



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA IMAGEN ESCRITA:  
LOS IMAGINARIOS DEL COLOR Y DEL SUJETO  
EN UN TEXTO DE DEREK JARMAN

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA  
EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS INGLESAS

PRESENTA:

ROCÍO SAUCEDO DIMAS

ASESORA:

MTRA. CHARLOTTE BROAD BALD



MÉXICO, D. F.



OCTUBRE 2005

m349280



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Rocio Saucedo

FECHA: 25/10/05

FIRMA: 

Gracias:

a Irene Artigas, Claudia Lucotti, Ana Elena González y Nattie Golubov,

a Charlotte Broad (por todo),

a Ludmila y Natalia,

a Selvia y Cristina,

a Amanda y Diego,

a Karla,

a Silvia y Ricardo,

a mi Mamá y mi Papá.

*in memoriam Arturo Aréchiga*

México d. f., a 18 de octubre de 2005

## ÍNDICE

Introducción	[1]
Capítulo 1: <i>Chroma</i> : los imaginarios del color	[10]
Capítulo 2: “Into the Blue”: los imaginarios del sujeto	[31]
Capítulo 3: Conclusiones. <i>Blue</i> : los imaginarios comunes	[76]
Bibliografía	[94]

## Introducción

*Blue* (1993) es el título de la última película realizada por Derek Jarman. Ésta podría ser descrita como una “película sin imágenes”, pues la pantalla en su totalidad permanece azul de principio a fin. A lo largo de la película se escucha la voz del propio Jarman, quien narra diversos hechos autobiográficos —en su mayoría pertenecientes al periodo en el que perdió parcialmente la vista, en agosto de 1992— o bien, reflexiona en torno a la experiencia de padecer sida y de haber sido testigo de la muerte de numerosos amigos cercanos a causa de la misma enfermedad. Además, el autor recrea, en un tono marcadamente poético, imágenes —casi todas teñidas de azul— en las que es posible reconocer no sólo elementos anecdóticos, sino también cierta intención pictórica. La película, que dura alrededor de 73 minutos, incluye además algunos efectos sonoros y segmentos enteramente musicalizados.

Decir que *Blue* es una “película sin imágenes” es hablar entonces en sentido figurado: es obvio que la pantalla azul en sí exige ser tratada como imagen. Por un lado, puede ser vista como una cita del discurso pictórico empleado por el abstraccionismo y, específicamente, de las composiciones monocromáticas realizadas por Yves Klein a mediados del siglo XX. Asimismo, puede entenderse como un ejercicio de abstracción del lenguaje cinematográfico mismo. Además, en el tercer capítulo de esta tesis propondré que las imágenes concretas del relato se *proyectan* en la pantalla y le confieren una cualidad figurativa.

El último libro escrito por Jarman se titula *Chroma* y fue publicado en 1994. El título incluye una descripción: *A Book of Colour*, lo cual instruye claramente al lector sobre el propósito del libro. Efectivamente, los diecinueve capítulos que lo conforman tratan sobre un color específico, o bien sobre algún personaje o evento histórico clave para la comprensión de la historia del color en el arte y, de manera más general, en la cultura de Occidente. Sin embargo, las rutas de acceso al tema incorporan a la vez múltiples discursos y registros. En términos de arquitectura textual y gama de contenidos, se trata de un texto proteico: transita del verso a la prosa, de la ficción historiográfica a lo estrictamente lírico, de lo anecdótico a la cita textual de diversos autores, desde Aristóteles hasta Malevich. El autor aborda el tema del color desde diferentes perspectivas: la pintura, el cine, la literatura, la filosofía, la ciencia, etcétera.

Sin embargo, el título completo incluye una acotación más. El libro se titula: *Chroma. A Book of Colour – June '93*. Esta última indicación introduce otro de los elementos centrales del texto: lo autobiográfico. A lo largo del texto, Jarman relata experiencias personales siempre relacionadas con algún color determinado. Del capítulo dedicado al azul, “Into the Blue”, Jarman extrajo casi íntegramente el texto que después se convertiría en el relato de la película *Blue*. A su vez, gran parte del texto contenido en “Into the Blue” proviene de algunas anotaciones hechas en el diario del autor durante agosto de 1992.<sup>1</sup> Los diarios escritos por Jarman —treinta y tres cuadernos en total— fueron, al menos en parte, publicados. En vida del

---

<sup>1</sup> Sus “hospital notes”, como él mismo las llamó. (Véase la entrevista con Jeremy Isaacs, transmitida por primera vez el 15 de marzo de 1993 en la BBC y cuya transcripción está disponible en <<http://www.bbc.co.uk/education/lzone/movie/jarman.htm>>

autor se editó *Modern Nature*, el cual abarca de 1986 a 1990. *Smiling in Slow Motion*, editado por Keith Collins, contiene lo escrito de mayo de 1991 a enero de 1994, unas semanas antes de la muerte del autor. En esta última parte de los diarios, Jarman narra, entre otras cosas, el gradual deterioro físico causado por el sida, lo cual incluye la ya mencionada pérdida parcial de la vista causada por un virus denominado citomegalovirus (CMV).

El presente trabajo aborda la relación entre escritura e imagen tal como se manifiesta en *Chroma* y, específicamente, en "Into the Blue". En el primer capítulo, se estudiará dicha relación en el caso específico de la escritura sobre el color; en el segundo capítulo, el análisis se centrará en la escritura autobiográfica. Al leer *Chroma*, el lector puede concluir que el color y el sujeto, *entendidos ambos como objetos de representación en la escritura*, poseen algunas similitudes substanciales. Hay una ambivalencia que caracteriza tanto al color como al sujeto. Al momento de llevar a cabo una representación del color, por ejemplo, su carácter unitario y su multiplicidad se hacen evidentes. Es decir, se sabe que un color es, precisamente, un mismo color siempre, lo cual garantiza su identificación en contextos variados. Sin embargo, a la vez que se comprueba dicho carácter unitario, también estamos obligados a admitir que un mismo color puede materializarse de múltiples formas. La interacción del color con otros colores, con el medio en el que se presente, con la luz y otros factores determina la forma en que es percibido. Como veremos en el segundo capítulo, varios teóricos de la autobiografía también señalan esta misma ambivalencia con respecto al sujeto autobiográfico. Por un lado, éste posee una identidad, sobre la cual se sustenta y cobra sentido el uso de la palabra "yo" de la voz narrativa. Por el otro, la escritura

autobiográfica es un ejercicio de construcción y memoria; el autor se recuerda a sí mismo y en dichos recuerdos experimenta la multiplicidad de su persona. En resumen, tanto el sentido de lo unitario como el de lo múltiple se manifiestan cuando el color y el sujeto son representados en la escritura.

Por otra parte, es obvio que el color es, en primera instancia, una propiedad visual de los objetos. De esta forma, no sorprende el alto grado de visualidad presente en la escritura sobre el color. En el primer capítulo definiré, primeramente, qué problemas implica escribir sobre el color y cuáles son las estrategias textuales empleadas por Jarman al respecto. Más adelante, estableceré una relación entre dichas estrategias y la metodología empleada por Wittgenstein en su libro *Observaciones sobre los colores*. Con base en esto, señalaré los puntos de encuentro entre algunos principios del arte abstracto y el programa de escritura en el que se funda *Chroma*. En particular, mostraré cómo Jarman parte de imágenes concretas en el texto para crear una serie de imágenes monocromáticas que pueden ser vistas como metáforas del color “puro”.

Con respecto a la autobiografía, no es tan fácil aprehender el carácter visual inherente a este tipo de escritura como en el primer caso. Sin embargo, en el segundo capítulo de esta tesis expondré cómo se construye el discurso autobiográfico en “Into the Blue”. Definiré el concepto de autobiografía y me centraré en un elemento específico de la construcción de lo autobiográfico en el texto: la imagen fragmentaria. Describiré, entonces, la relación entre este tipo de imagen y varios otros elementos formales y temáticos, la memoria, el tiempo, la enfermedad, la ceguera y la muerte. Me basaré en el libro de Maurizio Ferraris, *Luto y autobiografía*, para señalar la función de la imagen como constituyente de

lo autobiográfico en tanto que el sujeto que escribe autobiográficamente parte de una imagen de sí mismo y se observa como otro.<sup>2</sup>

Es claro que el libro de Jarman exige ser leído como un texto sobre el color y como una autobiografía. Ambos elementos compositivos del texto, si bien son distinguibles el uno del otro, se entrecruzan continuamente. De esta forma, pareciera ser que uno de los propósitos del autor era explorar las posibilidades —retóricas, simbólicas y semánticas— de la escritura sobre el color *en relación con* el relato autobiográfico y viceversa. En el tercer capítulo, por tanto, aventuraré algunas conclusiones sobre cómo se vincula en “Into the Blue” la escritura sobre el color con lo autobiográfico. Para ello, partiré del supuesto de que la imagen monocromática del capítulo visto en su totalidad y las imágenes concretas del relato autobiográfico establecen primeramente una oposición para dar lugar después a una síntesis.

Las particularidades formales tanto de la imagen como de la escritura se enuncian y resaltan en la oposición que se produce en una primera fase. En este punto, haré referencia a *Blue*, la película, por considerar que en ella la contraposición entre pantalla y relato traduce lo que sucede en el texto. La síntesis que se establece en una segunda fase entre ambos elementos posee un valor metafórico. Es decir, la imagen monocromática (de “Into the Blue” visto en su totalidad, o bien, de la pantalla) y las imágenes autobiográficas (de la escritura, o bien, del relato en la película) se funden en una tercera figura: un autorretrato cuyo carácter monocromático evoca la ceguera y la muerte. Finalmente, es en ese

---

<sup>2</sup> De hecho, Ferraris (2000) sugiere que la imagen es un elemento cognitivo básico mediante el cual el sujeto conoce el mundo, a los otros y a sí mismo.

autorretrato donde de forma visible confluyen los imaginarios del color y los imaginarios del sujeto que se han mostrado a lo largo de la obra.

Para entender la relación entre escritura e imagen resulta necesario hacer aquí algunas consideraciones iniciales. Irene Artigas (2002) se basa en un planteamiento hecho por W. J. T. Mitchell para afirmar que, en el caso específico de las imágenes pictóricas, éstas “se encuentran contaminadas con lenguaje verbal” (Artigas, 2002: 179). Lo que Mitchell plantea es que cierto tipo de pintura busca expresar sentidos que no son directamente captados por la denotación pictórica propia del realismo. Por tanto, el pintor recurre a otros mecanismos e introduce ciertas “claves” que apelan al espectador. De este modo, se produce “un acto de ventriloquia”, pues el espectador debe intervenir en la construcción de aquello que la expresividad indirecta de la obra sugiere, pero no consigna abiertamente (Artigas, 2002: 177). En palabras de Artigas, algunos pintores nos obligan a “‘prestar nuestra voz’ a la pintura. [...] Un cuadro siempre nos hace articular ideas respecto a él, ya sea haciéndonos producir una secuencia narrativa, ya sea porque funciona alegóricamente y tenemos que ‘leerlo’, o bien porque exprese ciertas emociones que tenemos que interpretar” (Artigas, 2002: 179). De esta forma, nuestra percepción de la imagen pictórica está mediada y complementada por el lenguaje verbal.

En lo que respecta a la escritura, Luz Aurora Pimentel afirma en *El espacio en la ficción* que es demasiado tajante el postulado de que la escritura es incapaz de representar miméticamente lo visual. Prefiere matizar y reconoce junto con Greimas que si bien en sentido estricto el lenguaje no *imita*, sino *significa*, es también innegable que el lenguaje “no es solamente inteligible” y que la

significación posee además “una dimensión sensible” (Pimentel, 2001: 110). Para esta autora, dicha dimensión sensible es la que produce el efecto de iconicidad y, posteriormente, la *ilusión mimética* en un texto. De esta manera, “el lenguaje no es un sistema de representación, sino de *mediación* en el proceso de la representación” (Pimentel, 2001: 111).

Al explicar de qué forma las imágenes verbales y las propiamente visuales se construyen de modo distinto, Pimentel recurre a una cita de Roland Barthes, en la que dicho autor describe la naturaleza fragmentaria, “cubista”, de la significación y la dimensión visual de un texto. Para Barthes, la significación y las imágenes verbales son resultado de una acumulación de unidades de sentido. La dimensión visual del texto, entonces, se forma gradualmente como parte de un proceso que Pimentel denomina “desplazamiento”, el cual es sólo una de “las fases de la representación” (Pimentel, 2001: 114). Más adelante, la autora hace un planteamiento esencial. Cuando las imágenes verbales remiten a un objeto previo (el que es *identificado* por el lector), crean, en realidad, una “composición inédita” (Pimentel, 2001: 114) del referente. Es decir, la existencia de un objeto es siempre referencial; es el resultado de un proceso semiótico. Lo que el texto construye es, precisamente, una nueva configuración del objeto como referente. Dicho de otro modo: “el objeto citado, al ser descrito —y justamente *por ser descrito*— se convierte en otro” que, sin embargo, tiene en el objeto anterior a la descripción “su identidad secreta” (Pimentel, 2001: 115).

Así, el lenguaje *perturba* el objeto representado y crea nuevos significados. O bien —no olvidemos que hablamos de imágenes y, por tanto, de la experiencia de lo sensible—, la representación crea nuevas formas de percibir sensiblemente

un objeto. En su *Tratado de Semiótica General*, Umberto Eco afirma que hay “contenidos transmisibles por un conjunto de artificios lingüísticos” y “contenidos habitualmente transmisibles por un conjunto de artificios no lingüísticos”; hay contenidos transmisibles por ambos medios, pero algunos no pueden ser traducibles del lenguaje visual al verbal o viceversa (Eco, 2002: 262). Lo que podemos concluir en este punto es que la escritura puede adentrarse en significados y estímulos perceptuales inaccesibles para las imágenes *aun cuando lo que se describe es una imagen*. El lenguaje inaugura sentidos y visualizaciones de una imagen que sólo el lenguaje mismo puede articular y, de este modo, todo texto que posea un alto grado de iconicidad supone una crítica (una *ironización*, en sentido barthesiano) de la imagen formulada desde la escritura.<sup>3</sup>

Concluiré este apartado señalando una particularidad más de la imagen textual. El lenguaje es abstracción. Ante una imagen visual, el lenguaje abstrae, descompone y recompone. Es debatible el grado de fijación que posee una imagen visual; lo cierto es que la imagen textual es mucho más inestable. Al estar construida a partir de bloques de sentido y al ser el resultado de un “desplazamiento”, la imagen textual posee una inestabilidad particular. Dicha inestabilidad, plagada de pliegues y transformaciones, es un terreno óptimamente fértil para la generación de significados y estímulos perceptuales originales. En el

---

<sup>3</sup> En *Crítica y verdad*, Barthes plantea que dentro del discurso literario, el lenguaje es consciente de sí mismo, investiga sus límites, su potencialidad y sus debilidades. En palabras de Barthes, la “ironía no es otra cosa que la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje” (Barthes, 1998b: 77). Después agrega que “hay una ironía de los símbolos, un manera de poner en tela de juicio al lenguaje por los excesos aparentes, declarados del lenguaje”; se trata de una ironía que “a falta de mejor nombre, llamaríamos *barroca*, porque juega con las formas y no con los seres, porque amplía el lenguaje en vez de reducirlo” (Barthes, 1998b: 78). Es precisamente este tipo de interacción, que cuestiona y pone en crisis las formas, la que puede establecerse entre la escritura y la imagen.

caso de *Chroma*, la marcada profusión de imágenes debe entenderse como un mandato: el texto nos obliga a “ver”. *Chroma* lleva a cabo una *microscopía* de la experiencia del color y de la experiencia autobiográfica. Las imágenes que hallamos en el texto, cuyo objeto de representación ha sido abstraído y decantado por la escritura, y cuya inestabilidad interpretativa es inagotable, predisponen lo microscópico.

## Capítulo 1

### *Chroma*: los imaginarios del color

Jarman fue pintor y cineasta. Exploró de forma directa las posibilidades del color como elemento compositivo y expresivo en la pintura y el cine. No obstante, al final de su vida recurrió a un lenguaje distinto, el de la escritura. Es evidente que antes que nada el color es un estímulo sensorial. Sin embargo, como diría Michel Pastoureau, el color es también un “fait de société” (Pastoureau, 2002: 8), es decir, una construcción social, histórica y subjetiva. En *Chroma*, Jarman evidencia que la escritura no se restringe a la descripción del color como estímulo sensorial, sino que también se presta para ingresar a representaciones previas del color. Así, la escritura le permitió a Jarman, en primer lugar, acceder a determinados pasajes en la historia de la cultura, la pintura, el cine, la ciencia, etcétera, y a un extenso corpus textual de lo que se ha escrito sobre el color en Occidente. Le permitió asimismo recorrer ciertos componentes del habla coloquial y rastrear de qué manera se articulan desde ella algunos de los significados del color. Jarman además introdujo recuerdos pertenecientes a su propia historia de vida, es decir, a un imaginario personal y vinculó estos diferentes aspectos para construir así un relato para cada color.

Mucho se ha escrito sobre el color a lo largo de la historia de Occidente. Para Jarman, el primer antecedente es Aristóteles, quien abordó el problema del color en al menos tres de sus escritos: *De sensu et sensato*, *De anima* y *Meteorológica*. Sin embargo, antes que Aristóteles, Pitágoras y Empédocles habían reflexionado en torno al tema, al igual que Platón, aunque brevemente, en el *Timeo*. De acuerdo con John Gage, la importancia de Aristóteles en este

contexto radica en haber sido quizá el primero en sistematizar una teoría del color. Las ideas elaboradas por Aristóteles sobre este tema, dice Jarman, dominarían el pensamiento occidental hasta el Renacimiento, cuando autores como Leonardo da Vinci y el arquitecto Leon Battista Alberti exploraran el tema de forma renovada: "Aristotle's theories were to trap the Western mind for 2000 years, until the Renaissance started to unlock the doors" (Jarman, 1995: 24). A partir de ese momento, el problema del color sería abordado por diversos autores desde perspectivas distintas.

Los escritos sobre el color que Jarman cita en *Chroma* son, entre otros, los ya mencionados de Aristóteles (s. IV a.C.), la *Historia natural* de Plinio el Viejo (s. I d. C.), *Della pittura* (1435) de Alberti (obra que se cita al comienzo de la introducción de manera casi emblemática),<sup>4</sup> los cuadernos de Leonardo (1490-1516), *Opticks* (1704) de Newton, la *Teoría de los colores* (1810) de Goethe, los escritos del químico francés Michel Eugène Chevreul y de Josef Albers *Interaction of Color* (1963). Cita, además, textos de varios otros pintores como Philipp Otto Runge, Kasimir Malevich, Vassily Kandinsky y Ad Reinhardt. Mención especial requiere el libro de Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores* (1951). En general, Jarman demostró gran interés por este autor; antes de *Blue*, la última

---

<sup>4</sup> Es emblemática no sólo por el contenido de la cita en sí, en la cual Alberti habla de la *rapidez* del ojo humano, sino por el comentario de Jarman que sigue a la cita: "He wrote those words in his book *On Painting*, and finished it at 8:45 on Friday 26 August 1435. Then he took a long weekend..." (Jarman, 1995: 1). Si la hora y la fecha exactas corresponden a la realidad es secundario. Lo que es central es el interés de Jarman por representar el acto de la escritura como un hecho vivencial, como algo que tiene lugar en un momento particular en la vida de cada autor. El comentario sobre lo que Alberti hizo después de terminar el libro —comentario que muy probablemente es un juego ficcional del propio Jarman— muestra el valor que tiene en *Chroma* el situar la labor artística dentro del contexto de las experiencias de vida, aunque éstas estén deliberadamente ficcionalizadas.

película hecha por Jarman se tituló precisamente *Wittgenstein* (1993).<sup>5</sup> *Observaciones sobre los colores* es uno de los textos más citados en *Chroma*; en este ejercicio de citación constante se cristaliza la lectura que Jarman hizo de esa obra en específico y se trazan los puentes intertextuales que desde la perspectiva de cierto posicionamiento analítico hacen del libro de Wittgenstein una lectura complementaria a *Chroma*.<sup>6</sup>

Como observa John Gage en *Colour and Meaning* (1999), el color es un fenómeno a medio camino entre lo objetivo y lo subjetivo. En la primera parte del texto, este autor cita la definición de color elaborada por R. W Burnham, R. M. Haines y C. J. Bartleson en su libro *Color: A Guide to Basic Facts and Concepts*, de 1963: "Color [...] is the attribute of visual experience that can be described as having quantitatively specifiable dimensions of hue, saturation, and brightness" (Gage 1999: 11). Justo después de esta cita, Gage comenta: "This introduces both the subjective element in visual experience, and the objective, quantifiable stimuli which produce that experience, and helps to explain why colour has for so long been a subject of investigation and experiment in both the arts and the sciences" (Gage, 1999: 11). Basta ver la lista de autores citados en *Chroma* para constatar que estos dos discursos, el del arte y la ciencia, están presentes e incluso entrelazados en varios puntos del texto. Para Gage, la historia de la escritura sobre el color se divide en dos fases: de la Antigüedad al siglo XVII se estudió principalmente el aspecto objetivo del color, la manera en que éste se manifiesta

---

<sup>5</sup> Se trata, desde luego, de una película biográfica. Jarman traza en ella ciertos aspectos de la evolución del pensamiento de Wittgenstein y los vincula con la vida de dicho autor.

