestabilizar los lugares comunes instituidos en nuestro tiempo y producir sentidos alternativos, dejando, así, su huella crítica en el horizonte sin utopía del presente.

*Maria Esther Maciel
Universidade Federal de Minas Gerais*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Carlos Heli de. "O belo horrível (entrevista com P. Greenaway)". *Bravo* 10 (jul. 1998), 54-59.
- Barker, Adam. "A tale of two magicians". *Sight and Sound* 48 (1991) 27-30.
- Bentes, Ivana. "Greenaway: a estilização do caos". *Veredas* 31 (jul. 1998) 6-11.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas [OC]*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Campos, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Elliot, Bridget and Purdy, Anthony. *Peter Greenaway, architecture and allegory*. Chichester: Academy Editions, 1997.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- Greenaway, Peter. *Prospero's Books: a Film of Shakespeare's The Tempest*. London: Chatto and Windus, 1991.
- Greenaway, Peter. *Some Organising Principles*. Swansea: Art Gallery, 1993.
- Greenaway, Peter. *The Falls*. Paris: Dis Voir, 1993.
- Hacker, Jonathan & David Price: *Take Ten: Contemporary British Film Directors*. Oxford: Clarendon Press. 1991.
- Gorostiza, Jorge. *Peter Greenaway*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Lawrence, Amy. *The films of Peter Greenaway*. Cambridge: Cambridge UP, 1997.
- Melia, Paul & Woods, Alan. *Peter Greenaway - artworks* 63-98. Manchester: Manchester UP, 1998.
- Mourão, Dora. "Conversa com Peter Greenaway". *Cinemas* 13 (set./out. 1998).
- Reddish, L. Ed. *The early films of Peter Greenaway*. London: BFI, 1992.
- Rosset, Clément. *A anti-natureza*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1973.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Süssekind, Flora. "Borges e a série". *A voz e a série*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/UFMG, 1998, 119-163.
- Woods. Alan. *Being naked - playing dead: the art of Peter Greenaway*. Manchester: Manchester UP, 1996.