



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGON

EL DIAMANTE DE LA REINA QUEER

Cuatro visiones críticas e interpretativas del filme "The Angelic Conversation" de Derek Jarman

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN COMUNICACION Y PERIODISMO

P R E S E N T A :

ALAN RODRIGUEZ ORTIZ

ASESOR: LIC. JORGE MARTÍNEZ FRAGA

MEXICO D.F. ,

2005

0350994

Dedicatoria

A mi madre Amelia

Por ser soporte e inspiración. Con tu ejemplo corroboro que en el mundo la mayor virtud es el sacrificio, y como dijo Oscar Wilde: "algún día la Humanidad sabrá lo que esto significa". Mientras tanto, gracias por todo, por absolutamente todo. Esto es por ti y para ti.

A mi hermano Héctor

Por ser modelo de admiración. Por el apoyo en un momento crucial.

A Gabriela

Porque crees en mí como nadie y estás conmigo. Por ser ejemplo afortunado de que "en la economía extrañamente sencilla del mundo, uno recibe únicamente lo que da" (Wilde, otra vez)... Vives millonaria de afecto.

A mi familia

Por estar y no estar. Ser sostén en medio del apego y el desconcierto.

A Juan

Por tantos años de silenciosa amistad que (sabemos) durará por siempre. Por hallarte entre los poetas.

A Jorge

Porque añoro todavía nuestra complicidad en la escuela: tiempo suspendido de goces en el que brillas como una estrella negra.

A mis amigos de la carrera

Erika Rueda, Silvia Bonilla, Gabriela Ríos, Alicia Cárdenas, Patricia Flores, Cathy Solórzano, Víctor Sandoval, Rosa, Blanca, Hugo, Fabiola, Janeth...

A Raquel

Por enseñarme a discernir la disciplina interior.

A los profesores

Salvador Mendiola, Edgar Liñán, Jorge Fraga, Moisés Chávez, por hacer de la docencia una filosofía, por enseñar a pensar y dar otro color a las cosas.

To jarmanians in England

Sister Morticia (for your gift and your contagious devotion), Mark Jordan (for your generous sending so useful).

A la Fílmoteca de la UNAM

En especial: Antonia Rojas, Adriana Ugalde y Genoveva Salinas por la confianza y todas las facilidades.

Al IMCINE

Sobre todo a Fernando Martínez, Marco A. Salgado y Cecilia Rodríguez, por dejarse impresionar al grado de formarse un buen concepto de mí.

A la DGTVE

El Departamento de Digitalización (Jaime Meneses y compañía).

A la UNAM

Por ser promotora de una formación integral que ayuda a despertar; por ser terreno flamígero de lo irreflexivo, extravagante y libre.



EL DIAMANTE DE LA REINA QUEER

Cuatro visiones críticas e interpretativas del filme
"The Angelic Conversation" de Derek Jarman



Alan Rodríguez Ortiz

2005

CONTENIDO

EN EL PANDEMONIUM DE LA IMAGEN (A MANERA DE INTRODUCCIÓN)	11
I. ASTRONAUTA DEL VACÍO	17
El mundo de Deky	17
Potencia formativa	21
Contra lo <i>Heterosoc</i>	28
Lejos del <i>establishment</i>	30
La culpa es de "El Mago de Oz"	33
Sebastiane	34
Jubilee	36
The Tempest	38
1979-1985	39
Caravaggio	42
The Last of England	45
War Requiem	46
The Garden	48
Edward II	49
Wittgenstein	50
Blue	51
Pintor evadido	54
Un pedazo de papel y una pluma cuestan poco	58
Un hortelano en la costa	62
San Derek de Dungeness	65
II. UN RARO PRODUCTO EN EL CINE BRITÁNICO	71
Los 80 y el rumbo del cine inglés	71
Punto de madurez	73
En contacto con el <i>anima mundi</i>	76
<i>Psychic Billy's Angelic Conversation</i>	78
III. MULTIOCCULAR TEÓRICO	83
TENDENCIA MODERNISTA	83
El modelo institucional	83
Sedición estética	90
Tradición fílmica: el caso inglés	92
Entre las dos grandes guerras	93
De los 40 a los 70	94

1966 – 1980	95
Los años 80.....	95
AFINIDAD FÍLMICA	96
El principio de la no narración.....	96
El linaje subterráneo	98
El <i>Queer Cinema</i>	101
El espíritu renacentista	104
La elegía pastoral inglesa	110
La significación pictórica	111
ALQUIMIA.....	113
Arte de la trascendencia	113
Tradición hermética	115
El <i>mysterium coniunctio</i>	118
La producción de <i>El Uno</i>	121
La apoteosis del Rey	122
La unión con el <i>homo maximus</i>	123
De andrógino a ángel	124
IDILIO HOMOSEXUAL.....	125
La trascendencia de la separación.....	125
Homosexualidad sin espinas	127
IV. LOS PRISMAS DEL DIAMANTE.....	137
PRISMA MODERNISTA.....	137
Producto anti-institucional	137
Producto liberal	139
PRISMA GENEALÓGICO	141
Filme rompedor	142
Filme subterráneo	143
Filme <i>queer</i>	146
Filme renacentista	147
Filme elegíaco.....	149
Filme pictórico.....	151
PRISMA ALQUÍMICO	153
La <i>Magnum Opus</i> de Jarman	154
<i>Chaos</i>	154
Purificación y apoteosis.....	156
La lucha y la unión	158
Culminación del milagro	159

PRISMA IDÍLICO	161
Un filme de revelación	162
Laberinto	162
Restitución	163
Comunión	165
Plenitud	166
PARADIGMA DE LO MARGINAL (A MANERA DE CONCLUSIONES)	171
ALGUNAS INSTANTÁNEAS	175
DOCUMENTACIÓN	192
Ficha técnica	192
Sinopsis	192
Sonetos	193
BIBLIOGRAFÍA	201

"No estoy seguro si alguno de mis filmes es bueno del todo... excepto *The Angelic Conversation*".

Derek Jarman



EN EL PANDEMONIUM DE LA IMAGEN

(A manera de introducción)

La era moderna alberga un viejo lugar común que dicta: “vivimos en una civilización de imágenes”. Aun cuando la representación visual de las cosas siempre ha estado presente, es casi obvio que hoy la humanidad está envuelta en una intrincada red de imágenes visuales. Nuestra especie vive marcada en todas sus manifestaciones por el papel primordial de éstas y su diseño. Acaso lo que distingue la modernidad con relación a otras épocas es la diversidad cuantitativa del fenómeno: en una sociedad cada vez más masificada, los mensajes visuales se multiplican de forma vertiginosa; el resultado -escribe Maurizio Vitta en “El sistema de la imágenes”- es “la progresiva laicización de las imágenes que viene produciéndose aproximadamente desde el siglo XVIII, reduciéndolas en su mayoría a simples señales o, todo lo más, a meros vehículos de información”.

A través de las imágenes (nos) representamos (en) el devenir cotidiano. ¿Cuál es su peso real? Ellas nos hablan del mundo pero *son* también el mundo. Aun conservando cierto valor místico, erótico, cultural o estético ¿hoy la imagen visual sacrifica potencia emocional? En nuestra civilización industrializada, que es también “civilización del espectáculo” por estar sujeta a los mandatos de la tecnocracia y la mediocracia, se produce demasiado de todo. Se nos dan indiscriminadamente *imágenes sin fondo* -como les llama el crítico de arte Olivier Debrouse- aquéllas que no contienen significado esencial ni lugar para el ideal y talento positivos. Están en los anuncios espectaculares, en primera y segunda de forros de cualquier revista, los carteles, las marcas de empresa, las bolsas del supermercado y todo aquello que pondera las condiciones materiales de la existencia. No es lo mismo transmitir una emoción que informar sobre la identidad de un producto comercial. En tanto que productos mercantiles dentro del proceso industrial y financiero, refieren el vacío.

En medio del torbellino mediático, el atropello de imágenes y la reproducción en serie de bienes culturales que pone en riesgo la creación artística, está la obra de Derek Jarman: cineasta, artista plástico, diseñador, historiador, escritor, poeta y jardinero. Una obra que contiene la racionalidad de la negación. En sus mejores momentos, constituye un gran rechazo, una protesta contra lo normativo; contra las imágenes controladas a través de las cuales el hombre y las cosas se (nos) presentan. Es un trabajo de resistencia, una manera de refutar rompiendo que por igual despiden un poderoso sentimiento, una estela reflexiva sobre la existencia.

Dadas las características artísticas y humanas de este autor vale la pena que se le tome como tema de análisis incluso aisladamente de la historia del cine mismo. Sus películas son la expresión de un modelo de pensamiento, reflejan una ideología en una sociedad industrializada que no tolera pensamientos independientes ni doctrinas adversarias de su sistema social sumido en el fracaso e incapaz de cumplir con su promesa histórica original. Por eso el cineasta pagó el precio con exclusión. Parece que en el mundo actual tener ideología es algo peligroso porque va en contra de las políticas corporativas, en contra de una sociedad que destina escandalosas cantidades de dinero para saturar los aparadores de chácharas alienantes: microcomputadoras personalizadas, teléfonos portátiles de conectividad remota y pantalla líquida, refrigeradores en línea, servicios de alaciado *express*, lavavajillas inteligentes, equipos de audio con "sonido envolvente", tratamientos capilares *high dimension*... Mientras, en el planeta el nivel de dióxido de carbono va en aumento, se derriten los glaciares, las costas se erosionan, se calientan los océanos, la primavera se retrasa y el otoño se anticipa, y los apoyos para contrarrestar estos efectos no existen.

Visto por algunos como el *enfant terrible* de Inglaterra y por otros como un mago negro, según David Bowie, Jarman llena hasta los bordes el molde de lo que Gilbert & George definieron como el epítome del artista moderno: alguien con un sobredesarrollado sentido del propósito. El trabajo de Jarman adquiere dimensión dentro los márgenes de la llamada cultura liberal que desde los 60 se extendió por

Europa. Ante la demanda de una ruptura con criterios políticos, morales y sociales, la cultura liberal se decantó por la primacía del individuo. Esta *cultura del individuo* proclama la libertad tanto en la toma de decisiones como en los ejercicios sociales. Merced a esto, en la actualidad es cada vez más común la convivencia de las personas entre una pluralidad de ideas, gustos e identidades. El reclamo de Jarman, dentro de este contexto, es el de consideración hacia distintas formas de representar y concebir el mundo, y que difícilmente coinciden con las de instituciones como el Estado y la Iglesia.

La década de los 80 se caracterizó por cierto temor y clausura generados por la estigmatización de las prostitutas, los gays, el sexo no seguro, el sida y otras cuestiones, agravio que quedó de manifiesto en los discursos inflexibles de Ronald Reagan y Margaret Thatcher, incluso en la tentativa homofóbica de Juan Pablo II. Alineados en una estrategia de rebelión, disolución y transformación, muchos artistas reaccionaron al situar sus prácticas en nuevos espacios políticos de acción. Con ello, dotaron a su arte de un impacto ético. Entre esos creadores está Derek Jarman.

Parafraseando a Juan Goytisolo al hablar sobre Jean Genet, el testamento poético y humano del cine de Jarman goza del triste privilegio de ser uno de los peor apreciados en el siglo pasado. 11 largometrajes y cualquier cantidad de cortos hablan de una faena fílmica instalada más allá de horizontes restringidos y fronteras vigiladas. Su primera película, "Sebastiane" (1976), se ocupa de la tradicional tragedia del santo romano. Es casi un vehículo para expresar un punto de vista sobre la homosexualidad en civilizaciones antiguas y el desnudo masculino. Hay referencias a varios trabajos artísticos: una escena de amor evoca el "Beso" de Rodin; el martirio de Sebastiane recuerda la pintura de Guido Reni; también hay referencias a la pintura "The young spartans exercising" de Degas. "Jubilee" (1978) celebra la estética punk a la vez que exhibe la superficialidad de muchas de las ideas que están detrás de su rebelión. Es el primer grito de inconformidad del autor sobre la descomposición social inglesa. "The Tempest"

(1979), parece una personal y visual adaptación de la tradicional obra de Shakespeare, pieza que obsesionó al cineasta por años. Por su parte, "Caravaggio" (1986), es una estampa de la vida del célebre artista italiano, a quien Jarman consideró como el más inspirado pintor religioso de la Edad Media y que retrata como delincuente y homosexual. Se trata del más grande esfuerzo en la carrera filmica del director, en el que participó el cinefotógrafo mexicano Gabriel Beristáin. "The Last of England" (1987) se pronuncia ferozmente contra la degradación social y moral de Inglaterra. Jarman rompe con cualquier convención narrativa al explotar sus habilidades con el Super 8 y 16 mm. Mientras, "War Réquiem" (1989), apareció como una versión filmica del oratorio de Benjamin Britten usando la vida de Wilfred Owen como trama narrativa. La alegórica y onírica "The Garden" (1990), conecta el imaginario tradicional cristiano con una forma particular de vida religiosa. Critica las instituciones religiosas y plantea una tensión entre la sexualidad y la fe cristiana. Su autor nos ayuda a descubrir a Dios en la debilidad y la impotencia, en el sufrimiento y la cruz. Con "Edward II" (1991), el director se propuso hacer un filme *queer*, presentando a la homosexualidad como un elemento llave para entender la estructura de la sociedad inglesa. Su penúltimo largometraje, "Wittgenstein" (1993), explora el universo mental del filósofo austriaco a través de recuadros de su vida, subrayando su homosexualidad. Al final está "Blue" (1993), una concentración del pensamiento jarmaniano desde la beatitud celeste. El filme sorprende por negar el principio básico del cine mismo, la imagen. Sólo un azul ultramarino domina la pantalla, a la manera de un cuadro de Mark Rothko y emulando el sueño azul del mercurial Yves Klein.

Pero al director inglés le hizo falta más público para una mayor réplica. Cuesta trabajo ubicarlo en su justa dimensión porque han sido insuficientes las páginas dedicadas al estudio de su filmografía en Inglaterra, y más aún en Latinoamérica. Como algunos argumentan, el problema de raíz de su cine consiste en el trastorno de las tradicionales expectativas de la audiencia, en términos de temática, tratamiento y representación. Por adoptar semejante estilo, hizo de su propuesta

algo generalmente inabordable para el gran público, un dilema hecho a un lado indiferentemente por él mismo. Pero Jarman consiguió con el cine lo que buscaba, una enseñanza y guía sobre su propia vida, que es interesante no sólo por lo que describe sino también por cómo podemos interpretarla.

En 1993, ocho meses antes de la muerte de cineasta, el italiano Gianmarco Del Re propuso una trilogía jarmaniana cuyo elemento central es el artista mismo*. Por ser su primer producto cinematográfico después de ser declarado seropositivo y concentrar rabia y desesperación, "The Last of England" es considerada por Del Re el 'infierno' jarmaniano. Por lucir como alegoría expiatoria ante la pena y la exclusión, concibe a "The Garden" como el 'purgatorio' del cineasta. Y por ser una tronera hacia la beatitud celeste, al pensamiento de un artista en el *estadio* de la muerte, a "Blue" la ve como su 'cielo'. El presente estudio se apoya en la tesis de que en "The Angelic Conversation" (1985) está depositada el ánima del cineasta, pues constituye una exposición abierta de su naturaleza y su esencia espiritual, además de referir aquella sustancia arcaica que yace en todo espíritu. Por ello, la sospecha consiste en que no hay trilogía, sino tetralogía jarmaniana.

El estudio está constituido por cuatro capítulos. El primero aborda la vida del artista resaltando sus facetas y aportaciones en distintos campos de la cultura y la vida social de su país. El segundo contempla la película en su espectro contextual, dibujando el momento profesional en el que el autor se encontraba al realizar este trabajo y la situación social e incluso política vigente en la Inglaterra de mediados de los 80. El tercer capítulo recoge distintas corrientes y conceptos útiles para el razonamiento del filme. El cuarto capítulo parte de la observación directa de la película para después adentrarse en el análisis de su contenido. El análisis se nutre de la confrontación/conexión/interpretación de conceptos, teorías y corrientes artísticas citadas en el capítulo anterior como la estética modernista, los ideales renacentistas, el pensamiento romántico inglés, la elegía pastoral, el Modo de Representación Institucional (MRI), el cine no narrativo, el *queer cinema*, el

* "Jarman al grado zero dell'immagine". Cineforum, junio de 1993, p. 45

cine experimental, el cine independiente, la cultura *underground*, el pensamiento hermético, la androginia, la soledad, el amor y la homosexualidad, y expuesto a través de cuatro ejes o prismas.

Posiblemente ésta no sea la mejor película de Derek Jarman pero sí se trata de las menos atendidas. Es una gema que brilla por separado, el pequeño tesoro confesional y cristalino de la *Reina Queer* de la contracultura inglesa. El diamante fílmico modelo de cómo los más pequeños gestos son amplificadas en la pantalla. Porque para Su Majestad una temblorosa mano sosteniendo la cámara podía crear un terremoto, transformar una manchita de polvo en un rayo en el ojo o una línea de partida en una superautopista.

III. MULTIOCLAR TEÓRICO

El cine como arte y como industria, el cine en relación con otros discursos estéticos y sociales, el cine como testigo del siglo, como expresión histórica, como práctica de conocimiento de las personas, la sociedad y la vida. Por eso es expresión que abraza, que abarca. Estudiar el cine de Jarman demanda la comprensión del cine como dimensión utópica, donde convergen mundo, pensamiento y creación. Para profundizar en filmes como "The Angelic Conversation" es necesario también englobar para (intentar) asimilar y luego interpretar. Es necesario, pues, entrar en contacto con autores, obras y vanguardias.

Tendencia modernista

El modelo institucional

En el principio fue la fotografía, Nicéforo Niepce y Louis Daguerre combinando la óptica, la cámara negra y las sales de plata. Después vino la búsqueda del movimiento, de la simulación de la vida: Plateau y su fenakistiscopio, Muybridge y el zoopraxiscopio, Marey y su cronofotógrafo, Edison y el kinetógrafo... hasta Auguste y Louis Lumière, quienes en 1895 pudieron triunfar allí donde otros fracasaron y así abrir la era cinematográfica. Como se sabe, los Lumière denominaron cinematógrafo a su dispositivo, pero estuvo cerca de ser llamado de otra manera:

Mi padre, Antoine Lumière, consideraba que la palabra *cinematógrafo* era inadmisibile. Estaba convencido de que la palabra adecuada para nuestro aparato era *domitor*. Era una palabra compuesta de la unión de dos vocablos inventada por Lechère (representante del

champaña Moët y Chandon). Probablemente provenía del verbo "dominar": dominador-domitor. Ni mi hermano ni yo aceptamos nunca este nombre.¹

La primera banda que se rodó sobre película de celuloide con el cinematógrafo fue "La sortie d'Usine" (1895), una película cuyas características de acuerdo con el académico y cineasta estadounidense Noël Burch, son una determinada amplitud del campo y del tamaño de los "figurantes", así como una específica frontalidad rigurosa. Tales rasgos reaparecerían constantemente a lo largo de los años siguientes marcando casi todo el cine entre 1900 y 1905, constituyendo, de alguna manera, las primeras trazas de un modo de representación habitual.

Burch, promotor de la reflexión moderna sobre el cine, ve la época comprendida entre 1895 y 1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional (MRI), que durante muchas décadas ha sido enseñado explícitamente en las escuelas de cine como "Lenguaje del cine". En esencia, Burch sustituye el término "lenguaje" por el de "modo de representación", para referirse siempre a un medio, un modelo de hacer/ver/concebir el cine y que produce sentido en y por sí mismo. Un sentido siempre con relación al lugar y la época que han visto su desarrollo: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX. Cuando se habla de MRI, se habla de historia y evolución cinematográfica; es referirse a un sistema y también a una genealogía que engloba todo aquello que posibilitó al cine erigirse como uno de los grandes prodigios del siglo anterior en tanto que industria, espectáculo y medio de expresión, o sea, en tanto que aparato sociocultural. La génesis de todo esto está en los albores del cine mismo, entre 1896 y 1914, cuando tres producciones occidentales se repartían en ese momento el mercado mundial: la francesa, la inglesa y la estadounidense, y las diferencias entre sí se apreciaban en una muy amplia variedad de cuestiones de diversa índole como la relación entre clases sociales o el desarrollo del capitalismo.

¹ Entrevista de Georges Sadoul con Louis Lumière publicada en la revista "Estudios cinematográficos" (CUEC, verano de 1995, 50 p.); tomada de "Film Makers on Film Making", Harry M. Geduld (ed.), Indiana University Press, Bloomington y Londres, 1970.

En Francia, el cine se vio cerca de las formas que gustaban al público popular (circo, music-hall, café concierto, feria) pero sin interesar de lleno a la burguesía, pese a tentativas como el *Film d'Art*. Sólo una élite intelectual muy restringida le hacía caso. Esto determinó el desarrollo de las prácticas de producción. La minoría burguesa que asistía a las salas lo hacía por estar al tanto de las actualidades, es decir las *vistas* de novedades en el mundo que se proyectaban principalmente en el Kinema-Theatre-Gab-Ka y el lujoso Omnia Pathé*. El cine comenzó a jugar un papel propagandístico cuando las *vistas* fueron útiles para mostrar la actividad francesa en inmensas colonias como Argelia y Tunicia. Algunos publicistas vieron al cine como el mejor agente de emigración.

La burguesía francesa, acostumbrada al teatro, no comulgaba con los melodramas apoyados en las vivencias y aspiraciones del pueblo trabajador. Aun así, fueron pocos los esfuerzos por extender el público del cine hacia las capas medias. Dado que el cine impactó sobre todo en la clase obrera, adquirió una dimensión populista. Pero hubo quien advirtió

que un público compuesto casi por pobres era un público vulnerable, que su fidelidad se encontraba a merced de la coyuntura económica, y, finalmente, que por su estrechez numérica y su débil bolsillo no ofrecía una superficie lo suficientemente extensa para permitir la expansión de la industria (...) Por otra parte... la famosa crisis de temas se hace sentir; en Méliès, en la Pathé, se repiten. Por su puesto... no sólo es una crisis de temas. Es también, y quizás sobre todo, una crisis de "lenguaje".²

Una inspiración debilitada y una reiteración en los temas y la forma de representarlos terminaron por minar la relación establecida durante años entre las películas francesas populistas y su público. Por otro lado, pese a los interesantes trabajos de gente como Zecca y Nonguet, anticipándose a lo que hoy conocemos como *documental*; Feuillade, Jasset y Perret, innovando con su puesta en escena

* Estas vistas eran el registro visual de los operadores que los hermanos Lumière habían desplegado por el mundo. Las imágenes de lugares lejanos se convirtieron muy pronto en especialidad de la casa y durante años significaron el soporte económico de su actividad distribuidora.

² Burch, Noël, "El tragaluz del infinito", p. 75

en profundidad, el cine francés se detuvo demasiado en la *etapa primitiva*, hecho que retrasó el desarrollo del MRI en la región gala.

Inglaterra, por su parte, se había adelantado espectacularmente entre el conjunto de los demás países productores (incluyendo Italia y Dinamarca), pero la falta de continuidad hizo de tal adelanto un estadio de prototipo. El cine de inmediato se inscribió en la lista de fenómenos socioculturales que a lo largo del siglo XX contribuyeron de forma decisiva al "control social" inglés. Casi todos los pioneros de la producción inglesa estaban familiarizados con la fotografía y la *linterna mágica*⁴: Hepworth, Smith, Williamson... Así, historiadores como Roy Ames afirmaron que desde el principio las películas fueron aparatos de diversión confeccionados por empresarios burgueses para el consumo de la clase obrera urbana. En contraste con el cine populista dominante francés, este cine burgués de los ingleses se resolvía en la innovación.

Cuando en 1900 Smith filme fragmentos de una pantomima sobre el tema Robinson Crusoe... no se contentará únicamente con encuadrar el proscenio "a la Méliès", sino que intercalará un plano cercano de la actriz travestida... mientras detrás de ella desfila un fondo pintado. Y Williamson... pondrá a punto, para la versión de 1903 de *Attack on a China Mission*, un sistema de montaje alterno cercano al campo-contracampo. Al año siguiente, su bonita comedia *The Dear Boys Home for the Holidays*, además de inscribir con una naturalidad sorprendente para la época una marco de vida que era manifiestamente el del propio Williamson (pone en escena a su propia familia), se articula sobre un sistema de *sintagmas de contigüidad* notablemente precoz, que prefigura la topografía griffithiana. George Sadoul sugiere que el carácter de clase de las películas de este realizador tan innovador había sido matizado por una pretendida "tendencia social".

Para Burch es evidente que los orígenes de clase de estos cineastas y su experiencia con la linterna determinaron los extraños descubrimientos que abundan en su obra. Eran hombres preparados, imbuidos por la más importante cultura burguesa, frecuentaban teatros y museos, estaban familiarizados con las

⁴ Aparato óptico para proyectar, amplificadas, sobre una superficie blanca, imágenes transparentes colocadas cerca del foco de su sistema óptico. Se le considera precursora de los aparatos de proyección actuales.

grandes novelas del siglo XIX. No obstante, había otros que trabajaban lejos de los barrios elegantes produciendo al mismo tiempo películas que "parecen proceder de otro planeta". Uno de ellos, William Haggart, hijo ilegítimo de una criada, músico ambulante y tramoyista de teatro de feria, cuya principal obra rescatada, "The life of Charles Peace" (1905), es para Burch una de las obras maestras del cine primitivo mundial.

En general, el cine británico estaba definido por una labor artesanal más que por un carácter empresarial. De ahí que muchos realizadores emplearan a su propia familia como actores. Así, el cine inglés de entonces, por tal carácter artesanal, se oponía al francés y estadounidense; y de acuerdo con Burch, ello causó su pérdida. Según los historiadores, la decadencia de este cine se presentó en 1906 al carecer de los medios de los que disponían *trusts* como Pathé y después Edison-Biograph. A partir de esa fecha le tocará a Estados Unidos tomar el relevo en la edificación del MRI, país beneficiado con la evolución del carácter socioeconómico del cine. Esto, gracias a un pujante esfuerzo por parte de todo el *establishment* por elevar el *standing* del cine con un objetivo ideológico y económico a la vez.

En Estados Unidos, varias opciones de espectáculo se desarrollaron en una esfera de ocios distintos. Espectáculos populares atendían a oleadas de inmigrantes, muchos de ellos recién desembarcados, o bien, habitantes de zonas rurales trasplantados brutalmente a la ciudad dado el despunte de la revolución industrial. Las películas estadounidenses de la época estaban dirigidas a estas masas, un público aficionado a formas de exhibición como el teatro vodevil. Muchos filmes buscan 'intervenir' con un ánimo de capacitación en varios aspectos de la vida cotidiana, con el manifiesto fin de facilitar la adaptación a la tecnología urbana. De ahí que sea recurrente en las películas el tema del paleta que llega a la ciudad y descubre una civilización tecnológica que le abruma. En definitiva, en aquel país del norte fue una actitud favorable de ideólogos,

exhibidores y productores la que aceleró el singular aburguesamiento de los contenidos así como la edificación del MRI.

Empresarios como Adolph Zukor, fundador y primer director general de la Paramount, levantaron la industria estadounidense aun cuando se vieron afectados por una crisis económica en 1907. Aunque esta crisis afectó a otros grandes países industriales, constituyó en Estados Unidos un estímulo para quienes integrarían la vanguardia de la naciente industria. Varias innovaciones fueron implementadas con el fin de atraer nuevos públicos, por ejemplo, la institución de los *ushers* o acomodadores en las salas.

Entre los factores positivos que se dieron para poder superar la crisis fue la valiosa ayuda de los periódicos corporativos que aparecieron desde 1907. De ellos nacieron los primeros auténticos críticos de cine, los redactores, cuyos textos se preocupan en tocar todos los aspectos de la producción, del contenido de los guiones y de la técnica de puesta en escena hasta la disposición de las salas y la composición de los programas. Más allá del efecto publicista de estos cronistas y comentaristas, está el hecho de que son ellos quienes ofrecen un *punto de vista* en términos de "lenguaje" y los contenidos. Hacen surgir las *tendencias* y resaltan aquello potencialmente exitoso, y que conviene alentar para que se forme la institución. Son quienes celebran la presencia femenina en la pantalla, lo que permite la aparición de las premisas del *star-system*, haciendo notar el primer plano emblemático, al principio o al final de una película, de una bella heroína. Así fue que estos cronistas contribuyeron a crear condiciones de expansión socioeconómica que permitieron que el cine de Estados Unidos se convirtiera en industria.

Las películas experimentaron transformaciones en sus temas y con ello una modificación en el modo de representación. Mientras la Vitagraph abandona la frontalidad, prueba iluminaciones más sutiles, explora el campo-contracampo y coloca a sus actores de vez en cuando de espaldas a la cámara; gente como Bitzer

y Porter llevan a cabo sus propios adelantos. El caso de Griffith, como se sabe, es excepcional, es él quien populariza el plano cercano, el plano general, el sintagma alternante, el inserto, el fundido, una gran variedad de emplazamiento y ángulos, etcétera.

Característico del MRI será la representación lineal, esa noción de narrativa rectilínea que nació, según Burch, con las películas de persecución. Esto, porque mostrar una serie de planos de personas que corren unas tras otras creaba una sensación de continuidad mucho mejor que los cuadros estáticos. La lógica lineal alcanzará en filmes como "El nacimiento de una nación" (1915) su punto maduro.

Burch establece que al cabo de 20 ó 30 años emergió un Modo de Representación Institucional, pero también pone en la palestra una etapa primigenia, un Modo de Representación Primitivo (MRP), del que nos dice se caracteriza por la frontalidad, la distancia, el carácter centrífugo, la autarquía del cuadro, carencia de profundidad, carencia de centrado, carencia de continuidad, carencia de clausura (cierre de las historias), "carencia de *presencia*, de *verosimilitud*". El MRP no debe verse sólo como un estadio oscuramente prehistórico, de alguna manera se asimila también como un periodo independiente pero siempre inscrito dentro del MRI, dentro de su historia evolutiva. El cine primitivo comenzó a ser relegado desde más o menos 1906, toda vez que se daban los adelantos en el terreno de la representación para hacer *legible* el cine. Es decir, la serie de convenciones y normas del "lenguaje cinematográfico", las innovaciones que permitieron verlo como un ejercicio institucionalizado; valiéndose para ello de aspectos como el comentarista, quien

servirá para poner orden en el "caos" perceptual de la imagen primitiva y también para imprimirle al movimiento narrativo un suplemento de "necesidad direccional", de impulso concatenatorio.³

³ Burch, Noël, op. cit. p. 165

Antes de 1914 habían nacido las grandes compañías cinematográficas: Pathé y Gaumont en Francia; Fox, Mayer, Zukor y Warner, en Estados Unidos, un paso importante hacia el MRI. El cerrojazo vino en 1929, con el sonido irrumpiendo en el largo titilar silencioso del cine. Con ello, los cuerpos ya no carecían de voz y el rótulo distanciador fue suprimido. El cine tenía otra "alma" que lo catapultó como medio de expresión y, en la dimensión social, como medio de control, tentáculo afilado del *mainstream*: poderoso *domitor* en exaltación.

Sedición estética

Desde su emergencia, el modernismo relució como rebelión estética, como reacción ante el gusto institucionalizado. Charles Simic, un poeta del asombro, no se equivocó al decir que el modernismo en el arte y la literatura dieron una libertad sin paralelo al individuo para inventar su mundo a partir de fragmentos del ya existente. Abolió las jerarquías de la belleza y permitió la unión de estilos y la apertura a la experiencia cotidiana. Sus orígenes parecen asomarse en el surgimiento de las revoluciones estéticas en Francia a mediados del siglo XIX, revoluciones producidas con el ánimo de contradecir el gusto del público y los poderes oficiales, el gusto de la sociedad. En "Los privilegios de la vista I", Octavio Paz establece que

la comunidad de ideas y ambiciones estéticas de los artistas y los poetas fue el resultado espontáneo de una situación histórica que no es fácil que se repita. Entre 1830 y 1930 los artistas formaron una sociedad dentro de la sociedad o, más exactamente frente a ella. La rebelión de las comunidades artísticas contra el gusto de la Academia y de la burguesía se manifestó, con brillo y coherencia, en la obra crítica de algunos poetas: Baudelaire, Apollinaire, Breton... Estos poetas fueron no sólo la voz sino la conciencia de los artistas.⁴

Como también apunta el poeta mexicano, después de la Segunda Guerra Mundial el foco artístico se desplazó a Nueva York. Con esto, el papel del crítico de arte

⁴ Paz, Octavio, "Los privilegios de la vista I", p. 22

(otro fenómeno del modernismo, en cuya famosa tradición encontramos también a poetas como Reverdy y Cardoza y Aragón) fue opacado por las galerías de arte y los grandes consorcios económicos, provocando así un cambio en la situación social de los artistas. Por eso Paz en la primera mitad de los 90 se preguntaba si el arte moderno todavía tenía conciencia:

La gran rebelión del arte y la poesía comenzó con el Romanticismo; un siglo y medio después los artistas han sido asimilados e integrados en el proceso circular del mercado. Son un tornillo más en el engranaje financiero.⁵

Aun así, las actitudes en oposición a tal proceso circular mercantil y los gustos oficiales no desaparecieron, por eso el espíritu modernista prevalece hoy. La figura del artista moderno no puede verse como un agente revolucionario que niega la tradición, sino como su renovador. Sólo al estar conciente de que la modernidad demanda instaurar la ruptura dentro de la tradición es que el creador puede afirmarse como un artista rompedor. Esta noción se acerca a la idea del pintor francés Gustav Courbet* (1819 - 1877), quien lo vio como un creador de un arte "totalmente individual" y a su talento como "resultado de su propia inspiración y de su propio estudio de la tradición pasada" (carta abierta a un grupo de posibles estudiantes, 1861). De esta manera es que la época moderna del arte se anunció como un periodo 'experimental'. Alinearse con la tendencia modernista es revertir fórmulas establecidas, participar del cambio, sintonizar con el futuro. Hoy, toda tendencia estética interesante equivale a una suerte de radicalismo. No importa que el término 'modernista' sea ya antiguo, aún posee un poder evocador, se mantiene vigente. Son muchos los que todavía lo emplean cada vez que aparece la conciencia de pertenecer a una época nueva.

⁵ Ídem

* Courbet era, a decir de Proudhon, el mejor representante de lo que llamó "arte humanitario", que se caracterizaba por actitudes a favor de la liberación de cualquier persona ante aquellos poderes que restringían su capacidad de cuestionar el o los sistemas impuestos por la autoridad, el oficialismo y la Iglesia.

Tradición filmica: el caso inglés

Desde sus inicios, el cine se mostró como un arte flexible a la experimentación y a la recepción de preceptos de corrientes artísticas asentadas en otras disciplinas. Una primera vanguardia se dedicó a replantear en la pantalla lo que en su momento expusieron el expresionismo, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. Filmes representativos de este periodo son "Entreacto" (René Clair, 1924), "Napoleón" (Abel Gance, 1925-1927), "El Gabinete del Dr. Caligari" (Robert Weine, 1919), "Un perro andaluz" y "La edad de oro" (Luis Buñuel, 1928 y 1930). Estos filmes son el referente de un cine con contenidos heterodoxos, desacralizadores, desinhibidos y anárquicos, comúnmente llamado *cine de arte o de evasión*, mismo que constituye un remanente del MRI.

El cine de arte funda su cometido en la experimentación y la experiencia individual. Prácticamente en cada país existe un debate acerca del potencial artístico de su cine. En Inglaterra, muchas películas han sido influidas por un estilo realista/naturalista, siempre cercado por el MRI. Pero como sostiene la investigadora Sara Street, existe además una tradición estética que ha explorado la película como un medio capaz de combinar complejos sentimientos y estados mentales mediante un rico aparato formal a su disposición. De igual manera, esta corriente encontró en este medio una herramienta eficaz para ejercer la crítica política. De acuerdo con Street, los cineastas alineados con esta casta explotan los estados mentales en conexión con las esencias del modernismo y su rebelión estética contra el pasado, e incluso con el posmodernismo, que resalta los aspectos de la identidad, la individualidad y la desconfianza sobre el futuro. La autora identifica a esta tradición como 'modernista':

En términos generales, el modernismo cinematográfico se preocupa por interrogar modos lineales de narración, explorar rasgos psicológicos y abandonar formas convencionales de representación. Explora lo visual así como lo verbal, toma la forma de un intruso, que es incluso presentado como producto de un autor quien coloca gran tensión en el trabajo interpretativo de la audiencia. Como con otros ejemplos del arte moderno, la cuestión de

representación es puesta en primer plano, enfatizando cómo las imágenes deben ser vistas como versiones de la realidad así como realidad misma. En términos de las estructuras institucionales de la industria filmica, la realización modernista ha planteado cuestiones sobre distribución y exhibición de las obras -de hecho, criticando las estructuras capitalistas de realización que de acuerdo a un sentido de fabricación en masa subordina el arte a la industria.⁶

De igual manera, la tendencia modernista ha dirigido sus esfuerzos en poner de relieve la identidad propia de un grupo, fracción social o país. Street habla del caso inglés:

La cuestión de las estéticas filmicas es extremadamente relevante a las ideas acerca de los cines nacionales, estilos nacionales y la magnitud en la cual la realización filmica debe trazarse en una variedad de métodos y culturas para evitar que se transforme en insular, y todavía de la misma manera preservar algún sentido de identidad nacional. John Hill ha argumentado que un cine 'nacionalmente específico' es aquel que representa diversas experiencias de lo inglés que en opinión de las representaciones dominantes pueden sólo ser transmitidas en todas sus complejidades por el desafío, el cine de oposición.⁷

Entre las dos grandes guerras

Street distingue cuatro fases principales en este proceso experimental dentro de la actividad cinematográfica inglesa. La primera se encuentra en el periodo entre las dos grandes guerras. Aquí, los primeros realizadores modernistas fueron analizados por los intelectuales de la época quienes encontraron que los filmes realizados por los primeros aspiraban a explorar las propiedades del cine apartándose de la estructuración convencional dictada por el *mainstream*. Las novedosas alternativas que surgieron en países como Japón (Ito Daisuke y el grupo de realizadores izquierdistas), Francia (Abel Gance, Jean Epstein y la llamada Edad de Oro del cine francés), y la entonces URSS (Sergei Eisenstein,

⁶ Street, Sara, *op. cit.* p. 147

⁷ *Ibidem*, p.148

Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin... la vanguardia soviética) estimularon la discusión acerca de los autores, estilos, técnicas experimentales, así como los juicios del público. Aunque la llegada del cine hablado dio origen a muchos trabajos de tipo musical, la inclinación modernista continuó manifestándose:

El arribo del cine sonoro provocó muchos de los experimentos musicales de los 20, pero hubo una cierta continuación de esta tendencia en Inglaterra por los miembros vanguardistas del *Documentary Film Movement*. Durante este periodo hubo también ciertos intentos por parte de los grupos filmicos de los trabajadores para producir películas de 'oposición': en términos de su crítica al gobierno nacional que estaba dominado por una filosofía política de consenso y caracterizado por estrategias ortodoxas de distribución y exhibición. Las películas laborales (películas producidas por grupos de la clase trabajadora y organizaciones de la fracción de Izquierda) no estaban particularmente en oposición a los términos de la experimentación estética, pero son importantes como precursores de aquellos producidos por organizaciones con inclinaciones radicales hacia la forma, e instituciones que se desarrollaron a mediados de los 60 y 70.⁸

Esta primera vanguardia en el cine experimental se desarrolló cuando la industria de Hollywood establecía su hegemonía en el mundo. En los años 30, el cine experimental en Inglaterra estaba confinado a instituciones como la *GPO Film Unit* y, a diferencia de los 20, hubo pocos rastros de la intervención de esta corriente en el cine de factura comercial.

De los 40 a los 70

De acuerdo con Street, la segunda fase hace referencia a la magnitud de los experimentos formales acontecidos entre las décadas de los 40 y los 70. En Inglaterra, concretamente, a parte de los primeros trabajos de Alfred Hitchcock, algunos de los aspectos que hacían del cine y el sonido una expresión más conceptual fueron mostrados por la mancuerna Michael Powell-Emeric Pressburger. Principalmente el trabajo de estos dos innovadores, así como el de

⁸ Idem

Joseph Losey, Lindsay Anderson, Nicholas Roeg... (el llamado *Free Cinema* Inglés), eran representativos de un cine anticonvencional. A partir de los años 50 algunos movimientos como el *New American Cinema* (John Casavettes, Leonel Rogosin, Sidney Meyers, Morris Engels), el movimiento *underground* y el *Pop Art* (Maya Deren, Andy Warhol, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos), proyectaban una actividad modernista lejos de las fronteras europeas, como lo harían también a partir de 1958 los intelectuales/cineastas de la *nouvelle vague* (Andre Bazin, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Eric Rohmer). El dominio de Hollywood permanecía en los 40 y principios de los 50 aunque se abrió a nuevas vertientes en los años 60 con la emergencia de directores independientes en Estados Unidos como Robert Altman y Martin Scorsese. Estos y otros autores estadounidenses incorporaron técnicas modernistas a su trabajo.

1966 – 1980

La fase número tres, entre 1966 y 1980, se ocupa del moderno movimiento de cine independiente, iniciado con la fundación del *London Film Makers Co-Op* en 1966. En este periodo la experimentación nuevamente se vincula con el debate acerca de la naturaleza y el impacto del cine. Con mayor intensidad que en décadas anteriores, la discusión se centra también en las películas cuyos discursos interrogan el modo 'paternalista' de narración (es decir, de estructura lineal) y las cuestiones formales establecidas por convenciones como género y representación de género.

Los años 80

La última fase se inicia en los 80. Un poco solapada por la fase anterior, se caracteriza por la politización del cine de arte impulsada por el frente de oposición que rechazaba las políticas del gobierno conservador y particularmente el

tatcherismo, así como sus terribles consecuencias. Acontece aquí la fusión y reclamo unísono de una generación de cineastas experimentales que, a juicio de Street, ha producido una buena parte del cine más innovador forjado en Inglaterra: Sally Potter, Peter Greenaway, Terence Davies, Bill Douglas, Mike Leigh, Isaac Julien y Derek Jarman.

Dentro de esta ola de renovación, Street otorga a Jarman un sitio especial:

Eventos sociales y políticos provocaron una fascinante respuesta cultural de los cineastas quienes en diferentes maneras articularon ansiedades acerca del tatcherismo y sus consecuencias. El cine de arte expresó la respuesta violenta cultural más agudamente, particularmente las películas de Derek Jarman, que comprometieron su inmediato contexto social y político con un perceptivo análisis y profunda tristeza.⁹

Afinidad filmica

El principio de la no narración

Puede decirse que en 1915, con "El nacimiento de una nación" (D. W. Griffith), el cine consolidó un modelo de estructura narrativa. Con ello apuntaló una específica manera de representación cinematográfica organizada alrededor de un tipo de relato tradicional, que estableció al largometraje como objeto de consumo masivo en el ámbito comercial y del espectáculo (el MRI). Prácticamente todo el cine inscrito en este modelo se funda en el sentido de la narrativa lineal, en la que se percibe una estructura rigurosamente prescrita que demanda un inicio, una mitad y un final. No obstante ésta no supone la única vía de narración.

El cine narrativo es hoy el dominante, al menos en el plano del consumo. En el terreno de la producción, no se debe olvidar el importante lugar que ocupan las películas de tema industrial, médico o militar. Por lo tanto, no se debe asimilar cine narrativo y esencia del

⁹ *Ibidem*, p. 174

cine, puesto que con ello se despreciaría el lugar que han tenido, y que aún tienen en la historia del cine, los filmes de 'vanguardia', 'underground' o 'experimentales' que se definen como no-narrativos.¹⁰

Aunque establece diferencias entre los productos y sus prácticas, la distinción entre cine narrativo y no narrativo no parece ser determinante. No es posible oponer diametralmente el cine "NRI" (narrativo-representativo-industrial) con el cine "experimental".

En el cine narrativo no todo es forzosamente narrativo-representativo, por cuanto dispone de todo un material visual que nos es representativo: los fundidos en negro, la panorámica sucesiva los juegos "estéticos" de color y de composición.

(...) Por el contrario, el cine que se proclama no narrativo porque evita recurrir a uno o varios rasgos del cine narrativo, conserva siempre un cierto número de ellos. Además, a veces difiere tan sólo en la sistematización de un procedimiento que se usaba en episodios por los realizadores "clásicos".¹¹

Rupturas con este arreglo lineal las encontramos en "The Angelic Conversation" y en toda la filmografía de Derek Jarman. Tales rupturas frustran la progresión continua convencional que apreciamos en el *mainstream*. De acuerdo con Tracy Biga, este rompimiento opera sustancialmente en contra de la lógica jerárquica y en oposición a la autoridad o figura dominante. En el caso de Jarman, en resistencia a la figura paterna.