<sup>6</sup> Regresaré a este asunto en particular más adelante.

en el mundo natural y la forma en que los distintos colores pueden organizarse en un sistema de interrelaciones. Una de las grandes aportaciones de Newton, según Gage, fue establecer que el color es un fenómeno en gran medida subjetivo, determinado en buena parte por la manera en que es percibido. Así, a partir del siglo XVIII, el interés principal de los autores que han explorado este tema ha sido el carácter subjetivo de la experiencia del color (Gage, 1999: 43).

Sin embargo, cabe señalar que para Gage el aspecto subjetivo del color incluye instancias de la experiencia que, conforme al desarrollo paulatino de la ciencia, sobre todo a lo largo del siglo XX, han sido estudiadas desde una perspectiva cada vez más científica. Por ejemplo, en la medida en la que se ha consolidado como ciencia, la psicología ha logrado importantes avances en el estudio de algunos aspectos específicos del color a partir de sus propias metodologías. De cualquier manera, los escritos sobre el color en el arte, producidos tanto por críticos como por los mismos artistas, deben necesariamente ser aún considerados el resultado de un acercamiento "subjetivo", y hasta cierto punto especulativo, al tema. Esto compete de forma directa tanto a la historia del arte como a la estética. Según afirma Gage, el estudio del color en el arte, además de valerse del examen de obras de arte en concreto, debe llevar a cabo un ejercicio de interpretación que tome en cuenta la historia de los colores, los múltiples significados de los que han sido portadores y los diversos factores que intervienen en la construcción de dichos significados. Esta labor conduce en parte al esclarecimiento de los principios que sustentan propuestas estéticas determinadas, tarea siempre interpretativa y objeto de una elaboración inagotable.

Por otro lado, el estudio del color en el arte puede incluir el estudio de la *escritura* sobre el color en el arte.<sup>7</sup> Varios de los ejemplos citados arriba son escritos de este tipo. Ya Plinio en su *Historia natural* habló sobre el estilo pictórico de algunos de sus contemporáneos y, en específico, sobre el empleo que éstos le daban al color. También existen numerosos textos escritos por pintores sobre el tema. Además de los citados por Jarman, son bien conocidos los escritos de Delacroix, van Gogh, Delaunay, Mondrian y Matisse, entre otros. Jarman, a su vez, se suma a esta lista con *Chroma*, que es un libro sobre el color en sí y sobre el color en el arte.

La gran cantidad de escritos sobre el color pone en evidencia que el color es un fenómeno sumamente complejo: siempre se encuentra en proceso de significación, las formas en las que se materializa son ilimitadas y está determinado por su contexto y su recepción. Más aún, en el proceso mismo de la recepción de los colores por parte del sujeto pueden distinguirse dos fases: la de la visión y la de la percepción. La diferencia la explica Gage de la siguiente manera: "The distinction is, of course, that vision is a matter largely of bio-physical mechanisms, whereas perception depends upon the psychological controls to which this vision is subjected" (Gage, 1999: 54). Aquí Gage hace nuevamente referencia al hecho de que el color posee una dimensión objetiva y una subjetiva. Además sugiere que la complejidad del fenómeno se debe precisamente a la gran diversidad de factores involucrados. Por un lado, la experiencia de la *visión*

---

<sup>7</sup> También es posible estudiar la influencia de algunos escritos científicos sobre el color en el trabajo de varios artistas. Se trata en este caso de textos como los de Eugène Chevreul, el suizo Heinrich Wölfflin y Wilhelm Ostwald, teórico alemán de principios de siglo XX, que fueron del interés de numerosos pintores. Algunos de ellos trataron de incorporar el sistema de colores elaborado por diversos teóricos a sus propias creaciones artísticas.

entendida como un hecho fisiológico es sumamente compleja. Por el otro, en la *percepción* intervienen los estados de ánimo, las creencias, las filiaciones ideológicas, los saberes, los propósitos y la sensibilidad de un individuo en un momento histórico y un lugar determinados. Después de mostrar esta diferencia, el autor introduce una nueva consideración: "This distinction is very graphically illustrated by the fact that the number of colour-sensations that can be discriminated by the human visual system is numbered in millions, while the number of 'basic' terms used to classify these sensations in most languages is believed to be around a dozen" (Gage, 1999: 54). De forma indirecta, Gage establece aquí un contraste entre lo visual y lo lingüístico similar al que hace Umberto Eco en su *Tratado de semiótica general*: lo que puede aprehenderse visualmente cubre aspectos de la experiencia que la lengua no siempre alcanza a cubrir.

Es evidente que aquí subyace la pregunta sobre la representabilidad del color en el lenguaje. A juzgar por la anterior cita de Gage, la capacidad del lenguaje para describir la experiencia del color parecería bastante limitada. De nuevo cito al autor:

This book is, of course, largely a book of words, but it also presents many cases where words have been felt to be less than adequate to the task of characterizing colour. [...] Which is why, although colour has offered much to philosophers, philosophy, concerned as it has traditionally been with discursive thinking, has had little to offer for the understanding of colour. (Gage, 1999: 8)

Se trata de un comentario que hace el propio Gage sobre el libro del cual es autor, *Colour and Meaning*. Inmediatamente después y casi de manera sorpresiva, Gage hace referencia a *Chroma*: "It is arguable that the reader will find more to stimulate

perceptions of colour in the late painter and film-maker Derek Jarman's autobiographical rag-bag *Chroma* (1994) than in, say, Barry Maund's philosophical treatment in *Colours* (1995)" (Gage, 1999: 8). En esta cita se sugiere que existe al menos un tipo de escritura más apto que otro para dar cuenta del fenómeno del color. Específicamente, Gage dirige su crítica hacia cierto discurso filosófico, a saber, el de la deconstrucción, y afirma que existen fenómenos como el del color que escapan al tratamiento textual de dicho discurso: "If deconstruction sees nothing beyond the 'text', colour at least can afford an instance of where text falls short of any close engagement with phenomena" (Gage, 1999: 8).

Sin embargo, más adelante Gage reconoce que el lenguaje es el medio que le permite al individuo relacionarse con el color. Así, señala que: "Many observers may share my experience that the identification of a colour in a given array is a conscious and verbalised act, and that it is thus dependent upon the available colour-language" (Gage, 1999: 52). Insiste, además, en que la experimentación con el color en la pintura se ha derivado de ciertos textos dedicados, algunos de ellos enteramente, al tema del color. En suma, el lenguaje es la base sobre la que se funda nuestro conocimiento del color (y del mundo en general); pero es, a la vez, un medio en ocasiones limitado cuando se trata, al menos, de fenómenos visuales.

El lenguaje literario, por su parte, no tiene las mismas restricciones que el lenguaje explicativo. En principio, el lenguaje literario explora las posibilidades expresivas del lenguaje. De acuerdo con Roland Barthes, el lenguaje literario no

hablaría de estímulos sensoriales, sino *en* el estímulo sensorial mismo.<sup>8</sup> Piénsese, por ejemplo, en el valor *acústico* que desde sus orígenes se le ha atribuido a la poesía o en los efectos *visuales* que una narración es capaz de producir. Se puede hablar de imágenes visuales, sonoras, táctiles, gustativas u olfativas en determinados textos literarios, lo cual evidencia que lo sensorial es representable en el lenguaje literario y que dicha representación pareciera no ser *referencia*, sino *experiencia* por sí misma.

Sin embargo, lo que se busca representar en *Chroma* es no tanto el color como estímulo, sino más bien como una ficción históricamente construida, es decir, como el resultado de un inabarcable conjunto de representaciones previas. En cada uno de los capítulos de *Chroma*, Jarman recurre a determinados pasajes de la historia de la pintura, del cine, de la literatura y de la historia de la cultura en general para mostrar las formas en las que cada color ha sido entendido en diferentes contextos. Dichas representaciones de los colores son “reales”, es decir, afectan de manera directa la forma en la que un individuo experimenta el color. Valiéndose de ellas, Jarman conforma, por efecto acumulativo, una imagen para cada color en la que precisamente se evidencia su carácter de construcción

---

<sup>8</sup> En *El placer del texto*, Barthes propone una concepción del texto en la que éste es un espacio habitable por el sujeto que lo lee o, mejor aun, por el cuerpo de ese sujeto y las lógicas de ese cuerpo, sus deseos y su goce. Este texto, que Barthes llama “texto de goce”, es un espacio que puede también ser habitado por otros textos; el “texto de goce” está “fuera del placer, fuera de la crítica, salvo que sea alcanzado por otro texto de goce: no se puede hablar del texto, sólo se puede hablar ‘en’ él a su manera” [Las cursivas aparecen en el original] (Barthes, 1996: 36). Es éste el tipo de correspondencia que en mi opinión puede establecer lo literario con lo sensorial. En definitiva, Barthes lleva más lejos esta consonancia del texto con el cuerpo para plantear que el texto puede ser lugar del goce corporal: “El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico” (Barthes, 1996: 29).

*intertextual*. Las imágenes que sirven como materia prima para la construcción del texto son finalmente representaciones del color, y esto pone de manifiesto una concepción no tanto histórica, sino en todo caso historiográfica de la existencia de los colores a través del tiempo. Con esto quiero decir que se destaca el carácter altamente textual, en sentido amplio, de la conformación de los colores como constructo. Por tanto, se sugiere que la experiencia *visual* del color está en gran medida determinada por dicha construcción *textual*. De esta manera, *Chroma* está más cerca de configurarse como una recreación del sentido historiográfico de los colores que como una re-creación de su sentido histórico.

Los colores, se podría pensar, son atributos “naturales”. Sin embargo, incluso cuando Jarman se refiere a algunos de los procedimientos empleados a lo largo de los siglos para extraer pigmentos de determinados tipos de flora, fauna y mineralia, se advierte que subyace un proceso de significación propio de la imaginación cultural. En el capítulo dedicado al rojo Jarman dice:

ALIZARIN CRIMSON, rose madder is a natural dye from the root of the madder, *Rubia tinctorum*. It is the 'Rubia' of classical writers, the red of the Turkey carpet. [...] Rose madder was introduced from the East by the Crusaders to Italy and France, where it is known as La Garance; and gave its name to the guarantee, as its price was fixed — controlled by the government. (Jarman, 1995: 36)

En este caso, como en varios otros, Jarman rastrea la genealogía de una palabra relacionada con el origen o el uso de un color. De esta forma, evidencia uno de los matices del significado que dicha palabra adquirió en el proceso de su formación. Véase este otro ejemplo en el que Jarman narra la creación del color malva, el cual sería distintivo de una década en el período victoriano: “Mowve, pronounced Morv by late Victorians, [...] was discovered in 1856 by William Perkins, who mixed

aniline and chromic acid. [...] Its use for cloth dyeing led to the naming of the Mauve Decade. It was identified with decadence and artificiality" (Jarman, 1995: 130). Aquí el autor asocia la artificialidad misma del proceso de creación del color con el significado que éste poseía en el período al que hace referencia.<sup>9</sup> Juega además con la cercanía fonética de las palabras "década" y "decadencia".

Como ya se mencionó antes, cada capítulo de *Chroma* trata sobre un color específico, o bien sobre algunos personajes que el autor considera centrales en la historia del color. Nombro a continuación los títulos de algunos de los capítulos para que se tenga una imagen más clara del espectro que recorre el libro: "White Lies"; "On Seeing Red"; "The Romance of the Rose and the Sleep of Colour"; "How Now Brown Cow", "The Perils of Yellow"; "Orange Tip", "Into the Blue".<sup>10</sup> Cada uno de estos títulos hace referencia a un contexto muy específico del uso de un color; sin embargo, Jarman pretende abarcar diferentes contextos a lo largo de cada capítulo y conformar en cada uno de ellos una imagen monocromática. Ahora bien, es evidente que un color no es sólo *un* color. Jarman lo expresa de la siguiente manera en la carta al lector que se incluye en el texto: "I know that my colours are not yours. Two colours are never the same, even if they're from the same tube. Context changes the way we perceive them. I've usually used one word to describe a colour, so red remains red with lapses into vermilion or carmine"

---

<sup>9</sup> Esta descripción la encontramos en el capítulo titulado "Purple Passage". Al principio de éste, el autor dice: "There is no natural pink pigment, [...]. Mauve is a chimera. It barely exists except as a description of the 1890s [...]. Pink begat mauve begat purple begat violet..." [sic] (Jarman, 1995: 127).

<sup>10</sup> Los capítulos que no tratan sobre un color en especial, sino sobre otros autores que han escrito sobre el color son: "Shadow Is the Queen of Colour" (la frase es originalmente de San Agustín, pero Jarman discute en este capítulo las teorías sobre el color hechas por Aristóteles y Plinio), "Marsilio Ficino", "Leonardo". "Isaac Newton".

(Jarman, 1995: 42). Es decir, la palabra "rojo" contiene múltiples posibilidades en la esfera de su visualización y su significación. La palabra, al ser una abstracción, tiene la capacidad de aglutinar en sí misma toda la gama de variantes existentes en el mundo concreto, en diferentes contextos, como dice el propio Jarman. La pregunta sobre si existe un color *puro* —un rojo *puro*, un verde *puro*— está presente en todo el libro e, incluso, formulada concretamente: "What is pure colour? [...] Where in red is the true red? The original prime colour to which *all* other reds aspire?" (Jarman, 1995: 4). Cada capítulo podría ser leído como la búsqueda de ese color puro, del *significado único* de cada color, aunque, como veremos a continuación, ese color puro, anterior a todas sus variantes, resulte ser inexistente.

Inmediatamente después de preguntarse qué es el color puro, Jarman cita un pasaje de las *Observaciones sobre los colores* de Wittgenstein: "If I say a piece of paper is pure white, and it's now placed next to snow, and then it appeared grey. I would still be calling it white and not light grey" (Jarman, 1995: 4).<sup>11</sup> En este fragmento está implícita la pregunta sobre la existencia del color puro. Wittgenstein resuelve el planteamiento a su manera, a saber, mediante un juego de lenguaje. El propósito de Wittgenstein en *Observaciones sobre los colores*, según explica en el fragmento 22 de la primera parte y después en el 188 usando casi las mismas palabras, no es "elaborar ninguna teoría del color (ni fisiológica, ni psicológica), sino más bien encontrar la lógica de los conceptos de color"

---

<sup>11</sup> Compárese esta cita con un fragmento de *Chroma* antes citado en el que Jarman afirma que el contexto cambia el modo en el que se percibe un color y a la vez señala que la palabra "rojo" puede ser empleada en diversos contextos sin que el sentido de lo dicho se vea afectado.

(Wittgenstein, 1994: 43). De acuerdo con este autor, la lógica de cualquier concepto puede descubrirse a través de sus posibles juegos de lenguaje. En éstos se reconocen los valores esenciales de cada concepto, los cuales para Wittgenstein son simplemente las posibilidades de dicho concepto en la práctica misma. Pero, como sabemos, las posibilidades de un color son diversas. Por ende, el color puro *único* no existe. Éste sería solamente una posibilidad entre muchas. Wittgenstein lo enunció de la siguiente manera: "No hay *el* concepto de color puro" (Wittgenstein, 1994: 26).

Un juego de lenguaje nos permite aproximarnos a la comprensión del concepto del color, porque "el mirar no nos enseña nada acerca de los conceptos de los colores" (Wittgenstein, 1994: 12). Al respecto, nuevamente en la carta al lector, Jarman aclara: "I've placed no colour photos in this book, as that would be a futile attempt to imprison them" (Jarman, 1995: 42). Jarman experimentó ampliamente con el color tanto en el cine como en la pintura. Si surgiera la pregunta de por qué casi al final de su vida concibió un libro como *Chroma*, podría responderse, después de lo expuesto, que en esta obra pretendía explorar ciertos aspectos del color que sólo pueden expresarse en la especificidad de la escritura. Me parece que uno de los ejercicios que la escritura le permitió realizar fue el *ensayo* de una totalidad, el *bosquejo* de la suma de todas las posibilidades contenidas en un color dentro y fuera del ámbito de lo visual. Recurrir a la escritura le permitió tener acceso a múltiples *visiones* del color plasmadas en la escritura de otros y a las huellas que el uso cotidiano de los conceptos del color deja en el lenguaje. *Chroma* transita así diversas imágenes, textos y formaciones discursivas de diversa índole. Sin embargo, en cada capítulo predomina un color específico y

se produce el efecto de una imagen monocromática, la cual, en términos formales, es únicamente concebible como *metáfora* del color puro.

El siguiente fragmento ejemplifica qué juegos del lenguaje Wittgenstein consideraba adecuados para indagar la lógica que regía a los conceptos del color:

Un juego del lenguaje: informar sobre si un cierto cuerpo es más claro o más oscuro que otro. —Pero ahora otro con él emparentado: enunciar la relación ente ciertos matices de color. [...]— La forma de las proposiciones en ambos juegos es la misma: 'X es más claro que Y'. Pero en el primero se trata de una relación externa y la proposición es temporal, y en el segundo es una relación interna y la proposición es atemporal. (Wittgenstein, 1994: 1)

Me parece que lo que pretendía el autor era poder establecer relaciones internas como la descrita en el párrafo anterior a partir de juegos del lenguaje similares al que expuso primero. Es decir, buscaba discernir la lógica de los conceptos de color, sus constantes atemporales, sin recurrir necesariamente al lenguaje formal. Veamos el siguiente ejemplo: “La diferencia entre el negro y, digamos, un violeta oscuro es similar a la diferencia entre el sonido de un bombo y el sonido de un timbal. Del primero decimos que es un ruido, no un tono. Es mate y absolutamente negro” (Wittgenstein, 1994: 37). Mediante esta comparación aparentemente sencilla, el autor plantea un rasgo esencial —es decir, lógica, gramatical y conceptualmente cierto— del color negro: éste satura, pero no posee una tonalidad y un brillo tan fácilmente distinguibles como en el caso del violeta oscuro.

Los juegos de lenguaje permiten *observar*, y el objetivo de observar es “ver lo que no se ve cuando no se observa” (Wittgenstein, 1994: 59).<sup>12</sup> Este gesto, el de observar en las posibilidades de uso de un concepto dado valores esenciales o

---

<sup>12</sup> Nótese que esta descripción se ajusta con gran precisión al concepto de *microscopía*.

cualidades atemporales, lo describe el mismo autor a propósito de una afirmación hecha por el pintor Georg Christoph Lichtenberg: "Lichtenberg dice que muy poca gente ha visto alguna vez el blanco puro. ¿Usa entonces la mayoría la palabra de modo equivocado? ¿Y cómo aprendió él el uso correcto? —Más bien, él construyó un uso ideal a partir del uso real. Así se construye una geometría" (Wittgenstein, 1994: 21). Ahora bien, podría afirmarse que al distinguir algunos de los rasgos que componen la "geometría" del color, Wittgenstein proyectó una geometría del lenguaje mismo, ya que todo juego del lenguaje evidencia el fundamento lógico de su estructura lingüística. Véase nuevamente el fragmento citado en el que se exponen dos juegos del lenguaje. Ambos son reducidos lógicamente y se nos dice que la forma de la proposición es la misma: "X es más claro que Y".

En su libro *Abstract Art* (2001), Mel Gooding hace una revisión de los artistas más representativos del arte abstracto. Sigue un orden básicamente cronológico, pero propone ciertos ejes analíticos cuya continuidad, transformación o rechazo le aportan una coherencia bastante sólida al relato hecho por el autor. Algunos de esos ejes son la conformación de la obra de arte como objeto en sí y no como la representación de objetos ajenos a ella; la insistencia por parte de varios artistas de que el arte abstracto fuera leído como un arte "realista"; la noción de que este arte es realista debido a que presenta una imagen de la realidad que existe más allá de lo tangible; la idea de que este arte es realista porque muestra los componentes básicos de la realidad tal como la percibimos; la idea de que este arte es realista porque es una proyección de ciertos estados mentales; el abandono de la perspectiva y el empleo explícito del plano pictórico como un espacio bidimensional que interviene en la composición. Sin embargo, al principio

de su exposición, Gooding propone un principio unificador para todas las manifestaciones del arte abstracto contenidas en su revisión:

'The world is everything that is the case', wrote Ludwig Wittgenstein at the outset of a life-long philosophical project that began with an effort to describe the world logically and ended with reflections on the problematic nature of the very language that we must use if we are to describe anything at all. The progress of art from representation to abstraction in some ways paralleled that quintessential modern quest for a new kind of truth. (Gooding, 2001: 6)

Lo que el autor sostiene a continuación es que de alguna manera los artistas del siglo XX cobraron conciencia de que su experiencia en el mundo era sumamente compleja, que ésta abarcaba ámbitos tan diversos como el mundo natural y la vida en sociedad, las ideas religiosas, las formas de pensamiento, lo imaginario, lo especulativo, en fin, "todo lo que es el caso". Por tanto, se buscaron nuevas formas de expresión en el arte, las cuales captaran, de forma renovada, estos diversos aspectos de la realidad (Gooding, 2001: 6).

A pesar de que no abunda al respecto, Gooding sugiere, además, otro rasgo en común entre la evolución de la teoría de Wittgenstein y la aparición del arte abstracto como una transformación del arte figurativo. Señala que en la segunda fase de su investigación, Wittgenstein reflexionó en torno a la naturaleza misma del lenguaje con el que habría de describirse el mundo y le prestó menos atención a los contenidos de la descripción lógica en sí misma. Me parece que esto también es cierto en el caso del arte abstracto. Otra teórica de este tipo de arte, Anna Moszynska, sigue con más cercanía los principios básicos que actualmente se emplean para describir la pintura abstracta. Dichos principios son: la fragmentación de la forma, la experimentación con el color, la incorporación de la velocidad y la máquina como objeto de representación, y la búsqueda de

analogías entre la música y la pintura (Moszynska, 1990: 11-43). Como podrá verse, estos principios refieren principalmente a una exploración del lenguaje pictórico y sus elementos. De alguna manera, el arte abstracto somete el lenguaje pictórico a una reducción, literalmente, geométrica: se deconstruye la perspectiva, las formas se abrevian geoméricamente, el dinamismo se representa en la composición misma del cuadro, sus elementos obedecen a una armonía y una cadencia internas. Por supuesto, el color, uno de los componentes centrales del lenguaje pictórico, se halla liberado de toda función figurativa. Ya no es la superficie de un objeto, ni su volumen, ni su sombra; es el color mismo, o contraste (Delaunay), o incluso movimiento (Kupka), ritmo (“Synchrony”), textura (Severini). Más aun, dice Moszynska: “the vital point for Kandinsky was to arrive at a grammar of colour” (Moszynska, 1990: 27).

En la era clásica de la pintura —e incluso durante el impresionismo y el expresionismo, aunque en menor grado— el color, al igual que el trazo y el plano, era un elemento formal empleado para representar algo más de forma estrictamente figurativa. A principios del siglo XX, el color y otros rasgos hasta entonces considerados meramente formales devendrían el contenido mismo dentro del lenguaje pictórico y escultórico del arte abstracto en sus varias manifestaciones.<sup>13</sup> Ya en las obras de Kazimir Malevich —uno de los iniciadores de la pintura abstracta— realizadas alrededor de 1915, el color está presente de manera autónoma, es decir, no se utiliza como medio para representar algo, sino

---

<sup>13</sup> Dice Anna Moszynska: “The smoothly monochromatic qualities of the photograph, combined with the commercial availability of an increased range of paint colours from the mid-nineteenth century onwards and discoveries concerning the perception of light and colour, encouraged artists to focus on those qualities that are essential to painting: colour and surface texture” (Moszynska, 1990: 8)

que, en todo caso, se representa únicamente a sí mismo. Incluso dentro del futurismo, una tendencia que se preocupó principalmente por la representación de la velocidad y las nuevas dinámicas impuestas por la creciente presencia de la tecnología en las diversas esferas de lo cotidiano, encontramos un interés por la exploración del color en sí mismo. En 1913, Carlos Carra declaró lo siguiente: “We stand for a use of colour free from the imitation of objects and things as coloured images; we stand for an aerial vision in which the material of colour is expressed in all of the manifold possibilities our subjectivity can create” (*apud* Moszynska, 1990: 2).

En la introducción a *Chroma*, después de afirmar que en el cine “los colores son mejores que en la vida real”,<sup>14</sup> Jarman cita íntegramente un poema del pintor Ad Reinhardt, uno de los puristas monocromáticos más radicales:

People in art are not people,  
Dogs in art are dogs,  
Grass in art is not grass,  
A sky in art is a sky,  
Things in art are not things,  
Words in art are words,  
Letters in art are letters,  
Writing in art is writing,  
Messages in art are not messages,  
Explanation in art is not explanation. (Jarman, 1995: 3)

En términos generales, el poema trata sobre el carácter representacional del arte. Reinhardt ensaya una “explicación” sobre las posibilidades del lenguaje artístico como representación (de sí mismo y del mundo empírico exterior a la obra) y se apoya en un metalenguaje para estructurar un comentario sobre el arte desde el

---

<sup>14</sup> “At school if I wasn’t playing at Impressionists or Post-Impressionists [...] I was trying to make colours frighten each other ... In the background black and white images flickered on the TV. I escaped from this into cinema, where colour was better than the real thing” (Jarman, 1995: 3)

arte mismo. El poema en su totalidad es un fuego cruzado de contradicciones; se presenta como una "explicación", pero a la vez niega deliberadamente que el arte pueda formular explicaciones. Reinhardt propuso un arte pictórico que hiciera referencia exclusivamente a sí mismo, que no poseyera cualidad representacional alguna más que con respecto a la pintura misma. Sin embargo, el entramado de paradojas que se construye en el poema parece evidenciar que una de las características del lenguaje artístico es la indeterminación que se establece entre la autonomía del objeto artístico y su función referencial.

En los primeros cuatro versos del poema, Reinhardt define de modo discrecional la correspondencia que los objetos representados en el arte guardan, en unos casos sí y en otros no, con los objetos del mundo empírico. En el quinto verso generaliza: "Las cosas en el arte no son cosas". Sin embargo, en las líneas siguientes, le atribuye al *significante* (palabras, letras, escritura) una correspondencia inequívoca consigo mismo. Aquí de nuevo está presente la idea de que los aspectos formales de una obra de arte pueden devenir entidades autónomas que no buscan representar otra cosa que a sí mismas. Así como en las propias pinturas de Reinhardt el color no es sólo un elemento de la forma, sino también contenido, aquí las palabras son palabras, las letras son letras y la escritura es escritura. El mensaje que éstas en apariencia transmitan, por su parte, no es mensaje, es decir, el *significante* es autónomo y no cobra valor en función de su significado. Reinhardt parte, así, de una concepción figurativa del discurso artístico, en la que se debate la cualidad mimética de la obra de arte, para precisamente describir algunos rasgos del abstraccionismo.

Jarman buscaba también discernir una “geometría” del color. Su búsqueda puede explicarse mediante el paradigma del arte abstracto,<sup>15</sup> aunque, como ya señalé, el desarrollo de este tipo de arte tiene su punto de partida en ciertas premisas no muy alejadas del pensamiento wittgensteiniano. Algunos de los primeros artistas abstractos, especialmente Malevich y Mondrian, aspiraban a encontrar una forma pictórica pura que, a la vez, fuera representativa de la realidad no visible;<sup>16</sup> en este sentido, es muy revelador el título del manifiesto publicado por Malevich en 1915: “DEL CUBISMO AL FUTURISMO AL SUPREMATISMO: EL NUEVO REALISMO EN LA PINTURA”. En términos del lenguaje mismo, una de las preocupaciones centrales de Wittgenstein era la descripción lógica del lenguaje cotidiano en sí. La definición de cualquier concepto presupone la verificación de la lógica lingüística, es decir, de las estructuras gramaticales empleadas. Por su parte, la pureza de la forma pictórica ensayada una y otra vez por Malevich y Mondrian conllevó un proceso de “selección, eliminación, reducción, concentración y énfasis” (Gooding, 2001: 8-13) del lenguaje pictórico y sus componentes básicos: el plano, la línea, el trazo y el color.

Cada imagen en *Chroma* nos habla de un aquí y de un ahora, de una posibilidad única. Así como Wittgenstein veía en lo “real” el medio para *construir* lo “ideal” y en el estudio pormenorizado de los juegos de lenguaje el medio para dilucidar la naturaleza de un concepto dado, Jarman veía en la representación

---

<sup>15</sup> En el tercer capítulo de esta tesis discutiré con más detenimiento cómo la propuesta monocromática de Yves Klein está presente en la escritura de “Into the Blue”.

<sup>16</sup> Recuérdese que en *Wittgenstein*, el protagonista señala la necesidad de abandonar la idea del lenguaje como una “imagen” del mundo, ya que dicha concepción del lenguaje es insuficiente para cubrir el universo semántico y sensible de las prácticas humanas. Propone, entonces, la noción de los juegos del lenguaje para poder acceder a los sentidos implicados en cualquiera de dichas prácticas.

concreta de un color (lo "real") dentro de una imagen textual, el medio para aproximarse a la esencia de dicho color (lo "ideal"). El método de Wittgenstein consistía en hallar posibilidades y éstas en conjunto conformaban la lógica de un concepto dado. Podemos suponer que la totalidad de esas posibilidades está considerada dentro de este método como algo que existe sólo de manera hipotética o ideal. De existir, el color puro sería la suma de sus posibilidades concretas. Creo que la metáfora que mejor ilustra de qué manera está compuesto cada uno de los capítulos del libro es la de los foto-mosaicos. Vistos en su totalidad, se distinguen diferentes segmentos de color sólido; pero, cuando el observador se aproxima, distingue las diferentes imágenes que conforman cada segmento. Dichas imágenes contienen diversos objetos, muestran situaciones concretas.

Cada color tiene una historia y el lenguaje lleva un registro parcial de esa historia.<sup>17</sup> Los usos del color quedan grabados en las formas del lenguaje de cada época y lugar. Los colores han ingresado, de hecho, a un buen número de expresiones que han sido acuñadas en el habla coloquial y devenido catacresis.<sup>18</sup> La historia del color, además de lo dicho por el arte y la ciencia como discursos oficiales, debiera incluir un recuento, siempre inabarcable, de las maneras en las que los colores han sido usados en las prácticas cotidianas de la vida en sociedad a través de los siglos y los múltiples significados que han tenido en contextos

---

<sup>17</sup> Es, en este sentido, muy representativo que Jarman busque constantemente rastrear incluso las raíces etimológicas del nombre de los colores. Por ejemplo, al respecto de la palabra rojo dice: "Red is the most ancient of colour names from Sanskrit *rudhira*" (Jarman, 1995: 37).

<sup>18</sup> Jarman emplea profusamente este tipo de expresiones. Algunos de los títulos de los capítulos en *Chroma* sirven como ejemplo: "White Lies", "Grey Matter", "Black Arts", "Purple Passage", "Green Fingers".

determinados. También, de modo más específico, debiera incluir un catálogo, igualmente inabarcable, de las formas lingüísticas a través de las cuales se articulan los significados del color en un momento dado.

Obvio es pensar, entonces, que una historia del color jamás podrá ser exhaustiva. *Chroma* no persigue dicha exhaustividad. Lejos de ello, Jarman lleva a cabo una arqueología de los colores que, a falta de un mejor adjetivo, podemos calificar como "arqueología creativa", basada ésta en un proceso de selección meramente discrecional e intuitivo. La descripción de este proceso de "arqueología creativa" es sugerido por el propio Jarman en "Into the Blue". Me refiero al pasaje que acontece en el laberinto que rodea la ciudad de Aqua Vitae: "Absolute silence is demanded of all its visitors, so their presence does not disturb the poets who are directing the excavations. [...] The archaeology of sound has just been perfected and the systematic cataloguing of words has until recently been undertaken in a *haphazard way*" (Jarman, 1995: 113).<sup>19</sup> Asimismo, en un capítulo anterior a éste, el autor señala que el propósito del libro es llevar a cabo una excavación en las "minas del color" (Jarman, 1995: 27), y un poco antes dice: "I am in search of Miracoli and Memorabilia, like old Pliny in his *Natural History*" (Jarman, 1995: 23). Así, cada uno de los capítulos del libro puede ser visto como un relato monocromático y fragmentario que en sus múltiples imágenes pretende bosquejar la totalidad de las posibilidades de un color, sugerir la forma imposible del color puro, una en la que tengan cabida todas sus posibles representaciones. Sin embargo, el texto mismo es consciente de esta imposibilidad al ser el producto de una mirada particular, la de un individuo que ante todo escribe autobiográficamente.

---

<sup>19</sup> Las cursivas no aparecen en el texto original.

## Capítulo 2

### “Into the Blue”: los imaginarios del sujeto

La escritura autobiográfica admite varias manifestaciones. Como indica Maurizio Ferraris, en *Luto y autobiografía*, se han dado varios intentos por diferenciar la autobiografía de otras formas de narración cercanas a ella: la biografía, la novela, los diarios, etc. El término “autobiografía” nace en el siglo XVII, pero su “existencia es muy anterior, bajo la forma de *Vida, Memorias, Confesiones*” (Ferraris 2000: 23). Este autor se muestra escéptico ante la intención de trazar una distinción entre estos tipos de escritura y dice que el “esfuerzo está estructuralmente condenado a la derrota, por lo menos si suponemos que Mnemosyne es la madre de todas las musas, de ahí la objetiva dificultad de delimitar un ámbito propio para la memoria de sí, que la distinga de las otras formas de recuerdo en que consiste la literatura en el sentido más amplio del término” (Ferraris, 2000: 23). Quizá de forma involuntaria, Ferraris señala aquí un rasgo que de algún modo sí diferencia al relato autobiográfico de “otras formas de recuerdo”. Me refiero al concepto de “memoria de sí”, la cual hace referencia a la capacidad que posee un individuo de recordar eventos relacionados a su experiencia de vida propia. El relato autobiográfico sería, entonces, la *textualización* de la memoria de sí.

Sin embargo, esta definición estaría incompleta si no se incluye otro elemento compositivo de la escritura autobiográfica: el de la veracidad. En *Truth, Fiction, and Literature*, Peter Lamarque y Stein Haugom Olsen establecen al principio de su argumentación que para distinguir entre lo real y lo ficticio es fundamental determinar antes la diferencia entre el “contenido” y la “modalidad de la enunciación” (Lamarque y Olsen 1994: 17). Es decir, para estos autores “crear”

y “contar” son actividades distintas: “One reason why content and mode of utterance can pull apart in this way lies in the fact that those who tell (fictional) stories have not always made up the stories themselves. Making and telling are distinct” (Lamarque y Olsen 1994: 17). De esta manera, alguien puede contar una historia ficticia como si fuera real o viceversa. De acuerdo con los autores: “An utterance is fictive (in the fictive mode) not in virtue of being made up, or in having a made-up content, but in virtue of its role or purpose” (Lamarque y Olsen 1994: 18). A partir de esta distinción resulta más fácil señalar una diferencia hasta cierto punto sólida entre el relato autobiográfico y, para usar la expresión de Ferraris, otras “formas de recuerdo en que consiste la literatura”. Una autobiografía, en *sentido estricto*, no sólo relataría hechos, sino que asumiría que éstos efectivamente acontecieron en la vida del autor. Es decir, se establecería una coincidencia entre el “contenido” y la “modalidad de la enunciación”.

Lo verídico y lo ficticio están determinados entonces por la *intencionalidad* del texto. Aquí se advierte que la idea de “género” está implicada, en el sentido de que cada género presupone un programa de lectura prescrito por las convenciones textuales que adopta un texto en relación con un marco general de referencias semánticas. Con base en el concepto desarrollado por Greimas al respecto, Helena Beristáin señala que: “el género anticipa al lector un modelo previsible de la estructura [...] y del funcionamiento de la obra, que le programa su lectura conforme a expectativas que dependen de su competencia como lector, de su conocimiento y dominio de las ‘reglas del juego’ de los géneros” (Beristáin, 1997: 232). Así, no importa que el lector reconozca elementos autobiográficos en una novela —piénsese en el ejemplo clásico de *A Portrait of the Artist as a Young*

*Man* de James Joyce—; dicho componente autobiográfico no condiciona de manera crucial la lectura de la obra. Ésta se lee generalmente como un relato ficticio. En este sentido, Lamarque y Olsen definen muy claramente el papel que desempeña lo real en la literatura: “the important question regarding literature and truth is not whether any connections at all can be found between the two, but whether there is anything integral to works of imaginative literature which makes the expression, embodiment, revelation of truths indispensable to their value, aesthetics or otherwise” (Lamarque y Olsen, 1994: 18). En la escritura autobiográfica sucedería lo contrario: el paradigma de lo verídico determinaría su “modalidad de enunciación”, su “propósito”, su “valor” y su “estética”.

Es necesario hacer esta aclaración porque las formas narrativas de un relato autobiográfico son en esencia las mismas que las de un relato ficticio. Incluso, siempre será necesario considerar la posibilidad de que un texto autobiográfico contenga elementos apócrifos. Sin embargo, este tipo de indeterminación puede solventarse en la lectura.<sup>20</sup> La condición de posibilidad de lo autobiográfico —insisto— es que lo narrado sea leído como verídico, que se conceda una relación de veracidad entre el escrito autobiográfico y las vivencias del autor. El relato autobiográfico es, antes que nada, un relato y como tal es una reconstrucción mediada por ciertas convenciones narrativas. El autor de una

---

<sup>20</sup> Compárese esta idea con las propuestas elaboradas por dos teóricos de la autobiografía, Philippe Lejeune y Elizabeth Bruss, según el recuento de posturas que hace, a su vez, Linda Haverty Rugg en *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography* (1997). De acuerdo con Rugg: “Lejeune attempts a solution with his ‘autobiographical pact’, in which autobiography is defined by a kind of contract established between reader and writer [...]. Lejeune shifts the emphasis from the writer’s relation to his or her work to the reader’s relation to the autobiographical text, a strategy employed by Elizabeth Bruss as well when she posits the notion of ‘autobiographical acts’, a concept derived from the linguistic model of speech acts” (Rugg 1997: 10).

autobiografía le da un tratamiento ficcional a lo anecdótico; utiliza determinados recursos narrativos, estructuras temporales y, en fin, formas “noveladas” para la representación de personas, lugares o sucesos sin que, de nuevo, lo narrado pierda su valor verídico. En otras palabras, lo *ficticio* afecta a la modalidad del relato, mientras que lo *ficcional* afecta a la forma.

En su propia autobiografía, titulada *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), Barthes plantea que “*en el campo del sujeto no hay referente*” (Barthes, 1997: 70),<sup>21</sup> que con respecto a sí mismo, el sujeto está “condenado a lo imaginario” (Barthes, 1997: 49). Con esto quiere decir que lo que el sujeto conoce de sí mismo es del orden de lo imaginario; puede observar “su imagen en el espejo”, pero no al sujeto que la proyecta. Por tal motivo, para Barthes “el esfuerzo vital” de su autobiografía “es poner en escena un imaginario [...], todo lo que puede agruparse bajo la divisa misma del Espejo y su Imagen: Yo, me (*Moi, je*)” (Barthes, 1997: 116-17). En *Crítica y verdad* (1966), Barthes había definido al sujeto como un “vacío”:

La crítica clásica tiene la creencia ingenua de que el sujeto es un “pleno”, y de que las relaciones del sujeto con el lenguaje son las de un contenido con su expresión. El recurso al discurso simbólico conduce, al parecer, a una creencia inversa: el sujeto no es una plenitud individual que tenemos o no el derecho de evacuar en el lenguaje (según el “género” de literatura que se elija), sino por el contrario un vacío en torno al cual el escritor teje una palabra infinitamente transformada. (Barthes, 1998b: 73)<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Las cursivas aparecen en el original.

<sup>22</sup> Al final de esa proposición, Barthes introduce una nota al pie de página en la que dice que se “reconoce aquí un eco, aunque deformado, de la enseñanza del doctor Lacan en su seminario de la Escuela práctica de Altos Estudios” (Barthes, 1998b: 73).

Barthes afirma aquí que el sujeto no expresa mediante el lenguaje los atributos de su interioridad; el sujeto, por el contrario, se constituye en el lenguaje. Previo al lenguaje, no hay sujeto, sino ausencia de sujeto.

Barthes define el símbolo —a partir del sentido que Paul Ricouer le da a este término— como el resultado de una forma de emplear el lenguaje en la cual el signo es portador no de un sentido, sino de una “coexistencia de sentidos” (Barthes, 1998b: 41). Si el sujeto pudiera ser simplemente expresado por el lenguaje, no existiría el discurso simbólico: “Lo que arrastra consigo el símbolo es la necesidad de designar incansablemente la *nada* del *yo* que soy” (Barthes, 1998b: 73). Esa “nada” o “vacío” es el sujeto que jamás podrá verse a sí mismo sino de forma imaginaria (ante el Espejo). El Barthes que escribe autobiográficamente en *Roland Barthes por Roland Barthes* nos dice: “El hecho (biográfico, textual) queda abolido en el significante, porque coincide inmediatamente con él: al *escribirme* [...]: soy, yo mismo, mi propio símbolo, soy la historia que me sucede” (Barthes, 1997: 70). Barthes plantea aquí una *identidad* (“coincidencia”) entre el sujeto y su símbolo. Este símbolo es un símbolo sin referente y es, a la vez, múltiple y disperso como el imaginario del sujeto. El recurso al discurso simbólico pone de manifiesto que el sujeto y su experiencia no son formas acabadas de lo existente y no son susceptibles de ser expresados de manera directa mediante el lenguaje. Sería imposible darle una expresión acabada y fija a algo que se encuentra en constante proceso de construcción.

Lo que podemos concluir ante estas ideas es que para Barthes toda elaboración emprendida por el sujeto sobre sí mismo es de cierto modo ficcional.

El sujeto es imaginario para sí mismo, es decir, una figuración, la representación de algo que existe sólo en esa representación. De acuerdo con Barthes, "*el sujeto no es más que un efecto de lenguaje*" (Barthes, 1997: 90). En este sentido el sujeto es similar a un personaje ficticio, quien tampoco es más que un efecto de lenguaje. Sobre su autobiografía, Barthes dice:

Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela o más bien por varios. Pues del imaginario, materia fatal de la novela y laberinto de los escondes por los que se extravía el que habla de sí mismo, se encargan varias máscaras (*personae*), escalonadas según la profundidad del escenario (y sin embargo no hay nadie —ninguna *persona*— tras ellas). (Barthes, 1997: 131)

Este fragmento resume la concepción del sujeto y de la escritura autobiográfica desarrolladas por Barthes. El imaginario del sujeto está compuesto por figuraciones múltiples, pero a la vez, ese imaginario envuelve un vacío. La escritura autobiográfica transita por las rutas de ese imaginario cuyo acceso es siempre lo simbólico. El sujeto que habla es un ser comparable en este punto a un personaje ficcional, a un conjunto de voces dramáticas que por supuesto representan un papel, pero son a la vez *reales*.