El principio de la no narración en Jarman puede verse como un elemento de su estilo artístico, unido a una estrategia política. En particular, el arte de Jarman expresa una negativa incesante de lógica patriarcal y, con esta negativa, un sentido de indiferencia incoherente hacia con la ley del género del padre.¹²

10 Aumont, Jacques; Bergala, Alain y otros, "La estética del cine", p. 92

11 Idem

12 Biga, Tracy, en su ensayo *El principio de la no narración en los filmes de Derek Jarman*, "By Angels Driven: The Films by Derek Jarman", p.12

Biga construye una analogía entre el modelo narrativo institucional y la autoridad paterna. Nos remite a una gradación jerárquica en la que los dos aspectos presumen de una posición dominante, a la vez que nos subraya su omnipresencia. El autor se apoya en el hecho de que Jarman mantuvo una relación siempre tensa con su padre, un militar, y básicamente con todas las figuras e instancias dominantes en la sociedad (el gobierno, el *establishment*, los profesores, la heterosexualidad, la industrialización...). Aunque, por supuesto su trabajo reconoce y utiliza determinadas formas jerárquicas del cine.

Ellas incluyen la colocación de objetos dentro del cuadro, en orden temporal; duración; asociación con otros elementos; y movimiento vs. quietud. No obstante, las imágenes de Jarman trabajan en contra de la percepción del flujo narrativo.¹³

El linaje subterráneo

La cultura *underground* nació del aullido *beat* en los Estados Unidos de los años 60. Se trató de una 'nueva sensibilidad' asqueada del academicismo, la institucionalización y la fuerza seductora del *establishment*. Un ideal de provocar un cambio a nivel superestructural, la revolución como empresa romántica, surgió entonces. Desde su interior, cada voz y gesto *underground* exigía la liberación individual del campesino, el obrero, el estudiante, el ciudadano, el homosexual... el artista.

El cine *underground* es el punto culminante alcanzado por el cine experimental después de una experiencia de más de 50 años. Sus precursores se encuentran en las incursiones filmicas dadaístas, expresionistas, surrealistas y más, así como en los primeros filmes abstractos (Hans Richter, Viking Eggeling y Oscar Fischinger). Las propuestas de aquellos cineastas de alguna manera rechazaban la historia convencional en el interior de la película, preocupándose por aspectos

¹³ *Ibidem*, p. 22

técnicos en la filmación y el montaje (primeros planos, ángulos insólitos, sobreimpresiones, fundidos, fotografía desenfocada, cámara lenta).

Cine de angustia y experiencia. La corriente *underground* no puede sustraerse a las aportaciones de la cineasta estadounidense Maya Deren, quien fue de los primeros autores, después de la Segunda Guerra Mundial, en inyectar innovación al cine experimental. Tuvo la virtud de exponer sus ideas y doctrinas en seminarios, libros y folletos ampliamente difundidos. En los filmes de Miss Deren encontramos la ausencia de la trama en el sentido convencional de la palabra: ningún interés por los diferentes lugares en tanto tales, el escenario no representa nada aunque, manifiestamente, la acción se desarrolla en una playa, dentro de una casa, en una habitación, en el campo o en las calles. En cualquier caso la acción transcurre en un presente inmediato, mientras una parte preponderante de la acción global se desarrolla en la mente del personaje principal.

Precursora del denominado *coreocine*, en el que la danza y la cámara colaboran en la creación de una nueva obra, Deren empleó soluciones técnicas capaces de expresar estados de incertidumbre, inseguridad angustiante o irrealidad muchas veces opresiva, dejando de lado el episodio. Su cine se concentró en la dimensión personal, y como ella misma afirmó, muchos harían lo mismo en el futuro:

Las grandes expresiones artísticas se producirán más adelante, tal como suele ocurrir, pero también se centrarán en la angustia y la experiencia, antes que en lo incidental.¹⁴

Al cine de angustia y experiencia se agregaron Kenneth Anger y Gregory Markopoulos, cineastas que tomaron entre sus manos un tema tabú: la homosexualidad, para llevarlo del otro lado de la alambrada, liberándolo de sus ataduras. En filmes como "Fireworks" (1947), Anger lleva al límite las fantasías narcisitas-homosexuales en ambientes casi rituales. Mientras, Markopoulos, en obras como "Psyche" (1947-48), explora el narcisismo, la ambigüedad macho-

¹⁴ Lewis, Jacobs, "La azarosa historia del cine americano", p. 381

hembra y el rechazo de las normas morales en el campo de los sentimientos y del erotismo.

Cine independiente. En los años 50 el cine de Hollywood experimentó una crisis; la televisión acaparaba las miradas, por lo que se limitó a la producción de series B. Un sentimiento de inconformidad ante esa realidad provocó la emergencia del cine independiente, con los integrantes de la Escuela de Nueva York: Meyers, Engels, Rogosin y Casavettes. Todos ellos se apartaron del cine oficial estadounidense y su comercialismo para producir y filmar por cuenta propia, con recursos limitados (esta pobreza de medios los llevó a dar con soluciones clave en la experiencia técnica de realización) y actores no profesionales.

La Escuela de Nueva York coincidió con el renovado cine europeo de posguerra (el neorrealismo italiano, las películas de Jean Cocteau, el Free Cinema Inglés) y con el surgimiento de nuevos talentos en el horizonte independiente estadounidense (Ron Rice, Jack Smith...) para erigirse en los años 60 como 'cine *underground*', reconocido como tal en buena medida gracias al impulso de su principal animador y sacerdote, Jonas Mekas:

Lo que estamos creando nace de las necesidades más profundas del espíritu humano... Nuestros filmes son como ampliaciones del latido de nuestro corazón, de nuestra energía vital, de nuestros ojos, de las yemas de nuestros dedos; son tan personales, tan poco ambiciosos... Verán nacer de nuestro arte colores cada vez más luminosos y sonidos celestiales... es un renacimiento, un renacimiento espiritual está difundiéndose sobre nosotros, y gracias a los artistas esta nueva era nos habla con sus primeras voces y visiones; gracias a su intuición la eternidad se comunica con nosotros, ofreciendo un nuevo conocimiento, nuevos sentimientos...¹⁵

De toda esta generación de *filmmakers*, Jarman encontró en Andy Warhol a su principal influencia. Warhol intervenía directamente en los procesos de filmación, distribución y exhibición, llegó a proyectar sus primeras cintas a 16 cuadros por

15 Palabras pronunciadas por Mekas en 1966 en el Philadelphia College of Art, publicadas en el libro "The New American Cinema" de Gregory Battcock, Nueva York, 1967, p.p. 20 y 21

segundo, experimentó con la regrabación y la simultaneidad colocando cierta simplicidad conceptual y expresiones minimalistas en su cine: un antecedente claro del *cinema of small gestures* de Jarman. Temáticamente, como el resto de realizadores de esta corriente, Warhol se pronunció contra las categorías artísticas y morales tradicionales.

El Queer Cinema

La palabra *queer* ya no es necesariamente murmurada o vociferada como un insulto. Hoy es un término que funciona como sustantivo, adjetivo o verbo y que abraza a una nueva clase de gays, lesbianas y mentes irreverentes, inconformes y políticamente desafiantes. Lo *queer* está en perpetua discordancia con las normas y lo denominado 'normal'. Se trata de un espíritu trasgresor, un modo de pensar audaz y liberal que se extiende más allá de los bordes de la sexualidad. Se puede *ver* el mundo de manera *queer* al margen de cualquier identidad sexual:

El término describe una diversidad de prácticas y prioridades críticas: interpretaciones de la representación del deseo por el mismo sexo en los textos literarios, en los filmes, en la música, en las imágenes; análisis de las relaciones sociales y políticas de poder dentro de la sexualidad; críticas al sistema sexo-género; estudios sobre la identificación transexual y transgenerizada, el sadomasoquismo y otros deseos transgresores.¹⁶

De acuerdo con el antropólogo sonorenses Guillermo Núñez Noriega¹⁷, lo *queer* es una actitud; una lente hermenéutica, reflexiva, una mirada crítica que se hizo presente tras la emergencia de sexualidades disidentes y la crisis del modelo étnico y normalizador de la identidad gay y lésbica en los años 80. Es también un término producto de los avances post-estructuralistas en la manera de pensar y criticar las nociones de identidad y la construcción del sujeto y el poder.

¹⁶ Spargo, Tamsin, "Foucault y la teoría queer", p. 15

¹⁷ Autor de "Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual", El Colegio de Sonora-PUEG-UNAM, México, 1994.

Especialistas como el profesor estadounidense David William Foster¹⁸ han apuntado algunas características de lo *queer*:

- Reivindica lo material, lo corporal, frente a las ideologías que prescinden del cuerpo.
- Combate la primacía heterosexista de lo general como metonimia rectora para establecer la identidad de individuo.
- Se opone a la primacía heterosexista de lo genital como única sede del placer legítimo.
- Se ufana de descubrir nuevos usos para el cuerpo y sus componentes.
- Tales usos desafían la economía del patriarcado (la visión dominante del *establishment*) y los usos limitados que se les quiere dar como naturales.
- Repudia las definiciones fijas sobre las que se tensa el patriarcado y su supuesta coherencia.
- Rechaza el sistema de homologías del patriarcado.
- Se lanza contra el heterosexismo:
 - Sus ideologías de reproducción humana, matrimonio, monogamia...
 - Su romanticismo, intimidad, amor y placer como clichés.
- Llama a fortalecer la identidad como manera de resistir la intención del poder al querer producir una "verdad" sobre uno.
- Plantea identificar los "apartados del patriarcado": el nacionalismo, por ejemplo.
- Asume una exploración sin fronteras de la potencialidad del placer para configurar las relaciones personales y sociales.
- Cuestiona las ideologías del patriarcado: el racismo, clasicismo, que impiden el acceso al cuerpo del otro y restringe la relación de uno con el otro.

¹⁸ Es profesor regente de Español, Humanidades Interdisciplinarias, y Estudios de la Mujer en la Arizona State University. También es investigador de la producción cultural latinoamericana referente al género y lo *queer*, cultura urbana, cine, teatro y narrativa.

El fenómeno *queer* en el cine fue introducido de manera formal a finales de los 80 y principios de los 90, cuando el cine y el video lésbico/gay acapararon laureles en renombrados encuentros del ámbito independiente como el Toronto Film Festival y el Sundance Film Festival. En esta tendencia, que agrupa a un sinfín de autores en todos los continentes, se alinearon películas como "Looking for Langston" (Isaac Julien, 1989), "Tongues Untied" (Marlon Riggs, 1989), "Poison" (Todd Haynes, 1991), "The Making of 'Monsters'" (John Greyson, 1991), "Swoon" (Tom Kalin, 1991), "The Hours and Times" (Christopher Münch, 1991), "R.V.S.P." (Laurie Lynd, 1991), "Edward II" (Derek Jarman, 1991) y "The Living End" (Gregg Araki, 1992).

El *queer cinema* es la expresión cinematográfica de la visión *queer*, y como escribió B. Ruby Rich en la revista *Sight and Sound*, sus filmes se fundan en una estética original:

Hay rasgos en todos ellos de una asignación y pastiche, ironía, así como un replanteamiento de la historia con interpretación social elaborada. Definitivamente al romper con viejos enfoques humanistas y películas complementadas con identidades políticas, estos trabajos son irreverentes, energéticos, alternativamente minimalistas y excesivos. Sobre todo, están plagados de placer.¹⁹

Rich traza los contornos de una tendencia cinematográfica que representa, entre otras cosas, equilibrios fragmentados de la homosexualidad y da voz a una minoría que se opone deliberadamente a la representación de la identidad sexual disidente por parte del *mainstream*. Una representación viciada, como explica Honey Glass:

Claro que el anhelo del amor es universal. Y cualquiera puede ceder ante la persona equivocada y pagar el precio. Pero en el *mainstream cinema*, el objeto del amor gay es casi por definición la persona equivocada -y el precio es el suicidio... la muerte violenta... o el deceso fatal.²⁰

19 *Sight and Sound*, septiembre, 1992, p. 30

20 *Sight and Sound*, octubre, 1997, p. 36

Glass apunta que este cine resulta un ejemplo principal de estética posmoderna, y establece una diferencia básica con respecto de otro tipo de cine posmoderno: "el reconocimiento del impacto transformador del sida en actitudes hacia la sociedad, los cuerpos, las relaciones, la historia y la cultura". No obstante, esta ola de cineastas ha sido calificada por varios especialistas como una especie de nueva avanzada (*New Queer Cinema*) pues antecedentes remotos son identificados en los trabajos de Anger, Markopoulos, Jean Genet, R. W. Fassbinder, Pasolini, Léa Pool, Jan Oxenberg, Sue Friedrich, Chantal Akerman y Jean Cocteau.

El espíritu renacentista

Fue el historiador francés Jules Michelet quien acuñó el término Renacimiento al definir el período histórico en la cultura europea que representó una ruptura crucial con la Edad Media. Fue entonces que nació la idea moderna de humanidad y su lugar en el mundo. Jacob Burckhardt completó la idea de Michelet al sostener que las peculiaridades de la vida política de la Italia de finales de XIV y del XV propiciaron la creación de la individualidad. Según el pensador suizo, antes del siglo XV las personas no tenían una conciencia clara de su identidad individual, por ello este periodo vio nacer al 'hombre del Renacimiento'. Burckhardt condenaba el crecimiento de la democracia industrial que, a su parecer, conllevaba la destrucción de la belleza y el gusto artístico. También aportó la idea de que el arte y la vida estaban unidos. En 1873, en Inglaterra, Walter Pater con la publicación de su estudio 'El Renacimiento' continuó las alabanzas de Michelet y Burckhardt al arte y la individualidad. El esteta y profesor universitario formado en Oxford hizo a un lado los aspectos económicos, políticos y científicos del periodo para enfocarse en una celebración estética y hedonista de lo que él mismo denominó "los placeres de los sentidos y la imaginación". Con Pater se potenció el llamado 'espíritu renacentista'. Las ideas de Michelet, Burckhardt y Pater coincidieron en la construcción de un concepto idealizado, el del Renacimiento como un momento espiritual del individuo. El trabajo de Derek Jarman comparte

varios de los ideales del Renacimiento. "The Angelic Conversation" se identifica con el espíritu renacentista al menos en cuatro aspectos:

Individualidad sexual. De acuerdo con el investigador David Hawkes, el periodo renacentista dio paso también a las nociones de sexualidad y los roles de género en su conceptualización moderna:

La escuela crítica literaria conocida como el "Nuevo historicismo" sugiere que las nociones modernas de subjetividad y sexualidad fueron moldeadas a su forma presente durante el Renacimiento, o el periodo "temprano moderno". Trabajos como el "Renaissance Self-fashioning" de Greenblatt y el "James I and the Politics of Literature" de Goldberg muestran argumentos convincentes de lo que es la moderna concepción de lo individual...²¹

Siguiendo con Hawkes, tal concepción facilitó el estudio e interrogación de las ambigüedades del género y los lineamientos de la sexualidad, así como la manipulación de las identidades sexuales.

Para la consternación de generaciones de críticos, muchas obras del periodo temprano moderno también descaradamente examinan las dinámicas del homoeroticismo. Claramente, esta es la más obvia atracción de Jarman.²²

Hawks establece que en el Renacimiento yace la génesis del rechazo al modelo de narración realista dominante. Un modo narrativo cuyo rostro contemporáneo son las películas de Hollywood y que ha determinado comportamientos sexuales y roles de género. Esta 'oposición genérica' se argumenta sólidamente en las teorías feministas cinematográficas de Judith Mayne, E. Ann Kaplan, Teresa de Laurentis, Laura Mulvey y otras. En su canónico estudio acerca de la representación del deseo en el cine de Hollywood, "Placer visual y narrativa cinematográfica", Mulvey argumenta que la clásica narrativa cinematográfica asume un heterosexual, masculino punto de vista, en el que prevalece una

21 Hawkes, David, en el ensayo *La sombra de este tiempo. El cine renacentista de Derek Jarman, "By Angels Driven..."*, p. 103

22 Ídem

tentadora identificación narcisista con el protagonista masculino y una correspondiente objetivación de los papeles femeninos:

De acuerdo con Mulvey... la narrativa cinematográfica opera por medio de una oposición heterosexual binaria entre el activo ego-ideal masculino que conduce el desarrollo de la narrativa, y el pasivo femenino que, por proporcionar un tentador pero estático espectáculo, tiende a retardar el progreso de la narrativa.²³

Romanticismo británico. En la tradición de los movimientos artísticos del siglo XIX en Inglaterra, la estética prerrafaelita ocupa un lugar importante. La Hermandad de los Prerrafaelitas reaccionó contra la autoridad académica oficial al desafiar el prestigio de una pintura canónica como la de Rafael, y voltear nuevamente a los primitivos italianos del *Quattrocento*. Los prerrafaelitas buscaban ser fieles a la naturaleza. La técnica y colorido de sus cuadros brindan claridad y luminosidad a través de una iconografía mística y simbólica. Sus obras evidencian un sentimiento nostálgico frente a la uniformidad para ellos feista de la revolución industrial, además del anhelo de recuperar una era que identificaban con lo perpendicular y lo vertical: el periodo gótico, sobre el cual John Ruskin (1819-1900) se encargó de teorizar a fondo. La extensa producción ensayística de Ruskin lo llevó a erigirse como una auténtica autoridad intelectual en la sociedad británica. Los prerrafaelitas llevaron a la práctica los principios estéticos de Ruskin que colmaron la época victoriana con una visión de la esencial unidad del Universo, del hombre y la naturaleza.

A la sazón, William Morris (1834-1896), seguidor de las ideas de Ruskin*, renovaba la arquitectura de interiores de la época decimonónica al retomar los diseños del gótico tardío a través de aportaciones artesanales y anti-industriales. Mientras, en el terreno literario, Matthew Arnold (1822-1888) con su moralismo panteísta criticaba el materialismo sosteniendo que 'cultura' era la búsqueda de la

²³ *Ibidem*, p. 104

* John Ruskin y William Morris fueron los grandes críticos de la sociedad victoriana desde el punto de vista estético. Pusieron el acento en la degradación del obrero convertido en máquina, sin libertad para autoexpresarse, y denunciaron también la pérdida del buen gusto, la destrucción de la belleza natural y la trivialización del arte.

perfección. Así, las ideas de Ruskin, Morris y Arnold se engarzaron con los conceptos de Walter Pater, quien consideraba que el arte por excelencia era el renacentista, para consolidar un modelo de pensamiento romántico en la cultura inglesa, en el que se incluyen a personajes como Oscar Wilde, William Blake y por supuesto Derek Jarman. Así lo ve también Lawrence Driscoll:

Jarman (...) ha escogido hablar por una tradición británica antigua, confiando su fe a valores culturales que son primariamente estéticos e históricos (...) regresa a un orden tradicional, alineándose a sí mismo con un linaje cultural crítico evidente en la literatura medieval, así como en Shakespeare, Blake, Ruskin y Larkin.²⁴

A través de su cine, Jarman se identifica con los sentimientos anti-industriales de los románticos ingleses, especialmente Blake, para criticar a la Inglaterra contemporánea:

Ruskin, Morris y Wilde, herederos del Romanticismo, registraron 'lo malévol del capitalismo industrial', y Jarman es parte de esta tradición. Como Simon Watney apunta, Jarman puede ser visto como "El William Morris Queer de los 90".²⁵

Para los románticos ingleses, lo inglés es sinónimo de paisaje, de paraíso terrenal, de jardín. Incluso un anglófilo como Voltaire compartió este ideal, y se sintió siempre orgulloso de su huerto en Ferney, hoy llamado *Ferney-Voltaire*. El pensador francés a menudo se jactaba de haber introducido el jardín inglés en Francia, junto con las comedias de Shakespeare y las ideas científicas de Newton. En 1971, Philip Larkin escribió su poema "Going, going" en el que expresa una preocupación porque "las sombras, las praderas, los senderos" fueron destruidos por intereses monetarios. Jarman manifiesta la misma ansiedad de Larkin en prácticamente todo su cine.

24 Driscoll, Lawrence, en el ensayo *La rosa revivida, Derek Jarman y la tradición romántica, "By Angels Driven..."*, p. 65.

25 *Ibidem*, p. 67.

Blake y William Morris... todos ellos miraban hacia atrás sobre sus hombros - a un Paraíso terrenal. Y todos ellos en desigualdad con el mundo a su alrededor. Yo siento esto fuertemente.²⁶

Tradicón de la fusión de las artes. Existe una multidimensionalidad en varias de las películas de Jarman debido a su entendimiento del ejercicio artístico como una práctica integradora. Jarman concebía al cine como una fusión de formas múltiples hacia un tipo de síntesis mágica/alquímica, y como ejemplo de ello cita el trabajo de Eisenstein:

Cuando el diseño es integrado a la estructura intencional, y forma parte de la dialéctica, el trabajo comienza a cantar. "Iván el Terrible" es el más perfecto ejemplo (...) Eisenstein refuerza la humanidad y ambigüedad de Iván a través del diseño. Esta integración del diseño en una película no es el único modelo del "alto arte". "El Mago de Oz" es otro perfecto ejemplo.²⁷

Sabemos que en su esencia el cine es resultado de una asociación de varias disciplinas, como la fotografía y el teatro. Pero en este caso, se trata de la conjunción de esfuerzos artísticos *ex profeso* en distintas disciplinas, para la consecución de un producto total. Esta concepción integral del cine puede ser vista como otro eslabón que une a la obra jarmaniana con los románticos ingleses, aunque quizás de manera tenue, pues como sostiene Joseph A. Gomez, la idea de una síntesis de varias artes data por lo menos desde la antigua Grecia,

...pero probablemente la demanda de una fusión artística fue más extensamente probada en la Europa del siglo XIX. Poetas asociados con la tradición romántica comenzaron a romper con los géneros tradicionales y se esforzaron por una condición de sinestesia, y teóricos literarios de la época especularon acerca de cómo alcanza esta meta. Gotthold Lessing, por ejemplo, quiso que un arte respetara las limitaciones de la otra pero aun complementándose una a otra en alguna forma de síntesis. Johan Herder, escribió de la necesidad de algunos por derrocar las formas tradicionales del arte dramático y crear "una

²⁶ Jarman, Derek, "Modern Nature", op. cit. p. 25

²⁷ Jarman, Derek, "Dancing Ledge", op. cit. p. 188

estructura lírica cohesiva en la que la poesía, la música, la acción, y la decoración sean todas una totalidad".²⁸

La fusión de distintas disciplinas artísticas en una sola remite también a la teoría del *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, quien a través de una poética del drama musical buscaba alcanzar la unidad de todas las artes en el seno de una obra artística total. Wagner desarrolló la idea de *Gesamtkunstwerk* entre los años 1848 y 1851. Estaba dirigida contra la concepción hedonista del teatro y suponía una combinación de las artes con filosofía y política, en la que todos sus elementos tenían el mismo peso: arquitectura, música, escultura, poesía, danza.

El cineasta inglés más estrechamente vinculado al cine y la fusión de las artes es Michael Powell, cuya máxima fue "todas las artes son una" y quien directamente influyó a Ken Russell y a Jarman. La influencia del trabajo de Powell en la evolución del cine inglés es incuestionable:

...se propuso esquemas imposibles, como mantener junto a 'un grupo de personas - pintores como Picasso y Sutherland, poetas como Dylan Thomas- y ofrecer veinte horas de entretenimiento a color', o algunos más prácticos, como contratar a pintores como diseñadores de producción y compositores para que fueran directores musicales de las películas que hizo con el escritor Emeric Pressburger.²⁹

El ejemplo más afortunado de lo que Powell ofreció como "filme compuesto" lo encontramos en "The Tales of Hoffmann" (1951), quizás la película expresionista más salvaje que se haya hecho en Inglaterra, según Gomez. Esta película combina ballet, teatro y ópera en casi porciones iguales, además de exhibir el completo dominio de las técnicas cinematográficas por parte de su realizador mediante dramáticas superimposiciones y barridos de cámara. Por su parte, Russell definió sus temas en términos de sus respectivas artes, e incorporó música, danza y pintura para externar estados internos del ser. Gomez es oportuno en mencionar que

²⁸ Gomez, Joseph A., en el ensayo *El proceso de War Requiem, "By Angels Driven ..."*, p. 87

²⁹ *Ibidem*, p. 88

el mismo Jarman reconoce sus propias ataduras con estos realizadores, tal vez más sucintamente en una entrevista de 1980 con Timothy Hyman: "No puedo pensar en mejor mentor [que Ken Russell]; lo prefiero por encima de cualquier otros cineasta inglés (con la excepción de Michael Powell que es mi favorito)".³⁰

La elegía pastoral inglesa

Se sabe poco de la antigua poesía inglesa en su forma más rudimentaria. El célebre texto "Beowulf" existe en un solo manuscrito. Otros tres volúmenes antiguos, el Libro de Exeter, conservado en la catedral de esa localidad; el Libro de Vercelli, salvado milagrosamente de la injurias del tiempo en el puerto lombardo de Vercelli; y el manuscrito Juniano, regalado a Oxford por Dujon, amigo de Milton, contienen casi todo lo que queda de la antigua poesía inglesa.

Esta literatura arcaica tiene como tema principal la lucha incesante contra los elementos despiadados y formidables. La sombra de largas noches pasadas sobre las aguas embravecidas por la tempestad y las vigillas del duro invierno pesan sobre los primeros poemas. En estos textos parece que la tierra rivaliza con el mar: no se oye un canto de alondra o ruiseñor que alegre la vida de los habitantes de la costa; su asilamiento y soledad resultan más terribles a causa de los graznidos de las aves marinas en los acantilados y de los ruidos extraños que se confunden con el gemido del viento que barre las tierras pantanosas.

Esta tradición poética antigua alberga un sentido pastoral, vena poética que se caracteriza por voces o personajes de aspecto pastoril sumidos en una atmósfera idílica y en total aflicción por los muertos o por una realidad desvanecida. Tradicionalmente, esta forma de elegía presenta a la figura del pastor libre de la complejidad y corrupción de la vida urbana pero en erranza y duelo, cuestionando incluso a ese poder inconmensurable que conduce a las cosas a su desaparición.

³⁰ Ibidem, p. 90

La égloga pastoral fue el medio a través del cual, resaltando el contraste entre el entorno rústico del pastor y el contexto urbano y socialmente corrompido de la ciudad, el autor expresaba un punto de vista moral o filosófico. A esta tradición pastoral pertenecen Virgilio y Teócrito, y en el contexto inglés están autores cuyas obras datan de entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII: Spenser, Sidney, Shakespeare, Marlowe, Green, Lodge, Fletcher, Ben Jonson, Milton, Pope.

La significación pictórica

Abundar en los parentescos y desigualdades entre cine y pintura, en su histórico vínculo, tomaría muchas líneas. Eisentein ocupó muchas páginas en "El sentido del cine" para hablar del tema del color. Igualmente, son muchos los autores que incorporaron el entendimiento pictórico a su cine: Eisenstein, Murnau, Moholy-Nagy, Kinugasa, Godard, Greenaway, Sokurov. En el caso de Jarman, como auxiliar en la reafirmación de un discurso amplio y complejo, en reminiscencia de los primeros impresionistas *avant-garde* en el cine como Abel Gance.

Jacques Aumont, en su sustancioso estudio sobre cine y pintura "El ojo interminable", establece que a diferencia del cine, la pintura dispone de más elementos para alcanzar su propósito:

...la pintura dispone todavía de algo más, de unos medios de acceder a una emoción, a un sistema de las emociones, más directo, más seguro. Ese algo es lo más pictórico de la pintura, el color, los valores, los contrastes y los matices; en resumen, el campo de lo plástico.³¹

Y es que como Aumont señala, el cine se encuentra limitado por la "difícil gestión de su naturaleza fotográfica", algo con lo que la pintura no tiene que lidiar. Tal

³¹ Aumont, Jacques, "El Ojo interminable", p. 127

atadura con los principios fotográficos se aprecia básicamente en el cine institucional, "sólo un cine no narrativo, una cinetización de la pintura, puede tener por categorías formales los valores puramente plásticos tal como los conoce la pintura".

Esta cinetización de la pintura permite al cineasta precisar su estilo, en el que entran en juego otros componentes como el ritmo y el encuadre, las relaciones de intensidad de las superficies coloreadas y la interacción de luz y sombra. Para el danés Carl T. Dreyer ("La pasión de Juana de Arco", 1928), aquel director que se limite a fotografiar de manera impersonal todo aquello que se presente frente a sus ojos, carece de estilo. Pero si consigue una reelaboración interior de aquello que ve, alcanza por añadidura la concreción de una visión. Es entonces que su obra está marcada "por el sello sagrado de la inspiración..., el sello de la personalidad en la obra".

Dreyer, junto con Mauritz Stiller, Viktor Sjöström, Ingmar Bergman y Lars von Trier uno de los directores más eminentes surgidos en la región escandinava, igualmente concebía la abstracción como un elemento necesario para la tarea filmica innovadora; un componente indispensable para reforzar el contenido espiritual de su obra, "sea ésta de tipo psicológico o puramente estético". Para Dreyer, el arte debe describir la vida interior, no la exterior. Por eso, las imágenes de un cineasta no deben ser únicamente visuales, sino espirituales: "La abstracción le ofrece la oportunidad de hacerlo, ya que gracias a ella él puede reemplazar la verdad objetiva con su propia interpretación subjetiva".

Y una vía para tal abstracción, siguiendo con Dreyer, es la eliminación de la perspectiva atmosférica. Es decir

...abandonar toda representación que lleve consigo una noción de perspectiva y no conservar sino la superficie plana en dos dimensiones. Es posible que de esta manera puedan obtenerse notables efectos estéticos, y especialmente cinematográficos.³²

Alquimia

Arte de la trascendencia

La alquimia es considerada un arte de la transformación de los metales vulgares en plata y oro, así como la consecución del *elixir de la vida* y la *piedra filosofal*. Sus adeptos se consideraron a sí mismos como filósofos y como filosofía a su arte. Desde esta certeza colocaron a la alquimia como una mística espiritual y operativa: un arte de la transformación del alma, de la purificación del hombre, que desde el plano terrestre lo hará espíritu celeste integrado en el Uno, el ser sobrenatural cuya proyección material es el Todo. Para la alquimia, sólo el hombre transmutado y sublimado materialmente puede conseguir una evolución similar en el terreno espiritual. Tal reforma tiene valor extático en el pensamiento neoplatónico de Plotino, del que la alquimia es deudora, cuyo rasgo característico es la propensión a la trascendencia. Por ello el carácter positivo del misticismo plotiniano es la recuperación por parte del alma de su grado más alto de libertad, una liberación entendida también como un asemejarse a Dios.

El vocablo actual para describir este fenómeno tiene forma árabe (al-kimia) pero raíz griega, y significa LA CIENCIA. 'Kimia' viene de Khem, la 'Tierra Negra', que en la antigüedad significaba Egipto, tierra legendaria de sabiduría primordial. Se considera a Hermes Trismegisto como el verdadero iniciador y patrón de la alquimia, con su primer libro, la "Tabla de Esmeralda". Así fue que a esta ciencia se le dio el nombre de Arte Hermético; y como tal fue accesible sólo para los iniciados privilegiados y con aptitudes.

³² Conferencia publicada por primera vez en *Sight & Sound*, núm. 3, 1955; tomada de *Reflexión sur mon métier*, Cahier du Cinéma (Écrits), Paris, 1963, publicada en 1995 por Estudios Cinematográficos, CUEC, p. 53

Puede decirse que dentro de la alquimia existe un carácter práctico, que nos remite a los esfuerzos de transmutar los metales en los antiguos laboratorios medievales, y que en cierta forma se inscribe dentro de la historia evolutiva de la ciencia química. Está también el carácter filosófico que consiste en un amplio marco teórico encaminado a la búsqueda de un *lapis philosophorum*, la llamada *Piedra Filosofal*, especie de catalizador mágico. La alquimia puede ser definida también como el arte de las transformaciones del alma. Su práctica suponía la realización de una *Obra Maestra* cuyo fundamento, su verdadera 'materia', es la propia naturaleza del hombre. Por ello alegóricamente suele interpretarse la transmutación de la materia mineral -entiéndase sus disoluciones, cristalizaciones, fusiones y combustiones- como la transformación del alma. Debe quedar claro que es desde esta perspectiva ontológica que interpretaremos "The Angelic Conversation" (Capítulo IV, páginas 154 a 161).

El historiador de arte Joim F. Moffitt, explica que se llegó a pensar que la doctrina hermética

finalmente explicaría la naturaleza, origen y fines de todas las cosas existentes, y serviría así para describir los orígenes y el destino del universo como un todo. Es más, mediante este razonamiento (realmente una visión poética), el universo era el 'macrocosmos', y el hombre, su creación más exquisita, el 'microcosmos'.

El resultado es que el microcosmos trabaja sobre el macrocosmos, manipulando sus manifestaciones físicas; se reelabora esto con el fin de revelar el plan oculto de la sabiduría divina que ordena el todo. Así, pues, el hombre se transforma potencialmente en una fuerza divina.³³

Durante el Renacimiento, los motivos estrictamente físicos de la ciencia hermética declinaron progresivamente, convirtiéndose el interés principal en un motivo más bien estético. Los textos de alquimia se implicaron cada vez más en la manipulación de la alegoría. La iconografía esotérica de la literatura hermética del siglo XVI encajó con el gusto por el arte manierista, el estilo predominante de un

³³ Moffitt, Joim F., en su prólogo para la edición crítica de "Atalanta Fugiens, de Michael Maier" de Santiago Sebastián, p. XII

periodo que dudaba entre el clasicismo y el barroco, y consagrado a una hipersensibilidad erótica impulsada por una pasión por lo fantástico.

Todavía hay quienes establecen una analogía entre el artista moderno, principalmente aquellos con preocupaciones metafísicas, y el alquimista, apoyados en la idea de que el 'Gran Arte' hermético revela al iniciado la doctrina de la auto-creación individual. A lo largo de la historia, muchos artistas han encontrado en este modelo un terreno fértil para la expresión: William Shakespeare, William Blake, Goethe, El Bosco, los surrealistas, los expresionistas abstractos, Charles Simic.

La alquimia abarca un universo robusto de conceptos y procesos. Se trata de una disciplina compleja amante de la paradoja y cuya manera de expresarse es siempre alegórica, puro simbolismo. Para estudiar su presencia en "The Angelic Conversation" conviene no expandirnos a lo largo de su amplio espectro sino centrarnos en términos fundamentales suficientes para desarrollar el análisis.

Tradición hermética

La antigua ciudad egipcia de Alejandría constituyó, en tiempo de los tolemeos, uno de los principales focos del mundo helénico. Esta civilización se nutrió de la cultura de los pueblos del Asia menor: los antiguos babilonios, persas, medos, asirios, hititas... La fusión de las cosmovisiones de griegos, egipcios y mesopotámicos engendró una corriente filosófica y mística que cobró fuerza hacia el siglo II de nuestra era en la Alejandría del tardío Egipto.

La cultura griega se desarrolló y cambió a lo largo del tiempo y en la extensión del Mediterráneo. Por ello los filósofos griegos conformaron la vanguardia del pensamiento. Entre los siglos VI al IV a. C. nos deslumbra el brillo de los presocráticos. Entre ellos, Tales de Mileto (probablemente del 624 a 546 a. C.),

cuyas ideas estuvieron influidas por la presencia constante del mar y quien sostuvo que el agua era la sustancia primigenia de la que se derivaban, por intervención divina, todas las cosas y seres. Anaximenes (588 a 524 a. C.) propuso una tesis distinta: la *sustancia prima* era lo etéreo, lo que venía del cielo, el aire. Mientras, observaciones diferentes llevaron a Heráclito (540 a 480 a. C.) a pensar que la materia prima que usaban los dioses para la transformación de las cosas era el fuego. De acuerdo con esta idea, las emanaciones del fuego se transforman en aire y luego en agua, cuando se enfrían en las alturas. A lo largo de siglo y medio, estos destacados representantes de la escuela jónica propusieron tres tesis distintas de la *sustancia fundamental*, cada una excluyendo a las otras. Pero Empedócles (490 a), agregó una cuarta, la tierra, y sostuvo que para anular las contradicciones relacionadas con los tres primeros elementos era necesario establecer que en realidad había cuatro sustancias primas: Agua (*acqua*), Aire (*aer*), Fuego (*ignis*) y Tierra (*terra*). Así nació la teoría de las cuatro sustancias fundamentales. Así nació la tetrasomía.

Llamada a sostenerse durante 24 siglos, la tetrasomía significó una representación de 'estados generales de la materia'. Pero aparecería Aristóteles para observar cómo estos elementos se transforman uno en el otro, como el fuego se condensa en aire, el aire pasa a ser agua, el agua se solidifica en tierra, y la tierra se volatiliza en fuego. Aristóteles reveló una quinta sustancia totalmente metafísica, mediadora entre las otras cuatro y sus fuerzas animadoras, una sustancia eterna e inmutable que todo lo rodea y lo envuelve. La llamó 'éter'.

En adición a este esquema, se sumó la teoría de los siete metales, cada uno con su propia identificación jerárquico-astrológica: Cobre/Venus, Hierro/Marte, Estaño/Júpiter, Plomo/Saturno, Azogue/Mercurio, Plata/Luna y Oro/Sol. La alquimia concibe cierta progresión jerárquica de estos elementos/etapas en el desarrollo de la *Obra Maestra* comprendido por varias divisiones, cada una de las cuales representa una simplificación esquemática del proceso en sí. Todas expresan la lógica interior de éste. La división más antigua es la que designa las

fases o etapas de la obra con colores, y posiblemente se deriva de un determinado proceso metalúrgico, como la limpieza y coloración de un metal. Así tenemos el ennegrecimiento (*melanosis* o *nigredo*) de la materia, el blanqueo (*leucosis* o *albedo*) y el enrojecimiento (*iosis* o *rubedo*). El ennegrecimiento está relacionado con la putrefacción, fermentación y descomposición total que se produce en la oscuridad, donde se sustrae a la materia su forma anterior. Mediante el blanqueo, se limpia y purifica; y por el enrojecimiento se le da nuevo color; esto significa, nueva forma.

Esta identificación de planetas y metales se entiende también como una bisección por 'obra menor' y 'obra mayor', en el que el mercurio no representa ninguna etapa sino la clave del conjunto, del modo que la Gran Obra consta en sí de seis fases. Las primeras tres corresponden a la 'obra menor', o sea, a la 'espiritualización del cuerpo'; y las tres restantes a la 'obra mayor', es decir, la 'corporización del espíritu' o 'fijación de lo volátil'. La 'obra menor' es una tarea de 'disolución', mientras que la 'obra mayor' lo es de 'cristalización'. En otras palabras, la primera tiene por objeto restablecer la pureza y la receptividad originales del alma, el objeto de la segunda es la iluminación del alma por medio de la revelación en ella del espíritu.

En definitiva, lo que aquí se cita es el principio de regeneración que subyace en todas las religiones y filosofías. El budismo, por ejemplo, enseña que la energía que produce la actividad mental y física de un ser es causa de la aparición de nuevos fenómenos mentales y físicos cuando este ser ha sido disuelto por la muerte.

La figura alegórica utilizada por los pensadores herméticos para describir la culminación de su Obra Maestra era la del 'casamiento' de los metales, dibujando así una imagen de 'conjunción de los opuestos'. Este casamiento erótico, explica Moffitt, es un requisito para la llegada propicia del oro filosófico. Y cita entonces al adepto Martinus Rulandus:

Aurum, llamado Sol por los alquimistas, y dedicado al Sol, es el más templado de todos los metales... El más puro azufre, copulando como padre con el Azogue como madre genera el oro más fino como hijo... El Oro es la sustancia y el fermento del oro filosófico que asciende a las alturas... Es el Alama y el Caballero rojo quien se casa con la Dama Blanca. Entonces, él se viste con sus ropas de rey, incluso el oro blanco, en donde no hay ningún metal, sino solamente oro. Sin embargo tiene que ser purificado... y lavado con mucho cuidado.³⁴

Queda claro entonces que en la alquimia el complicado proceso de transmutación se conocía como *Obra Maestra*; una empresa que implicaba disciplina y sabiduría específicas. El propósito de los filósofos herméticos de acceder a este conocimiento integral de las cosas supone un *anhelo de liberación*, como lo expone Carl Gustav Jung:

La alquimia constituía (...) un aspecto de la especulación filosófica natural gnóstica, que se apropió también de los conocimientos prácticos minuciosos de los orfebres del oro, de los falsificadores de piedras preciosas, de los fundidores de las menas, de los mineros, de los comerciantes de drogas y de los farmacéuticos. Tanto en Oriente como en Occidente, la alquimia contiene como parte de su núcleo la antroposofía de la gnosis y, de acuerdo con su esencia, plantea una teoría propia de la redención.³⁵

El mysterium coniunctio

Se dice que la "idea central" del procedimiento alquímico es la conjunción. A través de ella, los adeptos buscaron la unión de las sustancias esperando alcanzar la meta de la obra: la producción de oro o de su equivalente simbólico. Para los alquimistas las sustancias eran portadoras de una *naturaleza hermafrodita*, y la conjunción a la que aspiraban era una operación filosófica: la unión de la forma y materia. De acuerdo con Jung, esta dualidad de las sustancias explica las

³⁴ *Ibidem*, p. XV

³⁵ Jung, Carl G., "Simbología del espíritu", p. 69

numerosas duplicaciones: dos *Mercurii*, dos *Sulphura*, *Venus alba* y *Venus rubea*, *aurum nostrum* y *aurum vulgi*...

Así las cosas, no sorprende que los adeptos acumularan una cantidad enorme de sinónimos para expresar la misteriosa naturaleza de las sustancias, lo que al químico debe parecerle un esfuerzo inútil mientras el psicólogo encuentra ahí una importante fuente de información sobre la naturaleza de los contenidos proyectados... Presentan lo que hay que unir como una pareja de opuestos, por ejemplo hombre y mujer, dios y diosa...³⁶

El par de opuestos a unir suele derivar del *cuaternio* de los elementos (los cuatro elementos fundamentales). Jung acude a una cita del tratado *De sulphure*:

El fuego comenzó a actuar sobre el aire, y produjo el azufre. El aire comenzó entonces a actuar sobre el agua y produjo el mercurio. El agua comenzó a actuar sobre la tierra y produjo la sal. Pero como la tierra no tenía nada sobre lo que actuar, no produjo nada, y el producto permaneció en ella: de ahí que sólo resultaran tres principios, y la tierra se convirtió en la alimentadora y madre de los otros.³⁷

Es de estos tres principios que surgen lo masculino y lo femenino: el primero, del azufre y el mercurio; el segundo, del mercurio y la sal. Ambos producen el llamado *unum incorruptibile* o *quinta essentia*. La separación de los elementos suele darse de manera hostil y corresponde al estado inicial, al caos y las tinieblas. De la unión sucesiva surge el *agens* (el azufre) y el *patiens* (la sal), así como algo medio, ambivalente: *Mercurius*. Esta trinidad alquímica clásica se desprende de la relación del hombre y la mujer como la oposición suprema y esencial. Desde el punto de vista de Jung, este estado corresponde

A una conciencia primitiva que amenaza continuamente con fragmentarse (en cuatro direcciones) en procesos afectivos espirituales. Como los cuatro elementos representan la totalidad del mundo físico, la fragmentación significa una disolución en los constituyentes del mundo, es decir, un estado meramente físico y, por lo tanto, inconsciente. Al revés, la conexión de los elementos y la síntesis final de lo masculino y lo femenino es obra del arte:

³⁶ Jung, Carl G., "Mysterium coniunctionis", p. 440

³⁷ *Ibidem*, p. 441

un producto del esfuerzo consciente. El resultado de la composición es entendido (lógicamente) por el adepto como conocimiento de sí mismo, ya que éste es necesario (junto con el conocimiento de Dios) para preparar el *Lapis Philosophorum*.³⁸

La importancia del *Mercurius* para la conjunción es de suma importancia en tanto que constituye el ánima mediadora entre cuerpo y espíritu. Como agente, el *Mercurius* tiene otras influencias e incluso otros nombres³⁹, pero nos basta con identificarlo también como el *unus mundus*, la original unidad sin diferencias del mundo o el ser, la conciencia originaria. Jung sostiene que para los alquimistas, el *Mercurius* es una personificación e ilustración de lo que hoy llamamos *inconsciente colectivo*. Bajo la luz de esta idea, el misterio de la conjunción se completa una vez que la unidad de espíritu-alma-cuerpo se ha conectado con el *unus mundus* del principio. Hay quienes han atacado a la escuela jungiana por encontrar ésta en las imágenes alquímicas la confirmación de su tesis del inconsciente colectivo, pero no se hablará de ello aquí.

La reconciliación de los elementos hostiles como la unión de los opuestos alquímicos supone una unificación interior, lo que hoy suele llamarse 'individuación'. Por ellos los alquimistas buscaron por todos los medios concretar la unión, que hipotéticamente trae como resultado

obligadamente un ser espiritual y material, vivo e inanimado, masculino y femenino, viejo y joven y (presuntamente) neutral desde el punto de vista moral; un ser creado por el hombre y que al mismo tiempo fuera en tanto que *in creatum*, la divinidad misma (*Deus terrestris*).⁴⁰

La meta de esta empresa es la consistencia mental, el establecimiento de un conocimiento que abarque tanto las alturas como los abismos del propio carácter. O sea, el *autoconocimiento*.

³⁸ *Ibidem*

³⁹ En su forma bruta, como prima materia, es el hombre primigenio en el mundo físico y, en su forma sublimada, la totalidad restaurada

⁴⁰ *Ibidem*, p. 454

La producción de *El Uno*

Los antiguos alquimistas se esforzaron por la consecución de un producto 'refinado', y el proceso para alcanzar este objetivo fue definido por Paracelso como *retorta distillatio*. El propósito de la destilación en la alquimia era extraer la sustancia volátil, o espíritu, del cuerpo impuro. De acuerdo con Jung, la *retorta distillatio* puede identificarse, en el sentido psicológico, como un retorno hacia el ser interior. Si vemos esto como una especie de purificación del cuerpo humano debemos remitirnos al *maior homo*, el secreto hombre espiritual. De esta manera tal proceso se piensa esencialmente como un devenir psicológico.

El fuego cumple un papel simbólico, y en la destilación participa como agente activo desde el punto llamado 'centro' (*ex medio centro*). Jung hace notar que el 'centro' contiene el "punto indivisible", el cual es simple, indestructible y eterno. En esta zona céntrica los planetas están asentados, y depositan sus virtudes ahí. Para explicarse mejor, Jung acude a Benedictus Figulus, quien en su texto "Rosarium novum olympicum" dice:

"Visita el centro de la tierra,
Ahí encontrarás el fuego global.
Límpialo de toda suciedad,
Llévalo a fuera con amor e ira... "

Paracelso interpretó este punto como el centro ígneo de la tierra donde los cuatro elementos proyectan sus semillas en un incesante movimiento. Según Paracelso, todas las cosas tienen su origen en esta fuente, y absolutamente nada nace en el mundo que no prevenga de ella. En el centro habita el *archeus*, 'el servidor de la naturaleza', al que Paracelso designa también como Vulcano, que identifica con Adech, el 'gran hombre'.

Los alquimistas denominaron a su proceso de transformación también como 'bautismo'. Aquí, el Mercurius es visto como agua. Sobre el llamado *baptismus*, Jung apunta que

El *aqua pontica* (o *permanens*) se comporta parcialmente como el agua bautismal de la Iglesia. Su función principal es la *ablutio*, la purificación del pecador (...) Así, por ejemplo, el *Consilium coniugi* dice: "Y si fuéramos bautizados de oro y de plata, y el espíritu de nuestro cuerpo ascendiera al cielo con el Padre y el Hijo, y descendiera, nuestras almas revivirían y mi cuerpo animal permanecería blanco, a saber, <el cuerpo> de la Luna."⁴¹

La apoteosis del Rey

En el modelo alquímico la figura del rey es vista como el oro, rey de los metales, o como el Sol, señor de los planetas. Según Jung, en el plano psicológico esta figura representa la personalidad eminente que al estar por encima de la limitación común se convierte en portadora del mito, es decir, en expresión de lo inconsciente colectivo. En la renovación del rey -una imagen alquímica recurrente- se reconoce la proyección del proceso de transformación. Se trata de la representación de una dominante psíquica envejecida y ahora renovada. El rey renovado corresponde a una conciencia renovada. En

la *apoteosis del rey*, el renovado ascenso del Sol, significa -de acuerdo con nuestra hipótesis- que se ha establecido una nueva dominante de la conciencia y que, por lo tanto, ha tenido lugar una inversión del potencial psíquico: la conciencia ya no se encuentra bajo el dominio de lo inconsciente..., sino que ha visto y reconocido un fin supremo.⁴²

41 *Ibidem*, p. 230

42 *Ibidem*, p. 344

La unión con el *homo maximus*

Paracelso sostuvo que el hombre tiene dos fuerzas vitales: Una de ellas natural, la otra 'aérea' y que no tiene nada que ver con el cuerpo; (Jung las asimila como las fuerzas física y psicológica). Para el médico y alquimista nacido en 1493 aquellos que protagonizan una vida longeva es porque han podido explotar el inmenso poder de la fuerza vital aérea. Jung supone que Paracelso se refiere a la capacidad de liberar a la mente de su servidumbre al cuerpo y que trae consigo la 'tranquilidad' del alma. Desde esta paz, se logra potenciar las virtudes del corazón muchas veces oprimido por la turbulencia del cuerpo. Mediante esta esfera tranquila el alma consigue trascender hacia otras entidades más nobles: Anidus, Adech y Edochinum, quienes forman la trinidad superior. Adech significa el *homo maximus* interior. Es el hombre astral, la manifestación del macrocosmos en el microcosmos. Anidus y Edochinum son probablemente designaciones paralelas.

Edochinum parece ser una variante de Edochdianus: Enoch pertenecía a la raza de protoplastos relacionados con el Hombre Original, quien 'disfrutó sin morir', que vivió muchos cientos de años. Los tres nombres diferentes son probablemente sólo ampliaciones del mismo concepto —la inmortalidad del Hombre Original, a quien el hombre mortal puede aproximarse a través de la obra alquímica. Como resultado de esta aproximación los poderes y atributos del *homo maximus* son transferidos en provechoso y saludable vapor hacia la naturaleza terrena del microcósmico hombre mortal.⁴³

La unión con el *homo maximus* produce una vida nueva, que Paracelso llamó *vita cosmographica*. Este nuevo estado puede ser entendido como el *corpus glorificationis* incorruptible, presente cuando se ha alcanzado el *albedo*, ese estado del cuerpo que, por no tener mácula, no ofrece ya ninguna posibilidad a la descomposición.

⁴³ Jung, Carl G., "Alchemical Studies", p.166

De andrógino a ángel

En la unión de los opuestos, rey y reina significan el azufre y el mercurio (azogue), lo fijo y lo volátil; su cópula (su casamiento) es la disolución. De esta pareja saldrá el *andrógino*, resultado de la unión de lo fijo y lo volátil, de los principios opuestos, es la Piedra Filosofal. Con esto podemos suponer que la androginia implica una meta interior personal, en alusión a la supuesta dualidad sexual interior, argumentada también por diversos sistemas místicos, que una vez sublimada da origen al ser humano en armonía. La alquimia se funda en la idea de que, con la pérdida de la gracia original, del estado 'adánico', el hombre se encuentra dividido interiormente y no recobra su integridad hasta que se reconcilian entre sí las dos fuerzas cuya discordia le ha debilitado. La recuperación de su estado original, su naturaleza completa, que la alquimia expresa con la imagen del andrógino, es la condición previa o bien el fruto, según se mire, de la unión con Dios.

De acuerdo con Elémire Zolla, en la doctrina hermética la androginia se resumió

...en un pasaje famoso de Asclepius: "De modo que afirmas, Trismegistus, que Dios tiene los dos sexos?" "Sí, y no sólo Dios, Asclepius, sino todas las cosas animadas e inanimadas, pues los dos sexos están repletos de poder reproductivo y su fuerza unificadora, o unidad, que tú llamas Venus o Cupido, o las dos cosas, es algo que se escapa al entendimiento; la caridad, la felicidad, la alegría, el deseo y el amor divino son innatos en él."⁴⁴

Zolla sostiene que la androginia fue la meta de varias ceremonias de iniciación egipcias, y quizás audazmente postula el vínculo entre los seres andrógino y angélico:

El salto a la laguna de las siete estrellas ('Libro de los Muertos', XCVII-XCVIII) convertía al adepto en andrógino como el dios. El faraón era especialmente andrógino. Su sabiduría femenina la simbolizaba la diosa Cobra que se colocaba en su frente. El falo simbolizaba el

44 Zolla, Elémire, "Androginia", p. 26

poder militar. Los senos y las caderas anchas de Akenatón⁴⁵, realzan su naturaleza andrógina. Sus brazos y piernas largos y etéreos y sus manos de frágiles muñecas elevándose, parecen transmitir la idea de que se está convirtiendo en un ángel. Eros – Hermafrodito estaba asociado a las flores, las conchas y los huevos. Se ha insinuado que Eros y Psique eran originalmente, o idealmente, uno. El creador angelical, alado y delicado que impulsa la naturaleza se representa como la fusión de los dos semidioses en uno. La misma idea se expresa en la alquimia: de la androginización resulta un *homunculus* angelical, mercurial y andrógino.⁴⁶

Idilio homosexual

La trascendencia de la separación

La soledad es el fondo último de la condición humana, decía Octavio Paz. En su canónico ensayo "El laberinto de la soledad", el Nobel mexicano nos dice que el hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda del otro. Si nuestra naturaleza humana nos empuja a aspirar realizarnos en el otro, somos entonces "nostalgia y búsqueda de comunión". Cada vez que nos sentimos a nosotros mismos nos sentimos como privación, como carencia de otro, como soledad. Una vez arrojados del paraíso -de un estado de unidad original con la naturaleza, expulsados de la "vida ciega" del vientre materno- todos nuestros esfuerzos están encaminados a abolir nuestra soledad, ese sentimiento de separación y ruptura.

Así, sentirse solos posee un doble significado: por una parte consiste en tener conciencia de sí; por otra, en un deseo de salir de sí. La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación, a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán. La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad.⁴⁷

45 El mismo faraón sobre el que Jarman varias veces intentó hacer una película.

46 *Ibidem*, p. 94

47 Paz, Octavio, "El laberinto de la soledad", p. 178

Como seres humanos, estamos dotados de razón y así tomamos conciencia de nosotros mismos como entidades separadas. Somos conscientes de nuestra soledad, de nuestra 'separatidad', la cual según Erich Fromm arrastra consigo una insoportable prisión.

La vivencia de la separatidad provoca angustia; es, por cierto, la fuente de toda angustia... De ahí que estar separado signifique estar desvalido, ser incapaz de aferrar el mundo... la separatidad... Por otra parte, produce vergüenza y un sentimiento de culpa. Después de haber comido Adán y Eva del fruto del "árbol del conocimiento del bien y del mal", después de haber desobedecido..., después de haberse vuelto humanos al emanciparse de la originaria armonía con la naturaleza, es decir, después de su nacimiento como seres humanos, vieron "que estaban desnudos y tuvieron vergüenza".⁴⁸

Paz también hace referencia a esta sensación de culpa:

...el hombre solo "está dejado de la mano de Dios". La soledad es una pena, esto es, una condena y una expiación. Es un castigo, pero también una promesa del fin de nuestro exilio.⁴⁹

Una necesidad profunda del hombre es, entonces, la de superar la separatidad. Así transcurre la vida, entre nacer y morir, dos experiencias de soledad porque se nace solo y se muere solo, queriendo abandonar la prisión de la soledad. Una alternativa es la adoración.

Y le pedimos al amor -que, siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer- que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera. No le pedimos la felicidad, ni el reposo, sino un instante, sólo un instante de vida plena, en la que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad, pacten... Creación y destrucción se funden en el acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto.⁵⁰

* O estado de separación; el término es de Erich Fromm. En inglés: separateness

48 Fromm, Erich, "El arte de amar", p. 22

49 Paz, Octavio, op. cit., p.176

50 Idem

En un estado elevado, el amor nos lleva a cavar y ahondar en nosotros mismos y, simultáneamente, a salir de nosotros y realizarnos en otro. Así se supera la penuria y el vacío, la angustia de la separatidad.

Homosexualidad sin espinas

Marica, joto, puto, loca, homosexual, mariposón, puñal o gay, todos estos términos sirven para lo mismo, señalar al 'raro' o 'anormal' que prefiere a personas de su mismo sexo. La emergencia del término 'homosexual' no aparece clara en la línea del tiempo. Fue Michael Foucault, según Didier Eribon, máximo biógrafo del filósofo francés fallecido en 1984, quien se aproxima a la fecha del nacimiento de la noción de homosexualidad y de la invención del 'personaje' del homosexual. Aunque propone dos fechas distintas: el siglo XVII en "La historia de la locura" y el XIX en "La voluntad de saber", Foucault parece dilucidar la aparición del 'fenómeno' por parte del discurso psiquiátrico. Eribon, por su parte, apunta que el término 'homosexualidad' fue acuñado en 1869 por Kart Maria Kertbeny, un hombre de letras húngaro que luchaba, a su vez, para que fuesen abolidas las legislaciones que castigaban con penas de prisión el sexo entre personas del mismo género.

Aunque la noción del homosexual nos hace retroceder más en los siglos, por lo menos hasta la Grecia clásica, sede para muchos de la legitimación del amor entre hombres. La naturalidad en el tratamiento de este aspecto queda de manifiesto en el "Banquete" (Diálogos de Platón), por ejemplo, en la intervención de Aristófanes quien afirma que "el único objeto de los hombres de ese carácter, amen o sean amados, es reunirse con quienes se les asemejan". Como se sabe, la pederastia era una práctica común entre los griegos, Sócrates fue un pederasta. Recordemos que en este texto platónico el discurso de Alcibíades culmina en una revestida queja por el rechazo y la indiferencia de Sócrates hacia con su amor. Es el mismo Sócrates, amante entonces de Agatón, quien se encarga de desnudar

las intenciones de Alcibiades: "...porque tienes la pretensión de que yo debo amarte y no debo amar a ningún otro, y que Agatón solo debe ser amado por ti solo".

Con el catolicismo, la homosexualidad sufrió de estigmatización y por ello experimentó una etapa oscura, en tanto que esta doctrina siempre la ha visto como un 'desorden moral'. De ahí que cualquier acción que signifique placer sin cumplir con el principal 'mandato divino': la procreación, es un acto de desviación, incluso de herejía. Toda la Edad Media constituyó un continuo castigo, perseguimiento y desprecio de la condición homosexual.

Las primeras organizaciones homófilas surgieron a finales del s. XIX, aunque nunca se constituyeron en un movimiento masivo. Llamaron al reencuentro con la tradición grecolatina, elaboraron programas educacionales y procuraron reformas políticas que buscaban incrementar la tolerancia hacia la homosexualidad y, en algunos casos, su despenalización. Combatieron la noción de la "homosexualidad" como fenómeno "natural" y manejaron conceptos como el "tercer sexo", "hermafroditismo del alma", "inversión". En 1924, la Chicago Society Human Rights formó la primera organización homófila americana.

La Berlín de los años 20, en el siglo pasado, fue para muchos la "Babilonia del mundo moderno". La especialidad de la ciudad eran los clubes y cabarets homosexuales, no obstante que la homosexualidad estaba prohibida por el Artículo 175 del Código Penal Alemán⁵¹. Ahí, en 1919, el Dr. Magnus Hirschfield fundó el Instituto de Ciencias Sexuales donde exploró cualquier faceta relacionada con la sexualidad, seguramente apoyado en las teorías de Karls Heinrich Ulrichs, llamado por algunos el primer gran abogado de la causa gay. Ulrichs, a comienzos de 1860, inventó un modelo de "hermafroditismo del alma" y elaboró una teoría de la inversión interior del género en los hombres atraídos por los hombres. Su

51 Para mayor detalle está el documental "Paragraph 175" (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1999), que recoge valiosas entrevistas con sobrevivientes homosexuales de la persecución nazi.

defensa era en favor de quienes él llamaba 'uranistas' (como referencia al "Banquete").

En 1951, la *Mattachine Society*, integrada por comunistas y radicales, pidió conceder a la homosexualidad la categoría de minoría social oprimida dentro de una cultura dominante. Su discurso se reforzaría en 1953, cuando apareció la revista "One", emblemática de la causa homosexual. Aun cuando la corriente a favor de la asimilación iba ganando terreno, no consideró la representación lésbica. Luego vinieron los acontecimientos en el bar neoyorquino The Stonewall Inn⁵², en junio de 1969, que marcaron seriamente la inclusión del discurso homosexual en la cultura liberal de los 60. Con todo esto, el concepto "gay" adquirió una dimensión política e individual. Así, la identidad gay se presentó como una "identidad revolucionaria".

El movimiento de liberación gay coincidió con el ascenso y creación de un nuevo sentido de identidad basado en el "orgullo de ser gay". Sus planteamientos cuestionaron el carácter "virtuoso" del patriarcado y lo heterosexual. Con ello, la "opresión homosexual" fue teorizada bajo conceptos de género. Sus integrantes exigieron que su experiencia personal fuera reconocida como "autorizada", reclamando lo gay como una "forma de ser en el mundo". Invitaron a erradicar las nociones de feminidad y masculinidad, a trastornar radicalmente las estructuras sociales y sus valores clasistas, racistas, sexistas, colonialistas. Convocaron a la transformación del sistema patriarcal.

En la década de los 70, el feminismo radical dio importancia a la cuestión del cuerpo y la reproductividad, e igualmente ubicó al lesbianismo como una "forma de ser en el mundo". Cuestionó a los gays como constructores de la imagen estereotipada de la mujer: estilistas, diseñadores, modistos. Para las radicales

⁵² Ahí, el 28 de junio de 1969, tuvo lugar el primer gran enfrentamiento entre gays y la policía. Es la fecha que marca la constitución de las identidades gay-lésbicas como fuerza política. En conmemoración del acontecimiento, tiene lugar a fines de junio de cada año el Desfile de Orgullo Gay en casi todo el mundo.

lesbianas el término "lesbiana" era una categoría inventada por el hombre para lanzársela a la mujer que buscaba ser igual, que se atrevía a cuestionar sus prerrogativas y a afirmar la primacía de sus propias necesidades.

La teorización contemporánea sobre las sexualidades ha sido estimulada enormemente por la visión post-estructuralista de Foucault. De manera decidida, el post-estructuralismo cuestiona la noción de individuo de la modernidad, así como los modos dominantes de representación de la historia y la noción referencial del lenguaje. Con ello, ha posibilitado una crítica a la noción esencialista de la identidad.

Para Foucault, las identidades sexuales son resultado de la instrumentación tecnológica del saber-poder en la que estamos inmersos, misma que ha nacido del escenario cultural de la modernidad. Así las cosas, la identidad homosexual es producida en ese contexto de saber-poder que en la modernidad tiende a medicalizar la vida sexual con el fin de controlar los cuerpos y la población. La identidad homosexual y otras "marginales" no son simplemente reprimidas por las operaciones de poder, sino por el contrario, son producto de esas mismas operaciones. En la medida en que el sujeto es construido en confluencia de diversos escenarios discursivos, en sí mismos ambiguos, contradictorios, es que la identidad no es ni fija, ni estable, ni coherente, sino fracturada, inestable, diversa.

El contexto inglés

En la Inglaterra de la primera mitad del siglo XX la práctica homosexual era ilegal, fue hasta la década de 1960 que el Informe Wolfenden recomendó que "la práctica homosexual en privado entre dos adultos que consienten en ello deberían dejar de ser un asunto prohibido por la ley y perseguido". Hay que decir que la sodomía había sido castigada con pena de muerte hasta 1861 y luego con cadena perpetua; aun así en la Londres de la década de 1920 había muchos homosexuales, según Michael Peppiatt, biógrafo de Francis Bacon:

A menudo, la afeminación iba acompañada de un amor por el arte y, generalmente, de un "avanzado" gusto por todo lo relacionado con el estilo. El grupo de homosexuales extravagantes y amantes del arte que floreció en Oxford a principios de 1920 en torno de Harold Acton y Brian Howard comenzó a influir tanto en el plano artístico como en el moral.⁵³

Sin duda, un episodio crucial para la incursión de la causa homoerótica en los terrenos legales fue el proceso que enfrentó en 1895 Oscar Wilde, acusado de sodomita por el marqués de Queensberry, padre de su amante Lord Alfred Douglas. Así fue que esta causa adquirió una visibilidad pública considerable. Algunos denominaban a la homosexualidad de la antigua Grecia como el 'vicio innominable' de los griegos. Un año antes del proceso de Wilde, Douglas expresó el sentimiento de nombrar lo innominable en su poema "Dos amores":

El poeta, en efecto, encuentra en su sueño a dos personajes: uno es triste, sombrío y suspirante. Melancólico, podríamos decir. El poeta le pregunta su nombre. Él responde: "Mi nombre es Amor". Pero el otro personaje se dirige entonces al poeta y le grita:

...Miente. Porque su nombre es vergüenza.
Yo soy el Amor. Y solía estar solo
En este jardín, hasta que llegó
De noche, sin haber sido invitado.
Soy el amor verdadero, lleno de una llama mutua
El corazón del chico y de la chica.
En eso, suspirando, el otro dijo: "Como quieras,
Yo soy el amor que no se atreve a decir su nombre."⁵⁴

Antes que Douglas y que Wilde, otros en Inglaterra alegaron a favor de la homosexualidad. En el ambiente de los helenistas de Oxford, una de las sedes de la cultura homosexual moderna, figuran Walter Pater y John Addington Symonds.

Si algunos intelectuales de la época veían en el ideal griego un modelo para la regeneración espiritual de la Inglaterra moderna, para Pater y Symonds este ideal y la idea de una "procreación espiritual", tal como se encuentran en el "Banquete", eran

53 Peppiatt, Michael, "Francis Bacon. Anatomía de un enigma", p. 40

54 Erlon, Didier, "Reflexiones sobre la cuestión gay", p. 219

inseparables de las condiciones que menciona Platón: la procreación espiritual no consiste sólo en la enseñanza, sino también el amor "pederasta"... Por eso los dos autores, como señala Linda Dowling, llegaron a considerar muy seriamente el amor socrático como el medio para devolver a Inglaterra una fuerza perdida, una nueva vida, ya que estimaban que ese amor era el cauce de una fecundación intelectual, generadora de las artes creativas y la filosofía, madre de toda las sabidurías.⁵⁵

No es necesario entrar en discusión contra quienes han limitado la realidad homosexual griega a la pederastia. Probablemente, dice Eribon, se trate de algo

históricamente exacto o no... es muy posible que esta representación legada por los textos no corresponda a las prácticas reales... sino más bien al arreglo literario, la justificación ideológica o la representación filosófica en vez de a la realidad de la vida cotidiana en una sociedad determinada.⁵⁶

En 1864, a los 25 años, Walter Pater, partidario de los ideales griegos, dio a conocer su ensayo "Diafanidad" en el que habla de un carácter humano que regeneraría a la sociedad: la figura del "diáfano" o "cristalino", una persona dueña de gran belleza física e interior, dotada de un gran "orgullo de vivir". Otro de sus razonamientos giraba en torno de la práctica gimnástica helena alegando que el arte griego "tenía una relación directa con la belleza física". Por eso sus alabanzas a la escultura griega y sus estatuas masculinas de cuerpos jóvenes y bellos. Más tarde, en 1873, en su libro "Studies in the History of the Renaissance" expresa la idea de que hay que aprovechar las pasiones del momento, invitando a "arder con una llama dura como el diamante; mantener el éxtasis". Estudiosos como Eribon, hacen notar que Pater hizo un llamamiento implícito a la creación de una cultura específicamente homosexual que se impusiera la tarea de resucitar los ideales de Grecia y el Renacimiento.

De acuerdo con John Addington Symonds, los griegos celebraban un amor noble de orígenes militares, pues constituye una "fuente de valentía y grandeza del

55 *Ibidem*, p. 222

56 *Ibidem*, p. 226

alma". Tomó como ejemplo a los dorios, un pueblo esencialmente guerrero que vivía como un ejército de ocupación en los países que conquistaba, de quienes afirmaba tenían a la pederastia como institución. Symonds heredó su tesis del helenista alemán K. O. Müller, quien publicó en 1820-1824 "Los dorios". Según Eribon, Müller ajustó la pederastia con ritos de iniciación en Esparta y Creta, articulando un discurso en oposición al que concibe al amor entre hombres como causante de decadencia social: "Al otorgar a los amores masculinos las cartas de nobleza de una relación viril, marcial, Müller hizo posible... una palabra positiva y hasta militante sobre lo que entonces aún no se llamaba homosexualidad".⁵⁷

Al parecer, la tesis de Symonds luce como una tentativa por legitimar el homoerotismo al redescubrir la virilidad antigua y revalorar la amistad masculina. Jarman sabía que el amor entre hombres fue una práctica que se extendió hacia otros pueblos del Mediterráneo y que funcionaba casi como una norma, por eso en su "Sebastiane" retrata toda la masculinidad y deseo *queer* de una comunidad de legionarios romanos acampados en el desierto. Una representación semejante se percibe en "Caravaggio", en los juegos corporales entre el pintor italiano y su amigo Ranuccio.

Entre 1875 y 1886, Symonds publicó una antología sobre la Italia del Renacimiento, que incluía una biografía sobre Miguel Ángel. Llevó a cabo esta tarea debido a su pasión por este periodo, en el que, a decir de Eribon, "cantaba la belleza del hombre y la naturaleza". Symonds también tradujo las cartas intercambiadas por Miguel Ángel con su amante Tomaso Cavallieri, y en 1878 publicó una traducción de los sonetos de Miguel Ángel, texto que muchos años después llegaría a las manos de Jarman.

Pero los sonetos que interesaron mucho más al cineasta británico fueron los de Shakespeare, otra referencia obligada del periodo renacentista. Jarman siempre sostuvo que la identidad gay históricamente padeció de opresión y que mucha

57 *Ibidem*, p. 225

gente que lo inspiró e influenció fueron homosexuales; de ahí su reclamo por la valorización de "un pasado *queer*". En los Sonetos creyó haber encontrado la auténtica voz del deseo de Shakespeare y para él el amor referido en ellos es el homosexual. Ya desde su filme "The Tempest" reconoció al poeta isabelino como un autor gay y se quejó insistentemente de los académicos que negaron que Shakespeare fuera *queer*; igualmente resintió siempre que el *establishment* tergiversara la historia inglesa omitiendo este hecho.

Los Sonetos constituyen "una de las más penetrantes formulaciones que tenemos de la metafísica del Amor Eterno, esto es, de nuestra eterna condenación y lucha desesperada contra el Tiempo".⁵⁸ Se trata de una de las obras literarias que más larga controversia han causado. Principalmente el enigma que encierra al portador de las iniciales W. H. de la dedicatoria del editor, y del significado allí del término *begetter*, que estudiosos del tema como Agustín García Calvo han traducido como *procurador*, es decir, el procurador de estos versos. Así, Shakespeare parece dirigirse por momentos a un amado; aunque otras veces parece hacerlo hacia una dama, de ahí la polémica. No obstante, varios académicos han sostenido que el "él" de los Sonetos pudo tratarse de una mera 'convención'.

De cualquier manera, el cineasta para su película decidió incorporar aquellos versos donde la presencia del misterioso W.H. parece asomarse. Al comienzo del filme aparecen en pantalla las dos primeras líneas del soneto 151:

El amor es demasiado joven para saber lo que es conciencia
Más ¿quién no sabe que del amor la conciencia es hija?

De los 14 sonetos que Jarman ocupa, este es el único que no es leído en voz alta, además de no ser citado en su totalidad, pues en las líneas finales Shakespeare parece tener en mente a una figura femenina.

⁵⁸ García Calvo, Agustín, "Sonetos de Amor", p. 7

No es falta de conciencia cuando 'amor' llamo
A ella por cuyo amor me agacho y me encaramo.

El siguiente soneto, el 57, es leído por Judi Dench pero tampoco en su totalidad. El cineasta decidió eliminar las dos últimas líneas:

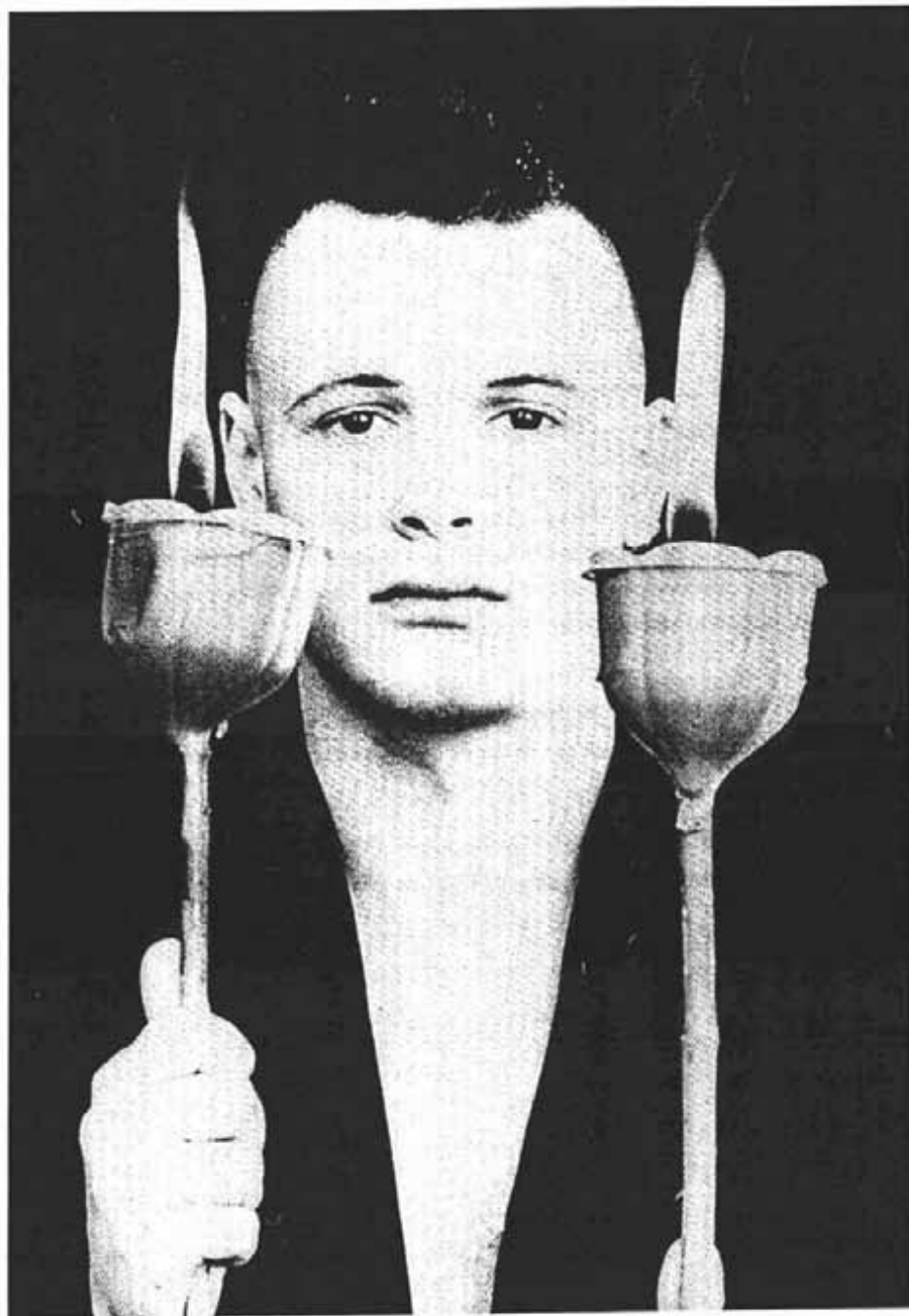
Tan tonto es el amor que nunca en tu cabeza,
Hagas lo que hagas, pensará vileza.

En adelante, todos los sonetos son leídos por completo. Jarman acudió a la poesía shakespeareana no para elaborar un filme sentimentalista:

No es sentimental porque no soy particularmente una persona sentimental... Y después de todo, los sonetos de Shakespeare no son sentimentales; uno de los mas consistentes sentimientos que transmiten es el de la pérdida... eso es lo que me interesó de los sonetos... es difícil estar enamorado".⁵⁹

Jarman adecuó los sonetos al *soundtrack* de Coil y le pidió a Dench que los leyera, lo que indica que *en la película los versos de Shakespeare son un componente auxiliar y complementario*. Como afirma Tony Peake, "en el análisis final, la 'historia' radica casi enteramente en la imágenes". La lectura de Dench puede entenderse como un "comentario indirecto", ubicado en una esfera alterna. Por otra parte, la película nos hace ver que tal vez la más festiva poesía romántica en el lenguaje está escrita por un hombre dedicada a otro.

⁵⁹ Jarman, Derek, "The Last Of England", op. cit., p. 140



Philip Williamson, uno de los protagonistas.

IV. LOS PRISMAS DEL DIAMANTE

Prisma modernista

El cine de Derek Jarman es la expresión de una voz artística (disidente) que rechaza los cánones del modelo institucional. Este cine dominante (en la esfera productiva filmica capitalista mundial), dominador (en el sedimento mediático-social globalizado), calificado por muchos teóricos como "cine clásico". El cine de Hollywood y sus homólogos diseñado para ofrecer satisfacciones socialmente aceptables mediante la implementación tecnológica, códigos cinemáticos y prácticas enunciativas. Un cine emisor de tipos particulares de representación (de la mujeres, de los homosexuales, de los inmigrantes...), y que perfila al sujeto-espectador como si fuese aparentemente unitario.

Producto anti-institucional

Describir al cine institucionalizado es describir lo que "The Angelic Conversation" no es. La película se erige en las antípodas del MRI (Modo de Representación Institucional), como quehacer cinematográfico alterno y opositor que rompe con las identificaciones estandarizadas para ofrecer identificaciones alternativas; para socavar los cimientos ideológicos del cine dominante.

Como el resto de los filmes realizados por Derek Jarman, "The Angelic Conversation" no participa de la producción cinematográfica organizada para la taquilla. Se inscribe dentro de los márgenes del cine divergente que se levanta por encima de las exigencias corporativas del *mainstream* y la industria del ocio, que mira a la obra de arte y no a la mercancía, que apunta hacia todas aquellas películas que no participan de la enajenación imperante de Hollywood y sus filmes

de serie B, un cine (casi siempre) insustancial y sin identidad producido en serie, en el pandemonium de la imagen:

A las películas montadas según este modelo se les identifica por su absoluta anonimidad; no tienen autor(es). Aparecen como cualquier mercancía burguesa, con marca pero sin firma(s) visible(s), sin personalidad. Este cine ni siquiera cuenta con el efecto fetiche de las "estrellas". Son casi todas las películas que se han producido diariamente desde que la proyección pública se convirtió en un negocio capitalista, el negocio del siglo XX, la compra-venta de ilusión. O sea, este modelo es un resultado del intercambio mercantil, un resultado a favor del productor, o sea, en contra del consumidor-receptor inmediato. Cine enajenación, cine enajenante, para encontrar y mostrar, encontrar y demostrar, los límites del presente: el gran encierro planetario en el sexo, el dinero y el Estado-Capital.¹

La película de Jarman se aparta decididamente del modelo institucional para postrarse en lo que Salvador Mendiola y Ma. Adela Hernández llaman 'contra-cine', o sea, en la silla del experimento, la vanguardia. Consecuentemente cuestiona al modelo, y desde esa convicción se erige como una tarea libertaria, como una experiencia legítimamente contestataria, si nos posamos en la idea de que

hacer cine significa tomar posiciones ante el modelo; por tanto, la recepción debe arrancar criticando el modelo, presentando elementos para juzgarlo con objetividad, para llegar a ser de veras una conciencia receptora crítica, apreciativa. Desconstruir el modelo significa desajenar al sujeto receptor de películas, hacerlo madurar, adquirir verdadera autoconciencia. Actuar contra el falso sueño del modelo.²

Jarman o el moderno primitivo. El cine institucionalizado es también un cine totalizador de un lenguaje de abstracciones normalizadas para la representación del espacio, el tiempo y la forma narrativa. La teoría de Noël Burch nos habla del periodo primitivo, cuando el cine no se percibía/leía formalmente en términos de encuadres, planos, secuencias y movimientos de cámara. Sin embargo, por supuesto eran también tiempos de indagación y experimentación.

¹ Hernández, Ma. Adela y Mendiola, Salvador, "Manual de Apreciación Cinematográfica", p. 88

² *Ibidem*, p. 89

El cine de Jarman es heredero del trabajo de los Williamson, Haggar, Hepworth, Smith, y otros primitivos ingleses, cuyo cine se regía principalmente por la actitud inquieta y experimental. Sentando las bases, junto con los realizadores de otras latitudes, robustecieron el cine con sus aportaciones para que el cine sea hoy como lo conocemos. Sin restricciones corporativas resolvían sus películas artesanalmente, solventando las cosas con sus propios medios, empleando a familiares como actores (Jarman hizo lo propio con su círculo de amigos) y exhibiendo su trabajo a algunos cuantos. En ese aparente flujo de imágenes en sus películas, sin quizás todavía una articulación madura, está también un ánimo liberal, autónomo de ataduras conceptuales. **Este filme no se adapta a las convenciones habituales para el análisis de películas, por eso aquí no sirven los manuales de apreciación cinematográfica.** En "The Angelic Conversation", lo que Burch vino a definir como *autarquía primitiva*, en Jarman significa "el tapiz ambiental de las imágenes fortuitas."

Producto liberal

Desde comienzos del siglo pasado, prácticamente en todos los países del mundo se hizo cine, aún en los menos desarrollados. La veloz difusión de la técnica cinematográfica se interrumpió durante las dos grandes guerras, lo que permitió que desde la década de los 30 Estados Unidos se afirmara como la llamada 'meca del cine'. Este hecho tiene su explicación en la historia económica del cine, que ubica a aquel país como sede del éxito empresarial en esta rama, una conquista fundada en la integración vertical de la producción, la distribución y la explotación en las salas cinematográficas y en un gran poderío financiero. Cierta perspectiva contestataria (¿radical?) impulsada por algunos teóricos en el marco de la teoría y la historiografía cinematográfica percibe al cine hollywoodense como instrumento para la imitación, la inautenticidad y la estandarización.

La tradición modernista citada por Sara Street hace referencia al cine que durante décadas se ha mostrado como ejemplo conciso de la evolución cinematográfica empatada con la indagación artística modernista, liberal, el cine en el que se inscribe "The Angelic Conversation", en oposición a la lente institucionalizada. Sólo al estar consciente de que la modernidad reclama la ruptura dentro de la tradición es que un artista puede afirmarse como un innovador. Los Picasso, Tamayo, Bacon, Godard, Wilde, Buñuel, Joyce, Welles... no revocaron a sus antecesores; los asimilaron y exploraron nuevas líneas de transmisión, expandieron horizontes y fomentaron perspectivas distintas e inusuales. Por eso Jarman para llegar a construir algo realmente original, legítimo, confrontó lo que otros hacían a su alrededor (Pasolini, Fellini, Russell y más), con lo que otros habían hecho antes (Anger, Warhol, Cocteau, Powell).

La afortunada experimentación temática y formal en las películas de Jarman refrescó el panorama filmico británico que por lo menos durante dos décadas se había visto erosionado. "The Angelic Conversation" se adhiere al rizoma modernista porque no da la espalda al pasado y avizora novedosos modos de representación. Se sabe deudora de los primitivos ingleses, Griffith, Gance, los independentistas de la London Film Makers Co-Op, los trabajos de la GPO Film Unit y el Documentary Film Movement, las películas laborales, hasta Russell, Davies, Douglas, Leigh, Potter. Como planteamiento filmico, es versátil, a veces inasible, su motor es la propulsión personal que se nutre de la experiencia cotidiana y el entorno inmediato.

Esta raíz es la misma a la que Pier Paolo Pasolini definió como 'técnico-estilística' -para referirse al cine de poesía- desbordada de discurso personal y expresada a través de maduros ejercicios de estilo de su autor:

Se basa en el conjunto de los estilemas cinematográficos, que se han formado tan naturalmente, en función de los excesos psicológicos anómalos de los protagonistas elegidos pretextualmente: o mejor, en función de una visión sustancialmente formalista del mundo del autor (informal en Antonioni, elegíaca en Bertolucci, tecnicista en Godard,

etcétera). Expresar esta visión interior reclama necesariamente una lengua especial, con sus estilismos y sus tecnicismos inherentes a la inspiración, que, al ser fundamentalmente formalista, tiene en ellos simultáneamente su instrumento y su objeto.³

Absolutamente en todos sus componentes (discursivo, técnico-estilístico, de realización, de distribución), "The Angelic Conversation" transparenta la condición del producto anticonvencional que se propone "interrogar modos lineales de narración, explorar rasgos psicológicos y abandonar formas convencionales de representación". Tales atributos hacen de esta propuesta filmica un espectáculo de imaginación poética, entusiasta fenómeno visual.

Prisma Genealógico

Para acceder al cine de Derek Jarman conviene asimilar principios de variedad y redundancia, temáticas constantes, prácticas y tendencias artísticas recurrentes en toda su obra cinematográfica y que resultaron indispensables para exponer su perspectiva de las cosas. Estos rasgos característicos son los dispositivos con los que el cineasta nos hace ver o aprehender algo singular en el mundo; por otro lado, proyectan de alguna manera lo que puede llamarse su estilo de realización. Para abordar "The Angelic Conversation" como una unidad debe primero determinarse que se inscribe dentro de una totalidad filmica, un corpus cinematográfico cuyos componentes -las películas- manifiestan una consanguinidad en tanto que comparten características, digamos, estilísticas. Las siguientes categorías no son todas las que definen el cine de Jarman, son las que aparentemente más se perciben como lazos afines entre el filme y los otros largometrajes del cineasta.

³ Pasolini, Pier Paolo, en *Cine de poesía*, "Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de Poesía contra cine de prosa", p. 90

Filme rompedor

"The Angelic Conversation" evidentemente rompe con el flujo narrativo lineal y tradicional. De acuerdo con la premisa de Tracy Biga, la no narración en un nivel formal puede ser analizada en tres niveles: intertextualidad, especulación y manipulación de la forma narrativa. El cine de Jarman mantiene una 'intertextualidad' porque los escritos, publicados independientemente, sirven como complemento de las películas, abordan sus temas y discuten los métodos de producción y condiciones de realización.

Aunque los filmes se sostienen por sí solos, capas de significado son adheridas por la lectura de sus libros, que concentran las influencias y la vida creativa de Jarman. Esta intertextualidad... interrumpe la creencia de que el texto del filme es continuo con un situado comienzo, un desarrollo y un fin.⁴

La intertextualidad de "The Angelic Conversation" se muestra en diarios, autobiografías y cuadernos de notas, como lo son "Modern Nature", "Dancing Ledge" y principalmente "The Last Of England", la segunda publicación literaria íntima de Jarman en donde se encuentran muchos detalles de la concepción del proyecto así como de la producción y realización del filme.

Siguiendo a Biga, la 'especulación' en el cine de Jarman se presenta por un despliegue espectacular que interrumpe el flujo y la lógica de la narrativa convencional mediante la creación de 'momentos totalizadores' en los que se reflexiona, sensibiliza o destaca algo dentro del filme, o bien, mediante la alteración de elementos visuales para optimizar el mensaje. En "The Angelic Conversation" percibimos un momento totalizador cuando un interludio musical se presenta aislado, suspendido en el aire: el instante en que escuchamos la música de Coil y la pareja de amantes masculinos se recuesta, juguetea y se besa, sensibilizándonos acerca del erotismo y la pureza del amor. Mientras, técnicas

⁴ Biga, Tracy, op. cit., p. 22

como cambiar la exposición, la película granosa y yuxtaponer variados originales de cámara que distorsionan la imagen, enfatizan atractivamente el tono visual del filme.

Finalmente, Jarman rompe con la narrativa convencional a través de la manipulación de elementos narrativos, o incluso, la carencia de varios de ellos: no existe guión, ni formalmente un argumento ni *story-board*. Pero principalmente, mediante la creación de niveles de abstracción que se desprenden del salto entre los formatos, super 8, VHS y cine, y que brindan distintas calidades de imagen. Lo mismo sucede con la velocidad de la película debido al degradado de la imagen producto del sistema de *stop-frame* usado frecuentemente en el filme. Otra manipulación de un elemento narrativo es la ausencia de conflicto y resolución debido a que el filme no obedece a una estructura dramática común. Los personajes se muestran en principio aislados -un aparente conflicto- pero nunca se encaminan hacia una resolución. Simplemente, el supuesto conflicto se evapora.

Filme subterráneo

La película se identifica con el linaje *underground* al constituirse como un modelo de libertad creativa, el cual se percibe al menos en cuatro ejes: del espectador, del homosexual, del autor y del objeto de apreciación. En el primer caso, al ofrecerse como una obra sujeta a libre albedrío, como el mismo director expresó, "un filme que no se impone a la audiencia, permite a la mente vagar y trazar sus propias conclusiones". La audiencia puede calificarla como una pieza híbrida dominada por el ensueño, o bien como un torrente de imágenes y sonidos donde aparentemente nada se cuenta, nada se narra. Da lo mismo, al final Jarman consigue poner de relieve aspectos universales como el amor o la espiritualidad para que los perciba cualquiera.

Más evidente se muestra la parábola homosexual que resulta de la representación de la 'angustia y experiencia' en la vida de los llamados por Proust 'invertidos'. Temprano en el filme vemos a dos hombres (homosexuales o *queer*), uno carga una viga, otro un tonel. Los escenarios son sombríos y aislados. Así se representa simbólicamente su penoso tránsito por la vida, su angustiada realidad de seres excluidos -la otra imagen casi similar a tal representación existe en "The Garden", la pareja de homosexuales evocando a Cristo y su suplicio- y es el idilio entre ambos lo que los empuja y libera, quizás sólo fugazmente, de la reprobación social. Ambos personajes son evocación actual de los seres inadaptados de los filmes *underground* de Anger, Deren y compañía. Una inadaptación, proveniente muchas veces de la moral sexual, que se traduce casi siempre en perturbación psicológica.*

La tercera vía liberadora aparece en el filme para afectar al autor, un británico que por su identidad gay experimentó siempre la discriminación y que a hasta casi los 25 años vivió al borde del delito pues la homosexualidad era considerada un crimen en Inglaterra hasta 1967, cuando Leo Abse la legalizó con el consentimiento de los adultos pero con la aún latente reprobación del amor entre hombres. Desde aquél episodio en uno de los dormitorios de *Houdie House* cuando siendo todavía niño durmió con su amigo Gavin, hasta la aparición de la cláusula 28 con la cual vio pisoteados sus derechos como ciudadano, Jarman se asumió como un gay perseguido. A través de una exposición honesta sobre la identidad homosexual, "The Angelic Conversation" se muestra como una obra catártica para su autor, como la llave que lo liberó de oxidados grilletes. Decía Nietzsche que 'la libertad consiste en no avergonzarse más de uno mismo'. Jarman siempre se sintió complacido con este filme, porque fue también la oportunidad que a sí mismo se brindó para enorgullecerse de su liberalidad.