En el campo simbólico creado por la escritura se generan y pactan los sentidos múltiples que intervienen en la significación del relato autobiográfico. Quisiera a continuación explorar el uso del discurso simbólico en uno de los capítulos de *Chroma*. "Into the Blue" recupera varias de las anotaciones hechas por Derek Jarman en su diario personal entre el 10 de agosto y el 1 de septiembre de 1992. En general, la escritura de los diarios de Jarman se muestra mucho más inmediata y espontánea que los relatos contenidos en *Chroma*. Hay indicadores en el diario que incluso revelan que el autor tomaba nota de algunos

acontecimientos en el momento en que ocurrían. Entre los varios capítulos de *Chroma*, "Into the Blue" se caracteriza por contener, más que ningún otro, anécdotas temporalmente simultáneas a la escritura misma del libro. Jarman fue diagnosticado seropositivo en diciembre de 1986. Ya para 1991, Jarman padecía algunos síntomas del sida y recibía tratamiento médico. A principios de agosto de 1992, sintió las primeras manifestaciones de una enfermedad causada por el CMV. Como resultado de este proceso infeccioso, Jarman perdió la vista panorámica del ojo derecho.

Las anotaciones en el diario correspondientes al mes de agosto narran las constantes visitas al hospital, donde dos veces al día se le suministraba una droga intravenosa que contrarrestaba los efectos del CMV, las visitas al especialista que examinaba el avance de la enfermedad, y sucesos de la vida cotidiana, muchos de ellos marcados por la experiencia de perder la vista y de sufrir los múltiples trastornos físicos y psíquicos producidos por el medicamento. Simultáneamente, Jarman le dedicaba parte de su tiempo a escribir *Chroma* y a los preparativos de dos películas, *Wittgenstein* y *Narrow Rooms*. De éstas, sólo la primera pudo filmarse. Parece ser que el proyecto de hacer *Blue* tuvo su origen en *Chroma* o, más específicamente, en el capítulo dedicado al azul, casi también al mismo tiempo.

Dado que Jarman reprodujo o reelaboró ciertos pasajes de su diario en "Into the Blue", resulta especialmente conveniente hacer una lectura paralela de ambos textos y recurrir a la crítica genética para detectar algunas de las huellas dejadas por el proceso de formación de lo simbólico (o lo que Barthes llamaría también la "transformación del signo"). De acuerdo con Elida Lois, autora del libro *Génesis de*

escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética,<sup>23</sup> la “metodología básica” de la crítica genética “consiste en yuxtaponer un estado textual con otro ante la convicción —largamente comprobada ya— de que algún dato significativo tiene que emerger de la observación de las diferencias” (Lois, 2001: 3). Esta misma autora describe dos fases en el proceso de escritura. La primera se denomina exogénesis y la define como la fase de selección y apropiación de las fuentes; la segunda, la endogénesis, es la producción y transformación de los estadios redaccionales (Lois, 2001: 20). Como ya he señalado, *Chroma* concentra una buena cantidad de citas textuales pertenecientes a otros autores. En la primera parte del capítulo dedicado al azul, Jarman introduce algunas citas de Ficino, Marco Polo, quien explica el procedimiento para extraer pigmento azul del glasto, y de Yosa Busoi, autor de haikús. Sin embargo, casi todo el capítulo está prácticamente libre de citas ajenas y es esta parte del texto la que finalmente se usó en *Blue*.<sup>24</sup>

Jarman reservó este espacio para injertar un testimonio cuya inmediatez temporal y realismo casi documental llevan al lector a establecer un diálogo íntimo con el autor quien, en esta parte del libro más que en ninguna otra, habla desde la agonía. En términos de arquitectura textual, este espacio en el texto está exento de citas que de otra manera crearían una distancia considerablemente más impersonal entre el autor y lo narrado. Por el contrario, son los pasajes

---

<sup>23</sup> Este libro hace un recuento de varias de las aportaciones hechas en las últimas tres décadas a la teoría y práctica de la crítica genética. Entre los autores cuyas ideas discute la autora se encuentran Jean Bellemin-Noël, Daniel Ferrer, Michel Contat, Almuth Grésillon, Louis Hay, Jean-Louis Lebrave y Raymonde Debray Genette.

<sup>24</sup> El autor “cita” a otros autores, sin embargo no indica de forma textual la inclusión de dichas citas. Pueden reconocerse en esta parte del texto citas no entrecorridas de Yves Klein y William Blake, así como referencias no explícitas al *Romance of the Rose*.

reelaborados del diario personal de Jarman los que dan contenido al capítulo. Sin embargo, el programa autobiográfico de *Chroma* y el del diario es de diferente cuño. En el diario es más visible la impronta dejada por la proximidad de la experiencia de vida misma, la escritura es más espontánea y se advierte un grado menor de artificiosidad en el modo narrativo. Todo lo anterior contribuye a producir un fuerte efecto, no sólo de veracidad, sino de inmediatez testimonial. A su vez, en *Chroma* se advierte un proceso de simbolización regido por un programa de escritura determinado: si bien el autor narra hechos autobiográficos, siempre subyace en lo escrito el propósito de crear imágenes en las que el color azul adquiera una forma, un sentido y un valor determinados. Emplearé a continuación el diario como "ante-texto" para seguir los trazos de dicho proceso de simbolización en la medida en la que se tornen visibles al contraponer ambos estadios redaccionales.<sup>25</sup>

En "Into the Blue", Jarman narra que en la adolescencia solía trabajar como voluntario para el Royal National Institute for the Blind, con el propósito de captar donaciones durante el periodo navideño. El voluntariado estaba a cargo de Miss Punch, "seventy years old, who used to arrive each morning on her Harley Davidson" (Jarman, 1995, 114). La descripción de la mujer continúa de la siguiente manera:

She kept us on our toes. Her job as a gardener gave her time to spare in January. Miss Punch Leather Woman was the first out dyke I ever met. Closeted and frightened by my sexuality she was my hope. 'Climb on, let's go for a ride.' She looked like Edith Piaf, a sparrow, and wore a cock-eyed beret at a saucy angle. She bossed all the

---

<sup>25</sup> El término "ante-texto" es una de las posibles traducciones del término original en francés "avant-text", concepto fundador de la crítica genética acuñado por Jean Bellemin-Noël. También ha sido traducido como "pre-texto" y "proto-texto".

other old girls who came back year after year for her company.  
(Jarman, 1995: 114)

La anécdota tal cual se presenta aquí se antoja, si no inverosímil, sí marcadamente ficcionalizada. El epíteto "Leather Woman" remite a una comunidad de individuos que han legitimado el ejercicio de su sexualidad precisamente como divergente, en virtud de violentar de forma explícita las prácticas sexuales convencionales. Jarman juega claramente con este estereotipo y lo superpone en la caracterización de la mujer para construir un retrato magnificado de ella y enfatizar los rasgos de personalidad que se sugieren a lo largo de la descripción. Miss Punch (evidentemente un sobrenombre) se presenta como una figura de autoridad y se destacan su firmeza y vigor. El calificativo "Leather" es particularmente significativo en este sentido, ya que hace referencia a un estilo de vida y prácticas sexuales definidos por la fetichización de las relaciones de poder en sí mismas. Si comparamos este pasaje con la anécdota tal como se relata en el diario se advierte aun más qué aspectos buscó resaltar el autor en este proceso de simbolización.

En el diario, Jarman describe a Miss Punch de la siguiente manera:

Her job as a gardener left her with time to spare in January. Sixty-five, a leather girl, she was the first out dyke I ever met. Closeted and frightened by my sexuality, she gave me immense confidence as an eighteen-year-old confused virgin. If Miss Punch had said 'Climb on, I'll take you for a ride' I would not have been happier. [...] She had more energy than all of us and the power of her beloved motorbike. She looked like Edith Piaf and wore a cock-eyed knitted beret at a saucy angle. She bossed all the other 'girls' who came back year after year for the company. (Jarman, 2001: 192-93)

De inmediato se aprecian algunas diferencias entre esta descripción y la hecha en *Chroma*: Primeramente, la edad de la mujer no es la misma y el epíteto "Leather

Woman" aquí aparece como "leather girl", el cual es claramente menos enfático y no posee el tono de respeto y reverencia que sí posee el primero. Sin embargo, los atributos de la mujer son aquí prácticamente los mismos. Nuevamente, aunque de manera menos acentuada, se destacan el vigor y la autoridad de la mujer. No obstante, una de las diferencias más significativas es que aquí se señala que el paseo junto con Miss Punch es meramente una fantasía.

En *Chroma* no se hace esta aclaración; el paseo está cargado de significado porque simboliza la identificación que Jarman establece con la mujer. Primeramente, el autor reconoce en ella la negación de roles genéricos acomodaticios y una inclinación homosexual que él, aunque de forma aún latente, comparte. Así, el paseo "imaginario" representa una afirmación "real" de ciertos rasgos de identidad que Jarman reconoce como suyos. Justo después de manifestar que se sentía "encerrado" (*dentro del closet*) y "asustado" por su sexualidad, introduce el discurso directo en el cual la mujer lo invita a pasear. De esta manera, el paseo se plantea como una "salida" y un acto de liberación. La experiencia se presenta, por tanto, como una metáfora del conocimiento y reconocimiento que la cercanía con Miss Punch significó para el autor y de la afinidad idealizada que él establece entre ambos.

Al comparar los dos textos, se evidencia un grado de ficcionalización mayor en *Chroma* que en el diario. Dicha ficcionalización conlleva una operación de síntesis y abstracción de lo vivencial y, en este caso particular, de ciertos discursos sociales relacionados con la sexualidad y el género, inscritos en el personaje de Miss Punch y en el de Jarman mismo. De acuerdo nuevamente con Elida Lois, la "textualización no surge *ex nihilo*: en todo proceso de escritura se

reproducen discursos sociales o se los transforma (se escamotean, se desplazan, se distorsionan, se cuestionan o se magnifican, se idealizan, se mitifican)" (Lois, 2001: 35). Más adelante agrega que en las reconstrucciones de los discursos sociales que se llevan a cabo dentro de la escritura se da una abstracción de sus marcas más visibles y "se enfoca el discurso literario como una *mise en scène* de esa interacción polémica y dialógica de discursos ideológicos" (Lois, 2001: 90). En la anécdota que relata Jarman, se ironiza el concepto de género, como categoría que define lo que hombres y mujeres *son*, al escenificar la identificación de un hombre y una mujer que expresan el género como una categoría que se define por lo que hombres y mujeres *hacen*.<sup>26</sup>

Lois señala que entre las formaciones discursivas de un texto y los procesos sociales de su contexto se establecen "marcas de correlación" que apuntan la "existencia de algún tipo de 'homología' estructural y/o funcional entre los distintos sistemas simbólicos" (Lois, 1999: 4). En este sentido, el elemento central de la interacción que narra Jarman entre él y Miss Punch radica en la intervención del otro en el proceso de modelación de la identidad propia y remite a una dimensión pragmática en la que los individuos proyectan sus rasgos identitarios en la imagen de los otros. Asimismo, la descripción que ofrece Jarman de la mujer está, a su vez, atravesada por varias imágenes estereotípicas —"Leather Woman", "out dyke", "Edith Piaf"— que son ironizadas, es decir, puestas en cuestión y relativizadas dentro de la anécdota. De esta manera, se reproduce el acto dialógico mediante el cual un individuo se define a partir de las

---

<sup>26</sup> Al respecto, véase "Gender as performance: an interview with Judith Butler" (Woodward, 1999: 235-38).

imágenes que le rodean y, a la vez, interpreta y transforma, en una medida u otra, dichas imágenes. Por último, Lois sostiene que la presencia de discursos sociales o cualquier otra marca textual correlacionada con el mundo concreto de la experiencia humana dentro del espacio literario delata una "tensión que existe entre la pulsión documental y la pulsión escritural, entre lo real de la historia y lo ficcional de la escritura" (Lois, 1999: 36). La lectura paralela del diario personal de Jarman y *Chroma* permite apreciar los diferentes grados de ficcionalización en cada uno y cómo la tensión entre lo real y lo ficcional definida por Lois se problematiza de forma directa en el caso de la escritura autobiográfica.

En el diario, Jarman narra esta anécdota después de reflexionar brevemente sobre el posible riesgo de perder por completo la vista. El autor se plantea entonces la posibilidad de tener que aprender lenguaje Braille y recuerda la experiencia de haber trabajado para el Royal National Institute for the Blind: "In the dark midwinter the RNIB was fascinating. The library was typed up by retired people who had learnt Braille; they each took a chapter of a book so it could be transcribed within a week" (Jarman, 2001: 193). Mientras que la anécdota en el diario está de este modo claramente contextualizada, en *Chroma* se presenta sin que haya una relación expresamente establecida entre este pasaje y el resto de la narración. La conexión es obvia, pero no explícita. Esta yuxtaposición de anécdotas, citas, descripciones y una sucesión entrecortada de imágenes variadas es el principio compositivo dominante en *Chroma*.

El efecto que este tipo de montaje produce es el de una marcada fragmentariedad discursiva. Casi al comienzo del capítulo dedicado al azul se presentan estas imágenes que, por su estatismo, son casi pictóricas:

The Buddha sits on the blue lotus supported by two blue elephants.

The blues of Japan. The work clothes, the blue of the roofs. (Jarman, 1995: 104)<sup>27</sup>

Los componentes de estas imágenes son mínimos. El color azul predomina y tiende hacia la abstracción. Es decir, se advierte aquí un claro trabajo de selección, reducción y énfasis, como diría Gooding. Es de esta forma que Jarman yuxtapone diferentes imágenes que evocan un mismo color y crea una imagen monocromática para el capítulo.

La narración de los eventos relacionados con la pérdida parcial de la vista a causa del CMV en "Into the Blue" está compuesta por una serie de pasajes narrados, principalmente, en tiempo presente. Las descripciones, reflexiones, citas y recuerdos que el autor introduce a lo largo del relato pueden ser claramente definidas como catálisis, es decir, como pausas suspensorias, desacelerantes o metadieéticas. De acuerdo con Helena Beristáin, Gérard Genette propone que un texto narrativo está constituido por dos tipos de unidades sintagmáticas: los nudos, que corresponden a la acción narrativa, y las catálisis, unidades discursivas que afectan la temporalidad de lo narrado. Genette distingue tres tipos de catálisis:

Los verbos que significan cualidad o estado están en descripciones que suspenden la acción. Se trata de catálisis que corresponden a lo que Genette llama [...] pausa suspensoria. Los verbos de acción en los modos de lo real (las acciones menudas que detallan [...] otra acción) producen catálisis equivalentes a otro tipo de pausa: la pausa desacelerante, que hace amainar el ritmo de la acción. Por último, los verbos de acción en los modos de la hipótesis, significan acciones puramente discursivas, que no ocurren en el "aquí y ahora" de la historia relatada (la narración en primer grado) sino que entran en relatos metadieéticos (narraciones en segundo grado). (Beristáin, 1997: 88)

---

<sup>27</sup> Este fragmento corresponde a la parte del texto que no se incluye en la película.

De esta manera, el tiempo presente en el que se narran la mayor parte de las acciones y la continua inserción de catálisis en el texto producen un marcado efecto de estatismo.

Jarman hace visible esta fragmentariedad en el texto. En algunas partes alterna verso y prosa; en otras, estructura el texto en párrafos no muy extensos.

Véase, por ejemplo, el comienzo de la narración:

I am sitting with some friends in this café drinking coffee served by young refugees from Bosnia. The war rages across the newspapers and through the ruined streets of Sarajevo.

Tania said, 'Your clothes are on back to front and inside out.' Since there were only two of us here I took them off and put them right then and there. I am always here before the doors open.

What need of so much news from abroad while all that concerns either life or death is all transacting and at work within me?

I step off the kerb and a cyclist nearly knocks me down. Flying in from the dark he nearly parted my hair.

I step into a blue funk. (Jarman, 1995: 107)

En el primer párrafo se retrata una escena en tiempo presente que desde la primera oración delata ya una tensión en la atmósfera al señalar la presencia de refugiados bosnios en el lugar. La guerra se insinúa y a continuación se hace explícita de forma contundente. Si bien, como expresa Susan Sontag en *AIDS and Its Metaphors*, se ha vuelto una convención describir la enfermedad del sida usando metáforas que remiten a la guerra, destaca el hecho de que Jarman se exprese en formas similares del VIH y de la guerra en Sarajevo. El autor, por ejemplo, describe de la siguiente manera el avance de la epidemia: "The virus rages fierce" (Jarman, 1995: 109); y para referirse a su propia condición escribe: "I

shall not win the battle against the virus" (Jarman, 1995: 110). Así, en el primer párrafo se establece una inestabilidad perturbadora que se vincula, primeramente, con la guerra en Sarajevo y, después, implícitamente, con la guerra que libra el autor contra el VIH. Más adelante, en el tercer párrafo, el autor introduce una reflexión, una formulación hipotética que correspondería al tercer tipo de catálisis descrito por Genette. En este punto la asociación de la guerra con la enfermedad se hace de manera directa.

En el segundo párrafo, se narra un hecho en apariencia sólo incidental que, sin embargo, contribuye a agudizar el enrarecimiento de la atmósfera. El suceso en sí marca una ruptura de la normalidad: el autor se ha puesto la ropa al revés. En el cuarto párrafo se narra un accidente, nuevamente en tiempo presente, y por primera vez en el capítulo se hace alusión indirecta a la ceguera. No es gratuito que la focalización en esta parte de la narración sea a través de la mirada del autor. El ciclista, literalmente, "sale de la oscuridad" y se hace repentinamente visible. Esta yuxtaposición de imágenes, que aparentemente poca relación guardan entre ellas, crea poco a poco una sensación de confusión y extrañeza que, de alguna manera, prepara el terreno para lo que a continuación se narrará. Además, en esta parte se introducen velada o indirectamente algunos de los temas centrales del relato: la ceguera, la enfermedad, la muerte, la guerra.

En el diario, Jarman relata estos hechos con mayor soltura, sin marcar las pausas que en *Chroma* crean un efecto de detención y rigidez en lo narrado. La anotación hecha el día 11 de agosto comienza con este párrafo: "The day started out back to front when Tania at Bertaux's had pointed out that my clothes were back to front and inside out. Since hardly anyone was in the place I took them off

right then and there. The next shock was a cyclist who drove right across me. I didn't see him until he almost parted my hair" (Jarman, 2001: 189). Más tarde, ese mismo día, se le diagnosticaría al autor la presencia del CMV y se advierte cómo, en el diario, el infortunio de este descubrimiento está anunciado desde el comienzo de la narración. En la primera oración se crea una expectativa y se anticipa una serie de hechos anormales y *adversos*. Además, se establece una perfecta secuencia y una relación causa-efecto que en *Chroma* sólo se sugieren. Es decir, en *Chroma* se construye un montaje<sup>28</sup> mediante la superposición de imágenes cuya fragmentariedad permite enfocar microscópicamente la experiencia de lo narrado.

El texto de Jarman y, en general, una buena parte de la teoría sobre la autobiografía parecen plantear una relación, tanto formal como funcional, entre memoria e imagen. De acuerdo con Linda Haverty Rugg, la memoria en sí es cognoscible o producida en forma de imágenes. En el libro *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography* (1997), Rugg hace también referencia a la figura de Mnemosyne y, al igual que Ferraris, la describe como "the goddess of memory and mother to the muses" (Rugg, 1997: 22). Inmediatamente después, Rugg agrega que: "Asking the goddess to speak conforms to the classical tradition of seeresses and the voice of the muse, yet memory has traditionally been figured as visual. [...] Mnemosyne does not speak — she sees" (Rugg, 1997: 22). Rugg

---

<sup>28</sup> El montaje, como estrategia constructiva, es un concepto empleado comúnmente en la teoría cinematográfica y hace referencia a un manejo de las imágenes que, de acuerdo con Gregory Ulmer, se basa en la fragmentación y juega con las posibilidades de representación y recomposición de la realidad (Zavala, 1999: 143). En *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*, Lauro Zavala hace una distinción, a partir de las teorías de Umberto Eco y Pier Paolo Pasolini, entre "el cine de poesía (montaje) y el cine de prosa (plano-secuencia)" (Zavala, 2000: 64).

estudia cuatro textos autobiográficos escritos por diferentes autores: Mark Twain, August Strindberg, Walter Benjamin y Christa Wolf. En particular, le interesa analizar los vínculos entre la imagen fotográfica y la autobiografía, así como las cualidades representacionales de ambos discursos en relación con el sujeto que se muestra a sí mismo.

Así, Rugg establece que la fotografía muestra a un mismo individuo en imágenes cuya marcada diversidad evidencia el carácter "múltiple", "dividido" y "descentrado" del ser (Rugg, 1997: 1). Además, reconoce en la imagen fotográfica una alusión al gesto de auto-observación que se lleva a cabo en el acto autobiográfico (Rugg, 1997: 5). Al observarse a sí mismo en las imágenes de su memoria, el individuo se divide y es a la vez el que observa y es observado (Rugg, 1997: 2). No obstante, la escritura autobiográfica de forma simultánea también manifiesta la presencia de: "an integrated, authorial self, located in a body, a place, and a time" (Rugg, 1997: 2). Toda escritura se presenta entonces como prueba de la existencia de un cuerpo situado en un aquí y un ahora, si bien, en términos extremadamente básicos, es en el cuerpo donde se articula el lenguaje (Rugg, 1997: 16). Esta "doble conciencia", la del carácter descentrado del sujeto y la de su integridad tanto material como autoral, es una característica que Rugg encuentra en el discurso autobiográfico de los escritores por ella estudiados.