* Anteriormente, Watson y Webber habían hecho "Lot in Sodom" (1933-34) filme experimental cuyo relato, de acuerdo con Jacob Lewis, "se basa casi exclusivamente en la expresión de la homosexualidad y del subconsciente", y en el que se aprovechan todos los recursos de la cámara con el fin de conseguir sombras, luces deslumbrantes, ritmos e intensidad de sentimientos.

Por último, el filme camina sobre vía libre en cuanto a términos de realización y distribución, como prácticamente toda la filmografía de este cineasta. Por un lado, se aparta de los cánones de la técnica cinematográfica porque participa de la creencia de algunos autores *underground* (Jack Smith, Ron Rice y otros) de que la pulcritud y el cuidado de la técnica institucionalizada "interfieren la espontaneidad, la verdad y la inmediatez". Manifiesta igualmente un afortunado empleo de la sobreimposición de imágenes como en las mejores piezas de Gregory Markopoulos. Por otra parte, es un filme independiente. Como lo hizo en todos sus trabajos, Jarman se valió de sus propios medios (recursos limitados, actores no profesionales, etcétera.) para realizar este proyecto, al estilo de la vieja Escuela de Nueva York.*

Las opciones para su apreciación y distribución no están en el circuito comercial, no dependen de él. Es una película que no se transmite por televisión, y no podría ser proyectada en los grandes complejos cinematográficos de hoy porque no cumple con los requisitos de un producto rentable. Aparece ocasionalmente en carteleras, celebraciones, festivales alternativos y pequeñas salas de arte. En Internet, sólo se halla disponible para su compra en formato VHS. Arnold J. Toynbee se preguntó alguna vez si el artista debía trabajar primordialmente para la comunidad o para sí mismo. Ante tal disyuntiva señaló una alternativa: "trabajar para un círculo que comparta sus sentimientos, pensamiento y visión general". Para el profesor Toynbee las comunidades suelen repudiar el disenso y la innovación, lo que frecuentemente han tratado de reprimir con persecuciones.

* Antes que la Escuela de Nueva York y después de los primitivos ingleses, en Rusia Dziga Vertov y los kinoki propugnaban las películas sin actores profesionales, sin argumento y sin escenarios artificiales, lo que atrajo a muchos artistas independientes sedientos de experiencia.

Filme *queer*

Ya desde "Sebastiane", vimos a un Jarman partícipe de la conciencia y estética *queer*², hecho que se manifestará de mejor manera años más adelante con "Edward II". Aunque anterior a la irrupción oficial del *Queer Cinema*, "The Angelic Conversation" pertenece a esta tendencia principalmente porque nos brinda una 'imagen positiva' del gay en respuesta a la representación histórica de esta identidad por parte del *mainstream*. Aquí, la pareja de amantes jamás se ubica en medio de una trama hollywoodense que lo conducirá a la total perdición por su identidad sexual diferente. Son seres abstractos habitando un mundo onírico salido de la cabeza del autor. Políticamente, el filme al erigirse sobre una base elegiaca de aquel "amor que no se atreve a decir su nombre", se pronuncia en contra de la discriminación sexual que ese mismo año el gobierno tatcherista se encargó de institucionalizar mediante la paranoica cláusula 28. Por eso es una película *queer*.

Durante varios años posteriores a su realización, "The Angelic Conversation" recorrió festivales y ciclos cuyo tema central es la disidencia sexual y salas de arte exclusivas para la expresión alternativa, la exigüidad. Lo *queer* combina una determinada estética con una específica actitud ante la vida y un entendimiento subversivo, es un adjetivo para la minoría. Y el filme de Jarman es una obra minoritaria, para ojos *queer* -no necesariamente homosexuales- capaces de ver en las pantallas de los descomunales complejos cinematográficos de hoy los pálidos reflejos de un mundo que se derrumba.

² Para autores como Tony Peake, "Sebastián" es precursor del autodestructivo y pasivo héroe homosexual en el cine. El filme da cuenta del amor gay atocado por el sistema y la ideología imperantes, y se aprecia como un ejemplo de la idealización del amor homosexual a pesar del sadismo de las históricas fuerzas sociales y culturales.

Filme renacentista

De oposición. "The Angelic Conversation" reflexiona sobre una realidad individual/espiritual –en este caso gay- en el contexto contemporáneo, participando así del ideal del pensamiento renacentista. De manera evidente, Jarman irrumpe y complica las suposiciones del cine institucional al desafiar las definiciones de sexualidad y roles de género. Sus protagonistas son homosexuales, pero nunca adoptan el comportamiento varonil evidente en la 'representación clásica' cinematográfica, y en todo caso, el cuerpo fetichizado es siempre el masculino.

Tal 'oposición genérica' no es otra cosa sino el rechazo a los argumentos del modelo institucional que durante largos años ha estandarizado los roles de género. Bajo una óptica heterosexual, este modelo ha privilegiado la figura masculina incluso no sólo en el universo diegético* de las películas. En los orígenes del cine mismo hubo muchas mujeres participando en la realización y evolución filmica. Una vez que el cine se estableció como una industria, una institución, en la segunda mitad de los años 20, las mujeres desaparecieron del panorama de la realización.

Romántico. Como William Blake, William Morris y otros que miraban hacia atrás sobre sus hombros anhelando el Paraíso terrenal, Jarman se equipa con una cámara de cine e igualmente mira sobre su hombro en "The Angelic Conversation", pues la pareja de amantes termina su idilio en un jardín, mientras esporádicamente se advierte la presencia amenazante de un radar y un automóvil (imágenes representativas de la tecnología y la industrialización). Así, el cineasta

* La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficción/interno del filme cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad.

expresa su ansiedad por el ideal de la antigua Inglaterra como paisaje desvanecido y huerto insular.*

La misma sensación se presenta al filmar en locaciones firmemente enraizadas a la historia británica. Un ejemplo, la Montacute House, "una muy fina mansión isabelina". Esta sensación de pérdida se aprecia todavía mejor en "The Last of England" con sus escenas de baldíos industriales y la decadencia urbana en Londres y Liverpool. Los escenarios son fiel espejo de un paisaje inglés contemporáneo dominado por el concreto y el hierro.

De la fusión de las artes. Con "The Angelic Conversation" su autor atrae varias artes hacia una sola. En principio, está la cohesión con la poesía shakespereana: 14 sonetos leídos por Judi Dench. La relación con la pintura se percibe en la atrayente estética pictórica, con variedad de colores y texturas, que el filme despidе gracias a la técnica de refilmación y combinación de formatos de la que Jarman se vale. En el aspecto musical, el *soundtrack* compuesto por Coil, una agrupación vanguardista en la escena de la música industrial, aporta la atmósfera que Jarman requirió. Los integrantes de Coil, como Jarman, mantuvieron un profundo interés en las cuestiones alquímicas, por lo que la mayoría de su trabajo está realizado alrededor del ocultismo con la finalidad de provocar distintas vibraciones y reacciones en la audiencia.

Como Powell y Russell, Jarman supo que para conseguir amalgamar óptimamente varias disciplinas era necesario concebir el trabajo de realización como una tarea comunitaria en la que los colaboradores, también artistas, aportaran ideas**. Siempre expresó su interés porque la experiencia de hacer cine resultara disfrutable para todos, aun cuando el criterio final aplicado para cada cosa fuese siempre el suyo. De alguna manera, esta convicción diferenció su trabajo del que

* De acuerdo con el escritor Robert Graves, todos los paraísos de las edades neolítica y de bronce son islas llenas de huertos; "la propia palabra paraíso debería significar huerto".

** El concepto de la *Gesamtkunstwerk* de Wagner suponía también la concreción de una obra comunitaria, fruto de la colaboración entre artistas, no de un individuo aislado.

hacían otras personas en la industria cinematográfica y la televisión. En estas instancias, directores y técnicos son compensados de acuerdo a un orden jerárquico y muchas veces reunidos por dinero y no por intereses comunes.

El productor Don Boyd compara esta proximidad con la frecuentemente usada por pintores italianos del Renacimiento, y sugiere que, mientras que cada técnico hacía únicas contribuciones, Jarman siempre restaba exactitud a su particular visión y, tanto, que 'cruelmente' imponía su voluntad en el proyecto.⁵

No obstante, la práctica más exitosa de Jarman en la fusión de las artes la tenemos en su séptimo largometraje, "War Requiem", en el que combina sus imágenes pictóricas con la poesía de Wilfred Owen, y con el texto latino de la Misa de Difuntos y la música de Benjamin Britten para crear un filme integral de complejidad intelectual e impacto emocional.*

Filme elegiaco

Un eco elegiaco resuena en "The Angelic Conversation", más aún que en "The Garden". Jarman imaginó su filme influido por la lectura del poema anónimo anglosajón "The Wanderer", un antiguo texto que forma parte de la colección recogida en el Libro de Exeter, manuscrito cuya copia data del año 975. El poema es la expresión sombría y lírica de un guerrero o bardo quien ha sido despojado, por circunstancias crueles y por la muerte, de todo lo que quería, incluso de su señor y patrón. Vaga por ahí como un hombre sin país. Este es el lamento de un hombre solitario añorando los goces perdidos, como se ve en este fragmento:

¿A dónde fue el corcel? ¿A dónde fue el pariente?

¿A dónde fueron las sedes de los banquetes?

⁵ Gomez, Joseph A., op. cit., p. 90

* Ya a comienzos de los 60 cineastas como Antonioni recalcan la importancia de que el cine abrazara libremente otras disciplinas.

¿Dónde están los tumultos en el salón?

¡Alas, la copa brillante! ¡Alas, El guerrero!

¡Alas, la gloria del príncipe! ¡Cuánto tiempo ha departido

Oscurcido bajo el casco de la noche, como si nunca hubiera estado!

"The Wanderer" apunta hacia un poderoso sentido elegíaco del exilio de los placeres de la vida, tema recurrente en la antigua literatura británica. En el terreno fílmico la referencia pastoral la encontramos en el trabajo de gente como el dúo Michael Powell-Emeric Pressburger* y Humphrey Jennings. Jarman retoma esta tradición en su filme al contrastar su idealizado paisaje inglés con la ruina del mundo urbano y la represión institucional asociada con el declive social de Inglaterra. Durante mucho tiempo, el cineasta contempló la destrucción y observó que los fragmentos son preservados "como en un museo".

Según el investigador Llorenç Esteve, el cine de Powell-Pressburger muestra la incapacidad del individuo para vivir bajo sus propios términos en contra de un sistema hegemónico que marcha por otros caminos. Para Esteve, el individualismo en el cine de estos dos autores reclama la diferencia, la minoría, y en ese sentido constituye "una forma de independencia contra el sistema. Sus personajes individualistas son ambiguos y en constante contradicción con el mundo que les ha tocado vivir, son, decididamente, una galería de personajes excéntricos"⁶.

Sin duda la película de Jarman muestra tal incapacidad del individuo para vivir bajo sus propios términos. En el filme, la tensión entre un brutal presente y un pasado idealizado es evidente cuando vemos en la pantalla las imágenes amenazantes del radar y un automóvil incendiado, a manera de símbolos de las fuerzas en oposición del ideal pastoral. De igual manera, Jarman alude la omnipresencia de la tecnología porque está consciente de la tendencia totalitaria

* Películas como "El coronel Blimp" o "A Canterbury Tale" destacan por su sentido pastoral sobre los ideales británicos, así como por transmitir una fuerte preocupación por la identidad. De hecho, Pressburger, un judío errante, aportó la experiencia de la pérdida, del sufrimiento de un hombre que estuvo vagando por media Europa.

⁶ Esteve, Llorenç, "Michael Powell y Emeric Pressburger", p. 110

con que ésta ejerce su control y pervierte la individualidad; un planteamiento que apuntaló Herbert Marcuse a finales de los 60 cuando afirmaba que "la tecnología sirve para instituir formas de control social y de cohesión social más efectivas y agradables".

La elegía pastoral está latente también en otro fragmento de la película, el momento en que los dos errantes sirven a su rey. La escena se apoya en la idea, según expresó el mismo Jarman, de representar la actitud servil hacia un emperador. Ambos hombres encarnan también la imagen poética del vagabundo, "el dador de sueños". Por su autoextrañamiento y soledad, por su pérdida de hogar y de mundo, estos seres errabundos de "The Angelic Conversation" se perciben cerca de la antigua literatura heroica anglosajona.

Filme pictórico

Uno de los mayores atributos en el trabajo de Jarman es la aplicación de nociones pictóricas en su cine. No olvidemos que el cineasta se ganó un lugar propio en el panorama de la plástica inglesa de las últimas décadas del siglo pasado y que expuso obra en Europa, América y Asia. Su óptica pictórica se abre paso en medio de sus películas, sobre todo en los *tableau vivant* de "Caravaggio" y antes en "In the Shadow of the Sun" y "The Angelic Conversation", denotando la presencia del ojo de un pintor alerta al color, a la luz y a la textura.

Lo que Jarman exhibe en "The Angelic Conversation" es la consecución de nociones estéticas de la pintura en el formato de cine al contener imágenes con cierta texturación que les da apariencia de pinturas. El propio autor se encargó de aclarar en sus notas que "las conexiones son con la pintura no con la novela". La película muestra un afortunado aspecto pictórico principalmente debido a la transferencia de formatos y la manipulación de la velocidad. A través de estas aplicaciones técnicas, Jarman demuestra haber heredado el legado de los

maestros impresionistas quienes a finales del siglo XIX rechazaron las reglas fijas y las doctrinas estéticas establecidas, mismas que impidieron su participación en exposiciones, premios y patrocinios auspiciados por el gobierno. Semejante marginación experimentó también el cineasta en vida.

En principio, Jarman alude a la estética del impresionismo por la sensibilidad de la luz y el color en las imágenes. Este Jarman 'impresionista' pone amarillos, verdes, rojos en su lienzo de luz. Al refilmar en baja velocidad y manipular el balance del color blanco, obtuvo colores como si los hubiera mezclado en una paleta. Los colores contribuyen así a la obtención de una atmósfera sombría y cargada de energía visible incluso en proyectos anteriores como "In the Shadow of the Sun":

Las imágenes de "In the Shadow of the Sun" están fusionadas con (colores) escarlata, naranja y rosa. La degradación causada por la refilmación de múltiples imágenes les brinda una luz trémula de misterio/energía como las "Ninfas" de Monet o los almiares en la puesta de sol.⁷

Como el mismo cineasta señala, la luz cumple su función atmosférica; la adecuada distribución luz-sombra no es producto meramente de la tarea de iluminación de los escenarios sino de la refilmación de la imagen. Otro atributo pictórico es la sensación de una 'superficie filmica texturizada', pigmentada y áspera, que por momentos luce como una red intrincada de pinceladas de color (aquí la película de paso exhibe eliminación de efectos de profundidad y de distancia: la supresión de la perspectiva atmosférica planteada por Dreyer). Esto lo percibimos mejor en tomas abiertas que nos muestran a los personajes y lo que les circunda. Se trata de una 'sensación' porque realmente Jarman no pintó sobre la cinta -cuya superficie obviamente debe ser suave- como lo hicieron en su momento los estudios Méliès o Pathé, o los cineastas expresionistas alemanes.

La estela impresionista de Jarman en este filme se aprecia también en el tratamiento del paisaje, que ocupa por momentos un papel relevante dejando de

⁷ Jarman, Derek, "Dancing Ledge", op. cit., p. 129

ser simple fondo. Sus personajes se insertan en él, lo ocupan. Además, las imágenes de un jardín florido en el filme nos recuerdan la afectividad y amor por la naturaleza que profesaron Pissarro, Monet, Sisley y otros quienes reprodujeron en sus lienzos la alegría de los huertos en flor de la primavera.*

Los *frames* granulados y deslavados en "The Angelic Conversation" pueden entenderse como la aplicación de una estética pictórica en el formato cinematográfico; como el fruto del experimento de un pintor produciendo cine quien logró potenciar su fuerza visual/poética, su visión personalizada que describe vida interna, merced a una experimentación técnica que se extendió a "The Last of England" y "The Garden", que fue sustituida en "Caravaggio" y, de alguna manera, revertida en "Blue".

Prisma Alquímico

El pensamiento alquímico se incrustó en la obra de Derek Jarman en la década de los 70, cuando el artista se acercó a textos de ocultistas del Renacimiento. En "The Tempest", por ejemplo, encontramos que los signos que Próspero dibuja sobre los muros de su estudio vienen de la "Filosofía Oculta" de Cornelius Agrippa. 10 años de leer a esos escritores olvidados, junto con los escritos de C. G. Jung resultaron vitales para sus enfoques de "Jubilee" y "The Tempest". Sin embargo, la identificación más abierta de Jarman con el pensamiento hermético está en "The Angelic Conversation", filme colmado de alusiones alquímicas y a través del cual el autor simpatiza con la interpretación psicológica de la escuela jungiana sobre esta materia.

* También los prerrafaelitas profesaron gran amor por la Naturaleza.

La *Magnum Opus* de Jarman

Jarman nunca se involucró con la doctrina hermética como para verse a sí mismo como un adepto. Incorporó plausiblemente la simbología ocultista a su cine en sintonía con el espíritu poético de los alquimistas. "The Angelic Conversation" contiene la representación filmica de varios de los principios fundamentales de esta antigua disciplina. El filme representa *un modelo cinematográfico de la obra alquímica* y muestra a su autor como la evocación moderna del alquimista enamorado de la síntesis. Con ello, muy a su manera y coincidiendo con su primera etapa madura como cineasta, Jarman se adhirió a la lista de grandes artistas inspirados en esta ciencia.

Chaos

Durante los primeros 30 minutos del filme, se establece una condición, el deambular de dos seres, dos hombres, en tránsito penoso por la vida. Simbólicamente esto queda representado por lo que trabajosamente carga cada uno: una viga y un tonel. En apariencia, son dos personalidades sometidas y fragmentadas -diría Jung- presuntamente por el rigor de una sociedad que los rechaza; por la intolerancia de lo que ya vimos que Jarman definió como estructura *heterosoc*. Dos seres urgidos de conocerse a sí mismos y liberar a sus almas encadenadas.

Paralelamente, queda de manifiesto la presencia de las cuatro sustancias fundamentales. Se escucha el sonido de agua, la tierra y el aire se perciben en los remolinos y tolvaneras que arremeten contra los dos hombres. Al fuego lo vemos en las dos teas que sostiene uno de los hombres, quien en otros cortes aparece caminando por ahí. La representación del cuaternio de los elementos le es útil a Jarman para acentuar el suplicio existencial, una convulsión igualmente sugerida por la música que entonces se escucha, pero sobre todo para decirnos que ambos

hombres se hallan en camino a la inconsciencia originaria, en busca de la totalidad.

En otros cortes aparece uno de los hombres sosteniendo una antorcha dentro de una cueva (¿el fuego global del que habla Figulus?). Luego, cantos o salmodias evocan el submundo mientras flamas llenan la pantalla. Así, una atmósfera oscura es el preludio de la muerte, la disolución de la sustancia o el ser por el fuego. Inicia entonces la ruta por las casas de los planetas, el reestablecimiento de la pureza y receptividad originales del alma. La llamada 'Obra Menor' va tomando forma. Lo anterior puede pensarse entonces como una alusión al ennegrecimiento de la materia (*nigredo*), que sabemos se relaciona con la descomposición total que se produce en la oscuridad y que dará paso a un nuevo estado del alma. El viaje por las casas de los planetas en términos psicológicos se entiende como la confrontación con el Yo. Simbólicamente, las casas de los planetas representan el zodiaco entero, o sea, todos los componentes de la personalidad o del carácter. Jung redondea esta idea:

El tránsito por las casas de los planetas, como el paso por las grandes salas en el inframundo egipcio, significa la superación de un obstáculo psíquico... Quien supera todos los círculos planetarios está libre de coacción; logra la 'corona victoriae' y con ello la semejanza divina.⁸

La aparición a cuadro de tres personajes, distintos a los dos primeros, sugiere la trinidad alquímica (azufre/sal/mercurio), fórmula imprescindible para la *separatio* de los constituyentes, en este caso de la personalidad. En términos jungianos, esto se asimila como el retiro de las proyecciones que falsean la imagen del mundo del paciente e impiden se conozca a sí mismo:

Esto sucede para que la conciencia controle ciertas condiciones psíquicas anómalas y ciertos estados de naturaleza afectiva, es decir, síntomas neuróticos. La intención

⁸ Jung, Carl G., "Mysterium coniunctionis", op. cit., p. 225

terapéutica explícita es establecer, frente a la turbulencia emocional, una posición espiritual-anímica que sea racional y más poderosa.⁹

Alrededor del minuto 25 del filme, vapores y calor dominan la pantalla, las imágenes evocan el centro de la tierra y ahí vemos a uno de los hombres luchar con una silueta oscura. De esta manera Jarman alude a una de las etapas cruciales en la unión de espíritu y alma, y que representa el primer grado de la conjunción: la confrontación con la sombra; para Jung, una confrontación con la conciencia. En términos del psiquiatra suizo, este fenómeno causa primero un equilibrio muerto, un estancamiento que impide las decisiones morales y hace ineficaces o imposibles las convicciones. Todo se vuelve dudoso, por eso los alquimistas llamaron a esta fase inicial *chaos* o *melancholia*.

Purificación y apoteosis

Hasta aquí, los dos hombres aparecen siempre independientes uno del otro, nunca como acompañantes, de manera alternada son el medio de la representación filmica de Jarman del pensamiento hermético. Los siguientes 10 minutos del filme parecen referir otras etapas del exigente procedimiento alquímico. En algunas imágenes encontramos primero a un personaje sosteniendo un globo dorado, mismo que es besado más tarde por tres personajes; acaso la manera en que Jarman imaginó el oro filosófico.

Toda vez que quedan atrás las entrañas de la tierra, queda atrás también la etapa disolutiva. Vemos a uno de los hombres bañarse en el mar, agua que si se quiere puede asimilarse como el mercurio, el *aqua permanens* en la que el bautismo tiene lugar y cuya función principal es la ablución, como en el cristianismo:

⁹ *Ibidem*, p. 469

El efecto del bautismo cristiano es el perdón de los pecados y la admisión en la Iglesia como reino terrenal de Cristo, la santificación y renacimiento por medio de la *gratia sanctificans* y el otorgamiento del carácter *indelebilis* del bautismo. El efecto del *aqua permanens* es igualmente maravilloso. Así dice La gloria del mundo: Nuestro misterio es la vida de todas las cosas (rei) o el agua. El agua disuelve el cuerpo en espíritu e invoca al espíritu viviente de entre los muertos... La disolución en un espíritu, la volatilización o sublimatio, corresponde químicamente a la evaporación, o al menos a la expulsión de sus componentes gasificables, como el mercurio, el azufre, etc. Psicológicamente equivale a hacerse consciente, es decir, a la integración de un contenido hasta entonces inconsciente.¹⁰

También en este lapso Jarman trae a la pantalla la figura del rey, acicalado por los dos hombres. Ambos lavan y besan su cuerpo, ataviándolo con las pertenencias propias de su majestad. Con esta representación de la *apoteosis del rey*, Jarman refiere un estado sublimado de la conciencia (recordemos que el rey renovado corresponde a una conciencia renovada), meta que ahora alcanzar todo espíritu sometido, en el que el individuo es ahora alguien psicológicamente fortalecido.

El ánimo comienza a ser creativa una vez que el rey viejo se renueva en ella. Desde el punto de vista psicológico, el rey corresponde primero al Sol, que hemos interpretado como conciencia. Además, el rey ilustra una dominante de la conciencia, a saber: un principio reconocido universalmente, o una convicción colectiva o una idea tradicional. (...) la transformación se presenta rara vez como un fenómeno colectivo determinado y, por lo general, como una transformación en el individuo que, si las circunstancias son favorables, puede extenderse a la sociedad 'llegada la hora'. En el individuo esto sólo significa que la idea superior dominante está necesitada de renovación y transformación para hacer justicia al cambio de ciertas condiciones exteriores o inferiores.¹¹

10 *Ibidem*, p. 232

11 *Ibidem*, p. 303

La lucha y la unión

Cumplidos los primeros 45 minutos del filme se nos muestra una representación de la lucha de los opuestos. En medio de un forcejeo erótico vemos a los cuerpos de los dos hombres rechazarse y atraerse a la vez con pasión, combaten entre sí como dos formas de pureza enfrentadas. El color de las imágenes no siempre es el mismo, algunas son en blanco y negro, otras en negro y azul, así como en negro y rojo. Cuando esta lucha termina el resonar de una trompeta y nuevamente una imagen de tres personajes alineados en sugerencia de una triada (tal vez Anidus, Adech y Edochinum, la trinidad superior), anuncian una nueva disposición: la conjunción de los opuestos. Los dos cuerpos ya no luchan, ahora se abrazan y simulan un cortejo realizado por la cámara lenta de Jarman.

Ciertamente en esta contraposición se piensa ante todo en la fuerza de la pasión y del amor, que impulsa a los polos separados a unirse, olvidando que tan violenta atracción sólo se precisa allí donde la resistencia igual de fuerte mantiene separadas a las partes...¹²

Pero los alquimistas hablaban de dos principios 'opuestos', lo femenino y lo masculino, el rey y la reina, lo fijo y lo volátil. En la unión alquímica de Jarman vemos dos principios iguales, dos hombres. El trabajo de Derek Jarman se caracterizó siempre por otorgarse a sí mismo las máximas libertades. A través de su cine se propuso socavar las estructura heterosexual dominante, y asfixiante para los que conforman la diferencia, como las lesbianas y los homosexuales. En "The Angelic Conversation", el cineasta inglés no representa su simbólica lucha de opuestos mediante las figuras de un hombre y una mujer, sino a través de dos figuras masculinas; es de esta manera que invierte la norma porque de no hacerlo estaría participando de la lógica 'heterosoc'. Con el riesgo de que esta interpretación, retomada más ampliamente en el Prisma Idílico, luzca demasiado temeraria, hay que establecer que el filme no dejaría la misma marca si viéramos en pantalla la unión de dos sexos diferentes.

¹² *Ibidem*, p. 93

Volviendo al filme, en medio de la conjunción de lo opuestos vemos el rostro de un chico de cabellos rizados, se trata de un proyeccionista del ICA en cuya imagen el director sobreimpuso imágenes del *Pantheon* en Roma, así como la de un círculo luminoso aludiendo quizás por un lado al Sol y/o la Luna, o bien, a la intervención de la luz solar que incide sobre el andrógino, producto de la 'boda' de los opuestos. No sería descabellado pensar a este chico como la representación del andrógino, si tomamos en cuenta que el autor se encargó de sombrear un trasfondo dorado como sugerencia tal vez del oro alquímico. La luz trémula y dorada que se aprecia aquí viene de un recurso de Cerith Wyn Evans* quien la usó en su filme "Epiphany". En *crescendo* los dos hombres protagonizan un delicado encuentro de caricias y besos. Estamos en el corazón de la poesía jarmaniana, en uno de los fragmentos más refinados de todo su cine por ser la imagen del macro y microcosmos reconocidos como semejanza eterna, coronado musicalmente por el trabajo de Coil. Una sobredosis poética.

Culminación del milagro

Terminada la conjunción de los dos elementos/hombres queda implícito que la cristalización, entendamos por esto también el autoconocimiento, ha tenido lugar. La parábola del autoconocimiento citada por Jung es ejemplificada por estos dos hombres que ahora denotan un semblante distinto. Si antes los vimos apesadumbrados cargando el peso de sus vidas entre tolvaneras y remolinos, ahora, iluminados por la luz del sol, caminan con parsimonia porque ahora son seres que han trascendido a un nuevo estado material/espiritual:

En cuanto a parábola, este mito es efectivamente ambiguo; como generalmente hizo la alquimia, puede entenderse tanto física como pneumáticamente. El objetivo físico es conseguir el oro, la panacea, el *elixir vitae*; el objetivo pneumático es por su parte el

* Actualmente un artista plástico importante en la escena mundial, participante en foros como la Bienal de Venecia y Documenta, gracias sobre todo a sus instalaciones y esculturas complejas y de grandes alcances perceptuales. En piezas como "Dreamachine" (1998) encontramos reminiscencias del círculo luminoso evocando al sol o la luna.

renacimiento de la luz (espiritual) desde las tinieblas de la *physis*, el sanador autoconocimiento y la liberación del cuerpo pneumático de la *corruptio* de la carne.¹³

Otros motivos de la simbología alquímica aparecen a cuadro en los últimos 20 minutos de la película. Uno de ellos, los lirios, flotando en el interior de una fuente. Según Jung, el lirio alude a una naturaleza incorruptible, 'eterna', y es entendido como *Mercurius* o quintaesencia, "lo máximo que puede alcanzar la meditación humana". En las imágenes finales, uno de los hombres camina por ahí y se detiene para besar flores probablemente de color amarillo (en la imagen es difícil distinguir con certeza si se trata de ese color). De ser así, Jarman estaría aludiendo a la celidonia, sinónimo del oro filosófico que ayuda a la 'espiritualización' del cuerpo, como explica Jung:

La analogía del oro significa siempre una acentuación del valor; es decir, con la celidonia se proyecta a la mezcla el valor supremo, idéntico a la cuaternidad del sí-mismo. Cuando se dice de ella que extrae el alma de *Mercurius*, esto significa desde el punto de vista psicológico que la imagen del sí-mismo (la cuaternidad dorada) extrae una quintaesencia del espíritu ctónico.¹⁴

Las imágenes de sol y flores al final del filme podrían sugerir la primavera. Muchas fuentes alquimistas coinciden en señalar que en la estación de primavera todas las fuerzas de la vida están en festiva exaltación. Por ello se piensa que es el momento propicio para la obra maestra, mediante la cual los alquimistas buscaron simbólicamente la unión total de los opuestos, a la que consideraban necesaria para la curación de todo mal. Sus esfuerzos se enfocaban en la consecución de un ser espiritual y material, vivo e inanimado, masculino y femenino, viejo y joven, sexualmente dual en su interior y presuntamente neutral en el aspecto moral.

De acuerdo con las teorías de Carl Gustav Jung, la importancia del autoconocimiento radica en que si el destino le plantea al individuo la exigencia de conocerse a sí mismo y éste se niega, tal actitud puede empujarlo a un callejón sin

¹³ *Ibidem*, p. 460

¹⁴ *Ibidem*, p. 470

salida, a la muerte, sin que importe que ésta no consista más que en la congelación del progreso espiritual. Estos dos chicos en la pantalla son encarnación del *ánthropos* alquímico, del hombre trascendido de sí, espiritual y eterno. Por ser alegoría del hombre cuya alma se ha emancipado para asemejarse a Dios, son **ángeles** en el empíreo de la liberación, espíritus de la pulsación universal y en **conversación** cósmica con el Uno.

Así fue que Jarman consiguió su obra interior, su personal Obra Maestra con la que alcanzó su redención; el filme lo condujo a una especie de autoconocimiento que lo liberó de la 'dominante psíquica' que lo oprimía. Si el autor siempre se sintió satisfecho con este filme fue porque a través de él se autoreconoció como el *homunculus* angélico, mercurial y andrógino del que habla Zolla (ver pág. 124). Sobre el orgullo por este trabajo, Tony Peake apuntó:

Jarman quiso hacer una película sin auto-aborrecimiento, sin la violencia y encarcelamiento implícito en muchos filmes homoeróticos o gay, incluso su "Sebastiane". Aunque la destrucción 'se asoma desde el fondo' -el radar, la vigilancia, 'el sentimiento está bajo ataque psíquico'- al final 'el florecer se impone'. Como él escribió en su diario, 'No había habido un buen beso en pantalla en una película gay. Quise corregir eso... es un filme fino... el otro lado de la moneda'. Esto no fue para todos una copa de ambrosía (Tony Rayns la consideró 'una versión homosexual del kitsch heterosexual'), pero Jarman la colocó como la película de la cual estuvo más orgulloso, la única que sintió que más verdaderamente lo representaba.¹⁵

Prisma Idílico

El cine, como la religión o la política, ha sido empleado como arma arrojada contra la homosexualidad. En contraparte, otros lo han utilizado en su esfuerzo por legitimarla. "The Angelic Conversation" irrumpió en la entonces breve filmografía de Derek Jarman como su película más íntima, sustancialmente diferente y como

¹⁵ Peake, Tony, op. cit, p. 337

una propuesta inusual, por su temática gay, dentro del panorama cinematográfico inglés. Prácticamente todas las reseñas y alusiones sobre ella la encuentran como un ensueño de amor, celebración del cuerpo masculino o un ensayo poético de pasión homoerótica. El filme hunde sus raíces en los sentimientos de soledad y de amor, y en la idea de la realización espiritual. Por ello se presenta como una reflexión sensible sobre nuestra condición humana y como un resorte de vida.

Un filme de revelación

Para su autor, "The Angelic Conversation" es un viaje de descubrimiento, "mi viaje de descubrimiento a través del verano del 84", dice en "The Last Of England". El cineasta también aclara que cuando se hace una película de tales características, sin un guión, "ésta se transforma en una extensión de tu vida". A través de la exhibición de un mundo de magia y ritual, de contraste entre pasado y presente, el filme es una ventana onírica que ofrece un tránsito de la personalidad y el alma hacia un estado superior, teniendo como detonante el idilio homosexual, un periplo compuesto por cuatro etapas.

Laberinto

Durante aproximadamente los primeros 16 minutos del filme, vemos a dos hombres sin nombre ni filiación ni algo que nos indique que son 'alguien'. Rondan el mundo en extrañamiento y falta de rumbo, son en sí carencia del otro. Presuntamente ansiosos de amor, son seres abstractos, expuestos como 'exclavos' de sus sentimientos y de un mundo opresivo-heterosexista. Como se dijo anteriormente, uno carga un tonel (Phillip Williamson, cuya respiración a veces se oye agitada) y otro un pesado tronco (Paul Reynolds, en clara insinuación de la figura de Jesús cargando la cruz; de alguna manera anticipando

la misma representación de Cristo a través de una pareja de homosexuales, desplegada audazmente en "The Garden"). Imágenes de un humeante automóvil volcado y otras de lo que parece ser una patrulla de policía en marcha, tolveneras y viento, hacen pensar que ambos son errantes en un clima intolerante, sombras en fuga de la mayoría heterodominante que ha dispuesto todo a favor de sus derechos y prioridades. Nada nos indica que son homosexuales, pero más adelante veremos que son encarnación del deseo *queer*.

En este lapso, algunos cortes muestran a uno de los chicos sentado al pie de una ventana, contemplando el exterior con mirada nostálgica. También se aprecia al otro personaje caminar taciturno a lo largo de una alambrada, símbolo también de coerción. Tal comportamiento triste y sombrío puede ser interpretado como una representación de cierta melancolía homosexual, aquella que algunos señalan procede del duelo por la imposibilidad de alcanzar ciertas "satisfacciones" de las que goza la heterosexualidad, como son la formación de una familia y la paternidad. Estos hombres son de un mundo en el que la realidad de sus sentimientos, de su sexualidad, de su personalidad, pertenece al orden de lo indecible y condenado. Aquí se escuchan los sonetos 57, 90 y 43 de Shakespeare. En ellos encontramos alusiones a este angustiante estado de enamoramiento prohibido: "Siendo tu esclavo, ¿qué he de hacer sino atender / A las horas de tu deseo y tus demandas?" (57); "Hoy que el mundo mis obras a tachar se abate" (90); "Noche es el día hasta que verte no consigo; / Día las noches que soñando estoy contigo" (43).

Restitución

Entre los minutos 17 y 24 se percibe una atmósfera distinta en el filme, un escenario cavernoso y colmado de sombras, combinado con sonidos sacramentales. Ambos hombres son despojados de sus cargas. Jarman los coloca ahora en las entrañas de la tierra, escenario que constituye la antesala de su

transición. En descenso hacia un submundo imaginado -las cuevas de Winspit- y envuelto en oscuridad, vemos a uno de ellos portando una antorcha. Conviene recordar que un elemento recurrente en la pintura de Caravaggio fue la antorcha, símbolo de la guía del entendimiento, la orientación y la conducta, y que tuvo gran aceptación entre los seguidores del pintor, entre ellos, Jarman.

El soneto 53, aquí leído, apunta hacia la belleza natural y la sustancia primigenia. De manera implícita un sentimiento homosexual sale a la superficie una vez que Shakespeare parece ponderar una figura masculina: "¿Qué es lo que es tu sustancia?: / ¿De qué estás hecho, que mil ajenas sombras se te trasparecen? / Cada una tiene un tinte, cada cual un trecho, / Y en ti, siendo uno solo, todas se abastecen" (53). Así, encontramos una aparente legitimación del deseo gay por parte del poeta isabelino, algo con lo que Jarman simpatiza. Se observa a uno de los hombres combatiendo a su sombra, en el fondo, un rojo intenso flamea. Esta es la figura de la lucha interior que supone enfrentar la pasión y el sentimiento contra natura. El obstáculo es primeramente psicológico, más allá del prejuicio social y la condena pública.

Ambos personajes se sacudirán el yugo de dominación interiorizada que entraña un esfuerzo por 'aniquilar' antiguos hábitos mentales. Una muerte simbólica. Para reorganizar el ser interior es necesaria su disolución y muerte, lo que abrirá paso al reestablecimiento de la pureza y receptividad originales del alma. Por eso Jarman ubica a sus personajes en este universo primigenio, terreno de lo contingente y eterno, ofreciéndonos escenas dominadas por el fuego. El cineasta concibe este espacio como el lugar donde el ser se restituye, y como él mismo señaló, se recompone para "ubicarse en lo correcto".

Comunión

Del minuto 27 al 45 la atmósfera se torna diáfana cuando las escenas nos muestran otra vez la superficie. Los sonetos 148, 126, 29, 94, 30, 40 y 27 se inscriben en esta etapa, en la que Shakespeare dibuja una figura masculina como objeto del amor. "Oh tú, mi adorable chico, en cuya mano se demora / El inconstante cristal del Tiempo y su hoz, la hora..." (126).

Alrededor del minuto 46, los dos hombres con el torso desnudo comienzan un forcejeo durante casi 10 minutos. La pareja se proyecta hacia una embriaguez de pasión desbocada que los hace repelerse para después combinarse. Son dos amantes camino a la consumación de su amor, pero por ahora lucen como dos componentes de un juego teatral que representa a dos guerreros rememorando las prácticas pederastas de los dorios, así como la tesis helena de la marcialidad militar como raíz del amor masculino. Las percusiones en el *soundtrack* de Coil revisten el momento.

Pero todo en el cosmos es mecanismo de contrarios, y después del rechazo vendrá la afinidad. El minuto 55 del filme establece el inicio de la sesión amorosa, la cúspide del idilio, el asomo del amor noble y puro entre besos y caricias dóciles. Casi todas las destrezas técnicas en la realización filmica jarmaniana aparecen aquí, sobreimposición, refilmación, degradado de imagen, manipulación de colores, combinación de formatos... todo dispuesto para estos personajes que son algo más que dos chicos, dos seres, son dos principios que se juntan en concordancia con lo que Carl Gustav Jung quiso decir en "Siete sermones para la muerte": "el bien y el mal se funden en la llama". Vale aquí convocar el más alto nivel de percepción para identificar esta conexión amorosa, esta parábola de la eterna unidad universal.

Hay un sumo cuidado compositivo en los encuadres, que resalta los ángulos y proporciones de los torsos desnudos de la pareja. Como Eisenstein en "El

acorazado Potemkim" (1925), Jarman da continuidad a las alabanzas helenas y renacentistas al cuerpo masculino y su belleza estética, hecho que deja ver en "Dancing Ledge": "...la civilización del primer Renacimiento en Italia estuvo dominada por las imágenes masculinas, imágenes de pasión homosexual, de variado grado de refinamiento".

Plenitud

La película muestra un humor distinto después de una hora, y durante los cerca de 13 minutos restantes. Las imágenes son ahora de iluminados escenarios exteriores, los jardines de la Montacute House, por donde los chicos caminan rebosantes en el calor primaveral; uno se seca el sudor de la frente, mientras el otro se ventila con un abanico -imagen común en la estética *queer* del cine de Jarman. Así es como el cineasta representa el destierro de lo impuro, la renovación del espíritu, una restauración que por la atmósfera del filme se entiende como sagrada y solemne de la naturaleza misma. Ambos personajes se asemejan al "diáfano" de Walter Pater, ese ser dueño de gran belleza física y exterior, dotado de un gran "orgullo de vivir". Para percibir la plenitud, primero hay que experimentar el vacío. Si antes Jarman nos manifestó el sentido agudo de vacío espiritual de sus personajes, ahora, nos hace captar zonas colmadas en su interior.

Estas últimas imágenes coinciden con los últimos tres sonetos. El número 104, alude a la belleza y lozanía de los jóvenes amantes: "Para mí, hermoso amigo, nunca serás viejo: / Como eras cuando vi por primera vez tu ojos, tan bello sigues (...) Desde que te vi verde, y verde permaneces". La poesía de Shakespeare tácitamente refiere el anhelo por prevalecer joven y bello en el tiempo, un deseo habitual en la psicología homosexual.

El momento en que uno de los chicos besa las flores que adoman los jardines de la Montacute House, nos remite a la retórica de las flores difundida en la literatura y arte de inspiración homosexual y "auténtico 'código' de un contradiscurso", dice Didier Eribon. En este contexto, las flores no solo constituyen un código poético sino también un signo de reconocimiento y una forma de exhibirse.

En "The Angelic Conversation" el idilio representa una vía de revelación y autoconciencia, motor de redención ante el suplicio de la pérdida y el vacío. Al parecer en la película existen dos formas de idilio homosexual. La primera, como representación de la pasión entre dos hombres, la cual se opone a la tendencia hetero-dominante de exponer el enamoramiento. Jarman nos muestra una representación de la pareja amorosa antitética de la representación normativa del cine institucional. Mientras Hollywood pone en la pantalla a Julia Roberts y Richard Gere, Meg Ryan y Tom Hanks, Michelle Pfeiffer y George Clooney, Jarman invierte la norma y coloca a dos chicos como protagonistas del romance.

Recordemos que para el cineasta las normas significaron actitudes y disposiciones que siempre lo dejaron marginado. Con este trabajo responde a los términos dominantes de las políticas sexuales (*heterosoc*) y participa del "discurso inverso" del que hablaba Foucault:

No hay duda de que la aparición en la psiquiatría, la jurisprudencia y la literatura decimonónicas de una serie completa de discursos sobre las especies y subespecies de la homosexualidad, la inversión, la pederastia y el "hermafroditismo psíquico" hicieron posible un fuerte avance de los controles sociales en esta área de "perversión"; pero asimismo permitió la formación de un discurso "inverso": la homosexualidad comenzó a hablar en su propio nombre, a exigir que se reconociera su legitimidad o "naturalidad", a menudo utilizando el mismo vocabulario y las mismas categorías por las cuales se la descalificaba desde el punto de vista médico.¹⁶

16 Spargo, Tamain, op. cit., p. 32

La segunda forma de idilio homosexual subyace a manera de sentimiento pederasta. De acuerdo con Michale O'Pray, el filme es un testamento de su autor sobre su preferencia por filmar a sus amigos, "especialmente hombres jóvenes que encontraba atractivos". En "The Last Of England", Jarman confiesa su atracción por Paul Reynolds, a quien siempre había querido filmar; aunque luego aclara que tal 'romance' fue puramente cinematográfico. El sentimiento se refuerza con los versos de Shakespeare; recordemos que autores como Oscar Wilde encontraron en ellos una clara expresión del afecto de un hombre mayor por uno más joven: "...como aquél del que Platón hizo la base de su filosofía, y como el que encontramos en los sonetos de Miguel Ángel... Este afecto profundo y espiritual es tan puro como perfecto".¹⁷

Ya vimos que Jarman compartió el elogio de Pater, Symonds y Wilde por el concepto griego del amor entre hombres. Pero estos y otros apologistas del pensamiento de Platón y del Renacimiento pusieron también en la palestra el tema de la androginia:

El gran tema de la androginia, cohabitó, por lo demás, a fines del siglo XIX, con los discursos sobre la virilidad, y basta con mirar los cuadros pintados por Solomon en los años 1860 y 1870 para comprender que la ambigüedad sexual fue una de las formas más reiteradas y más notables de desestabilizar las representaciones normativas de la virilidad.¹⁸

En "The Angelic Conversation" existe también un imaginario andrógino, compuesto por un elemento femenino, aportado por la voz de Dench, y un componente masculino, que brindan las imágenes a cuadro de los personajes masculinos (a lo largo de todo el filme, sólo aparecen hombres). Ambas presencias, femenina y masculina, se complementan para alimentar el código andrógino del filme.

17 Erbon, Didier, op. cit., p. 247

18 Ibidem, p. 240

Si hubiera usado la voz de un hombre habría parecido que uno de chicos se dirigía al otro. Uno de ellos habría sido la voz dominante, y yo no quería que eso pasara. Debía ser la voz de un observador aportando la autonomía imaginaria.¹⁹

La película de Jarman destaca por su gran dosis de sensibilidad. Una sensibilidad inefable que transmite su esencia a través de aspectos que el autor consigue exponer dentro de un aparato de detalles, juegos, ritos, cantos, humor y más, el "cine de pequeños gestos". Así, la sensibilidad experimenta su metamorfosis y su paso a constituirse como una idea, como lo explica Susan Sontag: "Toda sensibilidad que puede ser ajustada en el molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba, ha dejado de ser una sensibilidad. Ha cristalizado en una idea".

Una obra de arte está para hacernos ver o aprehender algo singular, no tanto para juzgar o generalizar. "The Angelic Conversation" expone a la homosexualidad como una toma de conciencia sobre el propio cuerpo (masculino) a la vez que busca liberarlo del estándar heterosexual y hacerlo acceder a otro nivel de deseo y placer:

El heterosexual es narciso. Su belleza no la comparte con nadie. Ella es un arma. El homosexual, al desear, al dar su cuerpo a un cuerpo parecido al suyo, rompe la pantalla narcisista y devela la sensibilidad y las cualidades encerradas en lo masculino. De hecho, al romper la pantalla narcisista, se encuentra a sí mismo. La totalidad de sí. Es una exploración de sí.²⁰

Ciertos aspectos de la vida se tornan más diáfanos y comprensibles si se tamizan a través del velo de la propia experiencia, en este caso la homosexual. "The Angelic Conversation" es una película que retrata el idilio homosexual como una experiencia espiritual positiva en un contexto abstracto. Pero fundamentalmente, conecta amor y conocimiento en reminiscencia del ideal griego que establece que

19 Jarman, Derek, "The Last Of England", op. cit., p.143

20 Hernández, Teo, "Tres gotas de mezcal en una copa de champaña", p. 38

el amor entre hombres lejos de conducir a la decadencia contribuye a la creación intelectual, al conocimiento verdadero. Quizás por eso a manera de *leitmotiv* en algún momento del filme vemos que Philip Williamson porta en uno de sus hombros un tatuaje en forma de araña, símbolo de la sabiduría entre los antiguos griegos. Semejante marca significa también un gesto que subraya la conciencia de asumirse como alguien diferente (*queer*). El cuerpo es un soporte ideal para inscribir la identidad y la diferencia.

Con este filme, Jarman expuso de manera abierta su propia naturaleza. Al explorar áreas psicológicas que, a su juicio, no habían sido exploradas antes, la experiencia devino autoconocimiento, el mayor saldo artístico conseguido a lo largo de su entonces breve carrera como director. Algunos homosexuales desarrollan sentimientos de culpa y autoaborrecimiento, Jarman luchó contra esos sentimientos y su trabajo es resultado de ello al describir un idealizado idilio homosexual, espiritual y erótico.

Al desestigmatizar la homosexualidad, "The Angelic Conversation" emite un reclamo por un mundo diferente, más tolerante y fraterno. Propone también la instauración de un hombre *más* humano, cuya figura alegórica está representada por el ángel. Porque el ángel es sombra y luz, voz de la conciencia eterna y voz profunda de la carne, demanda de vida y comunión:

Los ángeles no desean desalentarte con lo negro primitivo del vacío. Son la luz en la oscuridad, las estrellas en multitud, cantando la música de los astros. Cada ángel porta un pensamiento verdadero. Son las abejas del infinito, los mensajeros de la sabiduría señorial. Sus pensamientos son dulces 'Almas muertas', susurran. La sabiduría es opaca, indistinta, sólo descubierta por una arqueología del alma.²¹

21 Jarman, Derek, "Modern Nature", op. cit., p. 193

II. UN RARO PRODUCTO EN EL CINE BRITÁNICO

Walter Benjamin hablaba del 'aura' de la *oeuvre*, la situación histórica en que se crea la obra de arte, en que habla y define su función y significado. Fueron varios los factores que coincidieron para que el cuarto filme de Derek Jarman saliera a la luz. Desde cierta tensión entre varios cineastas ingleses y las políticas estatales, pasando por la madurez técnico-estilística de su autor, hasta el momento en que la película cobró forma y oportunamente se incrustó en el panorama cinematográfico británico de la década de los años 80.

Los 80 y el rumbo del cine inglés

"The Angelic Conversation" surgió en 1985, en el año pregonado por el gobierno inglés como el "British Film Year", en lo que fue una estrategia gubernamental para privatizar la industria cinematográfica y eliminar los apoyos estatales. Este programa fue instrumentado para celebrar el llamado "renacimiento" del cine inglés, que en realidad se trató, en palabras del escritor Tony Peake, de un "total renacimiento espurio a los ojos de muchos observadores informados, ya que no sólo el gobierno desmanteló su apoyo a la industria, sino que también los ingresos cayeron al nivel más bajo de la historia".¹ Al frente de todo esto estaba Richard Attenborough, algunos secretarios y el productor David Puttman.

John Boormann, Alan Parker, Ridley Scott y otros directores británicos fueron amparados por el "movimiento renacentista" mientras que Jarman y cineastas como Terence Davies, Bill Douglas, Hanif Kureishi, Neil Jordan, Mike Leigh, Ron Peck, Julien Temple, John Maybury, Sally Potter, Ken Russell y Nicholas Roeg, fueron excluidos. Todos ellos sobrevivieron al colapso económico británico de 1974, fueron quienes a través de sus películas exploraron las fracturas raciales y

¹ Peake, Tony, "Derek Jarman. A Biography", p. 342

las identidades sexuales y de clase durante el régimen tatcherista. Para muchos, esta fue la vanguardia de la verdadera renovación del cine inglés, la generación de cineastas no alineados con el *mainstream*. Derek manifestó enérgicamente y a su manera su inconformidad al respecto, siempre siendo él, siempre Jarman, obstinado y marginal:

Mi reacción por ser llamado un cineasta "camp" tiene forma de intenso odio, el cual se traduce en amargura. Es inadecuado y por ello no quiero ser parte de su renacimiento. No tiene nada que ofrecer excepto lustrosa vacuidad. No daría un solo cuadro de "The Angelic Conversation" por toda su falsa producción de valores, y no estoy preparado para ser medido en billetes.²

En definitiva, el cuarto filme del cineasta inglés emergió en medio del debate sobre el papel del gobierno en el ámbito cinematográfico inglés de los años 80. Aun cuando la administración tatcherista restringía el trabajo propositivo, irónicamente generó las condiciones para un legítimo repunte de la cinematografía nacional, pues se realizaron películas que directa o indirectamente criticaron sus medidas extremas, su flirteo con la economía de mercado y rechazaban la intervención oportunista estatal en la industria cinematográfica. El apunte de Sara Street, luce más preciso:

Algunos realizadores fueron galvanizados por su deseo de detonar una oposición cultural a las desastrosas tendencias derechistas del Partido Conservador, y exponer las crueles realidades de vida experimentadas por muchos bajo el tatcherismo. La tentativa de Margaret Thatcher de liderar carismáticamente generó un caldo de cultivo para la oposición, aunque la crítica política no siempre fue tan explícitamente evidente en las películas del *mainstream* como en el desafiantemente opositor cine de arte de Derek Jarman.³

2 Ibidem, p. 346

3 Street, Sara, "British National Cinema", p. 102

Punto de madurez

Desde comienzos de los 70, Jarman se había adentrado en una suerte de experimentación técnica. Combinaba colores, empleaba diferentes velocidades de grabación, regrababa, sobreimponía y yuxtaponía imágenes. A principios de la década de los 80, incursionó en una alternativa de empleo que además de remunerativa le resultó divertida: los videos musicales. Su primer encargo fueron tres videos para promocionar el nuevo álbum de Marianne Faithfull. Las canciones con las que trabajó fueron "Witches' song", "The ballad of Lucy Jordan" y el track que daba nombre al disco, "Broken English". Por esa época, MTV revolucionó la industria del entretenimiento programando videos las 24 hrs. del día. En este campo, Jarman realizó videos promocionales para Wang Chung, Steve Hale, Orange Juice, Marc Almond, Pet Shop Boys y The Smiths, cuyas letras de las canciones escritas por Morrissey compartían con Jarman un furioso sentimiento antitatcherista.*

Para Jarman, realizar videos promocionales supuso la oportunidad de experimentar con su *stock* imaginario, mantenerse a la par con las nuevas tecnologías y trabajar con personalidades que podría incorporar en futuras realizaciones filmicas. Para entonces, su técnica y estilo alcanzaron cierto punto de madurez al consolidar un procedimiento en el que destacan dos aspectos. Transferencia de formatos: tirar en Super 8, editar en video y luego transferir a 35 mm; y manipulación de la velocidad: tirar en Super 8 de tres a seis cuadros por segundo (una velocidad por encima del margen que puede captar el ojo, el estándar es de 24 cuadros por segundo), proyectar luego lo grabado a baja velocidad y grabar nuevamente en 35 mm a velocidad normal.

* Morrissey, al igual que Jarman, es portador de un sólido alegato posmoderno capaz de exhibir la descomposición social de Inglaterra y en apoyo a la causa gay. Pero a diferencia del cineasta, el discurso del compositor y cantante arrastra un dilema moral. Por supuesto no por ocultar o no la propia identidad gay, sino ante la inflexibilidad de las instancias reguladoras de la conducta que le atosigan y condenan, parece preguntarse ¿Qué debo hacer? ¿Cómo debo comportarme?

Sobre esta etapa madura, Jarman habló en una entrevista en 1985:

Lo característico de los filmes es que eran un intento de acercamiento entre [el mundo del Super 8] y el mundo más formal de la realización cinematográfica... cuando "The Tempest" estuvo terminada, pensé en que debía disponerme a hacer grandes películas y de algún modo mantener mis temáticas... [pero] eso era imposible si no hacía lo que la mayoría hacía, o sea adaptar un guión y decir que esto sería comercial. Pude fácilmente haberlo hecho... Pero de alguna manera era demasiado tarde. Estaba ya en la madurez y sabía lo que realmente quería hacer, y eso se transformó en una especie de crisis de madurez, me dije: 'Muy bien, entonces si hago y vendo las películas que ellos quieren, qué clase de vida tendré durante los próximos 20 años?'... No había a dónde ir. No había consistencia que soportara a este país para la realización fílmica independiente. El elemento gay lo hacía incluso más difícil... Regresé al Super 8... y el último año finalmente tuve el coraje de mis convicciones para decir lo correcto, ese tipo de realización, mi particular forma de hacer cine, es realmente mi sello".⁴

La Super 8 de Jarman era una Nizo 480, que adquirió por £140, la cual contaba con una función que permitía manipular la velocidad de grabación. El cineasta y James Mackay transfirieron las obras de Jarman al formato 16 mm para facilitar su conservación, distribución y exhibición. La primera fue "In the Shadow of the Sun", un medimetroaje realizado entre 1974 y 1980 en el que Jarman experimenta a tope con la sobreimposición y la refilmación. Manipula mucho los colores y deposita plasticidad en las imágenes mismas que sitúan a este trabajo muy próximo al videoarte; texturas y colores conforman un anárquico tapiz visual característico también en "The Angelic Conversation". Según el propio Jarman, esta experimentación permitía contemplar cada cuadro con atención extrema y concentración voyerista, pareciendo a veces como suspendido. Esta es la razón por la que denominó a este tipo de práctica como "un cine de pequeños gestos". "In the Shadow of the Sun" tiene música del grupo experimental Throbbing Gristle, que más tarde se convertiría en Psychic TV. De hecho, Jarman grabó a esta agrupación en un concierto en Heaven. Al regrabar el material en 16 mm y añadirle imágenes del filme en blanco y negro "Dante's Inferno" (Ken Russell,

⁴ "New Musical Express", Jane Solanus, 25/05/85

1967) obtuvo el cortometraje "Throbbing Gristle: Psychic Rally in Heaven". La versión en 16 mm de "In the Shadow of the Sun" se proyectó en el Berlin Film Festival de 1981. Mackay, a propósito y sin decir nada a las autoridades del certamen agregó "Throbbing Gristle: Psychic Rally in Heaven". El público recibió con entusiasmo las dos obras.

Otro experimento interesante fue el corto "Pirate Tape", en 1982. Aquí registra una visita de William Burroughs a Londres en septiembre de ese año con motivo de The Final Academy, un evento de tres días de lecturas, performances, proyecciones de cine y videoinstalaciones. Jarman capturó al icono *beat* en una tienda en Tottenham Court Road y después en un pub. Nuevamente experimentó con los formatos al rodar en Super 8 y después transferir a 16 mm y video. Por su parte, "The Art of Mirrors", mucho más atractivo visualmente, fue el primer corto donde se muestran detalles nunca antes empleados. El filme contiene imágenes y temas que serían constantes en todo el cine de Jarman: La ubicación teatral de personajes, el empleo de espejos que reflejan la luz hacia la cámara expresando momentos de sensación casi mística, evidenciando influencias del simbolismo jungiano y del pensamiento hermético. En este trabajo, con un fuerte imaginario estético, queda de manifiesto la fascinación de Jarman por doctrinas y filosofías alternativas que sedujeron también a figuras de la historia y que la contracultura en los inicios de los 70 acogió en su seno.

Especialistas como Michael O'Pray citan a "The Art of Mirrors" como uno de los trabajos inspiradores para la realización en formato Super 8 en una época en que grabar en 16 mm era lo común entre la vanguardia filmica británica. Así, en los inicios de los 80

jóvenes cineastas como Cerith Wyn Evans, John Mayburry y Michael Kostiff rechazaron la estimación de 16 mm por parte de su maestros y emprendieron un cambio en el cine

experimental. Jarman fue un precursor estético de este movimiento alentándolo con dinero y apoyo.⁵

En contacto con el *anima mundi*

Durante los 70, Jarman se había involucrado con la alquimia, incluso desde sus investigaciones teóricas para su trabajo en "The Devils". Se sintió atraído por el sentido herético de la alquimia, en oposición a los preceptos establecidos por la Iglesia. Se adentró en las conexiones entre lo terrestre y lo divino, los cuatro elementos naturales, el significado de la llamada quintaesencia, la pureza espiritual. Se familiarizó con la idea de que en el mundo existen materia y espíritus, con ese *anima mundi* donde cada cosa, aun inanimada, tiene sus propiedades especiales. Reflexionó sobre los términos microcosmos y macrocosmos y la concepción del hombre como un modelo en miniatura reflejo de un mundo mayor. Igualmente, discernió sobre la dualidad que establece que siempre hay dos caras de una misma cosa. Se fascinó por lo secreto y lo mágico.

Parte de mi fascinación por... los alquimistas... fue por involucrarme en lo secreto y las estructuras herméticas. ¿Por qué muchos cineastas gays se involucraron con las estructuras herméticas? Seguramente porque reproducen nuestra desolación en la sociedad.⁶

De esa manera entró en contacto con la interpretación de la filosofía alquímica que hiciera Carl G. Jung.

En 1974 compré "Alchemical Studies" y "Seven sermons to the dead", y esto me brindó la llave a la imaginaria que había yo creado inconscientemente en los meses anteriores, y

5 O'Pray, Michael, "Dreams of England", p. 67

6 Peake, Tony, op. cit. p.191

• Un texto que Jung publicó en 1916 con el pseudónimo de Basilides.

también me dio la confianza para permitir que mis imágenes de ensueño se movieran y encontraran fortuitamente.⁷

Tal inquietud inevitablemente lo involucró con el pensamiento neoplatonista y las ideas de personajes de la alquimia como Robert Fludd, Marsilio Ficino, Giordano Bruno, Paracelso, Henricus Cornelius Agrippa, San Juan de la Cruz y John Dee, el famoso astrólogo, matemático, filósofo, sabio inglés íntimo de la reina Elizabeth y de su corte. Jarman mantuvo un especial interés por el trabajo del Dr. Dee, no olvidemos que de alguna manera lo 'revive' en "Jubilee" y lo pone de acompañante, junto con el espíritu Ariel, de la reina Elizabeth I para que sea él quien revele a la soberana "la sombra de este tiempo".

De Dee se ha dicho que fue propietario de la biblioteca más completa de su época en Inglaterra (más de cuatro mil ejemplares), que fue fundador de la orden de los Rosacruces⁸ y que Shakespeare se inspiró en él para sus personajes Próspero y Rey Lear. En 1581, a los 44 años, decidió suspender sus investigaciones y publicaciones científicas para consagrarse a otro tipo de estudios, como el espiritismo y la telepatía. Desarrolló un interés especial por la cristalomancia, por ello su recurrente uso de cristales y espejos, una práctica que Jarman evoca en varias de sus películas, por supuesto, en "The Angelic Conversation".

Estimulado por la llamada 'magia natural' (algo semejante al moderno espiritualismo) dedicó los siguientes años de su vida a intentar comunicarse directamente con los ángeles. Su tentativa le hizo experimentar extraños sueños que decidió registrar en diarios y relacionarse con 'videntes' para desarrollar sus experimentos; entre ellos, Albert Laski y Edward Kelley, con quien creó todo un nuevo sistema místico/mágico llamado Magia Enochiana, basado en un supuesto contacto con los ángeles. Presuntamente, los ángeles enseñaron a Dee y a Kelly el lenguaje angélico. Dee escribió un extenso texto titulado "Angelic Conversation", publicado en 1659, 50 años después de su muerte. En esta obra, el astrólogo

7 Jarman, Derek, "Dancing Ledge", op. cit. p.128

8 Asociación secreta cuyos miembros utilizan como emblema una rosa roja (símbolo del ascetismo) colocada en el centro de una cruz.

profetiza guerras y plagas así como buena y mala fortuna para unos y otros. Incluye algunas formas gramaticales del lenguaje angélico y descripciones específicas de seres celestiales que supuestamente lo visitaron. Por supuesto, los textos de Dee hoy permanecen en el olvido, ha sido tachado por muchos como un charlatán pero Jarman le concedió el título de "el hombre más inteligente de la era isabelina".

Psychic Billy's Angelic Conversation

El interés por John Dee y las ideas ocultistas llevó a Jarman a concebir los guiones "Dr. Dee: The Angelic Conversation" y "The Art of Mirrors/A Summoning of Angels". Esta temática se había filtrado antes en los trabajos "Jubilee", "The Tempest" y sobre todo "In the Shadow of the Sun". En 1984, Jarman comenzó a imaginar una obra no narrativa titulada originalmente "Psychic Billy's Angelic Conversation". Aunque de manera revuelta, sus notas esbozaban lo que sería la película:

Forma: Las razones para el Super 8 y cómo el medio dicta la forma 'e.g. no narrativa / sonido después reconstruido, la 'calidad' de la imagen, la limitada paleta de 16 mm., 35 mm.

Varios conceptos: El cine del ruido, un filme que no se impone a la audiencia, permite a la mente vagar y trazar sus propias conclusiones.

Pequeños ademanes

La pasión de una cabeza girando

Transformar el paisaje

Las conexiones son con la pintura no con la novela

Las puertas de la percepción, quizás citar que es una manual 'ideal' sobre cine -las arpias de la publicidad, el método de filmar semejante a un latido del corazón... el único problema con el tan llamado cine gay realista presentado para getizar a una sección de la población, realismo social, el enemigo de "las personas".⁹

⁹ Peake, Tony, op. cit. p. 334

En su libro "The Last of England", Jarman describe la película como una serie de secuencias lentas a través de un paisaje visto desde las ventanas de una casa isabelina. Dos jóvenes hombres se encuentran para luego perderse el uno al otro y todo termina en un jardín. También comenta algunos aspectos de la realización, como la selección de los actores. Paul Reynolds había sido visto por el cineasta en algunos clubes, en los que siempre aparecía "inmaculadamente vestido". Una noche, Jarman, algo bebido, se atrevió a hablarle y proponerle participar en una película, el director se sorprendió cuando el chico aceptó la propuesta agregando que en ese momento él debía ser el único en todo el club que entendió el latín de "Sebastiane". Reynolds resultó ser un arqueólogo haciendo su doctorado en alfarería romana, y de hecho en la película "The Last of England" aparece como un arqueólogo. Mientras, el encuentro con Philip Williamson fue puramente casual:

Una tarde vimos a Philip, y Paul dijo, "Se ve fantástico." Dije, "Por qué no lo ponemos en la película?" Fue un poco atrevido! Dije "Vamos a hacer de la película una historia de amor, porque así será algo comercial". "Debes estar bromeando", dijo Paul.¹⁰

La película contó con un presupuesto aproximado de 3,500 libras, dinero en principio destinado para "Caravaggio" aportado por el Departamento de Producción del BFI. Puntualmente, Jarman se dirigió a la costa de Dorset para rodar material que sería para el filme sobre el pintor italiano pero que terminó como parte de "The Angelic Conversation". Jarman consiguió que el ICA le diera facilidades para proyectar estas imágenes ahí alegando que estaban destinadas para "Caravaggio". El instituto le permitió usar la cinemateca para montar el material, incluso para realizar el trabajo de sobreimposición. En algún momento el proyccionista fue despojado de su playera y colocado frente a la pantalla mientras el filme "Phanteon" (1978, también de Jarman) fue proyectado en su cuerpo. Sólo cuando el contrato para rodar "Caravaggio" fue firmado, el cineasta pudo completar "The Angelic Conversation", que con más dinero del BFI fue transferido a 35 mm.

10 Jarman, Derek, "The Last Of England", p. 142

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

El rodaje se llevó a cabo en Phoenix House, en el ICA, en la Isle of Glain, en el Thames Estuary, y -el sitio más conocido- en Dancing Ledge, en los salvajes y solitarios acantilados donde la reina Elizabeth y Dee caminaron en "Jubilee". Se rodó también en las ascéticas cuevas de Winspit, donde se había filmado "The siren and the sailor", y en la Montacute House en Somerset, la mansión isabelina de su niñez, cuyo jardín, con su jardinera y obeliscos, evocaba muchos de los elementos de la pintura y el diseño del cineasta.

"The Angelic Conversation" fue realizada mediante un innovador método de producción:

La película fue filmada en Super 8 y en una videocámara VHS conectada a una video U-matic. Las imágenes en Super 8 fueron transferidas a través de esa videocámara para su proyección sobre un muro a tres cuadros por segundo. Las imágenes reproducidas en U-matic fueron codificadas en tiempo en videocasetes VHS. Hicimos una edición preliminar, aquí en mi departamento, en VHS con una simple cámara, una (máquina) editora casera de dos cubiertas y un televisor. Después usando el código de tiempo en VHS editamos las imágenes en U-matic y las pasamos a una pulgada. Eso se convirtió en el videocasete *master*... Y luego todo fue transferido a película de 35 mm.¹¹

Cuando la película estuvo terminada, su autor tuvo más en claro lo que significaba, como lo explicó en la entrevista aparecida en la revista *Afterimage*, y de la que Peake tomó este fragmento para su libro:

Las ideas me vinieron después de hacer la película, cómo la hicimos juntos... El comienzo tenía símbolos del industrialismo —el coche ardiendo. La cruz (o yugo) relacionado con el industrialismo -a modo de momento buñueliano. El peso del pensamiento recibido, el viaje por la niebla y la nada es la idea de un viaje muy importante en Jung... las cuevas eran lugares donde el análisis comenzaba... el lugar donde el mundo debía ubicarse en lo correcto... El descenso hacia el otro lado es necesario. Entonces vi las partes de nado como absolución, el ritual de lavar el mundo... y la luz del sol sobre uno es con aire fresco. Ví la sección del emperador como el servicio de otros. Está basada en los primeros

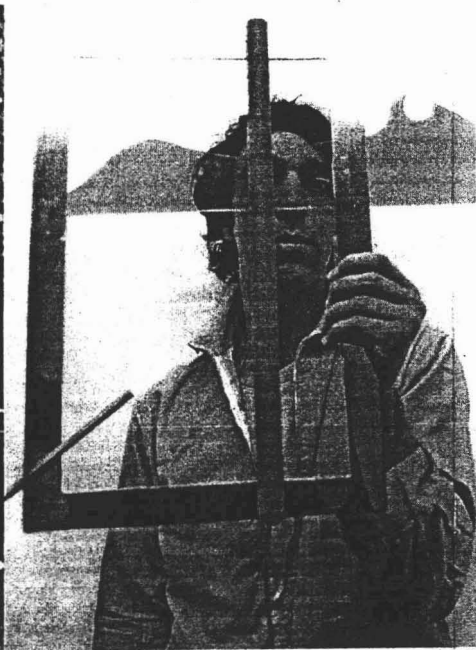
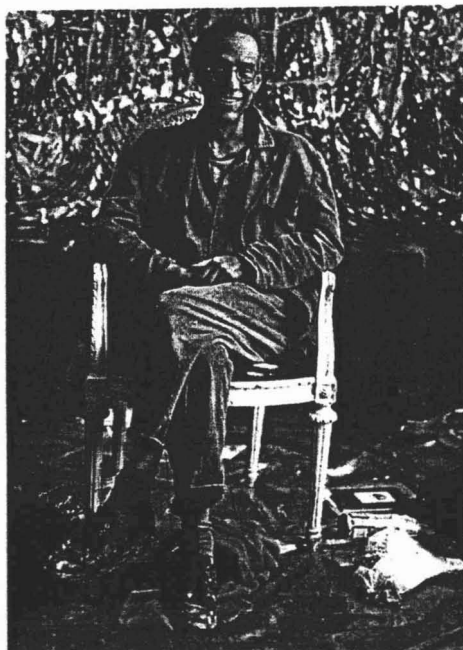
11 Declaración de Jarman en una entrevista con Michael O' Pray realizada en 1985, publicada en *Afterimage*, y que el periodista recoge en "Dreams of England", p. 135.

elementos poéticos de nuestra cultura -el vagabundo, el dador de sueños- El combate de lucha psicológica es con uno mismo... y hay una especie de restitución, una especie de escena homoerótica... la señal -el radar- que al principio es tan amenazante... es erradicada por las flores. Esto es casi como regresar al comienzo con la luz del sol ahí presente.¹²

En febrero de 1985, "The Angelic Conversation" tuvo su premiere en el Festival de Cine de Berlín. Fue mostrada fuera de competencia, en la Sección de Información. El diario *The Times*, templadamente publicó: "Al final la película parece como un excelente corto que se sale de control, sin embargo hay una amplia evidencia en estas imágenes de ensueño del singular don poético de Jarman -un raro producto en el cine británico". (Geoff Brown, 25/02/85). En Londres se proyectó en el Candem Plaza, formando parte de las celebraciones anuales del Gay Pride. Las ganancias se destinaron a la ayuda contra el Sida.

La película después se distribuyó en el extranjero, incluso con gran éxito, particularmente en Japón; y mostrada en televisión. Se convirtió en favorita de salas de arte y festivales fílmicos alrededor del mundo, complaciendo a la crítica pero no así al circuito comercial.

¹² *Afterimage* 12, 1985, 64 p., tomada de Peake, Tony, op. cit. p. 336



Derek Jarman, un artista multidisciplinario.

III. MULTIOCLAR TEÓRICO

El cine como arte y como industria, el cine en relación con otros discursos estéticos y sociales, el cine como testigo del siglo, como expresión histórica, como práctica de conocimiento de las personas, la sociedad y la vida. Por eso es expresión que abraza, que abarca. Estudiar el cine de Jarman demanda la comprensión del cine como dimensión utópica, donde convergen mundo, pensamiento y creación. Para profundizar en filmes como "The Angelic Conversation" es necesario también englobar para (intentar) asimilar y luego interpretar. Es necesario, pues, entrar en contacto con autores, obras y vanguardias.

Tendencia modernista

El modelo institucional

En el principio fue la fotografía, Nicéforo Niepce y Louis Daguerre combinando la óptica, la cámara negra y las sales de plata. Después vino la búsqueda del movimiento, de la simulación de la vida: Plateau y su fenakistiscopio, Muybridge y el zoopraxiscopio, Marey y su cronofotógrafo, Edison y el kinetógrafo... hasta Auguste y Louis Lumière, quienes en 1895 pudieron triunfar allí donde otros fracasaron y así abrir la era cinematográfica. Como se sabe, los Lumière denominaron cinematógrafo a su dispositivo, pero estuvo cerca de ser llamado de otra manera:

Mi padre, Antoine Lumière, consideraba que la palabra *cinematógrafo* era inadmisibile. Estaba convencido de que la palabra adecuada para nuestro aparato era *domitor*. Era una palabra compuesta de la unión de dos vocablos inventada por Lechère (representante del

champaña Moët y Chandon). Probablemente provenía del verbo "dominar": dominador-domitor. Ni mi hermano ni yo aceptamos nunca este nombre.¹

La primera banda que se rodó sobre película de celuloide con el cinematógrafo fue "La sortie d'Usine" (1895), una película cuyas características de acuerdo con el académico y cineasta estadounidense Noël Burch, son una determinada amplitud del campo y del tamaño de los "figurantes", así como una específica frontalidad rigurosa. Tales rasgos reaparecerían constantemente a lo largo de los años siguientes marcando casi todo el cine entre 1900 y 1905, constituyendo, de alguna manera, las primeras trazas de un modo de representación habitual.

Burch, promotor de la reflexión moderna sobre el cine, ve la época comprendida entre 1895 y 1929 como la de la constitución de un Modo de Representación Institucional (MRI), que durante muchas décadas ha sido enseñado explícitamente en las escuelas de cine como "Lenguaje del cine". En esencia, Burch sustituye el término "lenguaje" por el de "modo de representación", para referirse siempre a un medio, un modelo de hacer/ver/concebir el cine y que produce sentido en y por sí mismo. Un sentido siempre con relación al lugar y la época que han visto su desarrollo: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX. Cuando se habla de MRI, se habla de historia y evolución cinematográfica; es referirse a un sistema y también a una genealogía que engloba todo aquello que posibilitó al cine erigirse como uno de los grandes prodigios del siglo anterior en tanto que industria, espectáculo y medio de expresión, o sea, en tanto que aparato sociocultural. La génesis de todo esto está en los albores del cine mismo, entre 1896 y 1914, cuando tres producciones occidentales se repartían en ese momento el mercado mundial: la francesa, la inglesa y la estadounidense, y las diferencias entre sí se apreciaban en una muy amplia variedad de cuestiones de diversa índole como la relación entre clases sociales o el desarrollo del capitalismo.

¹ Entrevista de Georges Sadoul con Louis Lumière publicada en la revista "Estudios cinematográficos" (CUEC, verano de 1995, 50 p.); tomada de "Film Makers on Film Making", Harry M. Geduld (ed.), Indiana University Press, Bloomington y Londres, 1970.

En Francia, el cine se vio cerca de las formas que gustaban al público popular (circo, music-hall, café concierto, feria) pero sin interesar de lleno a la burguesía, pese a tentativas como el *Film d'Art*. Sólo una élite intelectual muy restringida le hacía caso. Esto determinó el desarrollo de las prácticas de producción. La minoría burguesa que asistía a las salas lo hacía por estar al tanto de las actualidades, es decir las *vistas* de novedades en el mundo que se proyectaban principalmente en el Kinema-Theatre-Gab-Ka y el lujoso Omnia Pathé*. El cine comenzó a jugar un papel propagandístico cuando las *vistas* fueron útiles para mostrar la actividad francesa en inmensas colonias como Argelia y Tunicia. Algunos publicistas vieron al cine como el mejor agente de emigración.

La burguesía francesa, acostumbrada al teatro, no comulgaba con los melodramas apoyados en las vivencias y aspiraciones del pueblo trabajador. Aun así, fueron pocos los esfuerzos por extender el público del cine hacia las capas medias. Dado que el cine impactó sobre todo en la clase obrera, adquirió una dimensión populista. Pero hubo quien advirtió

que un público compuesto casi por pobres era un público vulnerable, que su fidelidad se encontraba a merced de la coyuntura económica, y, finalmente, que por su estrechez numérica y su débil bolsillo no ofrecía una superficie lo suficientemente extensa para permitir la expansión de la industria (...) Por otra parte... la famosa crisis de temas se hace sentir; en Méliès, en la Pathé, se repiten. Por su puesto... no sólo es una crisis de temas. Es también, y quizás sobre todo, una crisis de "lenguaje".²

Una inspiración debilitada y una reiteración en los temas y la forma de representarlos terminaron por minar la relación establecida durante años entre las películas francesas populistas y su público. Por otro lado, pese a los interesantes trabajos de gente como Zecca y Nonguet, anticipándose a lo que hoy conocemos como *documental*; Feuillade, Jasset y Perret, innovando con su puesta en escena

* Estas *vistas* eran el registro visual de los operadores que los hermanos Lumière habían desplegado por el mundo. Las imágenes de lugares lejanos se convirtieron muy pronto en especialidad de la casa y durante años significaron el soporte económico de su actividad distribuidora.

² Burch, Noël, "El tragaluz del infierno", p. 75

en profundidad, el cine francés se detuvo demasiado en la *etapa primitiva*, hecho que retrasó el desarrollo del MRI en la región gala.

Inglaterra, por su parte, se había adelantado espectacularmente entre el conjunto de los demás países productores (incluyendo Italia y Dinamarca), pero la falta de continuidad hizo de tal adelanto un estadio de prototipo. El cine de inmediato se inscribió en la lista de fenómenos socioculturales que a lo largo del siglo XX contribuyeron de forma decisiva al "control social" inglés. Casi todos los pioneros de la producción inglesa estaban familiarizados con la fotografía y la *linterna mágica*^{*}: Hepworth, Smith, Williamson... Así, historiadores como Roy Ames afirmaron que desde el principio las películas fueron aparatos de diversión confeccionados por empresarios burgueses para el consumo de la clase obrera urbana. En contraste con el cine populista dominante francés, este cine burgués de los ingleses se resolvía en la innovación.

Cuando en 1900 Smith filme fragmentos de una pantomima sobre el tema Robinson Crusoe... no se contentará únicamente con encuadrar el proscenio "a la Méliès", sino que intercalará un plano cercano de la actriz travestida... mientras detrás de ella desfila un fondo pintado. Y Williamson... pondrá a punto, para la versión de 1903 de *Attack on a China Mission*, un sistema de montaje allemo cercano al campo-contracampo. Al año siguiente, su bonita comedia *The Dear Boys Home for the Holidays*, además de inscribir con una naturalidad sorprendente para la época una marco de vida que era manifiestamente el del propio Williamson (pone en escena a su propia familia), se articula sobre un sistema de *sintagmas de contigüidad* notablemente precoz, que prefigura la topografía griffithiana. George Sadoul sugiere que el carácter de clase de las películas de este realizador tan innovador había sido matizado por una pretendida "tendencia social".

Para Burch es evidente que los orígenes de clase de estos cineastas y su experiencia con la linterna determinaron los extraños descubrimientos que abundan en su obra. Eran hombres preparados, imbuidos por la más importante cultura burguesa, frecuentaban teatros y museos, estaban familiarizados con las

* Aparato óptico para proyectar, amplificadas, sobre una superficie blanca, imágenes transparentes colocadas cerca del foco de su sistema óptico. Se le considera precursora de los aparatos de proyección actuales.

grandes novelas del siglo XIX. No obstante, había otros que trabajaban lejos de los barrios elegantes produciendo al mismo tiempo películas que "parecen proceder de otro planeta". Uno de ellos, William Haggart, hijo ilegítimo de una criada, músico ambulante y tramoyista de teatro de feria, cuya principal obra rescatada, "The life of Charles Peace" (1905), es para Burch una de las obras maestras del cine primitivo mundial.

En general, el cine británico estaba definido por una labor artesanal más que por un carácter empresarial. De ahí que muchos realizadores emplearan a su propia familia como actores. Así, el cine inglés de entonces, por tal carácter artesanal, se oponía al francés y estadounidense; y de acuerdo con Burch, ello causó su pérdida. Según los historiadores, la decadencia de este cine se presentó en 1906 al carecer de los medios de los que disponían *trusts* como Pathé y después Edison-Biograph. A partir de esa fecha le tocará a Estados Unidos tomar el relevo en la edificación del MRI, país beneficiado con la evolución del carácter socioeconómico del cine. Esto, gracias a un pujante esfuerzo por parte de todo el *establishment* por elevar el *standing* del cine con un objetivo ideológico y económico a la vez.

En Estados Unidos, varias opciones de espectáculo se desarrollaron en una esfera de ocios distintos. Espectáculos populares atendían a oleadas de inmigrantes, muchos de ellos recién desembarcados, o bien, habitantes de zonas rurales trasplantados brutalmente a la ciudad dado el despunte de la revolución industrial. Las películas estadounidenses de la época estaban dirigidas a estas masas, un público aficionado a formas de exhibición como el teatro vodevil. Muchos filmes buscan 'intervenir' con un ánimo de capacitación en varios aspectos de la vida cotidiana, con el manifiesto fin de facilitar la adaptación a la tecnología urbana. De ahí que sea recurrente en las películas el tema del paleta que llega a la ciudad y descubre una civilización tecnológica que le abruma. En definitiva, en aquel país del norte fue una actitud favorable de ideólogos,

exhibidores y productores la que aceleró el singular aburguesamiento de los contenidos así como la edificación del MRI.

Empresarios como Adolph Zukor, fundador y primer director general de la Paramount, levantaron la industria estadounidense aun cuando se vieron afectados por una crisis económica en 1907. Aunque esta crisis afectó a otros grandes países industriales, constituyó en Estados Unidos un estímulo para quienes integrarían la vanguardia de la naciente industria. Varias innovaciones fueron implementadas con el fin de atraer nuevos públicos, por ejemplo, la institución de los *ushers* o acomodadores en las salas.

Entre los factores positivos que se dieron para poder superar la crisis fue la valiosa ayuda de los periódicos corporativos que aparecieron desde 1907. De ellos nacieron los primeros auténticos críticos de cine, los redactores, cuyos textos se preocupan en tocar todos los aspectos de la producción, del contenido de los guiones y de la técnica de puesta en escena hasta la disposición de las salas y la composición de los programas. Más allá del efecto publicista de estos cronistas y comentaristas, está el hecho de que son ellos quienes ofrecen un *punto de vista* en términos de "lenguaje" y los contenidos. Hacen surgir las *tendencias* y resaltan aquello potencialmente exitoso, y que conviene alentar para que se forme la institución. Son quienes celebran la presencia femenina en la pantalla, lo que permite la aparición de las premisas del *star-system*, haciendo notar el primer plano emblemático, al principio o al final de una película, de una bella heroína. Así fue que estos cronistas contribuyeron a crear condiciones de expansión socioeconómica que permitieron que el cine de Estados Unidos se convirtiera en industria.

Las películas experimentaron transformaciones en sus temas y con ello una modificación en el modo de representación. Mientras la Vitagraph abandona la frontalidad, prueba iluminaciones más sutiles, explora el campo-contracampo y coloca a sus actores de vez en cuando de espaldas a la cámara; gente como Bitzer

y Porter llevan a cabo sus propios adelantos. El caso de Griffith, como se sabe, es excepcional, es él quien populariza el plano cercano, el plano general, el sintagma alternante, el inserto, el fundido, una gran variedad de emplazamiento y ángulos, etcétera.

Característico del MRI será la representación lineal, esa noción de narrativa rectilínea que nació, según Burch, con las películas de persecución. Esto, porque mostrar una serie de planos de personas que corren unas tras otras creaba una sensación de continuidad mucho mejor que los cuadros estáticos. La lógica lineal alcanzará en filmes como "El nacimiento de una nación" (1915) su punto maduro.

Burch establece que al cabo de 20 ó 30 años emergió un Modo de Representación Institucional, pero también pone en la palestra una etapa primigenia, un Modo de Representación Primitivo (MRP), del que nos dice se caracteriza por la frontalidad, la distancia, el carácter centrífugo, la autarquía del cuadro, carencia de profundidad, carencia de centrado, carencia de continuidad, carencia de clausura (cierre de las historias), "carencia de *presencia*, de *verosimilitud*". El MRP no debe verse sólo como un estadio oscuramente prehistórico, de alguna manera se asimila también como un período independiente pero siempre inscrito dentro del MRI, dentro de su historia evolutiva. El cine primitivo comenzó a ser relegado desde más o menos 1906, toda vez que se daban los adelantos en el terreno de la representación para hacer *legible* el cine. Es decir, la serie de convenciones y normas del "lenguaje cinematográfico", las innovaciones que permitieron verlo como un ejercicio institucionalizado; valiéndose para ello de aspectos como el comentarista, quien

servirá para poner orden en el "caos" perceptual de la imagen primitiva y también para imprimirle al movimiento narrativo un suplemento de "necesidad direccional", de impulso concatenatorio.³

³ Burch, Noël, op. cit. p. 165

Antes de 1914 habían nacido las grandes compañías cinematográficas: Pathé y Gaumont en Francia; Fox, Mayer, Zukor y Warner, en Estados Unidos, un paso importante hacia el MRI. El cerrojazo vino en 1929, con el sonido irrumpiendo en el largo titilar silencioso del cine. Con ello, los cuerpos ya no carecían de voz y el rótulo distanciador fue suprimido. El cine tenía otra "alma" que lo catapultó como medio de expresión y, en la dimensión social, como medio de control, tentáculo afilado del *mainstream*; poderoso *domitor* en exaltación.

Sedición estética

Desde su emergencia, el modernismo relució como rebelión estética, como reacción ante el gusto institucionalizado. Charles Simic, un poeta del asombro, no se equivocó al decir que el modernismo en el arte y la literatura dieron una libertad sin paralelo al individuo para inventar su mundo a partir de fragmentos del ya existente. Abolió las jerarquías de la belleza y permitió la unión de estilos y la apertura a la experiencia cotidiana. Sus orígenes parecen asomarse en el surgimiento de las revoluciones estéticas en Francia a mediados del siglo XIX, revoluciones producidas con el ánimo de contradecir el gusto del público y los poderes oficiales, el gusto de la sociedad. En "Los privilegios de la vista I", Octavio Paz establece que

la comunidad de ideas y ambiciones estéticas de los artistas y los poetas fue el resultado espontáneo de una situación histórica que no es fácil que se repita. Entre 1830 y 1930 los artistas formaron una sociedad dentro de la sociedad o, más exactamente frente a ella. La rebelión de las comunidades artísticas contra el gusto de la Academia y de la burguesía se manifestó, con brillo y coherencia, en la obra crítica de algunos poetas: Baudelaire, Apollinaire, Breton... Estos poetas fueron no sólo la voz sino la conciencia de los artistas.⁴

Como también apunta el poeta mexicano, después de la Segunda Guerra Mundial el foco artístico se desplazó a Nueva York. Con esto, el papel del crítico de arte

⁴ Paz, Octavio, "Los privilegios de la vista I", p. 22

(otro fenómeno del modernismo, en cuya famosa tradición encontramos también a poetas como Reverdy y Cardoza y Aragón) fue opacado por las galerías de arte y los grandes consorcios económicos, provocando así un cambio en la situación social de los artistas. Por eso Paz en la primera mitad de los 90 se preguntaba si el arte moderno todavía tenía conciencia:

La gran rebelión del arte y la poesía comenzó con el Romanticismo; un siglo y medio después los artistas han sido asimilados e integrados en el proceso circular del mercado. Son un tornillo más en el engranaje financiero.⁵

Aun así, las actitudes en oposición a tal proceso circular mercantil y los gustos oficiales no desaparecieron, por eso el espíritu modernista prevalece hoy. La figura del artista moderno no puede verse como un agente revolucionario que niega la tradición, sino como su renovador. Sólo al estar conciente de que la modernidad demanda instaurar la ruptura dentro de la tradición es que el creador puede afirmarse como un artista rompedor. Esta noción se acerca a la idea del pintor francés Gustav Courbet* (1819 - 1877), quien lo vio como un creador de un arte "totalmente individual" y a su talento como "resultado de su propia inspiración y de su propio estudio de la tradición pasada" (carta abierta a un grupo de posibles estudiantes, 1861). De esta manera es que la época moderna del arte se anunció como un periodo 'experimental'. Alinearse con la tendencia modernista es revertir fórmulas establecidas, participar del cambio, sintonizar con el futuro. Hoy, toda tendencia estética interesante equivale a una suerte de radicalismo. No importa que el término 'modernista' sea ya antiguo, aún posee un poder evocador, se mantiene vigente. Son muchos los que todavía lo emplean cada vez que aparece la conciencia de pertenecer a una época nueva.

⁵ Ídem

* Courbet era, a decir de Proudhon, el mejor representante de lo que llamó "arte humanitario", que se caracterizaba por actitudes a favor de la liberación de cualquier persona ante aquellos poderes que restringían su capacidad de cuestionar el o los sistemas impuestos por la autoridad, el oficialismo y la Iglesia.

Tradición filmica: el caso inglés

Desde sus inicios, el cine se mostró como un arte flexible a la experimentación y a la recepción de preceptos de corrientes artísticas asentadas en otras disciplinas. Una primera vanguardia se dedicó a replantear en la pantalla lo que en su momento expusieron el expresionismo, el futurismo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. Filmes representativos de este período son "Entreacto" (René Clair, 1924), "Napoleón" (Abel Gance, 1925-1927), "El Gabinete del Dr. Caligari" (Robert Weine, 1919), "Un perro andaluz" y "La edad de oro" (Luis Buñuel, 1928 y 1930). Estos filmes son el referente de un cine con contenidos heterodoxos, desacralizadores, desinhibidos y anárquicos, comúnmente llamado *cine de arte o de evasión*, mismo que constituye un remanente del MRI.