La autora, además, le atribuye otra cualidad a la imagen fotográfica: ésta transporta una imagen del pasado al tiempo presente y recrea, tanto de manera efectiva como metafórica, el acto mismo de recordar (Rugg, 1997: 21). No sorprende, entonces, que algunos escritores, como Derek Jarman o Walter

Benjamin,<sup>29</sup> construyan sus autobiografías a partir de imágenes fragmentarias que en su contenido refieran al pasado y en su forma al acto de recordar. Michel Beaujour más que asignarle la forma de lo visual al recuerdo, le asigna una facultad mnemotécnica a lo visual y afirma que “modern (and post-modern) self-narrative draws on the mnemonic power of visual imagery, which can in some cases lead the autobiographer to adopt a fragmented text, constructed in flashed ‘images’” (*apud* Rugg, 1997: 22). La imagen (textual, fotográfica), entonces, actuaría como el espacio, que Geoffrey Hartman llama figurativo y virtual, en el cual la memoria del pasado es capturada —como una *impresión* dejada por la experiencia— y traída al presente (de la lectura, de la visión).

En la autobiografía escrita por Jarman predominan las imágenes visuales para dar forma a los recuerdos, a las descripciones de lugares, objetos y personas y, sobre todo, para evocar el color. Sin embargo, es importante subrayar que Jarman crea a lo largo del texto otro tipo de imágenes: auditivas y táctiles, principalmente. No hay que olvidar que lo que nos narra el autor es la experiencia de perder parcialmente la vista. Muchas de las imágenes auditivas que están presentes en el texto se *materializan* en la película. Véase, por ejemplo, el siguiente fragmento:

I am home with blinds drawn  
HB is back from Newcastle  
But gone out – the washing  
Machine is roaring away  
And the fridge is defrosting  
These are his favourite sounds. (Jarman, 1995: 109)

---

<sup>29</sup> Véase la autobiografía escrita por Benjamin *Una infancia en Berlín alrededor de 1900*.

En *Blue* estos sonidos se recrean de forma concreta. No obstante, es claro que ninguna de las imágenes *visuales* que el autor construye en el texto se materializa de este modo en la película. Un relato como éste, que es autobiográfico y, por tanto, sobre la memoria, pero que además trata sobre la experiencia de la ceguera, debe necesariamente evocar el recuerdo a través de imágenes sensoriales diversas y no sólo visuales. En este sentido, no es gratuito que el texto se haya representado filmicamente sin otra imagen visual que la de una pantalla azul.<sup>30</sup>

De acuerdo con Hartman, el acto de recordar es una “búsqueda orfeica”, en el sentido de que la experiencia pasada es, en términos estrictos, irrecuperable. Sin embargo, Hartman señala que la escritura le otorga una “imagen a lo ausente” (Hartman, 1997: 112), recupera el pasado y lo hace “presente”:

memories can only perpetuate themselves by entering a figurative space, an invented present different from the “anterior present” they evoke. Because of the impossibility of “presenting the present” and the paradox in “representing the present”, there is always a virtual space — Maurice Blanchot identifies it with literature itself — in which such representation “takes place”. (Hartman, 1997: 111)

El autor sugiere aquí que la escritura crea un tiempo presente artificial, virtual, para el recuerdo. La memoria así se *representa*. El fragmento en sí constituye un tiempo presente detenido. En este sentido, resulta significativo que el texto de Jarman esté plagado de detenciones a nivel sintagmático (catálisis) y que, además, la distorsión de la temporalidad esté tratada como tema a lo largo del relato.

---

<sup>30</sup> Más adelante discutiré con más detalle la película y la negación de lo visual que ésta plantea.

Jarman continuamente sugiere que la enfermedad determina de manera crucial el paso del tiempo: "The drip ticks out the seconds, the source of a stream along which the minutes flow, to join the river of hours, the sea of years and the timeless ocean" (Jarman, 1995: 116). En este fragmento, la enfermedad, simbolizada en el goteo de la droga intravenosa que se le suministró a Jarman diariamente cuando le fue diagnosticado el CMV, marca el paso del tiempo y descuenta los segundos como una cuenta regresiva hacia una muerte acelerada. Literalmente, la vida fluye y la muerte se describe como la ausencia del tiempo. Esta imagen y varias otras muestran que la línea que divide vida y muerte se torna frágil e inconsistente cuando el cuerpo sucumbe al deterioro físico causado por la enfermedad.

La oposición entre el tiempo y la muerte se señala en otra parte del texto de forma igualmente explícita: "Time is what keeps the light from reaching us" (Jarman, 1995: 115). Lo que de alguna manera sugieren las imágenes en las que Jarman pretende capturar el paso del tiempo es la naturaleza ambivalente de éste: el tiempo a la vez determina una distancia y una cercanía entre la vida y el momento de la muerte. Las detenciones del texto densifican el paso del tiempo en la narración, de modo que es posible detectar en la temporalidad misma del relato un efecto de *angustia* (angostura, sofocación) ante la muerte inminente. De alguna manera, el texto cobra conciencia de la agonía narrada y lo manifiesta en su fragmentariedad.

Más adelante, Jarman retoma de forma concreta la idea del fin del tiempo y visualiza un escenario que sobrepasa lo apocalíptico. En esta imagen tanto el

tiempo que mide las eras de la historia humana como el tiempo que míticamente rige la esfera de lo divino llegan a término:

Ages and Aeons quit the room  
Exploding into timelessness  
No entrances or exits now  
No need for obituaries or final judgements  
We knew that time would end  
After tomorrow at sunrise  
We scrubbed the floors  
And did the washing up  
It would not catch us unawares. (Jarman, 1995: 122)

Con el advenimiento de la muerte se suprimen los signos de la temporalidad y materialidad humanas: el comienzo y el final de las cosas, el espacio, las entradas y las salidas. La idea de un Juicio Final, una de las nociones fundamentales en la tradición judeocristiana y que da sentido a varios de sus principios religiosos, se presenta como un capricho innecesario de la imaginación humana, Jarman visualiza así la ausencia del tiempo, no sin ironizar —al enfatizar con tono desenfadado las referencias a lo cotidiano— la connotación de fatalidad y tragedia que la imagen posee.

La relación que se establece aquí entre el amanecer y el fin del tiempo reviste un eco de la reelaboración del mito de Jesucristo hecha por Jarman.<sup>31</sup> En otra parte del mismo texto se hace referencia más explícitamente a la muerte de este personaje bíblico:

But what if this present  
Were the world's last night?  
In the setting sun your love fades  
Dies in the moonlight

---

<sup>31</sup> Las referencias a la figura de Jesucristo son recurrentes en la obra de Derek Jarman; el ejemplo más obvio es la película *The Garden* (1990), en la cual el autor retoma el relato bíblico sobre la pasión de Cristo y lo convierte en una narración homoerótica. En esta película, la persecución homofóbica ejercida por las autoridades política y religiosa orillan a Cristo al sacrificio.

Fails to rise  
Thrice denied by cock crow  
In the dawn's first light (Jarman, 1995: 108).

Jarman una vez más se sirve de la ironía y revierte la imagen de la resurrección de Jesucristo para justamente expresar el carácter definitivo de la muerte. Además, hace coincidir el amanecer, que es simbólica y literalmente un comienzo, con el fin de la vida.

Mientras que, por un lado, Jarman busca representar el carácter fugaz del tiempo como un movimiento de constante progresión hacia a la muerte, por el otro, como ya he señalado, superpone a lo largo de su relato imágenes fragmentarias cuyo efecto es el de la detención del tiempo y no el de un movimiento secuencial, que sí se marca, por ejemplo, en el diario. Esto constituye otra ironía: para Jarman el tiempo es lo que distingue a la vida de la muerte y la cualidad definitoria del tiempo es precisamente su constante avance (el texto está, a fin de cuentas, marcado por la agonía), pero a la vez estructura su texto en imágenes fijas que proyectan un tiempo presente perpetuo.<sup>32</sup> Este estatismo produce un efecto invertido; al encubrir el paso del tiempo se exhibe aquello que se busca disimular. El fragmento se muestra así como una ilusión, en la que el instante en detención expresa, por oposición, la fugacidad del tiempo.<sup>33</sup> Dice Jarman: "I wrote this book in an absence of time" (Jarman, 1995: 42).

---

<sup>32</sup> *Jubilee* (1977) fue una de las primeras películas de Jarman; ésta contiene una escena en la que tres personajes, Viv, Sphinx y Angel, sostienen un diálogo que sintetiza el valor que otorgaba Jarman al tiempo presente del instante cuando se es consciente de la inminencia de la muerte. Viv lo expresa de la siguiente manera: "Well, I mean, the end's inevitable. It's either now or later. It's what makes the present so vital". Nótese que aquí se identifica específicamente el "final" como la causa del carácter "vital" (en su doble acepción) del presente.

<sup>33</sup> De acuerdo con Maurizio Ferraris, parece "plausible que una autobiografía encuentre su propio origen sólo en el transcurso del tiempo, al ver que la muerte se acerca, y en la consiguiente necesidad de dejar huella de sí" y esto constituye "la estructura testamentaria" de lo autobiográfico (Ferraris, 2000: 26).

Las cualidades que aquí se le asignan a la imagen fragmentaria son similares a las que Omar Calabrese le asigna a la naturaleza muerta. Primeramente, Calabrese hace una distinción entre el tiempo de la representación y el tiempo representado según se manifiestan en el lenguaje pictórico. El tiempo de la representación en la pintura es siempre estático, aunque lo representado pueda ser una escena en movimiento, es decir, "el resultado de segmentar la acción como tal en unidades sucesivas, de las que cada una conserva la huella de su antecedente y de su consecuente" (Calabrese, 2001: 26). La diferencia que Calabrese reconoce entre las temporalidades de la representación y lo representado equivaldría a la doble articulación que también se establece en el lenguaje escrito entre el tiempo de la enunciación y el tiempo de lo enunciado. La enunciación siempre recae en un tiempo presente, independientemente del tiempo de lo enunciado. Esta distinción se puede apreciar al comparar la forma en la que se estructura el relato en *Chroma* y en el diario. Ambos textos recogen en parte las mismas anécdotas, sin embargo, la temporalidad de lo enunciado en uno y otro difiere.

De acuerdo con Calabrese, la naturaleza muerta busca expresar el instante en oposición a "la unidad de tiempo como *matriz de sucesiones*" (Calabrese, 2001: 26); la naturaleza muerta "parece recorrer un camino contrario, procediendo hacia la identificación de un instante durativo, de un tiempo cero en relación con el tiempo uno (unidad de medida) del retrato en movimiento" (Calabrese, 2001: 25). Hartman indica que para Theodor Adorno el fragmento constituía una intromisión de la muerte en el texto (Hartman, 1997: 117-18). Calabrese, a su vez, afirma que la imagen pictórica puede representar en su estatismo no sólo el movimiento, sino

también "el fin absoluto del movimiento, la muerte" (Calabrese, 2001: 22). Como ya he señalado, la inminencia de la muerte, como núcleo temático, está presente a lo largo de *Chroma*. Jarman retrata la experiencia de padecer sida como un estado determinado por la cercanía de la muerte.<sup>34</sup> No obstante, la forma fragmentaria misma pareciera estar marcada también por la muerte al pretender *inmortalizar*, ante la seguridad de la muerte, un instante de la experiencia.

Al comienzo de su autobiografía, Roland Barthes incluyó una serie de fotografías dispuestas en orden cronológico que lo muestran a él, a su familia y amigos en distintas etapas. El autor se refiere a esta serie como su "imaginario de imágenes" en contraste con el "imaginario de la escritura" (Barthes, 1997: 16). En *Cámara lúcida*, un libro posterior, describió la imagen fotográfica como "el retorno de lo muerto" (Barthes, 1989: 39). Para Barthes, la impresión fotográfica de un instante porta la huella de la muerte venidera; en un fotografía, dice, "observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte. Dándome el pasado absoluto de la pose [...], la fotografía me expresa la muerte en futuro. [...] Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe" (Barthes, 1989: 165).<sup>35</sup> La fotografía, "en el seno mismo del mundo en movimiento" (Barthes, 1989: 33), muestra la "inmovilización del Tiempo [...] de un modo

---

<sup>34</sup> Al respecto, es muy significativa la crítica hecha por Jarman al eslogan "Living with AIDS", el cual fue empleado por las instituciones de salud en sus campañas para promover el tratamiento de la enfermedad y contrarrestar las desoladoras imágenes que sobre la epidemia se difundieron en los años 80 (Benson, 1999: 156). Con respecto a este eslogan, Jarman señaló que era, precisamente, contradictorio afirmar la posibilidad de *vivir* con sida: "I wish you *were* living with AIDS, but it's the opposite, only dying, dying with AIDS" (Entrevista con Jeremy Isaacs), Véase también la mención que se hace en *Chroma* al respecto (Jarman, 1995: 110)

<sup>35</sup> En el capítulo que dedicó al color blanco, Jarman hace un comentario sobre la imagen de unas tarjetas postales que coincide plenamente con la visión que Barthes expresa aquí sobre la fotografía: "Ghostly white postcards. As I look at them now, the girls are blissfully unaware of the wall of death which will change their Sunday best but not its colour, a few years ahead" (Jarman, 1995: 9).

excesivo, monstruoso: el Tiempo se encuentra atascado" (Barthes, 1989: 158). Es precisamente en la detención de un instante que la imagen fotográfica, de acuerdo con Barthes, capta lo que "ha sido" en su forma más abstracta; no hay movimiento en la imagen y, por tanto, no hay transformación posible. En la fotografía el tiempo detenido es "el desgarrador énfasis del noema («esto-ha-sido»), su representación pura" (Barthes, 1989: 164). La fotografía se constituye como "el teatro muerto de la Muerte" (Barthes, 1989: 157) en virtud de la inmovilidad de la imagen y al retener ésta lo que "ha sido". Estos dos rasgos están presentes también en la naturaleza muerta. En este sentido, el término "naturaleza muerta"<sup>36</sup> es auto-descriptivo.

En "Into the Blue", Jarman describe una fotografía e identifica en el contenido mismo de la imagen una detención del tiempo representado que pudiera leerse como un comentario sobre la detención del tiempo de la representación en la imagen fotográfica misma: "There is a photo in the newspaper this morning of refugees leaving Bosnia. They look out of time. Peasant women with scarves and black dresses stepped from the pages of an older Europe. One of them has lost her three children" (Jarman, 1995: 111). Se entiende que la fotografía es de tipo periodístico y que corresponde a la actualidad de ese momento. Jarman centra su atención en el aspecto de las mujeres, en el cual el autor reconoce los signos de una sociedad europea antigua, rural y rudimentaria. Para Jarman esta imagen pareciera provenir de las "páginas" de una historia perteneciente a un pasado

---

<sup>36</sup> Calabrese ofrece una breve genealogía del término a partir del siglo XVII. Originalmente, se hacía referencia a este género pictórico con las siguientes expresiones: "stillstehende Sache" en alemán o "oggetti de ferma" en italiano. Poco después, se comenzarían a usar los términos "Stillleben" en alemán y "still-life" en inglés, que hasta la fecha son vigentes. En Italia, Francia y España se adoptó la expresión "natura morta", "nature morte" y "naturaleza muerta" respectivamente, a partir de una metáfora elaborada por André Félibien para describir este tipo de pintura a finales del siglo XVII (Calabrese, 2001: 20).

remoto. En este sentido, la realidad representada en la fotografía, ante los ojos del autor, se encuentra al margen del tiempo ("out of time"). El autor identifica de esta manera una "detención" de lo que "ha sido" en el contenido mismo de la imagen.<sup>37</sup>

Las mujeres de la fotografía descrita por Jarman literalmente se ven obligadas a abandonar su lugar de residencia y salir de Bosnia. Desplazadas, con la muerte a cuestas (una de ellas con la marca de la muerte de sus tres hijos), habitan la fotografía y un nuevo territorio de forma fantasmática. Para Barthes, el sujeto fotografiado es un fantasma, es la imagen (pero sólo una *imagen*) del pasado que se hace presente en el espacio, de antemano mortuorio, de la fotografía: "aquel o aquello que es fotografiado es el blanco [...], que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto" (Barthes, 1989: 38-39). Toda fotografía posee ese "signo imperioso" de la "muerte futura" (Barthes, 1989: 168); pero, además, la imagen de estas mujeres está atravesada por la guerra, que implica, al igual que la enfermedad, la acentuada cercanía de la muerte.

Maurizio Ferraris titula su ensayo *Luto y autobiografía* porque en el luto, es decir, en la muerte de los otros, se gesta la muerte humana, no en "el morir en cuanto tal, hecho meramente físico y común a los animales, sino en el

---

<sup>37</sup> Para Barthes la forma y el contenido o el significante y el referente son uno mismo en la fotografía. Dice, sin embargo, que percibir el "significante fotográfico no es imposible (hay profesionales que lo hacen), pero exige un acto secundario de saber o reflexión" (Barthes, 1989: 32-33). Por lo demás, la "Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad" (Barthes, 1989: 33). No es posible dividir, entonces, el significante del significado (o referente) en la fotografía, porque el significado se halla *adherido* al significante. Si aquí digo que Jarman ve en el *contenido* de la imagen una "detención" de lo que "ha sido", me refiero a que lleva a cabo una interpretación o una lectura de "segundo grado" que le permite decir, en sentido figurado, que los personajes presentes en la imagen *provienen* de un pasado lejano.

conocimiento de la muerte, en su *imaginación* y previsión cargada de terror" (Ferraris, 2000: 120).<sup>38</sup> El luto, entonces, es el germen de la conciencia que adquiere el sujeto sobre su propia muerte y es en relación a la muerte propia y ajena que el sujeto recuerda. Dice Ferraris, apoyándose en las *Confesiones* de San Agustín, que "el luto, unido a la posibilidad o al pensamiento del sacrificio, se convierte en el origen del mundo humano, de la memoria, porque no existe memoria que no sea luctuosa; [...] de la sinceridad y de la misma confesión, porque —según una idea que es también de Rousseau— sólo el dolor nos [...] induce a la confesión" (Ferraris, 2000: 65). En otras palabras, porque el sujeto sabe de su muerte futura se confiesa, busca transmitir la memoria de sí y, siguiendo la "lógica del testamento" (Ferraris, 2000: 94), busca asegurar su recuerdo en la mente de los demás a través de la escritura autobiográfica.

Ahora bien, la idea central del texto de Ferraris es que "la imagen es una muerte o la muerte es una imagen" (Ferraris, 2000: 120).<sup>39</sup> Para llegar a este planteamiento, el autor desarrolla una argumentación basada en la idea de que el sujeto cobra conciencia de su muerte a través de una operación mimética (y no empírica), es decir, a través de la imagen de la muerte que experimentan los otros. La muerte que el sujeto conoce es, de esta forma, representación (Ferraris, 2000: 50). La muerte que se anticipa "es una imagen que se ve con los ojos o que se oye y se lee, y de ningún modo es un hecho" (Ferraris, 2000: 138). Que "Into the

---

<sup>38</sup> Las cursivas no aparecen en el original. Ferraris señala que ha elaborado esta idea a partir del libro *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* de Jean Jacques Rousseau.

<sup>39</sup> El autor aclara, al hacer esta afirmación, que sigue muy de cerca la discusión que hace Derrida en la *Gramatología* sobre Rousseau. Por otro lado, vale la pena hacer notar que Barthes expresa una idea similar en *Cámara lúcida* al describir la imagen (fotográfica) como "el teatro muerto de la Muerte" o "el retorno de lo muerto".

Blue" sea a la vez un texto testamentario y luctuoso es, en este sentido, casi obligatorio: Jarman recurre una y otra vez a la imagen de la muerte ajena y ve el reflejo de su muerte futura en ella.

A lo largo del capítulo, el autor muestra una visión de sí mismo en la que agoniza; literalmente, está muriendo pero no *muerto*, excepto al final en donde, por primera y única vez, visualiza su propia muerte:

Pearl fishers  
In azure seas  
Deep waters  
Washing the isle of the dead  
In coral harbours  
Amphora  
    Spill  
    Gold  
Across the still seabed  
We lie there  
Fanned by the billowing  
Sails of forgotten ships  
Tossed by the mournful winds  
Of the deep  
Lost boys  
Sleep forever  
In a deep embrace (Jarman, 1995: 123)

Sin embargo, incluso aquí, la imagen de su muerte está entreverada con la de la muerte de los otros y precisamente esa unión se enfatiza en la metáfora homoerótica del abrazo que aparece al final de la cita.<sup>40</sup> Esta imagen se construye como una catálisis tanto descriptiva como metadieética. En los primeros nueve versos no encontramos ningún verbo conjugado. El fondo del mar se presta para ser un escenario de extrema quietud; el único movimiento que se percibe es precisamente el de los objetos inanimados de la escena: el agua, el lienzo de los

---

<sup>40</sup> Sobre el amor como detención "fúnebre" véase el apartado sobre el "abismo" en *Fragmentos de un discurso amoroso* (Barthes, 1999, 21-22).

barcos naufragados y el viento. Los únicos dos verbos conjugados —en tiempo presente— “lie” y “sleep” no indican movimiento alguno. Los versos son extremadamente breves, en sí mismos fragmentarios. La escena es necesariamente metadiegetica en el sentido de que el autor sólo puede hablar de su propia muerte, como un hecho, fuera del “aquí y ahora” del relato.

El carácter luctuoso del texto se imprime como un sello en la última frase del capítulo: “I place a delphinium, Blue, upon your grave” (Jarman, 1995: 124). El delfinio es una flor azul que ya ha aparecido anteriormente en el capítulo. El lector la encuentra por primera vez en una metáfora creada por el autor para describir una etapa en su vida previa a la enfermedad: “Blue of my dreams / Slow blue love / Of delphinium days” (Jarman, 1995: 108). Es justamente esta imagen la que “deposita” el autor sobre la tumba del último enunciado.<sup>41</sup> El color azul de la flor condensa al final una *imagen* del texto en su totalidad. La escritura de Jarman apela en todo momento a la visualización. Este capítulo en particular está cubierto de imágenes en las que predomina el color azul, lo cual, como ya he señalado, crea un efecto monocromático en la visualización del texto en su integridad. De esta manera, una posible lectura de este último verso podría arrojar que “Into the Blue” se concibe a sí mismo como una ofrenda luctuosa. Sin embargo, el texto no

---

<sup>41</sup> Quizá el lector se pregunte de quién es la tumba a la que hace referencia Jarman. El enunciado está redactado en segunda persona. Blue, en este caso, es el nombre de un personaje que aparece en varias ocasiones a lo largo del capítulo. En ciertos pasajes, pareciera ser que Blue representa a Yves Klein, en particular porque una de las anécdotas narradas dentro del capítulo es similar a un hecho que efectivamente aconteció en la vida de dicho artista. Sin embargo, la relación entre Klein y el personaje llamado Blue es en ocasiones incierta y diera la impresión de que es, más bien, Jarman mismo quien se identifica con el personaje. De esta forma, este último enunciado contiene una ambigüedad deliberada. La ofrenda luctuosa que Jarman hace a otro es también una ofrenda luctuosa para sí mismo, lo cual remite nuevamente a la idea de que la forma en la que podemos conocer nuestra propia muerte es a través de la muerte de los otros.

es sólo de carácter luctuoso por erigirse expresamente como una lamentación por la pérdida de un ser querido, sino que, como diría Ferraris, la muerte de los otros como tal y como reflejo del futuro de una muerte propia engendra la necesidad del recuerdo. De acuerdo con Ferraris, "toda muerte es un memento, recuerda y mantiene firme la posibilidad del morir y a la vez apremia el trabajo de la memoria" (Ferraris, 2000: 140). Así, toda autobiografía al ser, por definición, un "trabajo de la memoria" es necesariamente luctuosa.

En una parte del texto, Jarman plantea el recuerdo de los muertos como un hecho amoroso (opuesto a la muerte):

In the roaring waters  
I hear the voices of dead friends  
Love is life that lasts forever.  
My heart's memory turns to you  
David. Howard. Graham. Terry. Paul... (Jarman, 1995: 108).

Aquí el autor recurre nuevamente a la imagen del mar como metáfora de la muerte. Jarman nombra a los muertos y en sus nombres evidencia un vacío, el de la muerte, que sólo puede ser subsanado ahora por el recuerdo. Estos nombres también constituyen, a su manera, una imagen de lo que "ha sido". Sin embargo, en este punto, se trata de una imagen indefinida. Varias páginas más adelante, Jarman vuelve a mencionar algunos de estos nombres y ofrece una descripción detallada de sus muertes:

David ran home panicked on the train from Waterloo, brought back exhausted and unconscious to die that night. Terry who mumbled incoherently into his incontinent tears. [...] Howard turned slowly to stone, petrified day by day, his mind imprisoned in a concrete fortress until all we could hear were his groans on the telephone circling the globe. [...] Karl killed himself. (Jarman, 1995: 115-16).

Estas imágenes son fuertemente perturbadoras. Cada una capta la violencia de la agonía y de la enajenación de los cuerpos consumidos por la enfermedad. Todas estas muertes fueron a causa del sida. Casi sobra decir que el autor reconoce aquí el signo de su propia muerte.<sup>42</sup>

Así como la conciencia que se tiene de la muerte propia es una representación mimética de la experiencia mortuoria ajena, para Ferraris la conciencia que el sujeto tiene de sí mismo es también una representación formada a partir de la imagen previa del otro. De este modo, Ferraris afirma que: "no hay origen simple; al inicio hay siempre una repetición, una imagen que proviene del otro y que me define como yo" (Ferraris, 2000: 165). A partir de esta conceptualización de la imagen del otro como constitutiva del yo y del yo, entonces, como imagen, se puede desprender una idea de la autobiografía como visualización de sí mismo. Sin embargo, dicha visualización requeriría necesariamente que el sujeto que escribe un texto autobiográfico simule un distanciamiento con respecto a sí mismo y asuma la posición imaginaria de un otro que observa desde el exterior.

Shakespeare aporta uno de los comentarios más dramáticamente efectivos al respecto. En *Julius Caesar*, Cassius interpela a Brutus: "Tell me, good Brutus, can you see your face?" Brutus responde: "No, Cassius; for the eye sees not itself / But by reflection, by some other things" (1.2.51-53). Estas líneas se prestan, por un lado, a una interpretación según la cual se sugiere aquí que el yo no podría

---

<sup>42</sup> El reconocimiento de la muerte propia en la imagen de la muerte de los otros descrita por Jarman va más allá de lo especulativo. La descripción que hace aquí el autor del cuerpo moribundo como una prisión de la conciencia coincide casi literalmente con una visión que el autor proyecta de sí mismo: "My mind bright as a button but my body falling apart — a naked light bulb in a dark and ruined room" (Jarman, 1995: 114).

disponer de una imagen de sí mismo si no fuera porque conoce una imagen del otro anterior a la suya. Ferraris diría: "nadie puede asir su propia verdad si no es desde la imagen del otro" (Ferraris, 2000: 186). En este sentido, el yo se "refleja" en el otro para tener acceso a una visión de sí mismo. La palabra "reflejo" es clave en la obra de Ferraris porque a través de ella el autor define una cualidad de la representación mimética. Para Ferraris lo originario "no es la cosa, sino la representación y la repetición" (Ferraris, 2000: 166), es decir, el reflejo de la cosa. Esto conduce, nos dice el autor, a una inevitable duplicación: el yo observa una imagen del otro que es a su vez reflejo de ese otro y reflejo del propio yo, y este "juego de espejos [...] condensa todo el problema de la representación originaria" (Ferraris, 2000: 166).<sup>43</sup> Las palabras de Brutus parecen abarcar esta doble dimensión del reflejo: el sujeto sólo puede verse a sí mismo reflejado en la imagen de otro o en su propia imagen (en la cual el yo, duplicado, adquiere la forma de otro).

Uno de los motivos por los que Rugg asocia formalmente la autobiografía con la fotografía es porque: "The photographic situation, then, offers the autobiographer a representational image for the autobiographical act of looking at oneself" (Rugg, 1997: 5). Así, la fotografía permite asumir, aunque sea artificialmente, la postura del otro que nos observa: "photographs [...] are the fixation of the gaze of the unseen Other" (Rugg, 1997: 231). La fórmula mediante la cual el individuo sufre un extrañamiento con respecto a sí mismo y se visualiza

---

<sup>43</sup> En este punto, Ferraris hace referencia a la fase del espejo de Lacan. En la fase del espejo lacaniana el sujeto cobra conciencia de sí mismo porque ve un imagen de sí. Esa imagen se presenta como otra al sujeto quien, no obstante, se reconoce en ella (Ferraris, 2000: 181).

como otro no es en otro lugar más evidente que en el autorretrato. Más aún, se podría afirmar que este artificio de extrañamiento visual hacia sí mismo constituye la poética del autorretrato, es decir la pauta de composición que determina conceptual y estéticamente este tipo de imágenes. El autorretrato y la autobiografía comparten esta misma pauta compositiva. En la genealogía del género autobiográfico se identifica como antecedente una forma epistolar practicada en el siglo V. No es coincidencia que estas epístolas fueran llamadas "espejos del alma" por sus autores (Ferraris, 2000: 59). De acuerdo con Ferraris, al sujeto le está negado el poder de "realizar por sí mismo su propia anamnesis integral" (Ferraris, 2000: 74) y agrega que ya San Agustín había sugerido que "no a mí, sino al otro le corresponde la tarea de reconstruirme como totalidad" (Ferraris, 2000: 75).

Hay que recalcar que el acto de observarse a sí mismo como otro en el espacio autobiográfico es meramente ilusorio, un simulacro. En su autobiografía, dice Barthes que el sujeto que escribe sobre sí mismo es "el sujeto, desdoblado (o *imaginándose* tal)" (Barthes, 1997: 117). Sin embargo, es sólo a través de este acto de contorsionismo que el sujeto puede recuperar una imagen de sí.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Al respecto, no quisiera dejar de mencionar la concepción del autorretrato desarrollada por Cindy Sherman a lo largo de su carrera. A principios de los ochenta, publicó una serie de "stills", fotografías que aparentaban ser imágenes extraídas de películas diversas, en las cuales ella misma posaba asumiendo diferentes personajes cinematográficamente estereotípicos. En tanto que son recreaciones de un estereotipo y autorretratos, estas imágenes muestran la operación por medio de la cual el sujeto que se autorretrata se transfigura en la imagen de otro, o bien, la operación por medio de la cual el sujeto reconoce al otro en sí mismo. Sherman continuó explorando esta veta posteriormente. En 1999, el artista Duane Michals reelaboró la propuesta de Sherman y creó una serie de autorretratos cuyo título es *Who is Sidney Sherman*. En esta segunda serie de fotografías, que se *sobrescribe* en las imágenes hechas por Cindy Sherman, vemos al autor en diferentes situaciones usando una peluca de mujer. En el trabajo de Michals y de Sherman reconocemos estrategias similares de auto-representación. En particular, las fotografías de Michals se conciben como un eslabón intertextual, cuya *composición* está determinada por los autorretratos de Cindy Sherman, de modo que en este caso la intertextualidad misma se muestra como un mecanismo de transfiguración del sujeto en otro y de reconocimiento del otro en el sujeto mismo.

En la sección fotográfica de su autobiografía, Barthes se habla a sí mismo en segunda persona: "Usted es el único que no podrá verse más que en imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser embotados por la mirada que posan en el espejo o en el objetivo de la cámara (sólo me interesaría ver mis ojos cuando te miran): aun y sobre todo respecto a su propio cuerpo, usted está condenado a lo imaginario" (Barthes, 1997: 49). Con la frase "sólo me interesaría ver mis ojos cuando te miran", Barthes formula una fantasía obligadamente imposible: la de verse con los ojos de otro sin la intermediación de una imagen (fotográfica, cinematográfica, pictórica, escrita), que, yo añadiría, sería ella misma la representación de la mirada y no la mirada en sí.<sup>45</sup>

La imagen que de sí mismo reconstruye el sujeto (de una autobiografía o un autorretrato) está inmersa en un juego de perspectivas. Por un lado, se visualiza a sí mismo asumiendo la postura ficticia de un otro que observa desde el exterior; pero, por el otro, es claro que el sujeto que observa y el observado son el mismo. Para Ferraris, esto no representaría una contradicción, ya que para él, y con esto concluye su ensayo, la imagen del yo es doble, "es al mismo tiempo mimo del completamente otro y mimo de sí mismo. [...] Sin esta duplicación yo nunca sería yo mismo; es como decir que yo dependo siempre del otro, aun cuando este otro fuese yo mismo" (Ferraris, 2000: 186). Lo que aquí se plantea es que el sujeto se

---

<sup>45</sup> En *Neuromancer*, que puede ser fácilmente considerada un largo catálogo de fantasías humanas realizables aquí a través de la taumaturgia tecnológica, William Gibson se detiene, casi al final de la novela, en un momento único en la historia del protagonista y que consiste precisamente en la experiencia de verse a sí mismo desde la mirada de otro. Molly, otro de los personajes centrales del libro, posee un implante nanotecnológico mediante el cual Case, el protagonista, puede ingresar al *sensorium* de ella, es decir, puede registrar toda la información sensorial que ella perciba. En el pasaje en cuestión Case se "conecta": "And found himself staring down, through Molly's one good eye, at a white-faced, wasted figure, afloat in a loose fetal crouch, a cyberspace deck between its thighs, a band of silver trodes above closed, shadowed eyes. The man's cheeks were hollowed with a day's growth of dark beard, his face slick with sweat. He was looking at himself" (Gibson, 1984: 256).

relaciona consigo mismo a través de la imagen del otro y a través de una imagen de sí mismo como otro,<sup>46</sup> sin que jamás esta relación deje de estar mediada por lo imaginario y por la alteridad.

El individuo, como diría Barthes, es "la historia que le sucede". Resulta obvio que cuando se describe la manera en la que el sujeto se relaciona consigo mismo se describe también la manera en la que él o ella se relaciona con su memoria, la cual, por antonomasia, pertenece también al orden de lo imaginario. La textualización de la memoria de sí que se lleva a cabo en la escritura autobiográfica está determinada, entonces, por el diálogo que el sujeto establece con las imágenes de su pasado. La palabra diálogo en sí implica la interacción de dos voces. En este caso, nuevamente, se advierte la duplicidad del sujeto autobiográfico: el que escribe se observa a sí mismo en el pasado como otro. El tiempo presente de la enunciación y el tiempo pasado de lo enunciado son los rastros que dicho diálogo imprime en el texto. Se entiende, entonces, que el sujeto que escribe en un momento dado experimenta tanto la integridad y la duplicidad (o fragmentariedad) de su persona.

A lo largo de *Chroma*, Jarman hace referencia a distintos momentos de su pasado. Sin embargo, en "Into the Blue", como ya he dicho, se centra específicamente en eventos acontecidos casi de forma simultánea a la escritura del libro. De ahí que "Into the Blue" se preste para ser leído o, mejor aún, visto como un autorretrato. Por lo general, aunque hay numerosas excepciones, los

---

<sup>46</sup> No se puede dejar de mencionar aquí la siempre citada frase con la que Rimbaud expresó, a su manera, la duplicidad del yo: "Je est un autre". La frase la encontramos en las dos "Cartas del Vidente" que el autor escribió en mayo de 1871, una dirigida a Georges Izambard y la otra a Paul Demeny. Por supuesto, lo dicho por Rimbaud se ha prestado a muchas interpretaciones; aquí quisiera señalar yo su cercanía con las ideas desarrolladas por Ferraris.

autores de un autorretrato buscan captar una imagen de sí mismos que precisamente corresponda al tiempo presente de la realización de la imagen. Piénsese, por ejemplo, en la larga serie de autorretratos realizados por Rembrandt a lo largo de su vida. El primero data de 1628 y el último fue hecho entre 1665 y 1669, poco antes de morir. Podemos suponer que una de las razones —independientemente de la exploración pictórica misma— por las que el pintor hizo varios autorretratos a distintas edades fue justamente por el deseo de querer registrar en una imagen la transformación física que todo ser humano sufre con el paso del tiempo.<sup>47</sup>

Por tanto, al menos en casos como el de Rembrandt, uno de los valores del autorretrato es mostrar al artista en el momento específico en el que el cuadro fue pintado. Así como en la naturaleza muerta y en la fotografía la imagen captura un tiempo presente y lo inmoviliza, el autorretrato capta no sólo el tiempo presente de la enunciación gráfica misma, sino el tiempo presente del *cuerpo* del autor al momento de realizar la imagen. Al respecto, Omar Calabrese comenta que:

existe un modelo de retrato que tiende a identificar un instante durativo. Se trata de aquellos retratos [...] con algunas líneas de escritura, que la mayor parte de las veces contienen [...] la indicación de edad, día, mes y año del retrato. Butor resalta que esta configuración sirve, precisamente, para hacer duradero (bloquear) el momento circunstancial del retrato. (Calabrese, 2001: 25)<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Otro buen ejemplo, y mucho más reciente, es el del pintor Chuck Close, nacido en 1940. A la edad de 27 años pintó un autorretrato en el que la pose del artista, la perspectiva, el plano, el formato y los colores de la imagen son deliberadamente similares a los de un autorretrato posterior, realizado 24 años después. Sin embargo, y de forma muy significativa, la técnica varía entre uno y otro. La primera pintura es hiperrealista; a simple vista, podría confundirse con una fotografía. La segunda muestra una cuadrícula sobre la cual se trazan los rasgos faciales del autor. Cada uno de los espacios de la cuadrícula está coloreado de forma independiente, de manera que las formas, la luz y la sombra aparecen fraccionadas, compuestas por pequeñas piezas.

<sup>48</sup> Calabrese se refiere aquí a Michel Butor, autor del libro *Les mots dans la peinture* (1976).

Por otra parte, Calabrese afirma que hay algunos ejemplos de naturaleza muerta cuya composición misma está ideada para sugerir la identidad del pintor o el destinatario de la pintura. Así, en la naturaleza muerta, el "espacio de los objetos se convierte en un *espacio atributivo* y según las especificaciones de los propios objetos [...] puede llegar a definir claramente el nombre propio del artista o el destinatario" (Calabrese, 2001: 24). Inmediatamente después agrega que la naturaleza muerta "puede sustituir, pues, a un retrato o a un autorretrato, en ausencia de la persona física representada. [...] Hay quien afirma que la naturaleza muerta *podría derivar* del retrato. [...] Y hay quien ha sostenido también que desde el punto de vista técnico la naturaleza muerta no es otra cosa que un retrato de objetos" (Calabrese, 2001: 25). El retrato (o autorretrato) guarda, entonces, una estrecha relación, de tipo formal al menos y quizá en algunos casos funcional, con la naturaleza muerta.

Si concebimos, como sugiere Calabrese, el espacio de lo representado, en la naturaleza muerta, como un *espacio atributivo* (en el que se insinúa la identidad del autor), podríamos comenzar a reconocer en varias de las imágenes de "Into the Blue", y no sólo en las que aparece explícitamente el autor, las marcas de un autorretrato textual. Creo que la definición de naturaleza muerta hecha por Calabrese y la hecha por Barthes sobre la fotografía, ambas expuestas anteriormente, son pertinentes al hablar de autorretrato porque en cada una de estas tres formas de representación lo que se expresa es un instante (diría Calabrese con respecto a la naturaleza muerta) y el objeto o la persona que se muestra en la imagen portan el signo de su muerte futura (diría Barthes). Además, la inmovilidad misma de la imagen recrea la ausencia absoluta de movimiento

propia de la muerte (Calabrese) y, yo añadiría, pareciera que la imagen estática, en su intento por retener un momento, se erige como una negación, meramente *retórica*, del avance fatal del tiempo.

La enfermedad se halla inscrita en la mayoría de las imágenes que Jarman elabora sobre sí mismo en *Chroma*. Existe un imaginario propio del sida que el autor refiere con gran precisión al describir la agonía de aquellos que también padecían la enfermedad:

The virus rages fierce. I have no friends now who are not dead or dying. Like a blue frost it caught them. [...] It started with sweats in the night and swollen glands. Then the black cancers spread across their faces – as they fought for breath TB and pneumonia hammered at the lungs, and Toxo at the brain. Reflexes scrambled [...]. Voices slurred and then were lost forever. (Jarman, 1995: 109-10)

Jarman detalla aquí la sintomatología típica del sida e inmediatamente después agrega: "My pen chased this story across the page tossed this way and that in the storm" (Jarman, 1995: 110). La escritura se define aquí claramente como un hecho del cuerpo. Esta línea en sí provee una imagen del cuerpo del autor que la escribe y que ha descrito la imagen del cuerpo enfermo de los otros, siendo ésta el reflejo del suyo propio. En este sentido, es muy ilustrativa la reproducción que el editor de *Smiling in Slow Motion*, Keith Collins, presenta de la primera y la última página del manuscrito original del diario. La primera anotación corresponde al día 12 de mayo de 1991. En ella se muestra una caligrafía firme y nítida, cuidada y uniforme. La última corresponde a un día no precisado de principios de 1994. La vista del autor se hallaba para entonces bastante afectada y, en general, la enfermedad estaba ya en una fase muy avanzada. Los trazos de la escritura se ven aquí forzados, irregulares, frágiles, apenas legibles; las anotaciones mismas son

desoladoramente breves, sólo frases sueltas. El contraste habla por sí solo. Estas últimas notas, ellas mismas los restos de una escritura, nos muestran la imagen de un cuerpo abatido.

La antropóloga Mary Douglas describe el cuerpo como un texto. Susan Benson sintetiza este concepto de la siguiente manera: "In Douglas's work [...] the emphasis is then upon how the body is represented in a particular culture, and how it comes to be the site of society's signifying processes: an approach which gives rise to the questions of how we might 'read' the body as a text which could tell us much about that society or culture" (Benson, 1999: 129). Más adelante, Benson detalla de qué manera una enfermedad como el sida, asociada a prácticas sociales y sexuales que son *per se* fuente de ansiedad para la moral dominante, ha sido estigmatizada y recubierta de significaciones excesivas para dar paso a lo que Paula Treichler ha denominado una "epidemia de significación" (Benson, 1999: 153). Al respecto, dice Benson: "These anxieties play a major part in the ways in which AIDS has been represented, and the moral panic generated by it" (Benson, 1999: 153).