El cine de arte funda su cometido en la experimentación y la experiencia individual. Prácticamente en cada país existe un debate acerca del potencial artístico de su cine. En Inglaterra, muchas películas han sido influidas por un estilo realista/naturalista, siempre cercado por el MRI. Pero como sostiene la investigadora Sara Street, existe además una tradición estética que ha explorado la película como un medio capaz de combinar complejos sentimientos y estados mentales mediante un rico aparato formal a su disposición. De igual manera, esta corriente encontró en este medio una herramienta eficaz para ejercer la crítica política. De acuerdo con Street, los cineastas alineados con esta casta explotan los estados mentales en conexión con las esencias del modernismo y su rebelión estética contra el pasado, e incluso con el posmodernismo, que resalta los aspectos de la identidad, la individualidad y la desconfianza sobre el futuro. La autora identifica a esta tradición como 'modernista':

En términos generales, el modernismo cinematográfico se preocupa por interrogar modos lineales de narración, explorar rasgos psicológicos y abandonar formas convencionales de representación. Explora lo visual así como lo verbal, toma la forma de un intruso, que es incluso presentado como producto de un autor quien coloca gran tensión en el trabajo interpretativo de la audiencia. Como con otros ejemplos del arte moderno, la cuestión de

representación es puesta en primer plano, enfatizando cómo las imágenes deben ser vistas como versiones de la realidad así como realidad misma. En términos de las estructuras institucionales de la industria fílmica, la realización modernista ha planteado cuestiones sobre distribución y exhibición de las obras –de hecho, criticando las estructuras capitalistas de realización que de acuerdo a un sentido de fabricación en masa subordina el arte a la industria.⁶

De igual manera, la tendencia modernista ha dirigido sus esfuerzos en poner de relieve la identidad propia de un grupo, fracción social o país. Street habla del caso inglés:

La cuestión de las estéticas fílmicas es extremadamente relevante a las ideas acerca de los cines nacionales, estilos nacionales y la magnitud en la cual la realización fílmica debe trazarse en una variedad de métodos y culturas para evitar que se transforme en insular, y todavía de la misma manera preservar algún sentido de identidad nacional. John Hill ha argumentado que un cine 'nacionalmente específico' es aquel que representa diversas experiencias de lo inglés que en opinión de las representaciones dominantes pueden sólo ser transmitidas en todas sus complejidades por el desafío, el cine de oposición.⁷

Entre las dos grandes guerras

Street distingue cuatro fases principales en este proceso experimental dentro de la actividad cinematográfica inglesa. La primera se encuentra en el periodo entre las dos grandes guerras. Aquí, los primeros realizadores modernistas fueron analizados por los intelectuales de la época quienes encontraron que los filmes realizados por los primeros aspiraban a explorar las propiedades del cine apartándose de la estructuración convencional dictada por el *mainstream*. Las novedosas alternativas que surgieron en países como Japón (Ito Daisuke y el grupo de realizadores izquierdistas), Francia (Abel Gance, Jean Epstein y la llamada Edad de Oro del cine francés), y la entonces URSS (Sergei Eisenstein,

⁶ Street, Sara, op. cit. p. 147

⁷ *Ibidem*, p. 148

Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin... la vanguardia soviética) estimularon la discusión acerca de los autores, estilos, técnicas experimentales, así como los juicios del público. Aunque la llegada del cine hablado dio origen a muchos trabajos de tipo musical, la inclinación modernista continuó manifestándose:

El arribo del cine sonoro provocó muchos de los experimentos musicales de los 20, pero hubo una cierta continuación de esta tendencia en Inglaterra por los miembros vanguardistas del *Documentary Film Movement*. Durante este periodo hubo también ciertos intentos por parte de los grupos filmicos de los trabajadores para producir películas de 'oposición': en términos de su crítica al gobierno nacional que estaba dominado por una filosofía política de consenso y caracterizado por estrategias ortodoxas de distribución y exhibición. Las películas laborales (películas producidas por grupos de la clase trabajadora y organizaciones de la fracción de izquierda) no estaban particularmente en oposición a los términos de la experimentación estética, pero son importantes como precursores de aquellos producidos por organizaciones con inclinaciones radicales hacia la forma, e instituciones que se desarrollaron a mediados de los 60 y 70.⁸

Esta primera vanguardia en el cine experimental se desarrolló cuando la industria de Hollywood establecía su hegemonía en el mundo. En los años 30, el cine experimental en Inglaterra estaba confinado a instituciones como la *GPO Film Unit* y, a diferencia de los 20, hubo pocos rastros de la intervención de esta corriente en el cine de factura comercial.

De los 40 a los 70

De acuerdo con Street, la segunda fase hace referencia a la magnitud de los experimentos formales acontecidos entre las décadas de los 40 y los 70. En Inglaterra, concretamente, a parte de los primeros trabajos de Alfred Hitchcock, algunos de los aspectos que hacían del cine y el sonido una expresión más conceptual fueron mostrados por la mancuerna Michael Powell-Emeric Pressburger. Principalmente el trabajo de estos dos innovadores, así como el de

⁸ Idem

Joseph Losey, Lindsay Anderson, Nicholas Roeg... (el llamado *Free Cinema* Inglés), eran representativos de un cine anticonvencional. A partir de los años 50 algunos movimientos como el *New American Cinema* (John Casavettes, Leonel Rogosin, Sidney Meyers, Morris Engels), el movimiento *underground* y el *Pop Art* (Maya Deren, Andy Warhol, Stan Brakhage, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos), proyectaban una actividad modernista lejos de las fronteras europeas, como lo harían también a partir de 1958 los intelectuales/cineastas de la *nouvelle vague* (Andre Bazin, Jean-Luc Godard, Francois Truffaut, Eric Rohmer). El dominio de Hollywood permanecía en los 40 y principios de los 50 aunque se abrió a nuevas vertientes en los años 60 con la emergencia de directores independientes en Estados Unidos como Robert Altman y Martin Scorsese. Estos y otros autores estadounidenses incorporaron técnicas modernistas a su trabajo.

1966 – 1980

La fase número tres, entre 1966 y 1980, se ocupa del moderno movimiento de cine independiente, iniciado con la fundación del *London Film Makers Co-Op* en 1966. En este periodo la experimentación nuevamente se vincula con el debate acerca de la naturaleza y el impacto del cine. Con mayor intensidad que en décadas anteriores, la discusión se centra también en las películas cuyos discursos interrogan el modo 'paternalista' de narración (es decir, de estructura lineal) y las cuestiones formales establecidas por convenciones como género y representación de género.

Los años 80

La última fase se inicia en los 80. Un poco solapada por la fase anterior, se caracteriza por la politización del cine de arte impulsada por el frente de oposición que rechazaba las políticas del gobierno conservador y particularmente el

tatcherismo, así como sus terribles consecuencias. Acontece aquí la fusión y reclamo unísono de una generación de cineastas experimentales que, a juicio de Street, ha producido una buena parte del cine más innovador forjado en Inglaterra: Sally Potter, Peter Greenaway, Terence Davies, Bill Douglas, Mike Leigh, Isaac Julien y Derek Jarman.

Dentro de esta ola de renovación, Street otorga a Jarman un sitio especial:

Eventos sociales y políticos provocaron una fascinante respuesta cultural de los cineastas quienes en diferentes maneras articularon ansiedades acerca del tatcherismo y sus consecuencias. El cine de arte expresó la respuesta violenta cultural más agudamente, particularmente las películas de Derek Jarman, que comprometieron su inmediato contexto social y político con un perceptivo análisis y profunda tristeza.*

Afinidad filmica

El principio de la no narración

Puede decirse que en 1915, con "El nacimiento de una nación" (D. W. Griffith), el cine consolidó un modelo de estructura narrativa. Con ello apuntaló una específica manera de representación cinematográfica organizada alrededor de un tipo de relato tradicional, que estableció al largometraje como objeto de consumo masivo en el ámbito comercial y del espectáculo (el MRI). Prácticamente todo el cine inscrito en este modelo se funda en el sentido de la narrativa lineal, en la que se percibe una estructura rigurosamente prescrita que demanda un inicio, una mitad y un final. No obstante ésta no supone la única vía de narración.

El cine narrativo es hoy el dominante, al menos en el plano del consumo. En el terreno de la producción, no se debe olvidar el importante lugar que ocupan las películas de tema industrial, médico o militar. Por lo tanto, no se debe asimilar cine narrativo y esencia del

* *Ibidem*, p.174

cine, puesto que con ello se despreciaría el lugar que han tenido, y que aún tienen en la historia del cine, los filmes de 'vanguardia', 'underground' o 'experimentales' que se definen como no-narrativos.¹⁰

Aunque establece diferencias entre los productos y sus prácticas, la distinción entre cine narrativo y no narrativo no parece ser determinante. No es posible oponer diametralmente el cine "NRI" (narrativo-representativo-industrial) con el cine "experimental".

En el cine narrativo no todo es forzosamente narrativo-representativo, por cuanto dispone de todo un material visual que nos es representativo: los fundidos en negro, la panorámica sucesiva los juegos "estéticos" de color y de composición.

(...) Por el contrario, el cine que se proclama no narrativo porque evita recurrir a uno o varios rasgos del cine narrativo, conserva siempre un cierto número de ellos. Además, a veces difiere tan sólo en la sistematización de un procedimiento que se usaba en episodios por los realizadores "clásicos".¹¹

Rupturas con este arreglo lineal las encontramos en "The Angelic Conversation" y en toda la filmografía de Derek Jarman. Tales rupturas frustran la progresión continua convencional que apreciamos en el *mainstream*. De acuerdo con Tracy Biga, este rompimiento opera sustancialmente en contra de la lógica jerárquica y en oposición a la autoridad o figura dominante. En el caso de Jarman, en resistencia a la figura paterna.

El principio de la no narración en Jarman puede verse como un elemento de su estilo artístico, unido a una estrategia política. En particular, el arte de Jarman expresa una negativa incesante de lógica patriarcal y, con esta negativa, un sentido de indiferencia incoherente hacia con la ley del género del padre.¹²

10 Aumont, Jacques, Bergala, Alain y otros, "La estética del cine", p. 92

11 Ídem

12 Biga, Tracy, en su ensayo *El principio de la no narración en los filmes de Derek Jarman, "By Angels Driven: The Films by Derek Jarman"*, p.12

Biga construye una analogía entre el modelo narrativo institucional y la autoridad paterna. Nos remite a una gradación jerárquica en la que los dos aspectos presumen de una posición dominante, a la vez que nos subraya su omnipresencia. El autor se apoya en el hecho de que Jarman mantuvo una relación siempre tensa con su padre, un militar, y básicamente con todas las figuras e instancias dominantes en la sociedad (el gobierno, el *establishment*, los profesores, la heterosexualidad, la industrialización...). Aunque, por supuesto su trabajo reconoce y utiliza determinadas formas jerárquicas del cine.

Elas incluyen la colocación de objetos dentro del cuadro, en orden temporal; duración; asociación con otros elementos; y movimiento vs. quietud. No obstante, las imágenes de Jarman trabajan en contra de la percepción del flujo narrativo.¹³

El linaje subterráneo

La cultura *underground* nació del aullido *beat* en los Estados Unidos de los años 60. Se trató de una 'nueva sensibilidad' asqueada del academicismo, la institucionalización y la fuerza seductora del *establishment*. Un ideal de provocar un cambio a nivel superestructural, la revolución como empresa romántica, surgió entonces. Desde su interior, cada voz y gesto *underground* exigía la liberación individual del campesino, el obrero, el estudiante, el ciudadano, el homosexual... el artista.

El cine *underground* es el punto culminante alcanzado por el cine experimental después de una experiencia de más de 50 años. Sus precursores se encuentran en las incursiones filmicas dadaístas, expresionistas, surrealistas y más, así como en los primeros filmes abstractos (Hans Richter, Viking Eggeling y Oscar Fischinger). Las propuestas de aquellos cineastas de alguna manera rechazaban la historia convencional en el interior de la película, preocupándose por aspectos

¹³ *Ibidem*, p. 22

técnicos en la filmación y el montaje (primeros planos, ángulos insólitos, sobreimpresiones, fundidos, fotografía desenfocada, cámara lenta).

Cine de angustia y experiencia. La corriente *underground* no puede sustraerse a las aportaciones de la cineasta estadounidense Maya Deren, quien fue de los primeros autores, después de la Segunda Guerra Mundial, en inyectar innovación al cine experimental. Tuvo la virtud de exponer sus ideas y doctrinas en seminarios, libros y folletos ampliamente difundidos. En los filmes de Miss Deren encontramos la ausencia de la trama en el sentido convencional de la palabra: ningún interés por los diferentes lugares en tanto tales, el escenario no representa nada aunque, manifiestamente, la acción se desarrolla en una playa, dentro de una casa, en una habitación, en el campo o en las calles. En cualquier caso la acción transcurre en un presente inmediato, mientras una parte preponderante de la acción global se desarrolla en la mente del personaje principal.

Precursora del denominado *coreocine*, en el que la danza y la cámara colaboran en la creación de una nueva obra, Deren empleó soluciones técnicas capaces de expresar estados de incertidumbre, inseguridad angustiante o irrealidad muchas veces opresiva, dejando de lado el episodio. Su cine se concentró en la dimensión personal, y como ella misma afirmó, muchos harían lo mismo en el futuro:

Las grandes expresiones artísticas se producirán más adelante, tal como suele ocurrir, pero también se centrarán en la angustia y la experiencia, antes que en lo incidental.¹⁴

Al cine de angustia y experiencia se agregaron Kenneth Anger y Gregory Markopoulos, cineastas que tomaron entre sus manos un tema tabú: la homosexualidad, para llevarlo del otro lado de la alambrada, liberándolo de sus ataduras. En filmes como "Fireworks" (1947), Anger lleva al límite las fantasías narcisitas-homosexuales en ambientes casi rituales. Mientras, Markopoulos, en obras como "Psyche" (1947-48), explora el narcisismo, la ambigüedad macho-

¹⁴ Lewis, Jacobs, "La azarosa historia del cine americano", p. 381

hembra y el rechazo de las normas morales en el campo de los sentimientos y del erotismo.

Cine independiente. En los años 50 el cine de Hollywood experimentó una crisis; la televisión acaparaba las miradas, por lo que se limitó a la producción de series B. Un sentimiento de inconformidad ante esa realidad provocó la emergencia del cine independiente, con los integrantes de la Escuela de Nueva York: Meyers, Engels, Rogosin y Casavettes. Todos ellos se apartaron del cine oficial estadounidense y su comercialismo para producir y filmar por cuenta propia, con recursos limitados (esta pobreza de medios los llevó a dar con soluciones clave en la experiencia técnica de realización) y actores no profesionales.

La Escuela de Nueva York coincidió con el renovado cine europeo de posguerra (el neorrealismo italiano, las películas de Jean Cocteau, el Free Cinema Inglés) y con el surgimiento de nuevos talentos en el horizonte independiente estadounidense (Ron Rice, Jack Smith...) para erigirse en los años 60 como 'cine *underground*', reconocido como tal en buena medida gracias al impulso de su principal animador y sacerdote, Jonas Mekas:

Lo que estamos creando nace de las necesidades más profundas del espíritu humano... Nuestros filmes son como ampliaciones del latido de nuestro corazón, de nuestra energía vital, de nuestros ojos, de las yemas de nuestros dedos; son tan personales, tan poco ambiciosos... Verán nacer de nuestro arte colores cada vez más luminosos y sonidos celestiales... es un renacimiento, un renacimiento espiritual está difundiéndose sobre nosotros, y gracias a los artistas esta nueva era nos habla con sus primeras voces y visiones; gracias a su intuición la eternidad se comunica con nosotros, ofreciendo un nuevo conocimiento, nuevos sentimientos...¹⁵

De toda esta generación de *filmmakers*, Jarman encontró en Andy Warhol a su principal influencia. Warhol intervenía directamente en los procesos de filmación, distribución y exhibición, llegó a proyectar sus primeras cintas a 16 cuadros por

15 Palabras pronunciadas por Mekas en 1966 en el Philadelphia College of Art, publicadas en el libro "The New American Cinema" de Gregory Blackstock, Nueva York, 1967, p.p. 20 y 21

segundo, experimentó con la grabación y la simultaneidad colocando cierta simplicidad conceptual y expresiones minimalistas en su cine: un antecedente claro del *cinema of small gestures* de Jarman. Temáticamente, como el resto de realizadores de esta corriente, Warhol se pronunció contra las categorías artísticas y morales tradicionales.

El Queer Cinema

La palabra *queer* ya no es necesariamente murmurada o vociferada como un insulto. Hoy es un término que funciona como sustantivo, adjetivo o verbo y que abraza a una nueva clase de gays, lesbianas y mentes irreverentes, inconformes y políticamente desafiantes. Lo *queer* está en perpetua discordancia con las normas y lo denominado 'normal'. Se trata de un espíritu trasgresor, un modo de pensar audaz y liberal que se extiende más allá de los bordes de la sexualidad. Se puede ver el mundo de manera *queer* al margen de cualquier identidad sexual:

El término describe una diversidad de prácticas y prioridades críticas: interpretaciones de la representación del deseo por el mismo sexo en los textos literarios, en los filmes, en la música, en las imágenes; análisis de las relaciones sociales y políticas de poder dentro de la sexualidad; críticas al sistema sexo-género; estudios sobre la identificación transexual y transgenerizada, el sadomasoquismo y otros deseos transgresores.¹⁶

De acuerdo con el antropólogo sonorenses Guillermo Núñez Noriega¹⁷, lo *queer* es una actitud; una lente hermenéutica, reflexiva, una mirada crítica que se hizo presente tras la emergencia de sexualidades disidentes y la crisis del modelo étnico y normalizador de la identidad gay y lesbica en los años 80. Es también un término producto de los avances post-estructuralistas en la manera de pensar y criticar las nociones de identidad y la construcción del sujeto y el poder.

¹⁶ Spargo, Tamsin, "Foucault y la teoría queer", p. 15

¹⁷ Autor de "Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual", El Colegio de Sonora-PUEG-UNHAM, México, 1994.

Especialistas como el profesor estadounidense David William Foster¹⁸ han apuntado algunas características de lo *queer*:

- Reivindica lo material, lo corporal, frente a las ideologías que prescinden del cuerpo.
- Combate la primacía heterosexista de lo general como metonimia rectora para establecer la identidad de individuo.
- Se opone a la primacía heterosexista de lo genital como única sede del placer legítimo.
- Se ufana de descubrir nuevos usos para el cuerpo y sus componentes.
- Tales usos desafían la economía del patriarcado (la visión dominante del *establishment*) y los usos limitados que se les quiere dar como naturales.
- Repudia las definiciones fijas sobre las que se tensa el patriarcado y su supuesta coherencia.
- Rechaza el sistema de homologías del patriarcado.
- Se lanza contra el heterosexismo:
 - Sus ideologías de reproducción humana, matrimonio, monogamia...
 - Su romanticismo, intimidad, amor y placer como clichés.
- Llama a fortalecer la identidad como manera de resistir la intención del poder al querer producir una "verdad" sobre uno.
- Plantea identificar los "apartados del patriarcado": el nacionalismo, por ejemplo.
- Asume una exploración sin fronteras de la potencialidad del placer para configurar las relaciones personales y sociales.
- Cuestiona las ideologías del patriarcado: el racismo, clasicismo, que impiden el acceso al cuerpo del otro y restringe la relación de uno con el otro.

¹⁸ Es profesor regente de Español, Humanidades Interdisciplinarias, y Estudios de la Mujer en la Arizona State University. También es investigador de la producción cultural latinoamericana referente al género y lo *queer*, cultura urbana, cine, teatro y narrativa.

El fenómeno *queer* en el cine fue introducido de manera formal a finales de los 80 y principios de los 90, cuando el cine y el video lésbico/gay acapararon laureles en renombrados encuentros del ámbito independiente como el Toronto Film Festival y el Sundance Film Festival. En esta tendencia, que agrupa a un sinfín de autores en todos los continentes, se alinearon películas como "Looking for Langston" (Isaac Julien, 1989), "Tongues Untied" (Marlon Riggs, 1989), "Poison" (Todd Haynes, 1991), "The Making of 'Monsters'" (John Greyson, 1991), "Swoon" (Tom Kalin, 1991), "The Hours and Times" (Christopher Münch, 1991), "R.V.S.P." (Laurie Lynd, 1991), "Edward II" (Derek Jarman, 1991) y "The Living End" (Gregg Araki, 1992).

El *queer cinema* es la expresión cinematográfica de la visión *queer*, y como escribió B. Ruby Rich en la revista *Sight and Sound*, sus filmes se fundan en una estética original:

Hay rasgos en todos ellos de una asignación y pastiche, ironía, así como un replanteamiento de la historia con interpretación social elaborada. Definitivamente al romper con viejos enfoques humanistas y películas complementadas con identidades políticas, estos trabajos son irreverentes, energéticos, alternativamente minimalistas y excesivos. Sobre todo, están plagados de placer.¹⁹

Rich traza los contornos de una tendencia cinematográfica que representa, entre otras cosas, equilibrios fragmentados de la homosexualidad y da voz a una minoría que se opone deliberadamente a la representación de la identidad sexual disidente por parte del *mainstream*. Una representación viciada, como explica Honey Glass:

Claro que el anhelo del amor es universal. Y cualquiera puede ceder ante la persona equivocada y pagar el precio. Pero en el *mainstream cinema*, el objeto del amor gay es casi por definición la persona equivocada -y el precio es el suicidio... la muerte violenta... o el deceso fatal.²⁰

19 *Sight and Sound*, septiembre, 1992, p. 30

20 *Sight and Sound*, octubre, 1997, p. 36

Glass apunta que este cine resulta un ejemplo principal de estética posmoderna, y establece una diferencia básica con respecto de otro tipo de cine posmoderno: "el reconocimiento del impacto transformador del sida en actitudes hacia la sociedad, los cuerpos, las relaciones, la historia y la cultura". No obstante, esta ola de cineastas ha sido calificada por varios especialistas como una especie de nueva avanzada (*New Queer Cinema*) pues antecedentes remotos son identificados en los trabajos de Anger, Markopoulos, Jean Genet, R. W. Fassbinder, Pasolini, Léa Pool, Jan Oxenberg, Sue Friedrich, Chantal Akerman y Jean Cocteau.

El espíritu renacentista

Fue el historiador francés Jules Michelet quien acuñó el término Renacimiento al definir el periodo histórico en la cultura europea que representó una ruptura crucial con la Edad Media. Fue entonces que nació la idea moderna de humanidad y su lugar en el mundo. Jacob Burckhardt completó la idea de Michelet al sostener que las peculiaridades de la vida política de la Italia de finales de XIV y del XV propiciaron la creación de la individualidad. Según el pensador suizo, antes del siglo XV las personas no tenían una conciencia clara de su identidad individual, por ello este periodo vio nacer al 'hombre del Renacimiento'. Burckhardt condenaba el crecimiento de la democracia industrial que, a su parecer, conllevaba la destrucción de la belleza y el gusto artístico. También aportó la idea de que el arte y la vida estaban unidos. En 1873, en Inglaterra, Walter Pater con la publicación de su estudio 'El Renacimiento' continuó las alabanzas de Michelet y Burckhardt al arte y la individualidad. El esteta y profesor universitario formado en Oxford hizo a un lado los aspectos económicos, políticos y científicos del periodo para enfocarse en una celebración estética y hedonista de lo que él mismo denominó "los placeres de los sentidos y la imaginación". Con Pater se potenció el llamado 'espíritu renacentista'. Las ideas de Michelet, Burckhardt y Pater coincidieron en la construcción de un concepto idealizado, el del Renacimiento como un momento espiritual del individuo. El trabajo de Derek Jarman comparte

varios de los ideales del Renacimiento. "The Angelic Conversation" se identifica con el espíritu renacentista al menos en cuatro aspectos:

Individualidad sexual. De acuerdo con el investigador David Hawkes, el periodo renacentista dio paso también a las nociones de sexualidad y los roles de género en su conceptualización moderna:

La escuela crítica literaria conocida como el "Nuevo historicismo" sugiere que las nociones modernas de subjetividad y sexualidad fueron moldeadas a su forma presente durante el Renacimiento, o el periodo "temprano moderno". Trabajos como el "Renaissance Self-fashioning" de Greenblatt y el "James I and the Politics of Literature" de Goldberg muestran argumentos convincentes de lo que es la moderna concepción de lo individual...²¹

Siguiendo con Hawkes, tal concepción facilitó el estudio e interrogación de las ambigüedades del género y los lineamientos de la sexualidad, así como la manipulación de las identidades sexuales.

Para la consternación de generaciones de críticos, muchas obras del periodo temprano moderno también descaradamente examinan las dinámicas del homoeroticismo. Claramente, esta es la más obvia atracción de Jarman.²²

Hawks establece que en el Renacimiento yace la génesis del rechazo al modelo de narración realista dominante. Un modo narrativo cuyo rostro contemporáneo son las películas de Hollywood y que ha determinado comportamientos sexuales y roles de género. Esta 'oposición genérica' se argumenta sólidamente en las teorías feministas cinematográficas de Judith Mayne, E. Ann Kaplan, Teresa de Laurentis, Laura Mulvey y otras. En su canónico estudio acerca de la representación del deseo en el cine de Hollywood, "Placer visual y narrativa cinematográfica", Mulvey argumenta que la clásica narrativa cinematográfica asume un heterosexual, masculino punto de vista, en el que prevalece una

²¹ Hawkes, David, en el ensayo *La sombra de este tiempo. El cine renacentista de Derek Jarman, "By Angels Driven..."*, p. 103

²² Ídem.

tentadora identificación narcisista con el protagonista masculino y una correspondiente objetivación de los papeles femeninos:

De acuerdo con Mulvey... la narrativa cinematográfica opera por medio de una oposición heterosexual binaria entre el activo ego-ideal masculino que conduce el desarrollo de la narrativa, y el pasivo femenino que, por proporcionar un tentador pero estático espectáculo, tiende a retardar el progreso de la narrativa.²³

Romanticismo británico. En la tradición de los movimientos artísticos del siglo XIX en Inglaterra, la estética prerrafaelita ocupa un lugar importante. La Hermandad de los Prerrafaelitas reaccionó contra la autoridad académica oficial al desafiar el prestigio de una pintura canónica como la de Rafael, y voltear nuevamente a los primitivos italianos del *Quattrocento*. Los prerrafaelitas buscaban ser fieles a la naturaleza. La técnica y colorido de sus cuadros brindan claridad y luminosidad a través de una iconografía mística y simbólica. Sus obras evidencian un sentimiento nostálgico frente a la uniformidad para ellos feíta de la revolución industrial, además del anhelo de recuperar una era que identificaban con lo perpendicular y lo vertical: el periodo gótico, sobre el cual John Ruskin (1819-1900) se encargó de teorizar a fondo. La extensa producción ensayística de Ruskin lo llevó a erigirse como una auténtica autoridad intelectual en la sociedad británica. Los prerrafaelitas llevaron a la práctica los principios estéticos de Ruskin que colmaron la época victoriana con una visión de la esencial unidad del Universo, del hombre y la naturaleza.

A la sazón, William Morris (1834-1896), seguidor de las ideas de Ruskin*, renovaba la arquitectura de interiores de la época decimonónica al retomar los diseños del gótico tardío a través de aportaciones artesanales y anti-industriales. Mientras, en el terreno literario, Matthew Arnold (1822-1888) con su moralismo panteísta criticaba el materialismo sosteniendo que 'cultura' era la búsqueda de la

²³ *Ibidem*, p. 104

* John Ruskin y William Morris fueron los grandes críticos de la sociedad victoriana desde el punto de vista estético. Pusieron el acento en la degradación del obrero convertido en máquina, sin libertad para autoexpresarse, y denunciaron también la pérdida del buen gusto, la destrucción de la belleza natural y la trivialización del arte.

perfección. Así, las ideas de Ruskin, Morris y Arnold se engarzaron con los conceptos de Walter Pater, quien consideraba que el arte por excelencia era el renacentista, para consolidar un modelo de pensamiento romántico en la cultura inglesa, en el que se incluyen a personajes como Oscar Wilde, William Blake y por supuesto Derek Jarman. Así lo ve también Lawrence Driscoll:

Jarman (...) ha escogido hablar por una tradición británica antigua, confiando su fe a valores culturales que son primariamente estéticos e históricos (...) regresa a un orden tradicional, alineándose a sí mismo con un linaje cultural crítico evidente en la literatura medieval, así como en Shakespeare, Blake, Ruskin y Larkin.²⁴

A través de su cine, Jarman se identifica con los sentimientos anti-industriales de los románticos ingleses, especialmente Blake, para criticar a la Inglaterra contemporánea:

Ruskin, Morris y Wilde, herederos del Romanticismo, registraron 'lo malévol del capitalismo industrial', y Jarman es parte de esta tradición. Como Simon Watney apunta, Jarman puede ser visto como "El William Morris Queer de los 90".²⁵

Para los románticos ingleses, lo inglés es sinónimo de paisaje, de paraiso terrenal, de jardín. Incluso un anglófilo como Voltaire compartió este ideal, y se sintió siempre orgulloso de su huerto en Ferney, hoy llamado *Ferney-Voltaire*. El pensador francés a menudo se jactaba de haber introducido el jardín inglés en Francia, junto con las comedias de Shakespeare y las ideas científicas de Newton. En 1971, Philip Larkin escribió su poema "Going, going" en el que expresa una preocupación porque "las sombras, las praderas, los senderos" fueron destruidos por intereses monetarios. Jarman manifiesta la misma ansiedad de Larkin en prácticamente todo su cine.

²⁴ Driscoll, Lawrence, en el ensayo *La rosa revivida, Derek Jarman y la tradición romántica, "By Angels Driven..."*, p. 65
²⁵ *Ibidem*, p. 67

Blake y William Morris... todos ellos miraban hacia atrás sobre sus hombros - a un Paraíso terrenal. Y todos ellos en desigualdad con el mundo a su alrededor. Yo siento esto fuertemente.²⁶

Tradición de la fusión de las artes. Existe una multidimensionalidad en varias de las películas de Jarman debido a su entendimiento del ejercicio artístico como una práctica integradora. Jarman concebía al cine como una fusión de formas múltiples hacia un tipo de síntesis mágica/alquímica, y como ejemplo de ello cita el trabajo de Eisenstein:

Cuando el diseño es integrado a la estructura intencional, y forma parte de la dialéctica, el trabajo comienza a cantar. "Iván el Terrible" es el más perfecto ejemplo (...) Eisenstein refuerza la humanidad y ambigüedad de Iván a través del diseño. Esta integración del diseño en una película no es el único modelo del "alto arte". "El Mago de Oz" es otro perfecto ejemplo.²⁷

Sabemos que en su esencia el cine es resultado de una asociación de varias disciplinas, como la fotografía y el teatro. Pero en este caso, se trata de la conjunción de esfuerzos artísticos *ex profeso* en distintas disciplinas, para la consecución de un producto total. Esta concepción integral del cine puede ser vista como otro eslabón que une a la obra jarmánica con los románticos ingleses, aunque quizás de manera tenue, pues como sostiene Joseph A. Gomez, la idea de una síntesis de varias artes data por lo menos desde la antigua Grecia,

...pero probablemente la demanda de una fusión artística fue más extensamente probada en la Europa del siglo XIX. Poetas asociados con la tradición romántica comenzaron a romper con los géneros tradicionales y se esforzaron por una condición de sinestesia, y teóricos literarios de la época especularon acerca de cómo alcanza esta meta. Gotthold Lessing, por ejemplo, quiso que un arte respetara las limitaciones de la otra pero aun complementándose una a otra en alguna forma de síntesis. Johan Herder, escribió de la necesidad de algunos por derrocar las formas tradicionales del arte dramático y crear "una

²⁶ Jarman, Derek, "Modern Nature", op. cit. p. 25

²⁷ Jarman, Derek, "Dancing Ledge", op. cit. p. 106

estructura lírica cohesiva en la que la poesía, la música, la acción, y la decoración sean todas una totalidad".²⁸

La fusión de distintas disciplinas artísticas en una sola remite también a la teoría del *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner, quien a través de una poética del drama musical buscaba alcanzar la unidad de todas las artes en el seno de una obra artística total. Wagner desarrolló la idea de *Gesamtkunstwerk* entre los años 1848 y 1851. Estaba dirigida contra la concepción hedonista del teatro y suponía una combinación de las artes con filosofía y política, en la que todos sus elementos tenían el mismo peso: arquitectura, música, escultura, poesía, danza.

El cineasta inglés más estrechamente vinculado al cine y la fusión de las artes es Michael Powell, cuya máxima fue "todas las artes son una" y quien directamente influyó a Ken Russell y a Jarman. La influencia del trabajo de Powell en la evolución del cine inglés es incuestionable:

...se propuso esquemas imposibles, como mantener junto a 'un grupo de personas - pintores como Picasso y Sutherland, poetas como Dylan Thomas- y ofrecer veinte horas de entretenimiento a color', o algunos más prácticos, como contratar a pintores como diseñadores de producción y compositores para que fueran directores musicales de las películas que hizo con el escritor Emeric Pressburger.²⁹

El ejemplo más afortunado de lo que Powell ofreció como "filme compuesto" lo encontramos en "The Tales of Hoffmann" (1951), quizás la película expresionista más salvaje que se haya hecho en Inglaterra, según Gomez. Esta película combina ballet, teatro y ópera en casi porciones iguales, además de exhibir el completo dominio de las técnicas cinematográficas por parte de su realizador mediante dramáticas superimposiciones y barridos de cámara. Por su parte, Russell definió sus temas en términos de sus respectivas artes, e incorporó música, danza y pintura para externar estados internos del ser. Gomez es oportuno en mencionar que

²⁸ Gomez, Joseph A., en el ensayo *El proceso de War Requiem, "By Angels Driven..."*, p. 57

²⁹ *Ibidem*, p. 88

el mismo Jarman reconoce sus propias ataduras con estos realizadores, tal vez más sucintamente en una entrevista de 1980 con Timothy Hyman: "No puedo pensar en mejor mentor [que Ken Russell]; lo prefiero por encima de cualquier otros cineasta inglés (con la excepción de Michael Powell que es mi favorito)".³⁰

La elegía pastoral inglesa

Se sabe poco de la antigua poesía inglesa en su forma más rudimentaria. El célebre texto "Beowulf" existe en un solo manuscrito. Otros tres volúmenes antiguos, el Libro de Exeter, conservado en la catedral de esa localidad; el Libro de Vercelli, salvado milagrosamente de la injurias del tiempo en el puerto lombardo de Vercelli; y el manuscrito Juniano, regalado a Oxford por Dujon, amigo de Milton, contienen casi todo lo que queda de la antigua poesía inglesa.

Esta literatura arcaica tiene como tema principal la lucha incesante contra los elementos despiadados y formidables. La sombra de largas noches pasadas sobre las aguas embravecidas por la tempestad y las vigilias del duro invierno pesan sobre los primeros poemas. En estos textos parece que la tierra rivaliza con el mar: no se oye un canto de alondra o ruiseñor que alegre la vida de los habitantes de la costa; su asilamiento y soledad resultan más terribles a causa de los graznidos de las aves marinas en los acantilados y de los ruidos extraños que se confunden con el gemido del viento que barre las tierras pantanosas.

Esta tradición poética antigua alberga un sentido pastoral, vena poética que se caracteriza por voces o personajes de aspecto pastoril sumidos en una atmósfera idílica y en total aflicción por los muertos o por una realidad desvanecida. Tradicionalmente, esta forma de elegía presenta a la figura del pastor libre de la complejidad y corrupción de la vida urbana pero en erranza y duelo, cuestionando incluso a ese poder inconmensurable que conduce a las cosas a su desaparición.

³⁰ *Ibidem*, p. 90

La égloga pastoral fue el medio a través del cual, resaltando el contraste entre el entorno rústico del pastor y el contexto urbano y socialmente corrompido de la ciudad, el autor expresaba un punto de vista moral o filosófico. A esta tradición pastoral pertenecen Virgilio y Teócrito, y en el contexto inglés están autores cuyas obras datan de entre la segunda mitad del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVIII: Spenser, Sidney, Shakespeare, Marlowe, Green, Lodge, Fletcher, Ben Jonson, Milton, Pope.

La significación pictórica

Abundar en los parentescos y desigualdades entre cine y pintura, en su histórico vínculo, tomaría muchas líneas. Eisentein ocupó muchas páginas en "El sentido del cine" para hablar del tema del color. Igualmente, son muchos los autores que incorporaron el entendimiento pictórico a su cine: Eisenstein, Murnau, Moholy-Nagy, Kinugasa, Godard, Greenaway, Sokurov. En el caso de Jarman, como auxiliar en la reafirmación de un discurso amplio y complejo, en reminiscencia de los primeros impresionistas *avant-garde* en el cine como Abel Gance.

Jacques Aumont, en su sustancioso estudio sobre cine y pintura "El ojo interminable", establece que a diferencia del cine, la pintura dispone de más elementos para alcanzar su propósito:

...la pintura dispone todavía de algo más, de unos medios de acceder a una emoción, a un sistema de las emociones, más directo, más seguro. Ese algo es lo más pictórico de la pintura, el color, los valores, los contrastes y los matices; en resumen, el campo de lo plástico.³¹

Y es que como Aumont señala, el cine se encuentra limitado por la "difícil gestión de su naturaleza fotográfica", algo con lo que la pintura no tiene que lidiar. Tal

³¹ Aumont, Jacques. "El Ojo interminable", p. 127

atadura con los principios fotográficos se aprecia básicamente en el cine institucional, "sólo un cine no narrativo, una cinetización de la pintura, puede tener por categorías formales los valores puramente plásticos tal como los conoce la pintura".

Esta cinetización de la pintura permite al cineasta precisar su estilo, en el que entran en juego otros componentes como el ritmo y el encuadre, las relaciones de intensidad de las superficies coloreadas y la interacción de luz y sombra. Para el danés Carl T. Dreyer ("La pasión de Juana de Arco", 1928), aquel director que se limite a fotografiar de manera impersonal todo aquello que se presente frente a sus ojos, carece de estilo. Pero si consigue una reelaboración interior de aquello que ve, alcanza por añadidura la concreción de una visión. Es entonces que su obra está marcada "por el sello sagrado de la inspiración..., el sello de la personalidad en la obra".

Dreyer, junto con Mauritz Stiller, Viktor Sjöström, Ingmar Bergman y Lars von Trier uno de los directores más eminentes surgidos en la región escandinava, igualmente concebía la abstracción como un elemento necesario para la tarea fílmica innovadora; un componente indispensable para reforzar el contenido espiritual de su obra, "sea ésta de tipo psicológico o puramente estético". Para Dreyer, el arte debe describir la vida interior, no la exterior. Por eso, las imágenes de un cineasta no deben ser únicamente visuales, sino espirituales: "La abstracción le ofrece la oportunidad de hacerlo, ya que gracias a ella él puede reemplazar la verdad objetiva con su propia interpretación subjetiva".

Y una vía para tal abstracción, siguiendo con Dreyer, es la eliminación de la perspectiva atmosférica. Es decir

...abandonar toda representación que lleve consigo una noción de perspectiva y no conservar sino la superficie plana en dos dimensiones. Es posible que de esta manera puedan obtenerse notables efectos estéticos, y especialmente cinematográficos.³²

Alquimia

Arte de la trascendencia

La alquimia es considerada un arte de la transformación de los metales vulgares en plata y oro, así como la consecución del *elixir de la vida* y la *piedra filosofal*. Sus adeptos se consideraron a sí mismos como filósofos y como filosofía a su arte. Desde esta certeza colocaron a la alquimia como una mística espiritual y operativa: un arte de la transformación del alma, de la purificación del hombre, que desde el plano terrestre lo hará espíritu celeste integrado en el Uno, el ser sobrenatural cuya proyección material es el Todo. Para la alquimia, sólo el hombre transmutado y sublimado materialmente puede conseguir una evolución similar en el terreno espiritual. Tal reforma tiene valor extático en el pensamiento neoplatónico de Plotino, del que la alquimia es deudora, cuyo rasgo característico es la propensión a la trascendencia. Por ello el carácter positivo del misticismo plotiniano es la recuperación por parte del alma de su grado más alto de libertad, una liberación entendida también como un asemejarse a Dios.

El vocablo actual para describir este fenómeno tiene forma árabe (al-kimia) pero raíz griega, y significa LA CIENCIA. 'Kimia' viene de Khem, la 'Tierra Negra', que en la antigüedad significaba Egipto, tierra legendaria de sabiduría primordial. Se considera a Hermes Trismegisto como el verdadero iniciador y patrón de la alquimia, con su primer libro, la "Tabla de Esmeralda". Así fue que a esta ciencia se le dio el nombre de Arte Hermético; y como tal fue accesible sólo para los iniciados privilegiados y con aptitudes.

³² Conferencia publicada por primera vez en *Sight & Sound*, núm. 3, 1955; tomada de *Reflexión sur mon métier*, Cahier du Cinéma (Écrits), Paris, 1983; publicada en 1995 por Estudios Cinematográficos, CUEC, p. 53

Puede decirse que dentro de la alquimia existe un carácter práctico, que nos remite a los esfuerzos de transmutar los metales en los antiguos laboratorios medievales, y que en cierta forma se inscribe dentro de la historia evolutiva de la ciencia química. Está también el carácter filosófico que consiste en un amplio marco teórico encaminado a la búsqueda de un *lapis philosophorum*, la llamada *Piedra Filosofal*, especie de catalizador mágico. La alquimia puede ser definida también como el arte de las transformaciones del alma. Su práctica suponía la realización de una *Obra Maestra* cuyo fundamento, su verdadera 'materia', es la propia naturaleza del hombre. Por ello alegóricamente suele interpretarse la transmutación de la materia mineral -entiéndase sus disoluciones, cristalizaciones, fusiones y combustiones- como la transformación del alma. Debe quedar claro que es desde esta perspectiva ontológica que interpretaremos "The Angelic Conversation" (Capítulo IV, páginas 154 a 161).

El historiador de arte Joim F. Moffitt, explica que se llegó a pensar que la doctrina hermética

finalmente explicaría la naturaleza, origen y fines de todas las cosas existentes, y serviría así para describir los orígenes y el destino del universo como un todo. Es más, mediante este razonamiento (realmente una visión poética), el universo era el 'macrocosmos', y el hombre, su creación más exquisita, el 'microcosmos'.

El resultado es que el microcosmos trabaja sobre el macrocosmos, manipulando sus manifestaciones físicas; se reelabora esto con el fin de revelar el plan oculto de la sabiduría divina que ordena el todo. Así, pues, el hombre se transforma potencialmente en una fuerza divina.³³

Durante el Renacimiento, los motivos estrictamente físicos de la ciencia hermética declinaron progresivamente, convirtiéndose el interés principal en un motivo más bien estético. Los textos de alquimia se implicaron cada vez más en la manipulación de la alegoría. La iconografía esotérica de la literatura hermética del siglo XVI encajó con el gusto por el arte manierista, el estilo predominante de un

³³ Moffitt, Joim F., en su prólogo para la edición crítica de "Alalanta Fugiens, de Michael Maier" de Santiago Sebastián, p. XII

periodo que dudaba entre el clasicismo y el barroco, y consagrado a una hipersensibilidad erótica impulsada por una pasión por lo fantástico.

Todavía hay quienes establecen una analogía entre el artista moderno, principalmente aquellos con preocupaciones metafísicas, y el alquimista, apoyados en la idea de que el 'Gran Arte' hermético revela al iniciado la doctrina de la auto-creación individual. A lo largo de la historia, muchos artistas han encontrado en este modelo un terreno fértil para la expresión: William Shakespeare, William Blake, Goethe, El Bosco, los surrealistas, los expresionistas abstractos, Charles Simic.

La alquimia abarca un universo robusto de conceptos y procesos. Se trata de una disciplina compleja amante de la paradoja y cuya manera de expresarse es siempre alegórica, puro simbolismo. Para estudiar su presencia en "The Angelic Conversation" conviene no expandirnos a lo largo de su amplio espectro sino centrarnos en términos fundamentales suficientes para desarrollar el análisis.

Tradición hermética

La antigua ciudad egipcia de Alejandría constituyó, en tiempo de los tolemeos, uno de los principales focos del mundo helénico. Esta civilización se nutrió de la cultura de los pueblos del Asia menor: los antiguos babilonios, persas, medos, asirios, hititas... La fusión de las cosmovisiones de griegos, egipcios y mesopotámicos engendró una corriente filosófica y mística que cobró fuerza hacia el siglo II de nuestra era en la Alejandría del tardío Egipto.