Como ya se ha mostrado aquí, Jarman describe su enfermedad a partir de las imágenes de los otros que también la padecieron. Benson señala que "the experience of cancer is individualized, AIDS is collectivized" (Benson, 1999: 159). La noción "mayoritaria" que se tiene de la enfermedad, al menos en las sociedades hegemónicas de Europa y Estados Unidos, ha dado origen a la creación del concepto "grupos de riesgo". Dichos grupos de riesgo, si bien podrían no ser una "minoría" numérica, sí son una minoría en lo que respecta a la supuesta ilegitimidad (moral y política) de sus estilos de vida y preferencias

sexuales. De acuerdo con Benson, la forma en la que se transmite el VIH ha conducido a: "the construction of conceptual boundaries between what were seen as the 'at risk' groups — the 'four Hs' (homosexuals, heroin addicts, haemophiliacs and Haitians) — and the innocent 'general population'" (Benson, 1999: 154). Así, por lo menos los homosexuales han sido proclives a desarrollar redes comunitarias en las que la experiencia de la enfermedad y el significado de ésta se construyen colectivamente.

Los significados atribuidos a la enfermedad se pactan en la forma en la que ésta es representada. Benson afirma: "Novels, poems, and plays [...] sought to describe and make sense of the epidemic [...], what this constructed was a web of representation that belonged 'inside' rather than 'outside' the afflicted groups" (Benson, 1999: 155). La manera en que Jarman representa la enfermedad en "Into the Blue" coincide con algunas de las formas de representación que Benson identifica como las más comunes en la literatura sobre el sida. La primera de ellas ya fue expuesta anteriormente y se trata de la visualización de la enfermedad como una guerra entre el cuerpo y el virus, tal como lo ha definido Susan Sontag en *AIDS and Its Metaphors*. Otra metáfora que también está con cierta frecuencia presente en las narrativas sobre el sida es el distanciamiento o separación que el sujeto experimenta con respecto a su propio cuerpo (Benson, 1999: 157). Casi al principio del capítulo, Jarman narra una visita al hospital en la que un médico especialista toma una serie de fotografías de los ojos del autor. Jarman observa las imágenes y dice:

My retina  
Is a distant planet  
A red Mars

From a *Boy's Own* comic  
With yellow infection  
Bubbling at the corner.  
I said this looks like a planet  
The doctor says — 'Oh, I think  
It looks like a pizza.' (Jarman, 1995: 109).

El autor ve la infección en su ojo y compara la imagen de éste con un planeta distante. Inmediatamente después, introduce una referencia a una historieta semanal titulada *Boy's Own*. De esta forma, le confiere a la imagen una cualidad caricaturesca y un sentido de irrealidad que, junto con la comparación quizá involuntariamente sarcástica hecha por el médico, acentúan el distanciamiento y la cosificación que el autor experimenta con respecto a su propio cuerpo.

Por último, me resulta crucial la distinción que hace Benson entre las formas de representar la enfermedad hechas desde "fuera" y desde "dentro". Jarman elabora una crítica a la representación del sida construida por los discursos oficiales vigentes en el momento en el que le tocó morir. El autor reconoce en uno de los eslóganes empleados por las campañas de salud públicas una visión condensada de dicha representación y la comenta de la siguiente manera:

I shall not win the battle against the virus — in spite of slogans like 'Living with AIDS'. The virus was appropriated by the well — so we have to live with AIDS while they spread the quilt for the moths of Ithaca across the wine dark sea.  
Awareness is heightened by this, but something else is lost. A sense of reality drowned in theatre. (Jarman, 1995: 110)

En este comentario se establece primeramente que el eslogan 'Living with AIDS' no corresponde con la experiencia real de la enfermedad y que el discurso oficial se ha *apropiado* del virus, de su representación y, por ende, de sus posibles

significados. El autor evidencia así una cierta disociación entre esta visión "externa" de la enfermedad y la visión "interna" de aquél que la padece. La construcción de la enfermedad hecha desde una perspectiva exterior autocomplaciente, al estar alejada de la experiencia directa de la enfermedad misma, constituye una representación en el sentido fársico del término. *La realidad* (de la enfermedad) *se sumerge en un teatro*; los significados de la enfermedad se forman en un escenario artificial que excluye buena parte de la experiencia real del padecimiento. Jarman contrapone a esta visión su propio testimonio. Finalmente la imagen que elabora el autor de sí mismo en el texto ingresa a esta contienda por la generación y legitimación de significados sobre la enfermedad. En 1988, Susan Sontag dijo: "For the time being, much in the way of individual experience and social policy depends on the struggle for rhetorical ownership of the illness: how it is possessed, assimilated in the argument and in cliché" (Sontag, 1988: 93).

Al principio del capítulo insistí sobre la necesidad de que una debida conceptualización de la escritura autobiográfica reconociera el aspecto de la veracidad como constitutivo de ella. Sería difícil sostener que la realidad es una forma acabada y fija directamente representable a través de la escritura. Por el contrario, la crítica contemporánea de manera consensual admite que tanto la realidad como el texto están en constante proceso de construcción. El valor de veracidad que aquí se le atribuye a la escritura autobiográfica es, precisamente, un valor, una cualidad determinada por el texto y su contexto de lectura. La noción de imagen desarrollada por Ferraris, desde otra perspectiva, nos permite aproximarnos a un entendimiento de lo empírico como algo que se funda en su mimesis: todo lo que acontece es representación y nada hay anterior a esa

representación. La realidad se constituiría así a partir de un entramado de representaciones. La escritura realista en general parecería, entonces, no sólo representar determinados eventos que tienen lugar en la realidad empírica, sino representar también la manera en que dicha realidad se construye mediante la mimesis misma. Ambas dimensiones de lo real, podríamos decir, se imitan la una a la otra. Por otro lado, la memoria y la muerte son dos instancias de la experiencia que —en esto coinciden Hartman y Ferraris— sólo son accesibles y comunicables en su virtualidad, de forma que, en este caso, la escritura se presenta como un complemento insustituible de lo vivencial.

Lo verosímil en la ficción se crea a partir de una imagen posible o creíble de lo *verdadero* en el universo de la experiencia. Lo verídico, por su parte, se distingue de lo verosímil en que la cualidad de lo verídico se le atribuye a los relatos que refieren lo verdadero mismo. En la escritura autobiográfica generalmente hay indicadores metatextuales que establecen la correspondencia de lo verídico entre el texto y la experiencia de vida. Además, la existencia de un género autobiográfico mismo determina las directrices que la lectura de este tipo de textos ha de seguir. La expresión “Life writing” empleada por Virginia Woolf para referirse a la escritura autobiográfica marca con gran precisión la cercanía entre experiencia de vida y escritura. El adjetivo incorpora siempre una cualidad al sustantivo; en este caso, lo vivencial adjetiva al texto y hace evidente una procedencia: la experiencia de vida da forma a la escritura.

Sin embargo, por otro lado, la misma expresión puede leerse también en otra dirección: la escritura da forma a la experiencia. El relato de vida pretende así explorar, confeccionar, el sentido de lo vivido. En la vida privada se cruzan las

fuerzas de lo social y lo político de forma tangible (marcan el cuerpo, podría decirse). Los relatos de vida de individuos marginales han sido un lugar recurrente en las últimas décadas y, en este sentido, la autobiografía escrita por Jarman es paradigmática. La escritura y otras formas de creación artística han sido, pues, un enclave imprescindible, en el cual los individuos reconstruyen interpretativamente su experiencia de vida y someten a revisión los significados normativos de lo convencional.

**Capítulo 3**  
**Conclusiones**  
***Blue: Los imaginarios comunes***

*Film critics have no visual training, they are writers who make  
their pronouncements through the fog of Eng. Lit.*  
Derek Jarman, *Smiling in Slow Motion*

El proyecto de Derek Jarman al escribir *Chroma* era el de escribir un libro sobre el color y, a la vez, una autobiografía. Los colores han sido portadores de múltiples significados y valores a lo largo de la historia. Jarman hace un recuento selectivo de estas significaciones y valoraciones a través de, principalmente, textos, recuerdos acumulados en la memoria colectiva, recuerdos pertenecientes a su propia historia de vida y usos del lenguaje. Esta cartografía de los colores deja entrever que los sentidos atribuidos a un color son resultado de los procesos siempre fluctuantes de semiotización producidos por una comunidad de individuos. Es decir, pone en evidencia que los significados y valores que un sujeto le asigna a un color están determinados por las posibilidades de sentido que una cultura y la historia de esa cultura habilitan.

Por otro lado, Jarman insistentemente sugiere que la experiencia de vida de un individuo interviene de manera importante en todo proceso de significación y valoración. En *Chroma* se entrecruzan ficciones diversas, narración historiográfica y relato autobiográfico, los cuales dan cuenta de cómo una cultura se relaciona con los colores y de cómo un individuo experimenta esta relación. Esta hibridación del discurso narrativo refleja la existencia de un vínculo entre la dimensión colectiva y la dimensión individual de la experiencia. Además, en el empleo de formas narrativas se advierte que la memoria desempeña una función central en el

proceso de asignarle sentidos a la experiencia.<sup>49</sup> Más aún, para Walter Benjamin la memoria es condición de la experiencia. De acuerdo con él, donde “hay experiencia, en el sentido propio del término, ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo” (Benjamin, 1999: 10). Lo que Benjamin da a entender en esta cita es que la manera en que la experiencia afecta a un individuo está condicionada por la historia personal de éste y su conexión con una cultura determinada.

En “El narrador”, Benjamin aborda de forma directa su preocupación por la comunicabilidad de la experiencia. Para este autor, la experiencia sólo es plenamente comunicable a través de la narración, sobre todo, la narración oral. Benjamin señala el gradual debilitamiento de esta forma de comunicación en el siglo XX y la asocia directamente con el hecho de que “la conciencia colectiva del concepto de muerte ha sufrido una pérdida de omnipresencia y plasticidad” (Benjamin, 1998: 120). Más adelante agrega que la cercanía con la muerte propicia la comunicabilidad de la experiencia, ya que en el moribundo “no sólo el saber y la sabiduría [...] adquieren una forma transmisible, sino sobre todo toda su vida vivida” (Benjamin, 1998: 121). La narración es, entonces, una forma privilegiada para comunicar la experiencia, propia y ajena, y perpetuar así la memoria que le dé, a su vez, sentido a lo vivido. *Chroma* es un texto fuertemente determinado por la inminencia de la muerte. En este sentido, el texto posee un cierto carácter testamentario, ya que busca la comunicabilidad de la experiencia y la perduración de los recuerdos de una vida en el momento decisivo de la agonía.

---

<sup>49</sup> Generalmente se le atribuye al relato la facultad de darle un sentido a lo histórico (Hartman, 1997: 108).

Estas consideraciones proveen una base para entender por qué Jarman rastreó en un imaginario personal y en uno colectivo las marcas de la experiencia del color y por qué imprimió dichas marcas en un relato que recrea de manera performativa el acto mismo de recordar. Benjamin hace una distinción entre la narración y otras formas de comunicación que tienen una finalidad meramente informativa, por ejemplo, la crónica periodística. Según este autor, la “narración no pretende, como la información, comunicar el puro en-sí de lo acaecido, sino que lo encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia. Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla” (Benjamin 1999: 10). Las huellas dejadas por un autor en su relato se vuelven explícitas en un texto intimista como *Chroma*, en el que el relato autobiográfico se presenta como la lente a través de la cual se lleva a cabo una *microscopía* de la experiencia del color.

En el primer capítulo de esta tesis señalé que el color es un fenómeno tanto objetivo como subjetivo. Es decir, el color es una propiedad de la materia, pero a la vez, está determinado por la manera en que es percibido por el sujeto (Gage, 1999: 11). Más aún, desde una perspectiva estrictamente historiográfica, Michel Pastoureau, en la primera línea del libro titulado *Bleu, histoire d'une couleur* (2000), afirma que: “La couleur n'est pas tant un phénomène naturel qu'une construction culturelle complexe” (Pastoureau, 2002: 5). De alguna manera, la ciencia ha intentado dar cuenta del aspecto objetivo del color. Sin embargo, puede afirmarse que la labor de descripción objetiva llevada a cabo por la ciencia es fundamentalmente un medio para la *construcción* del conocimiento. El color es una cualidad esencialmente visual y como tal está presente en diversos ámbitos

de la experiencia humana. También está presente en el habla y la escritura. Gage al comienzo de su libro aclara que en ocasiones consideró que la escritura no era lo suficientemente adecuada para llevar a cabo una “caracterización del color”; e incluso agregó que la filosofía, por ser una disciplina esencialmente discursiva, ha contribuido poco al entendimiento del fenómeno del color (Gage, 1999: 8).

No obstante, después aclara que nuestro conocimiento del color, en general, deriva del lenguaje. Señala la gran influencia que han tenido en nuestra noción del color los innumerables escritos que diversas disciplinas han producido sobre el tema. De alguna manera, sugiere la existencia del color como un hecho textual, o mejor, intertextual, aunque subordinado a su carácter visual. Jarman dedicó cada uno de los capítulos de *Chroma* a un color; captó la diversidad del color como construcción cultural y textual. El autor rastreó el color en la historia del arte, en el cine, en la escritura científica, en la literatura, en ciertos eventos de la historia social y política, es decir, en un vasto imaginario colectivo. El color, además, es el hilo conductor del relato autobiográfico que recorre las páginas del libro. De esa diversidad extrajo una imagen única para cada color, la cual debe ser entendida como una metáfora del color puro.

Comparé este procedimiento con el empleado por Wittgenstein *Observaciones sobre los colores*. Para este autor, el significado de las palabras se constituye en los juegos del lenguaje de la práctica cotidiana, es decir, en situaciones que satisfagan sus condiciones de posibilidad. Lo que tenga sentido decir, a su vez, pone en evidencia la lógica de los conceptos involucrados. Wittgenstein partió entonces de la práctica comunicativa cotidiana para establecer los principios lógicos de los conceptos de color. En *Wittgenstein*, la película hecha

por Jarman, el protagonista sostiene que: "We learn to use words because we belong to a culture, a form of life, a practical way of doing things. We speak as we do because of what we do". Señalé, entonces, los puntos de encuentro entre el pensamiento de Wittgenstein y ciertos principios del arte abstracto. Según Gooding, Wittgenstein de algún modo formuló que lo real incluía tanto lo perceptible sensorialmente, como lo conceptual y lo imaginario. De acuerdo con Wittgenstein, todo esto se traslucía en el lenguaje. Los primeros artistas abstractos buscaban captar por medio de la materialidad del arte una realidad existente más allá de lo tangible. Wittgenstein, además, exploró en términos lógicos el lenguaje mismo. La pintura abstracta, por su parte, supuso el análisis del lenguaje pictórico y sus componentes básicos. Así, planteé que el trabajo llevado a cabo por Jarman en *Chroma* se asemejaba tanto a la metodología de Wittgenstein como al paradigma del arte abstracto. Este esquema, a grandes rasgos, consiste en partir de lo concreto para discernir una geometría esencial y en ajustar el lenguaje a la representación de dicho "análisis".

Por último, sostuve que la arqueología del color llevada a cabo por Jarman debe ser entendida como un proceso creativo en sí misma, como un muestrario de búsquedas y hallazgos que portan la marca de la imaginación poética del artista. Tampoco hay que perder de vista el carácter intimista del relato en su conjunto, lo cual nos obliga a concluir que en el texto de Jarman se concibe el color como una construcción social, pero vista ésta a través de los ojos de un individuo. Es decir, es un texto que nos muestra ciertos aspectos de cómo se relaciona una cultura cognitiva, sensible y prácticamente con el color y de cómo dicha forma de

relacionarse se cristaliza en la visión del artista, quien la somete a un proceso de interpretación y reelaboración creativa.

En el segundo capítulo de esta tesis insistí en el punto de que las formas de representación narrativas propias de la ficción no varían en gran medida de las empleadas en un relato autobiográfico. Lo que determina el carácter autobiográfico —verídico— de un texto es su modalidad de enunciación. Por otro lado, en su propia autobiografía, Barthes propone que el sujeto que escribe autobiográficamente es en cierto modo ficcional y se asemeja a un personaje de novela. Esto se debe a que con respecto a sí mismo, el sujeto y todo lo que con él se relaciona (su memoria, sus rasgos de identidad, su cuerpo) son del orden de lo imaginario, figuraciones, efectos del lenguaje y de ningún modo atributos naturales. Este imaginario es, sin embargo, lo *real* del sujeto. De este modo, sugerí que la escritura autobiográfica podía, de hecho, considerarse como ficción y, más específicamente, ficción verídica. Barthes, además, plantea que el vacío del sujeto, es decir lo que el imaginario envuelve, no puede ser expresado, sino sólo manifestado en el símbolo. Es decir, si el sujeto fuera una forma acabada, cognoscible en sí misma, bastaría una sola expresión para designarlo. El discurso simbólico no remite a un sentido; es, por el contrario, disperso y mutable. Así, el término ficción verídica no supone contradicción alguna. Barthes lo llamaría quizá lo “real imaginario” o, en el caso de la escritura, lo “real simbólico”.

Para Barthes, el símbolo es resultado de explorar las posibilidades del lenguaje para producir significados, de articular el lenguaje de modo que la forma y los contenidos de las palabras generen sentidos múltiples. De acuerdo con este autor, entonces, lo literario es producto del comportamiento simbólico del signo.

Con base en esta consideración inicial, intenté poner en evidencia cómo se construía el discurso autobiográfico en "Into the Blue"; traté de identificar algunas de las estrategias discursivas que le daban forma al texto y busqué definir los sentidos que dichas estrategias eran capaces de generar.

En particular me centré en el carácter fragmentario de la escritura. Este rasgo estructural afecta, primeramente, el plano sintagmático. La narración se construye mediante anécdotas discontinuas que le corresponde al lector reunir en una secuencia lógica. El autor inserta a lo largo del relato narraciones de segundo grado, citas de otros autores, reflexiones metadieéticas y descripciones, es decir, momentos catalíticos que frenan y escalonan la narración. La fragmentariedad del relato produce entonces un efecto de estatismo visual que le permite al autor presentar el texto como imagen, imprimirle una coloración, jugar con las posibilidades plásticas de la escritura, enfocar microscópicamente la experiencia autobiográfica. En este tratamiento del lenguaje como imagen fragmentaria sugerí que era posible reconocer, nuevamente, un trabajo de selección, reducción y énfasis propias de un ejercicio de abstracción. La imagen en sí recrea, además, la forma del recuerdo; de esta manera, el texto reproduce la visualidad de la memoria.

Sin embargo, la forma fragmentaria del texto interviene también en el plano del contenido. Lo que narra Jarman en este capítulo está atravesado por tres temas centrales: la enfermedad, la ceguera y la muerte. El cuerpo que sucumbe al deterioro causado por la enfermedad experimenta el paso del tiempo como un impulso *fulminante*. El fragmento marca así una detención para afirmar, mediante su negación —en una suerte de antífrasis formal—, precisamente lo contrario: el

avance fatal del tiempo. En cuanto a la ceguera, el fragmento se presenta como una metáfora de la pérdida *parcial* de la vista; la mirada se ve reducida a imágenes fragmentadas, en medio de las cuales se ubican los “puntos ciegos” del relato.

Finalmente, la imagen estática evoca la “forma” de la muerte. Calabrese le asigna a la naturaleza muerta la capacidad de sugerir la inmovilidad mortuoria. A su vez, Barthes describe la fotografía como la captación de un instante que anticipa la muerte futura del sujeto fotografiado y reconoce en el estatismo de la imagen una cualidad también mortuoria, de modo que designa a la fotografía como el “teatro muerto de la Muerte”. Lo que pretendí demostrar en esta parte de la discusión es que ambos autores definen la imagen estática como expresiva de una “retórica de la muerte” y que, así, el carácter fragmentario del texto de Jarman articula formalmente ese rasgo del contenido. Lo que plantea Ferraris es que, de hecho, la muerte es *retórica*, imagen o representación. Para este autor, la autobiografía es elaboración de la memoria y esto hay que entenderlo, al parecer, en ambos sentidos: la memoria constituye lo autobiográfico y se constituye en lo autobiográfico. Es debido a que el sujeto sabe que morirá que recuerda; sin embargo, la muerte que el sujeto conoce es la imagen de la muerte de los otros y nunca la propia en sentido estricto. Por tanto, el luto es un componente esencial en la escritura autobiográfica.