La cultura griega se desarrolló y cambió a lo largo del tiempo y en la extensión del Mediterráneo. Por ello los filósofos griegos conformaron la vanguardia del pensamiento. Entre los siglos VI al IV a. C. nos deslumbra el brillo de los presocráticos. Entre ellos, Tales de Mileto (probablemente del 624 a 546 a. C.),

cuyas ideas estuvieron influidas por la presencia constante del mar y quien sostuvo que el agua era la sustancia primigenia de la que se derivaban, por intervención divina, todas las cosas y seres. Anaxímenes (588 a 524 a. C.) propuso una tesis distinta: la *sustancia prima* era lo etéreo, lo que venía del cielo, el aire. Mientras, observaciones diferentes llevaron a Heráclito (540 a 480 a. C.) a pensar que la materia prima que usaban los dioses para la transformación de las cosas era el fuego. De acuerdo con esta idea, las emanaciones del fuego se transforman en aire y luego en agua, cuando se enfrían en las alturas. A lo largo de siglo y medio, estos destacados representantes de la escuela jónica propusieron tres tesis distintas de la *sustancia fundamental*, cada una excluyendo a las otras. Pero Empedócles (490 a), agregó una cuarta, la tierra, y sostuvo que para anular las contradicciones relacionadas con los tres primeros elementos era necesario establecer que en realidad había cuatro sustancias primas: Agua (*acqua*), Aire (*aer*), Fuego (*ignis*) y Tierra (*terra*). Así nació la teoría de las cuatro sustancias fundamentales. Así nació la tetrasomía.

Llamada a sostenerse durante 24 siglos, la tetrasomía significó una representación de 'estados generales de la materia'. Pero aparecería Aristóteles para observar cómo estos elementos se transforman uno en el otro, como el fuego se condensa en aire, el aire pasa a ser agua, el agua se solidifica en tierra, y la tierra se volatiliza en fuego. Aristóteles reveló una quinta sustancia totalmente metafísica, mediadora entre las otras cuatro y sus fuerzas animadoras, una sustancia eterna e inmutable que todo lo rodea y lo envuelve. La llamó 'éter'.

En adición a este esquema, se sumó la teoría de los siete metales, cada uno con su propia identificación jerárquico-astrológica: Cobre/Venus, Hierro/Marte, Estaño/Júpiter, Plomo/Saturno, Azogue/Mercurio, Plata/Luna y Oro/Sol. La alquimia concibe cierta progresión jerárquica de estos elementos/etapas en el desarrollo de la *Obra Maestra* comprendido por varias divisiones, cada una de las cuales representa una simplificación esquemática del proceso en sí. Todas expresan la lógica interior de éste. La división más antigua es la que designa las

fases o etapas de la obra con colores, y posiblemente se deriva de un determinado proceso metalúrgico, como la limpieza y coloración de un metal. Así tenemos el ennegrecimiento (*melanosis* o *nigredo*) de la materia, el blanqueo (*leucosis* o *albedo*) y el enrojecimiento (*iosis* o *rubedo*). El ennegrecimiento está relacionado con la putrefacción, fermentación y descomposición total que se produce en la oscuridad, donde se sustrae a la materia su forma anterior. Mediante el blanqueo, se limpia y purifica; y por el enrojecimiento se le da nuevo color; esto significa, nueva forma.

Esta identificación de planetas y metales se entiende también como una bisección por 'obra menor' y 'obra mayor', en el que el mercurio no representa ninguna etapa sino la clave del conjunto, del modo que la Gran Obra consta en sí de seis fases. Las primeras tres corresponden a la 'obra menor', o sea, a la 'espiritualización del cuerpo'; y las tres restantes a la 'obra mayor', es decir, la 'corporización del espíritu' o 'fijación de lo volátil'. La 'obra menor' es una tarea de 'disolución', mientras que la 'obra mayor' lo es de 'cristalización'. En otras palabras, la primera tiene por objeto restablecer la pureza y la receptividad originales del alma, el objeto de la segunda es la iluminación del alma por medio de la revelación en ella del espíritu.

En definitiva, lo que aquí se cita es el principio de regeneración que subyace en todas las religiones y filosofías. El budismo, por ejemplo, enseña que la energía que produce la actividad mental y física de un ser es causa de la aparición de nuevos fenómenos mentales y físicos cuando este ser ha sido disuelto por la muerte.

La figura alegórica utilizada por los pensadores herméticos para describir la culminación de su Obra Maestra era la del 'casamiento' de los metales, dibujando así una imagen de 'conjunción de los opuestos'. Este casamiento erótico, explica Moffitt, es un requisito para la llegada propicia del oro filosófico. Y cita entonces al adepto Martinus Rulandus:

Aurum, llamado Sol por los alquimistas, y dedicado al Sol, es el más templado de todos los metales... El más puro azufre, copulando como padre con el Azogue como madre genera el oro más fino como hijo... El Oro es la sustancia y el fermento del oro filosófico que asciende a las alturas... Es el Alama y el Caballero rojo quien se casa con la Dama Blanca. Entonces, él se viste con sus ropas de rey, incluso el oro blanco, en donde no hay ningún metal, sino solamente oro. Sin embargo tiene que ser purificado... y lavado con mucho cuidado.³⁴

Queda claro entonces que en la alquimia el complicado proceso de transmutación se conocía como *Obra Maestra*; una empresa que implicaba disciplina y sabiduría específicas. El propósito de los filósofos herméticos de acceder a este conocimiento integral de las cosas supone un *anhelo de liberación*, como lo expone Carl Gustav Jung:

La alquimia constituía (...) un aspecto de la especulación filosófica natural gnóstica, que se apropió también de los conocimientos prácticos minuciosos de los orfebres del oro, de los falsificadores de piedras preciosas, de los fundidores de las menas, de los mineros, de los comerciantes de drogas y de los farmacéuticos. Tanto en Oriente como en Occidente, la alquimia contiene como parte de su núcleo la antroposofía de la gnosis y, de acuerdo con su esencia, plantea una teoría propia de la redención.³⁵

El mysterium coniunctio

Se dice que la "idea central" del procedimiento alquímico es la conjunción. A través de ella, los adeptos buscaron la unión de las sustancias esperando alcanzar la meta de la obra: la producción de oro o de su equivalente simbólico. Para los alquimistas las sustancias eran portadoras de una *naturaleza hermafrodita*, y la conjunción a la que aspiraban era una operación filosófica: la unión de la forma y materia. De acuerdo con Jung, esta dualidad de las sustancias explica las

³⁴ *Ibidem*, p. XV

³⁵ Jung, Carl G., "Simbología del espíritu", p. 69

numerosas duplicaciones: dos *Mercurii*, dos *Sulphura*, *Venus alba* y *Venus rubea*, *aurum nostrum* y *aurum vulgi*...

Así las cosas, no sorprende que los adeptos acumularan una cantidad enorme de sinónimos para expresar la misteriosa naturaleza de las sustancias, lo que al químico debe parecerle un esfuerzo inútil mientras el psicólogo encuentra ahí una importante fuente de información sobre la naturaleza de los contenidos proyectados... Presentan lo que hay que unir como una pareja de opuestos, por ejemplo hombre y mujer, dios y diosa...³⁶

El par de opuestos a unir suele derivar del *cuaternio* de los elementos (los cuatro elementos fundamentales). Jung acude a una cita del tratado *De sulphure*:

El fuego comenzó a actuar sobre el aire, y produjo el azufre. El aire comenzó entonces a actuar sobre el agua y produjo el mercurio. El agua comenzó a actuar sobre la tierra y produjo la sal. Pero como la tierra no tenía nada sobre lo que actuar, no produjo nada, y el producto permaneció en ella: de ahí que sólo resultaran tres principios, y la tierra se convirtió en la alimentadora y madre de los otros.³⁷

Es de estos tres principios que surgen lo masculino y lo femenino: el primero, del azufre y el mercurio; el segundo, del mercurio y la sal. Ambos producen el llamado *unum incorruptibile* o *quinta essentia*. La separación de los elementos suele darse de manera hostil y corresponde al estado inicial, al caos y las tinieblas. De la unión sucesiva surge el *agens* (el azufre) y el *patiens* (la sal), así como algo medio, ambivalente: *Mercurius*. Esta trinidad alquímica clásica se desprende de la relación del hombre y la mujer como la oposición suprema y esencial. Desde el punto de vista de Jung, este estado corresponde

A una conciencia primitiva que amenaza continuamente con fragmentarse (en cuatro direcciones) en procesos afectivos espirituales. Como los cuatro elementos representan la totalidad del mundo físico, la fragmentación significa una disolución en los constituyentes del mundo, es decir, un estado meramente físico y, por lo tanto, inconsciente. Al revés, la conexión de los elementos y la síntesis final de lo masculino y lo femenino es obra del arte:

36 Jung, Carl G., "Mysterium coniunctionis", p. 440

37 *Ibidem*, p. 441

un producto del esfuerzo consciente. El resultado de la composición es entendido (lógicamente) por el adepto como conocimiento de sí mismo, ya que éste es necesario (junto con el conocimiento de Dios) para preparar el *Lapis Philosophorum*.³⁸

La importancia del *Mercurius* para la conjunción es de suma importancia en tanto que constituye el ánima mediadora entre cuerpo y espíritu. Como agente, el *Mercurius* tiene otras influencias e incluso otros nombres³⁹, pero nos basta con identificarlo también como el *unus mundus*, la original unidad sin diferencias del mundo o el ser, la conciencia originaria. Jung sostiene que para los alquimistas, el *Mercurius* es una personificación e ilustración de lo que hoy llamamos *inconsciente colectivo*. Bajo la luz de esta idea, el misterio de la conjunción se completa una vez que la unidad de espíritu-alma-cuerpo se ha conectado con el *unus mundus* del principio. Hay quienes han atacado a la escuela jungiana por encontrar ésta en las imágenes alquímicas la confirmación de su tesis del inconsciente colectivo, pero no se hablará de ello aquí.

La reconciliación de los elementos hostiles como la unión de los opuestos alquímicos supone una unificación interior, lo que hoy suele llamarse 'individuación'. Por ellos los alquimistas buscaron por todos los medios concretar la unión, que hipotéticamente trae como resultado

obligadamente un ser espiritual y material, vivo e inanimado, masculino y femenino, viejo y joven y (presuntamente) neutral desde el punto de vista moral; un ser creado por el hombre y que al mismo tiempo fuera en tanto que *in creatum*, la divinidad misma (*Deus ferrestris*).⁴⁰

La meta de esta empresa es la consistencia mental, el establecimiento de un conocimiento que abarque tanto las alturas como los abismos del propio carácter. O sea, el *autoconocimiento*.

38 Ídem

39 En su forma bruta, como prima materia, es el hombre primigenio en el mundo físico y, en su forma sublimada, la totalidad restaurada.

40 Ídem, p. 454

La producción de *El Uno*

Los antiguos alquimistas se esforzaron por la consecución de un producto 'refinado', y el proceso para alcanzar este objetivo fue definido por Paracelso como *retorta distillatio*. El propósito de la destilación en la alquimia era extraer la sustancia volátil, o espíritu, del cuerpo impuro. De acuerdo con Jung, la *retorta distillatio* puede identificarse, en el sentido psicológico, como un retorno hacia el ser interior. Si vemos esto como una especie de purificación del cuerpo humano debemos remitirnos al *maior homo*, el secreto hombre espiritual. De esta manera tal proceso se piensa esencialmente como un devenir psicológico.

El fuego cumple un papel simbólico, y en la destilación participa como agente activo desde el punto llamado 'centro' (*ex medio centro*). Jung hace notar que el 'centro' contiene el "punto indivisible", el cual es simple, indestructible y eterno. En esta zona céntrica los planetas están asentados, y depositan sus virtudes ahí. Para explicarse mejor, Jung acude a Benedictus Figulus, quien en su texto "Rosarium novum olympicum" dice:

*Visita el centro de la tierra,
Ahí encontrarás el fuego global.
Límpialo de toda suciedad,
Llévalo a fuera con amor e ira...*

Paracelso interpretó este punto como el centro ígneo de la tierra donde los cuatro elementos proyectan sus semillas en un incesante movimiento. Según Paracelso, todas las cosas tienen su origen en esta fuente, y absolutamente nada nace en el mundo que no prevenga de ella. En el centro habita el *archeus*, 'el servidor de la naturaleza', al que Paracelso designa también como Vulcano, que identifica con Adech, el 'gran hombre'.

Los alquimistas denominaron a su proceso de transformación también como 'bautismo'. Aquí, el Mercurius es visto como agua. Sobre el llamado *baptismus*, Jung apunta que

El *aqua pontica* (o *permanens*) se comporta parcialmente como el agua bautismal de la Iglesia. Su función principal es la *ablutio*, la purificación del pecador (...) Así, por ejemplo, el *Consilium coniugi* dice: "Y si fuéramos bautizados de oro y de plata, y el espíritu de nuestro cuerpo ascendiera al cielo con el Padre y el Hijo, y descendiera, nuestras almas revivirían y mi cuerpo animal permanecería blanco, a saber, <el cuerpo> de la Luna."⁴¹

La apoteosis del Rey

En el modelo alquímico la figura del rey es vista como el oro, rey de los metales, o como el Sol, señor de los planetas. Según Jung, en el plano psicológico esta figura representa la personalidad eminente que al estar por encima de la limitación común se convierte en portadora del mito, es decir, en expresión de lo inconsciente colectivo. En la renovación del rey -una imagen alquímica recurrente- se reconoce la proyección del proceso de transformación. Se trata de la representación de una dominante psíquica envejecida y ahora renovada. El rey renovado corresponde a una conciencia renovada. En

la *apoteosis del rey*, el renovado ascenso del Sol, significa -de acuerdo con nuestra hipótesis- que se ha establecido una nueva dominante de la conciencia y que, por lo tanto, ha tenido lugar una inversión del potencial psíquico: la conciencia ya no se encuentra bajo el dominio de lo inconsciente..., sino que ha visto y reconocido un fin supremo.⁴²

41 *Ibidem*, p. 230

42 *Ibidem*, p. 344

La unión con el *homo maximus*

Paracelso sostuvo que el hombre tiene dos fuerzas vitales: Una de ellas natural, la otra 'aérea' y que no tiene nada que ver con el cuerpo; (Jung las asimila como las fuerzas física y psicológica). Para el médico y alquimista nacido en 1493 aquellos que protagonizan una vida longeva es porque han podido explotar el inmenso poder de la fuerza vital aérea. Jung supone que Paracelso se refiere a la capacidad de liberar a la mente de su servidumbre al cuerpo y que trae consigo la 'tranquilidad' del alma. Desde esta paz, se logra potenciar las virtudes del corazón muchas veces oprimido por la turbulencia del cuerpo. Mediante esta esfera tranquila el alma consigue trascender hacia otras entidades más nobles: Anidus, Adech y Edochinum, quienes forman la trinidad superior. Adech significa el *homo maximus* interior. Es el hombre astral, la manifestación del macrocosmos en el microcosmos. Anidus y Edochinum son probablemente designaciones paralelas.

Edochinum parece ser una variante de Edochdianus: Enoch pertenecía a la raza de protoplastos relacionados con el Hombre Original, quien 'disfrutó sin morir', que vivió muchos cientos de años. Los tres nombres diferentes son probablemente sólo ampliaciones del mismo concepto –la inmortalidad del Hombre Original, a quien el hombre mortal puede aproximarse a través de la obra alquímica. Como resultado de esta aproximación los poderes y atributos del *homo maximus* son transferidos en provechoso y saludable vapor hacia la naturaleza terrena del microcósmico hombre mortal.⁴³

La unión con el *homo maximus* produce una vida nueva, que Paracelso llamó *vita cosmographica*. Este nuevo estado puede ser entendido como el *corpus glorificationis* incorruptible, presente cuando se ha alcanzado el *albedo*, ese estado del cuerpo que, por no tener mácula, no ofrece ya ninguna posibilidad a la descomposición.

⁴³ Jung, Carl G., 'Alchemical Studies', p.166

De andrógino a ángel

En la unión de los opuestos, rey y reina significan el azufre y el mercurio (azogue), lo fijo y lo volátil; su cópula (su casamiento) es la disolución. De esta pareja saldrá el *andrógino*, resultado de la unión de lo fijo y lo volátil, de los principios opuestos, es la Piedra Filosofal. Con esto podemos suponer que la androginia implica una meta interior personal, en alusión a la supuesta dualidad sexual interior, argumentada también por diversos sistemas místicos, que una vez sublimada da origen al ser humano en armonía. La alquimia se funda en la idea de que, con la pérdida de la gracia original, del estado 'adánico', el hombre se encuentra dividido interiormente y no recobra su integridad hasta que se reconcilian entre sí las dos fuerzas cuya discordia le ha debilitado. La recuperación de su estado original, su naturaleza completa, que la alquimia expresa con la imagen del andrógino, es la condición previa o bien el fruto, según se mire, de la unión con Dios.

De acuerdo con Elémire Zolla, en la doctrina hermética la androginia se resumió

...en un pasaje famoso de Asclepius: "De modo que afirmas, Trismegistus, que Dios tiene los dos sexos?" "Sí, y no sólo Dios, Asclepius, sino todas las cosas animadas e inanimadas, pues los dos sexos están repletos de poder reproductivo y su fuerza unificadora, o unidad, que tú llamas Venus o Cupido, o las dos cosas, es algo que se escapa al entendimiento; la caridad, la felicidad, la alegría, el deseo y el amor divino son innatos en él."⁴⁴

Zolla sostiene que la androginia fue la meta de varias ceremonias de iniciación egipcias, y quizás audazmente postula el vínculo entre los seres andrógino y angélico:

El salto a la laguna de las siete estrellas ('Libro de los Muertos', XCVII-XCVIII) convertía al adepto en andrógino como el dios. El faraón era especialmente andrógino. Su sabiduría femenina la simbolizaba la diosa Cobra que se colocaba en su frente. El falo simbolizaba el

44 Zolla, Elémire, "Androginia", p. 26

poder militar. Los senos y las caderas anchas de Akenatón⁴⁵, realzan su naturaleza andrógina. Sus brazos y piernas largos y etéreos y sus manos de frágiles muñecas elevándose, parecen transmitir la idea de que se está convirtiendo en un ángel. Eros – Hermafrodito estaba asociado a las flores, las conchas y los huevos. Se ha insinuado que Eros y Psique eran originalmente, o idealmente, uno. El creador angelical, alado y delicado que impulsa la naturaleza se representa como la fusión de los dos semidioses en uno. La misma idea se expresa en la alquimia: de la androginización resulta un *homunculus* angelical, mercurial y andrógino.⁴⁶

Idilio homosexual

La trascendencia de la separatidad

La soledad es el fondo último de la condición humana, decía Octavio Paz. En su canónico ensayo "El laberinto de la soledad", el Nobel mexicano nos dice que el hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda del otro. Si nuestra naturaleza humana nos empuja a aspirar realizamos en el otro, somos entonces "nostalgia y búsqueda de comunión". Cada vez que nos sentimos a nosotros mismos nos sentimos como privación, como carencia de otro, como soledad. Una vez arrojados del paraíso -de un estado de unidad original con la naturaleza, expulsados de la "vida ciega" del vientre materno- todos nuestros esfuerzos están encaminados a abolir nuestra soledad, ese sentimiento de separación y ruptura.

Así, sentirse solos posee un doble significado: por una parte consiste en tener conciencia de sí; por otra, en un deseo de salir de sí. La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, se nos aparece como una prueba y una purgación, a cuyo término angustia e inestabilidad desaparecerán. La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad.⁴⁷

45 El mismo faraón sobre el que Jarman varias veces intentó hacer una película.

46 *Ibidem*, p. 94

47 Paz, Octavio, "El laberinto de la soledad", p. 176

Como seres humanos, estamos dotados de razón y así tomamos conciencia de nosotros mismos como entidades separadas. Somos conscientes de nuestra soledad, de nuestra 'separatidad', la cual según Erich Fromm arrastra consigo una insoportable prisión.

La vivencia de la separatidad provoca angustia; es, por cierto, la fuente de toda angustia... De ahí que estar separado signifique estar desvalido, ser incapaz de aferrar el mundo... la separatidad... Por otra parte, produce vergüenza y un sentimiento de culpa. Después de haber comido Adán y Eva del fruto del "árbol del conocimiento del bien y del mal", después de haber desobedecido..., después de haberse vuelto humanos al emanciparse de la originaria armonía con la naturaleza, es decir, después de su nacimiento como seres humanos, vieron "que estaban desnudos y tuvieron vergüenza".⁴⁸

Paz también hace referencia a esta sensación de culpa:

...el hombre sólo "está dejado de la mano de Dios". La soledad es una pena, esto es, una condena y una expiación. Es un castigo, pero también una promesa del fin de nuestro exilio.⁴⁹

Una necesidad profunda del hombre es, entonces, la de superar la separatidad. Así transcurre la vida, entre nacer y morir, dos experiencias de soledad porque se nace solo y se muere solo, queriendo abandonar la prisión de la soledad. Una alternativa es la adoración.

Y le pedimos al amor -que, siendo deseo, es hambre de comunión, hambre de caer y morir tanto como de renacer- que nos dé un pedazo de vida verdadera, de muerte verdadera. No le pedimos la felicidad, ni el reposo, sino un instante, sólo un instante de vida plena, en la que se fundan los contrarios y vida y muerte, tiempo y eternidad, pacten... Creación y destrucción se funden en el acto amoroso; y durante una fracción de segundo el hombre entrevé un estado más perfecto.⁵⁰

* O estado de separación; el término es de Erich Fromm. En inglés: *separateness*

48 Fromm, Erich, "El arte de amar", p. 22

49 Paz, Octavio, op. cit., p.176

50 Idem

En un estado elevado, el amor nos lleva a cavar y ahondar en nosotros mismos y, simultáneamente, a salir de nosotros y realizarnos en otro. Así se supera la penuria y el vacío, la angustia de la separatidad.

Homosexualidad sin espinas

Marica, joto, puto, loca, homosexual, mariposón, puñal o gay, todos estos términos sirven para lo mismo, señalar al 'raro' o 'anormal' que prefiere a personas de su mismo sexo. La emergencia del término 'homosexual' no aparece clara en la línea del tiempo. Fue Michael Foucault, según Didier Eribon, máximo biógrafo del filósofo francés fallecido en 1984, quien se aproxima a la fecha del nacimiento de la noción de homosexualidad y de la invención del 'personaje' del homosexual. Aunque propone dos fechas distintas: el siglo XVII en "La historia de la locura" y el XIX en "La voluntad de saber", Foucault parece dilucidar la aparición del 'fenómeno' por parte del discurso psiquiátrico. Eribon, por su parte, apunta que el término 'homosexualidad' fue acuñado en 1869 por Karl Maria Kertbeny, un hombre de letras húngaro que luchaba, a su vez, para que fuesen abolidas las legislaciones que castigaban con penas de prisión el sexo entre personas del mismo género.

Aunque la noción del homosexual nos hace retroceder más en los siglos, por lo menos hasta la Grecia clásica, sede para muchos de la legitimación del amor entre hombres. La naturalidad en el tratamiento de este aspecto queda de manifiesto en el "Banquete" (Diálogos de Platón), por ejemplo, en la intervención de Aristófanes quien afirma que "el único objeto de los hombres de ese carácter, amen o sean amados, es reunirse con quienes se les asemejan". Como se sabe, la pederastia era una práctica común entre los griegos, Sócrates fue un pederasta. Recordemos que en este texto platónico el discurso de Alcibiades culmina en una revestida queja por el rechazo y la indiferencia de Sócrates hacia con su amor. Es el mismo Sócrates, amante entonces de Agatón, quien se encarga de desnudar

las intenciones de Alcibiades: "...porque tienes la pretensión de que yo debo amarte y no debo amar a ningún otro, y que Agatón solo debe ser amado por ti solo".

Con el catolicismo, la homosexualidad sufrió de estigmatización y por ello experimentó una etapa oscura, en tanto que esta doctrina siempre la ha visto como un 'desorden moral'. De ahí que cualquier acción que signifique placer sin cumplir con el principal 'mandato divino': la procreación, es un acto de desviación, incluso de herejía. Toda la Edad Media constituyó un continuo castigo, perseguimiento y desprecio de la condición homosexual.

Las primeras organizaciones homófilas surgieron a finales del s. XIX, aunque nunca se constituyeron en un movimiento masivo. Llamaron al reencuentro con la tradición grecolatina, elaboraron programas educacionales y procuraron reformas políticas que buscaban incrementar la tolerancia hacia la homosexualidad y, en algunos casos, su despenalización. Combatieron la noción de la "homosexualidad" como fenómeno "natural" y manejaron conceptos como el "tercer sexo", "hermafroditismo del alma", "inversión". En 1924, la Chicago Society Human Rights formó la primera organización homófila americana.

La Berlín de los años 20, en el siglo pasado, fue para muchos la "Babilonia del mundo moderno". La especialidad de la ciudad eran los clubes y cabarets homosexuales, no obstante que la homosexualidad estaba prohibida por el Artículo 175 del Código Penal Alemán⁵¹. Ahí, en 1919, el Dr. Magnus Hirschfeld fundó el Instituto de Ciencias Sexuales donde exploró cualquier faceta relacionada con la sexualidad, seguramente apoyado en las teorías de Karls Heinrich Ulrichs, llamado por algunos el primer gran abogado de la causa gay. Ulrichs, a comienzos de 1860, inventó un modelo de "hermafroditismo del alma" y elaboró una teoría de la inversión interior del género en los hombres atraídos por los hombres. Su

51 Para mayor detalle está el documental "Paragraph 175" (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1999), que recoge valiosas entrevistas con sobrevivientes homosexuales de la persecución nazi.

defensa era en favor de quienes él llamaba 'uranistas' (como referencia al "Banquete").

En 1951, la *Mattachine Society*, integrada por comunistas y radicales, pidió conceder a la homosexualidad la categoría de minoría social oprimida dentro de una cultura dominante. Su discurso se reforzaría en 1953, cuando apareció la revista "One", emblemática de la causa homosexual. Aun cuando la corriente a favor de la asimilación iba ganando terreno, no consideró la representación lésbica. Luego vinieron los acontecimientos en el bar neoyorquino The Stonewall Inn⁵², en junio de 1969, que marcaron seriamente la inclusión del discurso homosexual en la cultura liberal de los 60. Con todo esto, el concepto "gay" adquirió una dimensión política e individual. Así, la identidad gay se presentó como una "identidad revolucionaria".

El movimiento de liberación gay coincidió con el ascenso y creación de un nuevo sentido de identidad basado en el "orgullo de ser gay". Sus planteamientos cuestionaron el carácter "virtuoso" del patriarcado y lo heterosexual. Con ello, la "opresión homosexual" fue teorizada bajo conceptos de género. Sus integrantes exigieron que su experiencia personal fuera reconocida como "autorizada", reclamando lo gay como una "forma de ser en el mundo". Invitaron a erradicar las nociones de feminidad y masculinidad, a trastornar radicalmente las estructuras sociales y sus valores clasistas, racistas, sexistas, colonialistas. Convocaron a la transformación del sistema patriarcal.

En la década de los 70, el feminismo radical dio importancia a la cuestión del cuerpo y la reproductividad, e igualmente ubicó al lesbianismo como una "forma de ser en el mundo". Cuestionó a los gays como constructores de la imagen estereotipada de la mujer: estilistas, diseñadores, modistos. Para las radicales

⁵² AHI, el 28 de junio de 1969, tuvo lugar el primer gran enfrentamiento entre gays y la policía. Es la fecha que marca la constitución de las identidades gay-lésbicas como fuerza política. En conmemoración del acontecimiento, tiene lugar a fines de junio de cada año el Día del Orgullo Gay en casi todo el mundo.

lesbianas el término "lesbiana" era una categoría inventada por el hombre para lanzársela a la mujer que buscaba ser igual, que se atrevía a cuestionar sus prerrogativas y a afirmar la primacía de sus propias necesidades.

La teorización contemporánea sobre las sexualidades ha sido estimulada enormemente por la visión post-estructuralista de Foucault. De manera decidida, el post-estructuralismo cuestiona la noción de individuo de la modernidad, así como los modos dominantes de representación de la historia y la noción referencial del lenguaje. Con ello, ha posibilitado una crítica a la noción esencialista de la identidad.

Para Foucault, las identidades sexuales son resultado de la instrumentación tecnológica del saber-poder en la que estamos inmersos, misma que ha nacido del escenario cultural de la modernidad. Así las cosas, la identidad homosexual es producida en ese contexto de saber-poder que en la modernidad tiende a medicalizar la vida sexual con el fin de controlar los cuerpos y la población. La identidad homosexual y otras "marginales" no son simplemente reprimidas por las operaciones de poder, sino por el contrario, son producto de esas mismas operaciones. En la medida en que el sujeto es construido en confluencia de diversos escenarios discursivos, en sí mismos ambiguos, contradictorios, es que la identidad no es ni fija, ni estable, ni coherente, sino fracturada, inestable, diversa.

El contexto inglés

En la Inglaterra de la primera mitad del siglo XX la práctica homosexual era ilegal, fue hasta la década de 1960 que el Informe Wolfenden recomendó que "la práctica homosexual en privado entre dos adultos que consienten en ello deberían dejar de ser un asunto prohibido por la ley y perseguido". Hay que decir que la sodomía había sido castigada con pena de muerte hasta 1861 y luego con cadena perpetua; aun así en la Londres de la década de 1920 había muchos homosexuales, según Michael Peppiatt, biógrafo de Francis Bacon:

A menudo, la afeminación iba acompañada de un amor por el arte y, generalmente, de un "avanzado" gusto por todo lo relacionado con el estilo. El grupo de homosexuales extravagantes y amantes del arte que floreció en Oxford a principios de 1920 en torno de Harold Acton y Brian Howard comenzó a influir tanto en el plano artístico como en el moral.⁵³

Sin duda, un episodio crucial para la incursión de la causa homoerótica en los terrenos legales fue el proceso que enfrentó en 1895 Oscar Wilde, acusado de sodomita por el marqués de Queensberry, padre de su amante Lord Alfred Douglas. Así fue que esta causa adquirió una visibilidad pública considerable. Algunos denominaban a la homosexualidad de la antigua Grecia como el 'vicio innominable' de los griegos. Un año antes del proceso de Wilde, Douglas expresó el sentimiento de nombrar lo innominable en su poema "Dos amores":

El poeta, en efecto, encuentra en su sueño a dos personajes: uno es triste, sombrío y suspirante. Melancólico, podríamos decir. El poeta le pregunta su nombre. Él responde: "Mi nombre es Amor". Pero el otro personaje se dirige entonces al poeta y le grita:

...Miente. Porque su nombre es vergüenza.
Yo soy el Amor. Y solía estar solo
En este jardín, hasta que llegó
De noche, sin haber sido invitado.
Soy el amor verdadero, lleno de una llama mutua
El corazón del chico y de la chica.
En eso, suspirando, el otro dijo: "Como quieras,
Yo soy el amor que no se atreve a decir su nombre."⁵⁴

Antes que Douglas y que Wilde, otros en Inglaterra alegaron a favor de la homosexualidad. En el ambiente de los helenistas de Oxford, una de las sedes de la cultura homosexual moderna, figuran Walter Pater y John Addington Symonds.

Si algunos intelectuales de la época veían en el ideal griego un modelo para la regeneración espiritual de la Inglaterra moderna, para Pater y Symonds este ideal y la idea de una "procreación espiritual", tal como se encuentran en el "Banquete", eran

53 Peppiatt, Michael, "Francis Bacon. Anatomía de un enigma", p. 46

54 Eribon, Didier, "Reflexiones sobre la cuestión gay", p. 219

inseparables de las condiciones que menciona Platón: la procreación espiritual no consiste sólo en la enseñanza, sino también el amor "pederasta"... Por eso los dos autores, como señala Linda Dowling, llegaron a considerar muy seriamente el amor socrático como el medio para devolver a Inglaterra una fuerza perdida, una nueva vida, ya que estimaban que ese amor era el cauce de una fecundación intelectual, generadora de las artes creativas y la filosofía, madre de toda las sabidurías.⁵⁵

No es necesario entrar en discusión contra quienes han limitado la realidad homosexual griega a la pederastia. Probablemente, dice Eribon, se trate de algo

históricamente exacto o no... es muy posible que esta representación legada por los textos no corresponda a las prácticas reales... sino más bien al arreglo literario, la justificación ideológica o la representación filosófica en vez de a la realidad de la vida cotidiana en una sociedad determinada.⁵⁶

En 1864, a los 25 años, Walter Pater, partidario de los ideales griegos, dio a conocer su ensayo "Diafanidad" en el que habla de un carácter humano que regeneraría a la sociedad: la figura del "diáfano" o "cristalino", una persona dueña de gran belleza física e interior, dotada de un gran "orgullo de vivir". Otro de sus razonamientos giraba en torno de la práctica gimnástica helena alegando que el arte griego "tenía una relación directa con la belleza física". Por eso sus alabanzas a la escultura griega y sus estatuas masculinas de cuerpos jóvenes y bellos. Más tarde, en 1873, en su libro "Studies in the History of the Renaissance" expresa la idea de que hay que aprovechar las pasiones del momento, invitando a "arder con una llama dura como el diamante; mantener el éxtasis". Estudiosos como Eribon, hacen notar que Pater hizo un llamamiento implícito a la creación de una cultura específicamente homosexual que se impusiera la tarea de resucitar los ideales de Grecia y el Renacimiento.

De acuerdo con John Addington Symonds, los griegos celebraban un amor noble de orígenes militares, pues constituye una "fuente de valentía y grandeza del

⁵⁵ *Ibidem*, p. 222

⁵⁶ *Ibidem*, p. 226

alma". Tomó como ejemplo a los dorios, un pueblo esencialmente guerrero que vivía como un ejército de ocupación en los países que conquistaba, de quienes afirmaba tenían a la pederastia como institución. Symonds heredó su tesis del helenista alemán K. O. Müller, quien publicó en 1820-1824 "Los dorios". Según Eribon, Müller ajustó la pederastia con ritos de iniciación en Esparta y Creta, articulando un discurso en oposición al que concibe al amor entre hombres como causante de decadencia social: "Al otorgar a los amores masculinos las cartas de nobleza de una relación viril, marcial, Müller hizo posible... una palabra positiva y hasta militante sobre lo que entonces aún no se llamaba homosexualidad".⁵⁷

Al parecer, la tesis de Symonds luce como una tentativa por legitimar el homoerotismo al redescubrir la virilidad antigua y revalorar la amistad masculina. Jarman sabía que el amor entre hombres fue una práctica que se extendió hacia otros pueblos del Mediterráneo y que funcionaba casi como una norma, por eso en su "Sebastiane" retrata toda la masculinidad y deseo *queer* de una comunidad de legionarios romanos acampados en el desierto. Una representación semejante se percibe en "Caravaggio", en los juegos corporales entre el pintor italiano y su amigo Ranuccio.

Entre 1875 y 1886, Symonds publicó una antología sobre la Italia del Renacimiento, que incluía una biografía sobre Miguel Ángel. Llevó a cabo esta tarea debido a su pasión por este periodo, en el que, a decir de Eribon, "cantaba la belleza del hombre y la naturaleza". Symonds también tradujo las cartas intercambiadas por Miguel Ángel con su amante Tomaso Cavallieri, y en 1878 publicó una traducción de los sonetos de Miguel Ángel, texto que muchos años después llegaría a las manos de Jarman.

Pero los sonetos que interesaron mucho más al cineasta británico fueron los de Shakespeare, otra referencia obligada del periodo renacentista. Jarman siempre sostuvo que la identidad gay históricamente padeció de opresión y que mucha

⁵⁷ *Ibidem*, p. 225

gente que lo inspiró e influenció fueron homosexuales; de ahí su reclamo por la valorización de "un pasado *queer*". En los Sonetos creyó haber encontrado la auténtica voz del deseo de Shakespeare y para él el amor referido en ellos es el homosexual. Ya desde su filme "The Tempest" reconoció al poeta isabelino como un autor gay y se quejó insistentemente de los académicos que negaron que Shakespeare fuera *queer*; igualmente resintió siempre que el *establishment* tergiversara la historia inglesa omitiendo este hecho.

Los Sonetos constituyen "una de las más penetrantes formulaciones que tenemos de la metafísica del Amor Eterno, esto es, de nuestra eterna condenación y lucha desesperada contra el Tiempo".⁵⁸ Se trata de una de las obras literarias que más larga controversia han causado. Principalmente el enigma que encierra al portador de las iniciales W. H. de la dedicatoria del editor, y del significado allí del término *begetter*, que estudiosos del tema como Agustín García Calvo han traducido como *procurador*, es decir, el procurador de estos versos. Así, Shakespeare parece dirigirse por momentos a un amado; aunque otras veces parece hacerlo hacia una dama, de ahí la polémica. No obstante, varios académicos han sostenido que el "él" de los Sonetos pudo tratarse de una mera 'convención'.

De cualquier manera, el cineasta para su película decidió incorporar aquellos versos donde la presencia del misterioso W.H. parece asomarse. Al comienzo del filme aparecen en pantalla las dos primeras líneas del soneto 151:

El amor es demasiado joven para saber lo que es conciencia
Más ¿quién no sabe que del amor la conciencia es hija?

De los 14 sonetos que Jarman ocupa, este es el único que no es leído en voz alta, además de no ser citado en su totalidad, pues en las líneas finales Shakespeare parece tener en mente a una figura femenina.

⁵⁸ García Calvo, Agustín, "Sonetos de Amor", p. 7

No es falta de conciencia cuando 'amor' llamo
A ella por cuyo amor me agacho y me encaramo.

El siguiente soneto, el 57, es leído por Judi Dench pero tampoco en su totalidad. El cineasta decidió eliminar las dos últimas líneas:

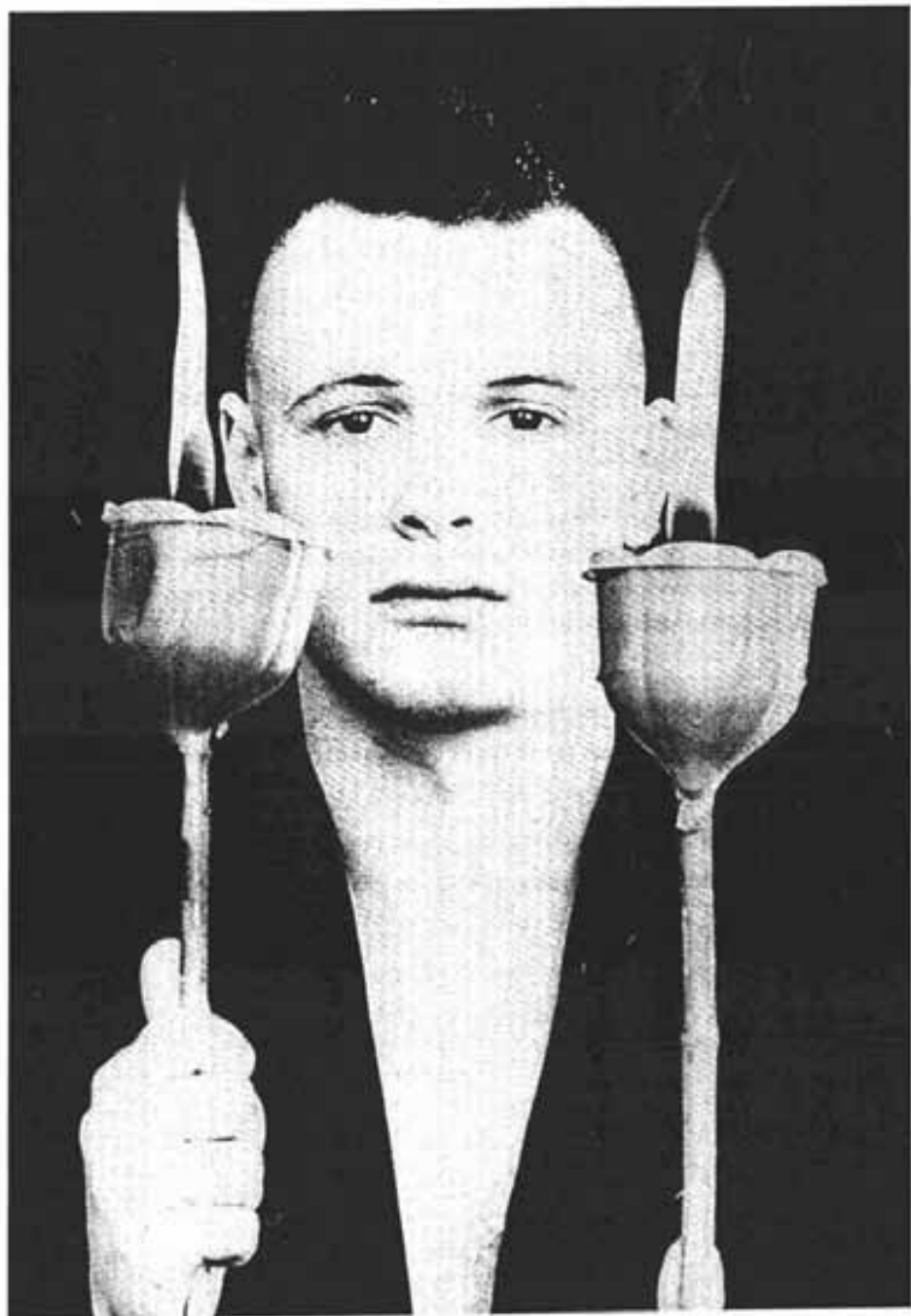
Tan tonto es el amor que nunca en tu cabeza,
Hagas lo que hagas, pensará vileza.

En adelante, todos los sonetos son leídos por completo. Jarman acudió a la poesía shakespeareana no para elaborar un filme sentimentalista:

No es sentimental porque no soy particularmente una persona sentimental... Y después de todo, los sonetos de Shakespeare no son sentimentales; uno de los más consistentes sentimientos que transmiten es el de la pérdida... eso es lo que me interesó de los sonetos... es difícil estar enamorado".⁵⁹

Jarman adecuó los sonetos al *soundtrack* de Coil y le pidió a Dench que los leyera, lo que indica que *en la película los versos de Shakespeare son un componente auxiliar y complementario*. Como afirma Tony Peake, "en el análisis final, la 'historia' radica casi enteramente en la imágenes". La lectura de Dench puede entenderse como un "comentario indirecto", ubicado en una esfera alterna. Por otra parte, la película nos hace ver que tal vez la más festiva poesía romántica en el lenguaje está escrita por un hombre dedicada a otro.

⁵⁹ Jarman, Derek, "The Last Of England", op. cit., p. 140.



Philip Williamson, uno de los protagonistas.

IV. LOS PRISMAS DEL DIAMANTE

Prisma modernista

El cine de Derek Jarman es la expresión de una voz artística (disidente) que rechaza los cánones del modelo institucional. Este cine dominante (en la esfera productiva fílmica capitalista mundial), dominador (en el sedimento mediático-social globalizado), calificado por muchos teóricos como "cine clásico". El cine de Hollywood y sus homólogos diseñado para ofrecer satisfacciones socialmente aceptables mediante la implementación tecnológica, códigos cinemáticos y prácticas enunciativas. Un cine emisor de tipos particulares de representación (de la mujeres, de los homosexuales, de los inmigrantes...), y que perfila al sujeto-espectador como si fuese aparentemente unitario.

Producto anti-institucional

Describir al cine institucionalizado es describir lo que "The Angelic Conversation" no es. La película se erige en las antípodas del MRI (Modo de Representación Institucional), como quehacer cinematográfico alterno y opositor que rompe con las identificaciones estandarizadas para ofrecer identificaciones alternativas; para socavar los cimientos ideológicos del cine dominante.

Como el resto de los filmes realizados por Derek Jarman, "The Angelic Conversation" no participa de la producción cinematográfica organizada para la taquilla. Se inscribe dentro de los márgenes del cine divergente que se levanta por encima de las exigencias corporativas del *mainstream* y la industria del ocio, que mira a la obra de arte y no a la mercancía, que apunta hacia todas aquellas películas que no participan de la enajenación imperante de Hollywood y sus filmes

de serie B, un cine (casi siempre) insustancial y sin identidad producido en serie, en el pandemonium de la imagen:

A las películas montadas según este modelo se les identifica por su absoluta anonimidad; no tienen autor(es). Aparecen como cualquier mercancía burguesa, con marca pero sin firma(s) visible(s), sin personalidad. Este cine ni siquiera cuenta con el efecto fetiche de las "estrellas". Son casi todas las películas que se han producido diariamente desde que la proyección pública se convirtió en un negocio capitalista, el negocio del siglo XX, la compra-venta de ilusión. O sea, este modelo es un resultado del intercambio mercantil, un resultado a favor del productor, o sea, en contra del consumidor-receptor inmediato. Cine enajenación, cine enajenante, para encontrar y mostrar, encontrar y demostrar, los límites del presente: el gran encierro planetario en el sexo, el dinero y el Estado-Capital.¹

La película de Jarman se aparta decididamente del modelo institucional para postrarse en lo que Salvador Mendiola y Ma. Adela Hernández llaman 'contracine', o sea, en la silla del experimento, la vanguardia. Consecuentemente cuestiona al modelo, y desde esa convicción se erige como una tarea libertaria, como una experiencia legítimamente contestataria, si nos posamos en la idea de que

hacer cine significa tomar posiciones ante el modelo; por tanto, la recepción debe arrancar criticando el modelo, presentando elementos para juzgarlo con objetividad, para llegar a ser de veras una conciencia receptora crítica, apreciativa. Desconstruir el modelo significa desajenar al sujeto receptor de películas, hacerlo madurar, adquirir verdadera autoconciencia. Actuar contra el falso sueño del modelo.²

Jarman o el moderno primitivo. El cine institucionalizado es también un cine totalizador de un lenguaje de abstracciones normalizadas para la representación del espacio, el tiempo y la forma narrativa. La teoría de Noël Burch nos habla del período primitivo, cuando el cine no se percibía/leía formalmente en términos de encuadres, planos, secuencias y movimientos de cámara. Sin embargo, por supuesto eran también tiempos de indagación y experimentación.