Más aún, Ferraris transporta el modelo del proceso mimético mediante el cual el sujeto conoce la muerte a la construcción de la imagen del yo. Ésta también es mimesis de la imagen que provee primeramente el otro. En este punto coinciden Ferraris, Barthes y Hartman. Para el primero, el sujeto no es para sí

mismo anterior a su reflejo en el espejo; más bien, el reflejo es el sujeto, quien a la vez se reconoce como sí mismo y como otro. De modo similar, para Barthes el sujeto puede sólo conocerse en su imaginario, en reflejos de sí mismo, y únicamente en dichas imágenes se constituye como tal. Hartman, a su vez, propone que la escritura le proporciona “una imagen a lo ausente”. Así, la escritura autobiográfica sería la proyección del reflejo, del imaginario de aquel que escribe; sería, es decir, la recreación del entramado de espejismos en los que se forma el sujeto. Esto nos aproximaría a una poética de lo autobiográfico: el acto dialógico del que sólo puede observarse en su reflejo a la vez como sí mismo y como otro, y que reproduce la dinámica de dicho diálogo en la escritura. Ésta porta en el engranaje de la enunciación —el cual consiste en la articulación de los dos niveles en que se inscribe el pronombre yo: “Yo escribo que yo...”— la misma dinámica reflexiva del yo que se duplica, diría Ferraris, o del yo que se *imagina* desdoblado, diría Barthes. Por último, me pregunto si no el hecho de que el sujeto se constituya como tal en la mimesis es la razón por la cual las formas de representación autobiográficas son las mismas empleadas en la ficción: ambas son productos de la labor mimética.<sup>50</sup>

A lo largo de *Chroma*, Jarman explora el potencial simbólico de cada color. En el caso particular de “Into the Blue”, el color azul está presente en diversas imágenes que intervienen en la construcción del relato autobiográfico. Sin embargo, más allá de eso, la imagen monocromática producida por el capítulo en

---

<sup>50</sup> Creo que esta misma pregunta se la plantean la ironía romántica y películas como *Storytelling* (2001) de Todd Solondz, *Being John Malkovich* (1999) y *Adaptation* (2002) de Spike Jonze, *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch y Edgar Morin, *Persona* (1966) de Ingmar Bergman.

su totalidad se sobrescribe en la superficie del texto. Jarman buscaba encontrar una imagen única para cada color; dicha imagen se obtendría a través de las posibilidades concretas de un color en la práctica. El autor relata vivencias en las que predomina un color en específico; al enfocar dichas vivencias microscópicamente, cada color destila uno a uno sus rasgos *esenciales*. Sin embargo, nuevamente hay que insistir en que esta esencia que el autor al parecer revela es sólo producto del proceso creativo propio de la escritura. Lo que se muestra como *esencial* es más bien *arbitrario*, una consecuencia de lo que la imaginación poética construye y legitima de forma especulativa.

Podría afirmarse que la tensión entre lo temporal y lo eterno recorre todo el capítulo. En uno de los fragmentos escritos en verso, el autor describe dicha oposición de la siguiente manera: “A match struck in the night / Flares and dies / [...] Speedwell eyes / Blue skies” (Jarman, 1995: 118). En estos versos, el autor fusiona la imagen de los ojos del amado con las de una flor azul (símbolo predilecto de lo temporal en la tradición literaria) y, a continuación, yuxtapone la imagen, también azul, del cielo (lo eterno). Como ya he señalado, el lenguaje empleado en “Into the Blue” se halla decantado, reducido a fragmentos descriptivos y en ocasiones a versos; se conservan sólo los elementos necesarios para sugerir una imagen estática (catálisis), sin verbos de acción. También hay pasajes narrativos en los que acontece una acción. Sin embargo, en ellos predomina un color en específico. Parafraseando o quizá citando textualmente a Yves Klein, nos dice Jarman: “The blood of sensibility is blue. / I consecrate myself / To find its most perfect expression” (Jarman, 1995: 110). Jarman ensaya en cada una de las imágenes del texto esta búsqueda de la “expresión perfecta” del color.

Evidentemente, aquí está implícito el supuesto de que el color puro existe, aunque sea de forma meramente simbólica. El concepto del color puro se basa en la idea de lo absoluto, y la imagen estática, la cual supone una superación de lo temporal y un efecto de abstracción, se presta idealmente para representarlo.

El propósito de crear una imagen única para cada color se hace explícito en *Blue*, la última película de Jarman. Dicha película fue concebida como un homenaje a Klein<sup>51</sup> y en ella se “escenifica” el principio de abstracción presente en cada capítulo.<sup>52</sup> Para concluir, quisiera hacer referencia directa a la película para explorar la manera en la que interactúan el texto y la imagen, o bien, el relato sonoro y la pantalla azul. En una primera fase, la sintaxis propia del lenguaje verbal y la “sintaxis” propia de la imagen se contraponen. La oposición que se manifiesta en la dimensión temática del texto entre lo temporal y lo eterno guarda una correspondencia directa con la oposición que se establece entre las imágenes concretas del relato y el carácter abstracto de la imagen monocromática (del texto y la pantalla).

Aunque nunca se menciona el nombre de Klein en el capítulo, Jarman, de hecho, lo cita veladamente de forma constante para describir el concepto de lo abstracto, lo absoluto y lo atemporal que podemos reconocer en la imagen azul. Desde el comienzo de su carrera, Klein se inclinó por la pintura monocromática. Alrededor de 1956, desarrolló un color azul propio, con el cual realizaría diversas pinturas y esculturas. En 1957, expuso en la Galleria Apollinaire de Milán una serie

---

<sup>51</sup> Así lo señala Jarman en la entrevista que le hizo Jeremy Isaacs.

<sup>52</sup> Es obvio que la película en sí es un ejercicio de abstracción cinematográfica. En 1952 Guy Debord realizó una película “sin imágenes” titulada: *Hurléments en faveur de Sade*. En sus “Prolegómenos al cine del futuro”, Debord la describió de la siguiente manera: “it was the breaking down of film into its constituent elements” (*apud* Marcus, 1990: 329).

de cuadros, todos ellos azules. Tres años después, patentó la composición química de aquel color azul de su invención y lo denominó IKB (International Klein Blue). Éste, de acuerdo con el pintor, era la “expresión perfecta del azul”. Con respecto a Klein, Moszynska señala: “the monochrome suggested the ultimate in abstraction” (Moszynska, 1990: 182). Cabe mencionar, sin embargo, que a diferencia de Reinhardt, Klein no sólo buscaba explorar las posibilidades del arte abstracto en sí mismo como lenguaje auto-referencial, sino que pretendía representar en sus pinturas lo absoluto, lo infinito, lo “inmaterial”, el “vacío”.<sup>53</sup>

Según afirma Moszynska, la obra de Klein estuvo basada en el “idealismo místico” de la ideología rosacruz: “It was inspired by belief in the esoteric cult of Rosicrucianism (and later, by the works of Gaston Bachelard) [...]. Following Max Heindel's *The Rosicrucian Cosmo-conception* (1909, published in Paris 1925), he believed that blue possessed a metaphysical quality of immateriality” (Moszynska, 1990: 182). Klein dedicó su obra a la captación de lo inmaterial en lo material y definió el azul como “lo invisible haciéndose visible”. En 1959, dictó una conferencia en la Sorbona y aquella vez declaró que: “Blue has no dimensions, it is beyond dimensions, whereas the other colours are not [...]. All colours arouse specific associative ideas [...], while blue suggests at most the sea and sky, and they, after all, are in actual, visible nature what is most abstract” (*apud* Moszynska, 1990: 182). Jarman, por su parte, se refiere al color azul de forma similar y resalta también las cualidades sensibles de dicho color para representar lo infinito, lo

---

<sup>53</sup> El vacío fue un concepto central en la obra de Klein. En 1958, este artista presentó una exposición titulada *Le Vide* en la Galería Iris Clert de París. El interior de la galería estaba completamente vacío. A juzgar por la nota que acompañaba a las invitaciones, podría pensarse que Klein concibió esta “pieza” como la representación de la sensibilidad pura.

etéreo, lo intangible. Dice Jarman: “Blue an open door to soul / An infinite possibility becoming tangible” (Jarman, 1995: 112).

Klein ideó una pieza musical denominada *Sinfonía monótona — Silencio*, la cual consiste, obviamente, en un único tono sostenido por varios minutos. El artista la definió de la siguiente manera: “one single, continuous, long-drawn-out ‘sound’: it has no beginning nor end, which creates a dizzy feeling, a sense of aspiration, of a sensibility beyond and outside time” (*apud* Gooding, 2001: 86-87). La idea de “aquello que no posee ni comienzo ni final” fue una constante en la obra de Klein, quien pretendía elaborar con dichas palabras una descripción de lo absoluto. Casi a la mitad de la narración en “Into the Blue”, Jarman introduce la siguiente advertencia: “To be an astronaut of the void, leave the comfortable house that imprisons you with reassurance. Remember, to be going and to have are not eternal — fight the fear that engenders the beginning, the middle and the end” (Jarman, 1995: 115).

Jarman contrapone lo atemporal, la idea de lo infinito e intangible que el color azul materializa, con la narración que se desarrolla en ese capítulo. En principio, lo narrativo obedece necesariamente a una temporalidad. Además, en el segundo capítulo señalé de qué manera Jarman acentuaba la fatalidad del paso del tiempo al referirse a su enfermedad. “Into the Blue” es un texto esencialmente agónico; el color azul, que se presenta como la superación de la temporalidad y la materialidad que determinan la existencia humana, se convierte aquí en depositario de un deseo de salvación. Sin embargo, no debe perderse de vista que en esta expresión de misticismo está irónicamente inscrita la marca del agotamiento y de la resignación ante la certeza de la muerte. Me parece que parte

del patetismo creado por el relato proviene precisamente del hecho de que en este escenario desesperanzado, Jarman precipite su deseo de salvación en un *color*. La monocronía de la pantalla azul guarda un parecido con el silencio: se trata en ambos casos de un efecto continuado sin variaciones. De acuerdo con Hartman, para Maurice Blanchot el silencio equivale en la escritura a un grito sin voz. Este grito excede al lenguaje aunque sea, a la vez, un efecto del lenguaje (Hartman, 1997: 103). La monocronía de la pantalla en *Blue* equivale, podríamos decir, a un grito agónico.

La contraposición de lo atemporal y lo temporal, o bien, de lo abstracto y lo concreto está presente a lo largo del capítulo y de forma más patente en la película. En ésta la pantalla permanece completamente azul (Jarman la describe como “blank blue”), mientras que el autor da lectura en voz alta a una narración que principalmente gira en torno a eventos autobiográficos. No se trata, entonces, de situaciones sólo concretas, sino además *verídicas*. No conozco yo otra obra en la que lo concreto y lo abstracto se confronten y se articulen de esta manera.<sup>54</sup> Las imágenes que le dan forma a la narración son fundamentalmente imágenes figurativas; sin embargo, su fragmentariedad y efecto de estatismo proyectan un “endurecimiento” en la imagen que insinúa el carácter monocromático, fijo, “vacío” de la pantalla azul.

---

<sup>54</sup> La obra de Roman Opalka es, sin embargo, cercana. Este artista pinta “detalles” diariamente desde 1965. Se trata de pinturas “autobiográficas” abstractas, hechas con una mezcla de color blanco y gris. Cada día el autor añade un uno por ciento más de color blanco, de manera que el avance del tiempo queda plasmado en los lienzos como una decoloración, una difuminación, o bien, un “marchitamiento”. Nótese las cualidades “figurativas” de las pinturas aquí descritas: son enteramente abstractas, pero sugieren una imagen concreta del proceso de envejecimiento del pintor.

Por otra parte, en una segunda fase, estos dos elementos, el texto y la imagen, rebasan la contraposición hasta aquí descrita y se sintetizan. De hecho, para Artigas, tal contraposición sería sólo aparente, pues sostiene que el lenguaje es inherente a las imágenes abstractas, es parte de ellas, aunque sea un elemento obligadamente *invisible*. Esta autora señala que la relación entre la imagen y el lenguaje verbal en el arte de Occidente ha adoptado dos tendencias claramente diferenciadas. Por una parte, se ha considerado que la imagen gráfica figurativa representa con transparencia y precisión el mundo concreto, mientras que el lenguaje sólo puede aproximarse a dicha objetividad. Por otra parte, existe la noción de que la función de la imagen gráfica no es denotar el mundo concreto, sino expresar una “ semejanza espiritual”. En ese caso, lo que la imagen exhibe remite por medio de similitudes a, tradicionalmente, ideas místicas o religiosas, pero también a emociones o conceptos que el artista busca comunicar. De esta manera, lo que ciertas imágenes —y particularmente las abstractas— representan es, en esencia, una construcción *verbal* (Artigas, 2002: 177).

En el caso de *Blue*, dicha construcción verbal es un componente mismo de la obra. Es decir, la imagen monocromática y el relato están integrados y en dicha síntesis se forja una metáfora. De acuerdo con Helena Beristáin, la metáfora está

fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan [...]. Es decir, la metáfora implica la coposición de semas (unidades mínimas de significación) que se da en el plano conceptual o semántico (*o la coposición de partes, dada en el plano material o referencial, cuando la metáfora no es lingüística [...]*), y en esta figura se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la No identidad de los dos significantes correspondientes. (Beristáin, 1997: 311) <sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Las cursivas no aparecen en el original.

La pantalla azul reproduce de forma literal la imagen monocromática del capítulo. Sin embargo, en lo que respecta a las imágenes autobiográficas, se rompe el pacto de literalidad que normalmente existe entre la diégesis y las imágenes visuales de un filme. La “No identidad” de los significantes provoca que en lugar de una similitud se establezca una relación de semejanza, la cual, como nos explica Beristáin, es el dispositivo básico sobre el que se funda una metáfora. Las imágenes autobiográficas del relato se fusionan con la pantalla azul, la cual arrastra consigo los significados que la tradición pictórica del abstraccionismo le ha asignado y que son, además, enunciados dentro de la narración misma. De este modo, mediante una operación metafórica, *la pantalla azul es (como) un autorretrato*. Las imágenes figurativas que muestran al autor dentro del relato son captadas por la imagen monocromática de la pantalla. El resultado es una imagen en la que reconocemos al autor y que en su vacuidad expresa la experiencia de lo agónico.

Asimismo, la pantalla azul se muestra como una representación *figurativa* de la ceguera. De forma similar, la estructura fragmentaria en el texto reproduce el efecto de la ceguera parcial. La cercanía entre la experiencia de la ceguera y la pintura monocromática fue el tema de una pieza realizada por Sophie Calle en 1991. El título de la obra es *La couleur aveugle*. En ella, la artista muestra las descripciones hechas por algunas personas ciegas sobre su propia ceguera y las intercala con las descripciones hechas por algunos artistas monocromáticos sobre su propio trabajo. No es fácil distinguir si una cita corresponde a una persona ciega o a un pintor. Sin embargo, en la narración Jarman describe otro tipo de ceguera. De acuerdo con él, las imágenes impiden ver la realidad tal como es y lo

expresa mediante una cita de William Blake: "If the Doors of Perception were cleansed then everything would be seen as it is" (Jarman, 1995: 113). Es posible reconocer un eco de Blake en las ideas de Klein, quien buscó en lo monocromático la forma de representar la realidad existente más allá de lo visible e insistiría en decir que "no soy un pintor abstracto, sino todo lo contrario: un pintor figurativo y realista".

Más adelante Jarman agrega: "The image is a prison of the soul, your heredity; your education, your vices and aspirations, your qualities, your psychological world" (Jarman, 1995: 115). Aunado a lo hasta aquí expuesto, creo que estas líneas explican también, desde otra perspectiva, la ausencia de "imágenes" en la película. Jarman deseaba hacer una película sobre la experiencia de padecer sida, pero quizá intuía que las imágenes típicamente empleadas para representar la enfermedad habían sido ya asimiladas y neutralizadas por el discurso oficial. Es decir, el autor describe en estas líneas la imagen como portadora de significados preestablecidos, reglamentados en el imaginario público. Representar la enfermedad sin la mediación de imágenes estereotipadas puede ser otra manera de entender la búsqueda por representar aquello que está más allá de lo visible. Era éste uno de los fundamentos del proyecto del abstraccionismo pictórico que, particularmente en Klein, revestía una pretensión mística. Sin embargo, en el texto de Jarman el fatal cautiverio de lo concreto redirige e ironiza los anhelos de este misticismo. Podría decirse que si bien la imagen azul (del texto y de la pantalla) es el espacio donde el relato vierte sus fantasías sobre lo eterno, en esa misma imagen azul también es posible visualizar la muerte, la agonía, el autorretrato del artista consumido por la

enfermedad. Con respecto al deseo de ver aquello que está más allá de lo visible, cito por última vez la entrevista que le hiciera Jeremy Isaacs a Jarman:

A film dedicated to Yves Klein; a blank blue film. [...] I wanted to make a film about HIV, but everything was so sentimental [...], I couldn't make a film about other people, I had to do it about myself. [...] I felt that I had to make a self-portrait in the middle of this. [...] I thought this was a way of actually doing it, with no images — you know the virus — we can't see the virus.

## Obras citadas

- Artigas Albarelli, Irene. "En las ciudades de Ipazia y Tamara: algunas consideraciones sobre las imágenes visuales y las palabras". *Anuario de Letras Modernas* vol. 10, 2002: 167-181.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989 (© 1980), 207 pp. (Paidós Comunicación 43)
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Bombona. Caracas: Monte Ávila, 1997, 207 pp. (Col. Memorabilia)
- . *Crítica y verdad*. Trad. José Blanco. México: Siglo XXI, 1998b, 82 pp.
- . *El placer del texto y Lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa y Óscar Terán. México: Siglo XXI, 1998 (© 1978), 150 pp.
- . *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. México: Siglo XXI, 1999 (© 1977), 254 pp.
- Benson, Susan. "The Body, Health and Eating Disorders" en Woodward, Kathryn (ed.) *Identity and Difference. Culture, Media and Identities*. Londres: The Open University / Sage Publications, 1999 (© 1997), pp. 121-181.
- Benjamin, Walter. "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. (Trad. Roberto Blatt) Madrid: Taurus, 1998, 164 pp.
- . "Sobre algunos temas en Baudelaire" en *Ensayos escogidos*. Trad. H. A. Murena. México: Ediciones Coyoacán, 1999, 137 pp.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997, 520 pp.
- Bozal, Valeriano (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* Vol. II. Madrid: Visor, 1999 (© 1996) 505 pp. (La balsa de la Medusa, 81)
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Trad. Pepa Linares, et al. Madrid: Cátedra, 2001, 124 pp. (Col. Signo e imagen 30)
- Calle, Sophie. *La couleur aveugle*. 1991. *M'as-tu vue* 19.11.2003 — 15.03.2004 Cur. Christine Macel. Centre Pompidou, París.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000, 461 pp. (Palabra en el tiempo, 122)
- Ferraris, Maurizio. *Luto y autobiografía. De San Agustín a Heidegger*. Trad. Tomás Serrano. México: Taurus, 2000, 213 pp. (La huella del otro)
- Five Hundred Self-Portraits*. Introd. Julian Bell. Londres: Phaidon, 548 pp.
- Gage, John. *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. Londres: Thames & Hudson, 1999, 320 pp.
- Gibson, William. *Neuromancer*. Nueva York: Ace Books, 1984, 271 pp.
- Gooding, Mel. *Abstract Art*. Cambridge University Press, 2001, 96 pp. (Movements in Modern Art)
- Hartman, Geoffrey. *The Fateful Question of Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 1997, 250 pp.
- Jarman, Derek (dir.) *Jubilee*. Prod. Howard Malin. Guión de Derek Jarman. Actores: Toyah Willcox, Jordan, Jenny Runacre. Reino Unido: Megalovision, 1977, 103 mins.
- . (dir.) *The Garden*. Prod. James Mackay. Actores: Tilda Swinton, Kevin Collins, Roger Cook. Reino Unido: Basilisk Communications / Channel 4/

- Uplink, 1990, 90 mins.
- (dir.) *Wittgenstein*. Prod. Tariq Ali. Guión de Derek Jarman, Terry Eagleton, Ken Butler. Actores: Karl Johnson, Michael Gough, Tilda Swinton. Reino Unido: Bandung Films, 1993, 71 mins.
- (dir.) *Blue*. Prod. James Mackay. Guión de Derek Jarman. Mús. Simon Fisher Turner. Reino Unido: Basilisk Communications / Uplink, 1993, 77 mins.
- *Chroma. A Book of Colour - June '93*. Londres: Vintage, 1995 (© 1994), 151 pp.
- *Smiling in Slow Motion*. Ed. Keith Collins. Londres: Vintage, 2001 (© 2000), 392 pp.
- "Face to Face" Entrevista a Derek Jarman por Jeremy Isaacs (15 de marzo 1993)" *BBC.co.uk*. 9 de mayo de 2003  
<<http://www.bbc.co.uk/education/lzone/movie/jarman.htm>>
- Lamarque, Peter y Olsen, Stein Haugom. *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 1994
- Lois, Elida. *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos Aires: Edicial, 2001, 286 pp.
- Marcus, Greil. *Lipstick Traces. A Secret History of The Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990 (© 1989), 497 pp.
- Moszynska, Anna. *Abstract Art*. Londres: Thames & Hudson, 1990, 240 pp. (World of Art)
- Pastoureau, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. París: Seuil, 2002 (© 2000), 217 pp.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI / UNAM FFyL, 2001, 250 pp.
- Rugg, Linda Haverty. *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*. University of Chicago Press, 1997, 286 pp.
- Walther, Ingo F. (ed.) *Arte del siglo XX*. Trad. Carlos Chacón et al. Colonia: Taschen, 2001, 840 pp.
- Woodward, Kathryn (ed.) *Identity and Difference. Culture, Media and Identities*. Londres: The Open University / Sage Publications, 1999 (© 1997), 358 pp.
- Shakespeare, William. *The Tragedy of Julius Caesar*. Ed. William y Barbara Rosen. Nueva York / Londres: Signet Classic / Penguin Putnam, 1998, 229 pp.
- Sontag, Susan. *AIDS and Its Metaphors*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1988, 95 pp.
- Weitermeier, Hahhah. *Klein*. Trad. Carmen Sánchez. Colonia: Taschen, 2001, 95 pp.
- Wittgenstein, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. Introd. Isidoro Reguera. Trad. Alejandro Tomasini. México: UNAM/Paidós, 1994.
- Zavala, Lauro. *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca: UAEM, 1999 (© 1998) 157 pp.
- *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Xalapa: Biblioteca Universidad Veracruzana, 2000, 104 pp.