¹ Hernández, Ma. Adela y Mendiola, Salvador, "Manual de Apreciación Cinematográfica", p. 66

² *Ibidem*, p. 69

El cine de Jarman es heredero del trabajo de los Williamson, Haggart, Hepworth, Smith, y otros primitivos ingleses, cuyo cine se regia principalmente por la actitud inquieta y experimental. Sentando las bases, junto con los realizadores de otras latitudes, robustecieron el cine con sus aportaciones para que el cine sea hoy como lo conocemos. Sin restricciones corporativas resolvían sus películas artesanalmente, solventando las cosas con sus propios medios, empleando a familiares como actores (Jarman hizo lo propio con su círculo de amigos) y exhibiendo su trabajo a algunos cuantos. En ese aparente flujo de imágenes en sus películas, sin quizás todavía una articulación madura, está también un ánimo liberal, autónomo de ataduras conceptuales. **Este filme no se adapta a las convenciones habituales para el análisis de películas, por eso aquí no sirven los manuales de apreciación cinematográfica.** En "The Angelic Conversation", lo que Burch vino a definir como *autarquía primitiva*, en Jarman significa "el tapiz ambiental de las imágenes fortuitas."

Producto liberal

Desde comienzos del siglo pasado, prácticamente en todos los países del mundo se hizo cine, aún en los menos desarrollados. La veloz difusión de la técnica cinematográfica se interrumpió durante las dos grandes guerras, lo que permitió que desde la década de los 30 Estados Unidos se afirmara como la llamada 'meca del cine'. Este hecho tiene su explicación en la historia económica del cine, que ubica a aquel país como sede del éxito empresarial en esta rama, una conquista fundada en la integración vertical de la producción, la distribución y la explotación en las salas cinematográficas y en un gran poderío financiero. Cierta perspectiva contestataria (¿radical?) impulsada por algunos teóricos en el marco de la teoría y la historiografía cinematográfica percibe al cine hollywoodense como instrumento para la imitación, la inautenticidad y la estandarización.

La tradición modernista citada por Sara Street hace referencia al cine que durante décadas se ha mostrado como ejemplo conciso de la evolución cinematográfica empataada con la indagación artística modernista, liberal, el cine en el que se inscribe "The Angelic Conversation", en oposición a la lente institucionalizada. Sólo al estar consciente de que la modernidad reclama la ruptura dentro de la tradición es que un artista puede afirmarse como un innovador. Los Picasso, Tamayo, Bacon, Godard, Wilde, Buñuel, Joyce, Welles... no revocaron a sus antecesores; los asimilaron y exploraron nuevas líneas de transmisión, expandieron horizontes y fomentaron perspectivas distintas e inusuales. Por eso Jarman para llegar a construir algo realmente original, legítimo, confrontó lo que otros hacían a su alrededor (Pasolini, Fellini, Russell y más), con lo que otros habían hecho antes (Anger, Warhol, Cocteau, Powell).

La afortunada experimentación temática y formal en las películas de Jarman refrescó el panorama filmico británico que por lo menos durante dos décadas se había visto erosionado. "The Angelic Conversation" se adhiere al rizoma modernista porque no da la espalda al pasado y avizora novedosos modos de representación. Se sabe deudora de los primitivos ingleses, Griffith, Gance, los independentistas de la London Film Makers Co-Op, los trabajos de la GPO Film Unit y el Documentary Film Movement, las películas laborales, hasta Russell, Davies, Douglas, Leigh, Potter. Como planteamiento filmico, es versátil, a veces inasible, su motor es la propulsión personal que se nutre de la experiencia cotidiana y el entorno inmediato.

Esta raíz es la misma a la que Pier Paolo Pasolini definió como 'técnico-estilística' -para referirse al cine de poesía- desbordada de discurso personal y expresada a través de maduros ejercicios de estilo de su autor:

Se basa en el conjunto de los estilemas cinematográficos, que se han formado tan naturalmente, en función de los excesos psicológicos anómalos de los protagonistas elegidos pretextualmente: o mejor, en función de una visión sustancialmente formalista del mundo del autor (informal en Antonioni, elegiaca en Bertolucci, tecnicista en Godard,

etcétera). Expresar esta visión interior reclama necesariamente una lengua especial, con sus estilismos y sus tecnicismos inherentes a la inspiración, que, al ser fundamentalmente formalista, tiene en ellos simultáneamente su instrumento y su objeto.³

Absolutamente en todos sus componentes (discursivo, técnico-estilístico, de realización, de distribución), "The Angelic Conversation" transparenta la condición del producto anticonvencional que se propone "interrogar modos lineales de narración, explorar rasgos psicológicos y abandonar formas convencionales de representación". Tales atributos hacen de esta propuesta filmica un espectáculo de imaginación poética, entusiasta fenómeno visual.

Prisma Genealógico

Para acceder al cine de Derek Jarman conviene asimilar principios de variedad y redundancia, temáticas constantes, prácticas y tendencias artísticas recurrentes en toda su obra cinematográfica y que resultaron indispensables para exponer su perspectiva de las cosas. Estos rasgos característicos son los dispositivos con los que el cineasta nos hace ver o aprehender algo singular en el mundo; por otro lado, proyectan de alguna manera lo que puede llamarse su estilo de realización. Para abordar "The Angelic Conversation" como una unidad debe primero determinarse que se inscribe dentro de una totalidad filmica, un corpus cinematográfico cuyos componentes -las películas- manifiestan una consanguinidad en tanto que comparten características, digamos, estilísticas. Las siguientes categorías no son todas las que definen el cine de Jarman, son las que aparentemente más se perciben como lazos afines entre el filme y los otros largometrajes del cineasta.

³ Pasolini, Pier Paolo, en *Cine de poesía*, "Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de Poesía contra cine de prosa", p. 90

Filme rompedor

"The Angelic Conversation" evidentemente rompe con el flujo narrativo lineal y tradicional. De acuerdo con la premisa de Tracy Biga, la no narración en un nivel formal puede ser analizada en tres niveles: intertextualidad, especulación y manipulación de la forma narrativa. El cine de Jarman mantiene una 'intertextualidad' porque los escritos, publicados independientemente, sirven como complemento de las películas, abordan sus temas y discuten los métodos de producción y condiciones de realización.

Aunque los filmes se sostienen por sí solos, capas de significado son adheridas por la lectura de sus libros, que concentran las influencias y la vida creativa de Jarman. Esta intertextualidad... interrumpe la creencia de que el texto del filme es continuo con un situado comienzo, un desarrollo y un fin.⁴

La intertextualidad de "The Angelic Conversation" se muestra en diarios, autobiografías y cuadernos de notas, como lo son "Modern Nature", "Dancing Ledge" y principalmente "The Last Of England", la segunda publicación literaria íntima de Jarman en donde se encuentran muchos detalles de la concepción del proyecto así como de la producción y realización del filme.

Siguiendo a Biga, la 'especulación' en el cine de Jarman se presenta por un despliegue espectacular que interrumpe el flujo y la lógica de la narrativa convencional mediante la creación de 'momentos totalizadores' en los que se reflexiona, sensibiliza o destaca algo dentro del filme, o bien, mediante la alteración de elementos visuales para optimizar el mensaje. En "The Angelic Conversation" percibimos un momento totalizador cuando un interludio musical se presenta aislado, suspendido en el aire: el instante en que escuchamos la música de Coil y la pareja de amantes masculinos se recuesta, juguetea y se besa, sensibilizándonos acerca del erotismo y la pureza del amor. Mientras, técnicas

⁴ Biga, Tracy, op. cit., p. 22.

como cambiar la exposición, la película granosa y yuxtaponer variados originales de cámara que distorsionan la imagen, enfatizan atractivamente el tono visual del filme.

Finalmente, Jarman rompe con la narrativa convencional a través de la manipulación de elementos narrativos, o incluso, la carencia de varios de ellos: no existe guión, ni formalmente un argumento ni *story-board*. Pero principalmente, mediante la creación de niveles de abstracción que se desprenden del salto entre los formatos, super 8, VHS y cine, y que brindan distintas calidades de imagen. Lo mismo sucede con la velocidad de la película debido al degradado de la imagen producto del sistema de *stop-frame* usado frecuentemente en el filme. Otra manipulación de un elemento narrativo es la ausencia de conflicto y resolución debido a que el filme no obedece a una estructura dramática común. Los personajes se muestran en principio aislados -un aparente conflicto- pero nunca se encaminan hacia una resolución. Simplemente, el supuesto conflicto se evapora.

Filme subterráneo

La película se identifica con el linaje *underground* al constituirse como un modelo de libertad creativa, el cual se percibe al menos en cuatro ejes: del espectador, del homosexual, del autor y del objeto de apreciación. En el primer caso, al ofrecerse como una obra sujeta a libre albedrío, como el mismo director expresó, "un filme que no se impone a la audiencia, permite a la mente vagar y trazar sus propias conclusiones". La audiencia puede calificarla como una pieza híbrida dominada por el ensueño, o bien como un torrente de imágenes y sonidos donde aparentemente nada se cuenta, nada se narra. Da lo mismo, al final Jarman consigue poner de relieve aspectos universales como el amor o la espiritualidad para que los perciba cualquiera.

Más evidente se muestra la parábola homosexual que resulta de la representación de la 'angustia y experiencia' en la vida de los llamados por Proust 'invertidos'. Temprano en el filme vemos a dos hombres (homosexuales o *queer*), uno carga una viga, otro un tonel. Los escenarios son sombríos y aislados. Así se representa simbólicamente su penoso tránsito por la vida, su angustiada realidad de seres excluidos -la otra imagen casi similar a tal representación existe en "The Garden", la pareja de homosexuales evocando a Cristo y su suplicio- y es el idilio entre ambos lo que los empuja y libera, quizás sólo fugazmente, de la reprobación social. Ambos personajes son evocación actual de los seres inadaptados de los filmes *underground* de Anger, Deren y compañía. Una inadaptación, proveniente muchas veces de la moral sexual, que se traduce casi siempre en perturbación psicológica.*

La tercera vía liberadora aparece en el filme para afectar al autor, un británico que por su identidad gay experimentó siempre la discriminación y que a hasta casi los 25 años vivió al borde del delito pues la homosexualidad era considerada un crimen en Inglaterra hasta 1967, cuando Leo Abse la legalizó con el consentimiento de los adultos pero con la aún latente reprobación del amor entre hombres. Desde aquél episodio en uno de los dormitorios de *Houdie House* cuando siendo todavía niño durmió con su amigo Gavin, hasta la aparición de la cláusula 28 con la cual vio pisoteados sus derechos como ciudadano, Jarman se asumió como un gay perseguido. A través de una exposición honesta sobre la identidad homosexual, "The Angelic Conversation" se muestra como una obra catártica para su autor, como la llave que lo liberó de oxidados grilletes. Decía Nietzsche que 'la libertad consiste en no avergonzarse más de uno mismo'. Jarman siempre se sintió complacido con este filme, porque fue también la oportunidad que a sí mismo se brindó para enorgullecerse de su liberalidad.

* Anteriormente, Watson y Webber habían hecho "Lot in Sodom" (1933-34) filme experimental cuyo relato, de acuerdo con Jacob Lewis, "se basa casi exclusivamente en la expresión de la homosexualidad y del subconsciente", y en el que se aprovechan todos los recursos de la cámara con el fin de conseguir sombras, luces deslumbrantes, ritmos e intensidad de sentimientos.

Por último, el filme camina sobre vía libre en cuanto a términos de realización y distribución, como prácticamente toda la filmografía de este cineasta. Por un lado, se aparta de los cánones de la técnica cinematográfica porque participa de la creencia de algunos autores *underground* (Jack Smith, Ron Rice y otros) de que la pulcritud y el cuidado de la técnica institucionalizada "interfieren la espontaneidad, la verdad y la inmediatez". Manifiesta igualmente un afortunado empleo de la sobreimposición de imágenes como en las mejores piezas de Gregory Markopoulos. Por otra parte, es un filme independiente. Como lo hizo en todos sus trabajos, Jarman se valió de sus propios medios (recursos limitados, actores no profesionales, etcétera.) para realizar este proyecto, al estilo de la vieja Escuela de Nueva York.*

Las opciones para su apreciación y distribución no están en el circuito comercial, no dependen de él. Es una película que no se transmite por televisión, y no podría ser proyectada en los grandes complejos cinematográficos de hoy porque no cumple con los requisitos de un producto rentable. Aparece ocasionalmente en carteleras, celebraciones, festivales alternativos y pequeñas salas de arte. En Internet, sólo se halla disponible para su compra en formato VHS. Arnold J. Toynbee se preguntó alguna vez si el artista debía trabajar primordialmente para la comunidad o para sí mismo. Ante tal disyuntiva señaló una alternativa: "trabajar para un círculo que comparta sus sentimientos, pensamiento y visión general". Para el profesor Toynbee las comunidades suelen repudiar el disenso y la innovación, lo que frecuentemente han tratado de reprimir con persecuciones.

* Antes que la Escuela de Nueva York y después de los primitivos ingleses, en Rusia Dziga Vertov y los kinkis propugnaban las películas sin actores profesionales, sin argumento y sin escenarios artificiales, lo que atrajo a muchos artistas independientes sedientos de experiencia.

Filme *queer*

Ya desde "Sebastiane", vimos a un Jarman partícipe de la conciencia y estética *queer*⁴, hecho que se manifestará de mejor manera años más adelante con "Edward II". Aunque anterior a la irrupción oficial del *Queer Cinema*, "The Angelic Conversation" pertenece a esta tendencia principalmente porque nos brinda una 'imagen positiva' del gay en respuesta a la representación histórica de esta identidad por parte del *mainstream*. Aquí, la pareja de amantes jamás se ubica en medio de una trama hollywoodense que lo conducirá a la total perdición por su identidad sexual diferente. Son seres abstractos habitando un mundo onírico salido de la cabeza del autor. Políticamente, el filme al erigirse sobre una base elegiaca de aquel "amor que no se atreve a decir su nombre", se pronuncia en contra de la discriminación sexual que ese mismo año el gobierno tatcherista se encargó de institucionalizar mediante la paranoica cláusula 28. Por eso es una película *queer*.

Durante varios años posteriores a su realización, "The Angelic Conversation" recorrió festivales y ciclos cuyo tema central es la disidencia sexual y salas de arte exclusivas para la expresión alternativa, la exigüidad. Lo *queer* combina una determinada estética con una específica actitud ante la vida y un entendimiento subversivo, es un adjetivo para la minoría. Y el filme de Jarman es una obra minoritaria, para ojos *queer* -no necesariamente homosexuales- capaces de ver en las pantallas de los descomunales complejos cinematográficos de hoy los pálidos reflejos de un mundo que se derrumba.

⁴ Para autores como Tony Peake, "Sebastian" es precursor del autodestructivo y pasivo héroe homosexual en el cine. El filme da cuenta del amor gay sofocado por el sistema y la ideología imperantes, y se aprecia como un ejemplo de la idealización del amor homosexual a pesar del sadismo de las históricas fuerzas sociales y culturales.

Filme renacentista

De oposición. "The Angelic Conversation" reflexiona sobre una realidad individual/espiritual –en este caso gay- en el contexto contemporáneo, participando así del ideal del pensamiento renacentista. De manera evidente, Jarman irrumpe y complica las suposiciones del cine institucional al desafiar las definiciones de sexualidad y roles de género. Sus protagonistas son homosexuales, pero nunca adoptan el comportamiento varonil evidente en la 'representación clásica' cinematográfica, y en todo caso, el cuerpo fetichizado es siempre el masculino.

Tal 'oposición genérica' no es otra cosa sino el rechazo a los argumentos del modelo institucional que durante largos años ha estandarizado los roles de género. Bajo una óptica heterosexual, este modelo ha privilegiado la figura masculina incluso no sólo en el universo diegético* de las películas. En los orígenes del cine mismo hubo muchas mujeres participando en la realización y evolución filmica. Una vez que el cine se estableció como una industria, una institución, en la segunda mitad de los años 20, las mujeres desaparecieron del panorama de la realización.

Romántico. Como William Blake, William Morris y otros que miraban hacia atrás sobre sus hombros anhelando el Paraíso terrenal, Jarman se equipa con una cámara de cine e igualmente mira sobre su hombro en "The Angelic Conversation", pues la pareja de amantes termina su idilio en un jardín, mientras esporádicamente se advierte la presencia amenazante de un radar y un automóvil (imágenes representativas de la tecnología y la industrialización). Así, el cineasta

* La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficcional/interno del filme cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad.

expresa su ansiedad por el ideal de la antigua Inglaterra como paisaje desvanecido y huerto insular.*

La misma sensación se presenta al filmar en locaciones firmemente enraizadas a la historia británica. Un ejemplo, la Montacute House, "una muy fina mansión isabelina". Esta sensación de pérdida se aprecia todavía mejor en "The Last of England" con sus escenas de baldíos industriales y la decadencia urbana en Londres y Liverpool. Los escenarios son fiel espejo de un paisaje inglés contemporáneo dominado por el concreto y el hierro.

De la fusión de las artes. Con "The Angelic Conversation" su autor atrae varias artes hacia una sola. En principio, está la cohesión con la poesía shakespereana: 14 sonetos leídos por Judi Dench. La relación con la pintura se percibe en la atrayente estética pictórica, con variedad de colores y texturas, que el filme despide gracias a la técnica de refilmación y combinación de formatos de la que Jarman se vale. En el aspecto musical, el *soundtrack* compuesto por Coil, una agrupación vanguardista en la escena de la música industrial, aporta la atmósfera que Jarman requirió. Los integrantes de Coil, como Jarman, mantuvieron un profundo interés en las cuestiones alquímicas, por lo que la mayoría de su trabajo está realizado alrededor del ocultismo con la finalidad de provocar distintas vibraciones y reacciones en la audiencia.

Como Powell y Russell, Jarman supo que para conseguir amalgamar óptimamente varias disciplinas era necesario concebir el trabajo de realización como una tarea comunitaria en la que los colaboradores, también artistas, aportaran ideas**. Siempre expresó su interés porque la experiencia de hacer cine resultara disfrutable para todos, aun cuando el criterio final aplicado para cada cosa fuese siempre el suyo. De alguna manera, esta convicción diferenció su trabajo del que

* De acuerdo con el escritor Robert Graves, todos los paraísos de las edades neolítica y de bronce son istas llenas de huertos: "la propia palabra paraíso debería significar huerto".

** El concepto de la Gesamtkunstwerk de Wagner suponía también la concepción de una obra comunitaria, fruto de la colaboración entre artistas, no de un individuo aislado.

hacían otras personas en la industria cinematográfica y la televisión. En estas instancias, directores y técnicos son compensados de acuerdo a un orden jerárquico y muchas veces reunidos por dinero y no por intereses comunes.

El productor Don Boyd compara esta proximidad con la frecuentemente usada por pintores italianos del Renacimiento, y sugiere que, mientras que cada técnico hacía únicas contribuciones, Jarman siempre restaba exactitud a su particular visión y, tanto, que 'cruelmente' imponía su voluntad en el proyecto.⁸

No obstante, la práctica más exitosa de Jarman en la fusión de las artes la tenemos en su séptimo largometraje, "War Requiem", en el que combina sus imágenes pictóricas con la poesía de Wilfred Owen, y con el texto latino de la Misa de Difuntos y la música de Benjamin Britten para crear un filme integral de complejidad intelectual e impacto emocional.*

Filme elegiaco

Un eco elegiaco resuena en "The Angelic Conversation", más aún que en "The Garden". Jarman imaginó su filme influido por la lectura del poema anónimo anglosajón "The Wanderer", un antiguo texto que forma parte de la colección recogida en el Libro de Exeter, manuscrito cuya copia data del año 975. El poema es la expresión sombría y lírica de un guerrero o bardo quien ha sido despojado, por circunstancias crueles y por la muerte, de todo lo que quería, incluso de su señor y patrón. Vaga por ahí como un hombre sin país. Este es el lamento de un hombre solitario añorando los goces perdidos, como se ve en este fragmento:

¿A dónde fue el corcel? ¿A dónde fue el pariente?

¿A dónde fueron las sedes de los banquetes?

⁸ Gomez, Joseph A., op. cit., p. 90

* Ya a comienzos de los 60 cineastas como Antonioni recalaban la importancia de que el cine abrazara libremente otras disciplinas.

¿Dónde están los tumultos en el salón?

¡Alas, la copa brillante! ¡Alas, El guerrero!

¡Alas, la gloria del príncipe! ¡Cuánto tiempo ha departido

Oscurcido bajo el casco de la noche, como si nunca hubiera estado!

"The Wanderer" apunta hacia un poderoso sentido elegíaco del exilio de los placeres de la vida, tema recurrente en la antigua literatura británica. En el terreno fílmico la referencia pastoral la encontramos en el trabajo de gente como el dúo Michael Powell-Emeric Pressburger* y Humphrey Jennings. Jarman retoma esta tradición en su filme al contrastar su idealizado paisaje inglés con la ruina del mundo urbano y la represión institucional asociada con el declive social de Inglaterra. Durante mucho tiempo, el cineasta contempló la destrucción y observó que los fragmentos son preservados "como en un museo".

Según el investigador Llorenç Esteve, el cine de Powell-Pressburger muestra la incapacidad del individuo para vivir bajo sus propios términos en contra de un sistema hegemónico que marcha por otros caminos. Para Esteve, el individualismo en el cine de estos dos autores reclama la diferencia, la minoría, y en ese sentido constituye "una forma de independencia contra el sistema. Sus personajes individualistas son ambiguos y en constante contradicción con el mundo que les ha tocado vivir, son, decididamente, una galería de personajes excéntricos"⁶.

Sin duda la película de Jarman muestra tal incapacidad del individuo para vivir bajo sus propios términos. En el filme, la tensión entre un brutal presente y un pasado idealizado es evidente cuando vemos en la pantalla las imágenes amenazantes del radar y un automóvil incendiado, a manera de símbolos de las fuerzas en oposición del ideal pastoral. De igual manera, Jarman alude la omnipresencia de la tecnología porque está consciente de la tendencia totalitaria

* Películas como "El coronel Blimp" o "A Canterbury Tale" destacan por su sentido pastoral sobre los ideales británicos, así como por transmitir una fuerte preocupación por la identidad. De hecho, Pressburger, un judío errante, aportó la experiencia de la pérdida, del sufrimiento de un hombre que estuvo vagando por media Europa.

⁶ Esteve, Llorenç, "Michael Powell y Emeric Pressburger", p. 110

con que ésta ejerce su control y pervierte la individualidad; un planteamiento que apuntaló Herbert Marcuse a finales de los 60 cuando afirmaba que "la tecnología sirve para instituir formas de control social y de cohesión social más efectivas y agradables".

La elegía pastoral está latente también en otro fragmento de la película, el momento en que los dos errantes sirven a su rey. La escena se apoya en la idea, según expresó el mismo Jarman, de representar la actitud servil hacia un emperador. Ambos hombres encarnan también la imagen poética del vagabundo, "el dador de sueños". Por su autoextrañamiento y soledad, por su pérdida de hogar y de mundo, estos seres errabundos de "The Angelic Conversation" se perciben cerca de la antigua literatura heroica anglosajona.

Filme pictórico

Uno de los mayores atributos en el trabajo de Jarman es la aplicación de nociones pictóricas en su cine. No olvidemos que el cineasta se ganó un lugar propio en el panorama de la plástica inglesa de las últimas décadas del siglo pasado y que expuso obra en Europa, América y Asia. Su óptica pictórica se abre paso en medio de sus películas, sobre todo en los *tableau vivant* de "Caravaggio" y antes en "In the Shadow of the Sun" y "The Angelic Conversation", denotando la presencia del ojo de un pintor alerta al color, a la luz y a la textura.

Lo que Jarman exhibe en "The Angelic Conversation" es la consecución de nociones estéticas de la pintura en el formato de cine al contener imágenes con cierta texturación que les da apariencia de pinturas. El propio autor se encargó de aclarar en sus notas que "las conexiones son con la pintura no con la novela". La película muestra un afortunado aspecto pictórico principalmente debido a la transferencia de formatos y la manipulación de la velocidad. A través de estas aplicaciones técnicas, Jarman demuestra haber heredado el legado de los

maestros impresionistas quienes a finales del siglo XIX rechazaron las reglas fijas y las doctrinas estéticas establecidas, mismas que impidieron su participación en exposiciones, premios y patrocinios auspiciados por el gobierno. Semejante marginación experimentó también el cineasta en vida.

En principio, Jarman alude a la estética del impresionismo por la sensibilidad de la luz y el color en las imágenes. Este Jarman 'impresionista' pone amarillos, verdes, rojos en su lienzo de luz. Al refilmar en baja velocidad y manipular el balance del color blanco, obtuvo colores como si los hubiera mezclado en una paleta. Los colores contribuyen así a la obtención de una atmósfera sombría y cargada de energía visible incluso en proyectos anteriores como "In the Shadow of the Sun":

Las imágenes de "In the Shadow of the Sun" están fusionadas con (colores) escarlata, naranja y rosa. La degradación causada por la refilmación de múltiples imágenes les brinda una luz trémula de misterio/energía como las 'Ninfeas' de Monet o los almiarés en la puesta de sol.⁷

Como el mismo cineasta señala, la luz cumple su función atmosférica; la adecuada distribución luz-sombra no es producto meramente de la tarea de iluminación de los escenarios sino de la refilmación de la imagen. Otro atributo pictórico es la sensación de una 'superficie filmica texturizada', pigmentada y áspera, que por momentos luce como una red intrincada de pinceladas de color (aquí la película de paso exhibe eliminación de efectos de profundidad y de distancia: la supresión de la perspectiva atmosférica planteada por Dreyer). Esto lo percibimos mejor en tomas abiertas que nos muestran a los personajes y lo que les circunda. Se trata de una 'sensación' porque realmente Jarman no pintó sobre la cinta -cuya superficie obviamente debe ser suave- como lo hicieron en su momento los estudios Méliès o Pathé, o los cineastas expresionistas alemanes.

La estela impresionista de Jarman en este filme se aprecia también en el tratamiento del paisaje, que ocupa por momentos un papel relevante dejando de

⁷ Jarman, Derek, "Dancing Ledge", op. cit., p. 129

ser simple fondo. Sus personajes se insertan en él, lo ocupan. Además, las imágenes de un jardín florido en el filme nos recuerdan la afectividad y amor por la naturaleza que profesaron Pissarro, Monet, Sisley y otros quienes reprodujeron en sus lienzos la alegría de los huertos en flor de la primavera.*

Los *frames* granulados y deslavados en "The Angelic Conversation" pueden entenderse como la aplicación de una estética pictórica en el formato cinematográfico; como el fruto del experimento de un pintor produciendo cine quien logró potenciar su fuerza visual/poética, su visión personalizada que describe vida interna, merced a una experimentación técnica que se extendió a "The Last of England" y "The Garden", que fue sustituida en "Caravaggio" y, de alguna manera, revertida en "Blue".

Prisma Alquímico

El pensamiento alquímico se incrustó en la obra de Derek Jarman en la década de los 70, cuando el artista se acercó a textos de ocultistas del Renacimiento. En "The Tempest", por ejemplo, encontramos que los signos que Próspero dibuja sobre los muros de su estudio vienen de la "Filosofía Oculta" de Cornelius Agrippa. 10 años de leer a esos escritores olvidados, junto con los escritos de C. G. Jung resultaron vitales para sus enfoques de "Jubilee" y "The Tempest". Sin embargo, la identificación más abierta de Jarman con el pensamiento hermético está en "The Angelic Conversation", filme colmado de alusiones alquímicas y a través del cual el autor simpatiza con la interpretación psicológica de la escuela jungiana sobre esta materia.

* También los prerafaelitas profesaron gran amor por la Naturaleza.

La *Magnum Opus* de Jarman

Jarman nunca se involucró con la doctrina hermética como para verse a sí mismo como un adepto. Incorporó plausiblemente la simbología ocultista a su cine en sintonía con el espíritu poético de los alquimistas. "The Angelic Conversation" contiene la representación filmica de varios de los principios fundamentales de esta antigua disciplina. El filme representa *un modelo cinematográfico de la obra alquímica* y muestra a su autor como la evocación moderna del alquimista enamorado de la síntesis. Con ello, muy a su manera y coincidiendo con su primera etapa madura como cineasta, Jarman se adhirió a la lista de grandes artistas inspirados en esta ciencia.

Chaos

Durante los primeros 30 minutos del filme, se establece una condición, el deambular de dos seres, dos hombres, en tránsito penoso por la vida. Simbólicamente esto queda representado por lo que trabajosamente carga cada uno: una viga y un tonel. En apariencia, son dos personalidades sometidas y fragmentadas -diría Jung- presuntamente por el rigor de una sociedad que los rechaza; por la intolerancia de lo que ya vimos que Jarman definió como estructura *heterosoc*. Dos seres urgidos de conocerse a sí mismos y liberar a sus almas encadenadas.

Paralelamente, queda de manifiesto la presencia de las cuatro sustancias fundamentales. Se escucha el sonido de agua, la tierra y el aire se perciben en los remolinos y tolveneras que arremeten contra los dos hombres. Al fuego lo vemos en las dos teas que sostiene uno de los hombres, quien en otros cortes aparece caminando por ahí. La representación del cuaternio de los elementos le es útil a Jarman para acentuar el suplicio existencial, una convulsión igualmente sugerida por la música que entonces se escucha, pero sobre todo para decirnos que ambos

hombres se hallan en camino a la inconsciencia originaria, en busca de la totalidad.

En otros cortes aparece uno de los hombres sosteniendo una antorcha dentro de una cueva (¿el fuego global del que habla Figulus?). Luego, cantos o salmodias evocan el submundo mientras flamas llenan la pantalla. Así, una atmósfera oscura es el preludio de la muerte, la disolución de la sustancia o el ser por el fuego. Inicia entonces la ruta por las casas de los planetas, el reestablecimiento de la pureza y receptividad originales del alma. La llamada 'Obra Menor' va tomando forma. Lo anterior puede pensarse entonces como una alusión al ennegrecimiento de la materia (*nigredo*), que sabemos se relaciona con la descomposición total que se produce en la oscuridad y que dará paso a un nuevo estado del alma. El viaje por las casas de los planetas en términos psicológicos se entiende como la confrontación con el Yo. Simbólicamente, las casas de los planetas representan el zodiaco entero, o sea, todos los componentes de la personalidad o del carácter. Jung redondea esta idea:

El tránsito por las casas de los planetas, como el paso por las grandes salas en el inframundo egipcio, significa la superación de un obstáculo psíquico... Quien supera todos los círculos planetarios está libre de coacción; logra la 'corona victoriae' y con ello la semejanza divina.⁸

La aparición a cuadro de tres personajes, distintos a los dos primeros, sugiere la trinidad alquímica (azufre/sal/mercurio), fórmula imprescindible para la *separatio* de los constituyentes, en este caso de la personalidad. En términos jungianos, esto se asimila como el retiro de las proyecciones que falsean la imagen del mundo del paciente e impiden se conozca a sí mismo:

Esto sucede para que la conciencia controle ciertas condiciones psíquicas anómalas y ciertos estados de naturaleza afectiva, es decir, síntomas neuróticos. La intención

⁸ Jung, Carl G., "Mysterium coniunctionis", op. cit., p. 225

terapéutica explícita es establecer, frente a la turbulencia emocional, una posición espiritual-anímica que sea racional y más poderosa.⁹

Alrededor del minuto 25 del filme, vapores y calor dominan la pantalla, las imágenes evocan el centro de la tierra y ahí vemos a uno de los hombres luchar con una silueta oscura. De esta manera Jarman alude a una de las etapas cruciales en la unión de espíritu y alma, y que representa el primer grado de la conjunción: la confrontación con la sombra; para Jung, una confrontación con la conciencia. En términos del psiquiatra suizo, este fenómeno causa primero un equilibrio muerto, un estancamiento que impide las decisiones morales y hace ineficaces o imposibles las convicciones. Todo se vuelve dudoso, por eso los alquimistas llamaron a esta fase inicial *chaos* o *melancholia*.

Purificación y apoteosis

Hasta aquí, los dos hombres aparecen siempre independientes uno del otro, nunca como acompañantes, de manera alternada son el medio de la representación filmica de Jarman del pensamiento hermético. Los siguientes 10 minutos del filme parecen referir otras etapas del exigente procedimiento alquímico. En algunas imágenes encontramos primero a un personaje sosteniendo un globo dorado, mismo que es besado más tarde por tres personajes; acaso la manera en que Jarman imaginó el oro filosófico.

Toda vez que quedan atrás las entrañas de la tierra, queda atrás también la etapa disolutiva. Vemos a uno de los hombres bañarse en el mar, agua que si se quiere puede asimilarse como el mercurio, el *aqua permanens* en la que el bautismo tiene lugar y cuya función principal es la ablución, como en el cristianismo:

⁹ *Ibidem*, p. 469

El efecto del bautismo cristiano es el perdón de los pecados y la admisión en la Iglesia como reino terrenal de Cristo, la santificación y renacimiento por medio de la *gratia sanctificans* y el otorgamiento del carácter *indelebilis* del bautismo. El efecto del *aqua permanens* es igualmente maravilloso. Así dice La gloria del mundo: Nuestro misterio es la vida de todas las cosas (rei) o el agua. El agua disuelve el cuerpo en espíritu e invoca al espíritu viviente de entre los muertos... La disolución en un espíritu, la volatilización o sublimatio, corresponde químicamente a la evaporación, o al menos a la expulsión de sus componentes gasificables, como el mercurio, el azufre, etc. Psicológicamente equivale a hacerse consciente, es decir, a la integración de un contenido hasta entonces inconsciente.¹⁰

También en este lapso Jarman trae a la pantalla la figura del rey, acicalado por los dos hombres. Ambos lavan y besan su cuerpo, ataviándolo con las pertenencias propias de su majestad. Con esta representación de la *apoteosis del rey*, Jarman refiere un estado sublimado de la conciencia (recordemos que el rey renovado corresponde a una conciencia renovada), meta que ahora alcanzar todo espíritu sometido, en el que el individuo es ahora alguien psicológicamente fortalecido.

El ánimo comienza a ser creativa una vez que el rey viejo se renueva en ella. Desde el punto de vista psicológico, el rey corresponde primero al Sol, que hemos interpretado como conciencia. Además, el rey ilustra una dominante de la conciencia, a saber: un principio reconocido universalmente, o una convicción colectiva o una idea tradicional. (...) la transformación se presenta rara vez como un fenómeno colectivo determinado y, por lo general, como una transformación en el individuo que, si las circunstancias son favorables, puede extenderse a la sociedad 'llegada la hora'. En el individuo esto sólo significa que la idea superior dominante está necesitada de renovación y transformación para hacer justicia al cambio de ciertas condiciones exteriores o inferiores.¹¹

¹⁰ *Ibidem*, p. 232

¹¹ *Ibidem*, p. 303

La lucha y la unión

Cumplidos los primeros 45 minutos del filme se nos muestra una representación de la lucha de los opuestos. En medio de un forcejeo erótico vemos a los cuerpos de los dos hombres rechazarse y atraerse a la vez con pasión, combaten entre sí como dos formas de pureza enfrentadas. El color de las imágenes no siempre es el mismo, algunas son en blanco y negro, otras en negro y azul, así como en negro y rojo. Cuando esta lucha termina el resonar de una trompeta y nuevamente una imagen de tres personajes alineados en sugerencia de una triada (tal vez Anidus, Adech y Edochinum, la trinidad superior), anuncian una nueva disposición: la conjunción de los opuestos. Los dos cuerpos ya no luchan, ahora se abrazan y simulan un cortejo realzado por la cámara lenta de Jarman.

Ciertamente en esta contraposición se piensa ante todo en la fuerza de la pasión y del amor, que impulsa a los polos separados a unirse, olvidando que tan violenta atracción sólo se precisa allí donde la resistencia igual de fuerte mantiene separadas a las partes...¹²

Pero los alquimistas hablaban de dos principios 'opuestos', lo femenino y lo masculino, el rey y la reina, lo fijo y lo volátil. En la unión alquímica de Jarman vemos dos principios iguales, dos hombres. El trabajo de Derek Jarman se caracterizó siempre por otorgarse a sí mismo las máximas libertades. A través de su cine se propuso socavar las estructura heterosexual dominante, y asfixiante para los que conforman la diferencia, como las lesbianas y los homosexuales. En "The Angelic Conversation", el cineasta inglés no representa su simbólica lucha de opuestos mediante las figuras de un hombre y una mujer, sino a través de dos figuras masculinas; es de esta manera que invierte la norma porque de no hacerlo estaría participando de la lógica 'heterosoc'. Con el riesgo de que esta interpretación, retomada más ampliamente en el Prisma Idílico, luzca demasiado temeraria, hay que establecer que el filme no dejaría la misma marca si viéramos en pantalla la unión de dos sexos diferentes.

¹² *Ibidem*, p. 93

Volviendo al filme, en medio de la conjunción de lo opuestos vemos el rostro de un chico de cabellos rizados, se trata de un proyccionista del ICA en cuya imagen el director sobreimpuso imágenes del *Pantheon* en Roma, así como la de un círculo luminoso aludiendo quizás por un lado al Sol y/o la Luna, o bien, a la intervención de la luz solar que incide sobre el andrógino, producto de la 'boda' de los opuestos. No sería descabellado pensar a este chico como la representación del andrógino, si tomamos en cuenta que el autor se encargó de sombrear un trasfondo dorado como sugerencia tal vez del oro alquímico. La luz trémula y dorada que se aprecia aquí viene de un recurso de Cerith Wyn Evans* quien la usó en su filme "Epiphany". En *crescendo* los dos hombres protagonizan un delicado encuentro de caricias y besos. Estamos en el corazón de la poesía jarmaniana, en uno de los fragmentos más refinados de todo su cine por ser la imagen del macro y microcosmos reconocidos como semejanza eterna, coronado musicalmente por el trabajo de Coil. Una sobredosis poética.

Culminación del milagro

Terminada la conjunción de los dos elementos/hombres queda implícito que la cristalización, entendamos por esto también el autoconocimiento, ha tenido lugar. La parábola del autoconocimiento citada por Jung es ejemplificada por estos dos hombres que ahora denotan un semblante distinto. Si antes los vimos apesadumbrados cargando el peso de sus vidas entre tolvaneras y remolinos, ahora, iluminados por la luz del sol, caminan con parsimonia porque ahora son seres que han trascendido a un nuevo estado material/espiritual:

En cuanto a parábola, este mito es efectivamente ambiguo; como generalmente hizo la alquimia, puede entenderse tanto física como pneumáticamente. El objetivo físico es conseguir el oro, la panacea, el *elixir vitae*; el objetivo pneumático es por su parte el

* Actualmente un artista plástico importante en la escena mundial, participante en foros como la Bienal de Venecia y Documenta, gracias sobre todo a sus instalaciones y esculturas complejas y de grandes alcances perceptuales. En piezas como "Dreamachine" (1998) encontramos reminiscencias del círculo luminoso evocando al sol o la luna.

renacimiento de la luz (espiritual) desde las tinieblas de la *physis*, el sanador autoconocimiento y la liberación del cuerpo pneumático de la *corruptio* de la carne.¹³

Otros motivos de la simbología alquímica aparecen a cuadro en los últimos 20 minutos de la película. Uno de ellos, los lirios, flotando en el interior de una fuente. Según Jung, el lirio alude a una naturaleza incorruptible, 'eterna', y es entendido como *Mercurius* o quintaesencia, "lo máximo que puede alcanzar la meditación humana". En las imágenes finales, uno de los hombres camina por ahí y se detiene para besar flores probablemente de color amarillo (en la imagen es difícil distinguir con certeza si se trata de ese color). De ser así, Jarman estaría aludiendo a la celidonia, sinónimo del oro filosófico que ayuda a la 'espiritualización' del cuerpo, como explica Jung:

La analogía del oro significa siempre una acentuación del valor; es decir, con la celidonia se proyecta a la mezcla el valor supremo, idéntico a la cuaternidad del sí-mismo. Cuando se dice de ella que extrae el alma de *Mercurius*, esto significa desde el punto de vista psicológico que la imagen del sí-mismo (la cuaternidad dorada) extrae una quintaesencia del espíritu ctónico.¹⁴

Las imágenes de sol y flores al final del filme podrían sugerir la primavera. Muchas fuentes alquimistas coinciden en señalar que en la estación de primavera todas las fuerzas de la vida están en festiva exaltación. Por ello se piensa que es el momento propicio para la obra maestra, mediante la cual los alquimistas buscaron simbólicamente la unión total de los opuestos, a la que consideraban necesaria para la curación de todo mal. Sus esfuerzos se enfocaban en la consecución de un ser espiritual y material, vivo e inanimado, masculino y femenino, viejo y joven, sexualmente dual en su interior y presuntamente neutral en el aspecto moral.

De acuerdo con las teorías de Carl Gustav Jung, la importancia del autoconocimiento radica en que si el destino le plantea al individuo la exigencia de conocerse a sí mismo y éste se niega, tal actitud puede empujarlo a un callejón sin

¹³ *Ibidem*, p. 460

¹⁴ *Ibidem*, p. 470

salida, a la muerte, sin que importe que ésta no consista más que en la congelación del progreso espiritual. Estos dos chicos en la pantalla son encarnación del *ánthropos* alquímico, del hombre trascendido de sí, espiritual y eterno. Por ser alegoría del hombre cuya alma se ha emancipado para asemejarse a Dios, son **ángeles** en el empíreo de la liberación, espíritus de la pulsación universal y en **conversación** cósmica con el Uno.

Así fue que Jarman consiguió su obra interior, su personal Obra Maestra con la que alcanzó su redención; el filme lo condujo a una especie de autoconocimiento que lo liberó de la 'dominante psíquica' que lo oprimía. Si el autor siempre se sintió satisfecho con este filme fue porque a través de él se autoreconoció como el *homunculus* angélico, mercurial y andrógino del que habla Zolla (ver pág. 124). Sobre el orgullo por este trabajo, Tony Peake apuntó:

Jarman quiso hacer una película sin auto-aborrecimiento, sin la violencia y encarcelamiento implícito en muchos filmes homoeróticos o gay, incluso su "Sebastiane". Aunque la destrucción 'se asoma desde el fondo' -el radar, la vigilancia, 'el sentimiento está bajo ataque psíquico'- al final 'el florecer se impone'. Como él escribió en su diario, 'No había habido un buen beso en pantalla en una película gay. Quise corregir eso... es un filme fino... el otro lado de la moneda'. Esto no fue para todos una copa de ambrosía (Tony Rayns la consideró 'una versión homosexual del kitsch heterosexual'), pero Jarman la colocó como la película de la cual estuvo más orgulloso, la única que sintió que más verdaderamente lo representaba.¹⁵

Prisma Idílico

El cine, como la religión o la política, ha sido empleado como arma arrojada contra la homosexualidad. En contraparte, otros lo han utilizado en su esfuerzo por legitimarla. "The Angelic Conversation" irrumpió en la entonces breve filmografía de Derek Jarman como su película más íntima, sustancialmente diferente y como

¹⁵ Peake, Tony, op. cit, p. 337

una propuesta inusual, por su temática gay, dentro del panorama cinematográfico inglés. Prácticamente todas las reseñas y alusiones sobre ella la encuentran como un ensueño de amor, celebración del cuerpo masculino o un ensayo poético de pasión homoerótica. El filme hunde sus raíces en los sentimientos de soledad y de amor, y en la idea de la realización espiritual. Por ello se presenta como una reflexión sensible sobre nuestra condición humana y como un resorte de vida.

Un filme de revelación

Para su autor, "The Angelic Conversation" es un viaje de descubrimiento, "mi viaje de descubrimiento a través del verano del 84", dice en "The Last Of England". El cineasta también aclara que cuando se hace una película de tales características, sin un guión, "ésta se transforma en una extensión de tu vida". A través de la exhibición de un mundo de magia y ritual, de contraste entre pasado y presente, el filme es una ventana onírica que ofrece un tránsito de la personalidad y el alma hacia un estado superior, teniendo como detonante el idilio homosexual, un periplo compuesto por cuatro etapas.

Laberinto

Durante aproximadamente los primeros 16 minutos del filme, vemos a dos hombres sin nombre ni filiación ni algo que nos indique que son 'alguien'. Rondan el mundo en extrañamiento y falta de rumbo, son en sí carencia del otro. Presuntamente ansiosos de amor, son seres abstractos, expuestos como 'exclavos' de sus sentimientos y de un mundo opresivo-heterosexista. Como se dijo anteriormente, uno carga un tonel (Phillip Williamson, cuya respiración a veces se oye agitada) y otro un pesado tronco (Paul Reynolds, en clara insinuación de la figura de Jesús cargando la cruz; de alguna manera anticipando

la misma representación de Cristo a través de una pareja de homosexuales, desplegada audazmente en "The Garden"). Imágenes de un humeante automóvil volcado y otras de lo que parece ser una patrulla de policía en marcha, tolveneras y viento, hacen pensar que ambos son errantes en un clima intolerante, sombras en fuga de la mayoría heterodominante que ha dispuesto todo a favor de sus derechos y prioridades. Nada nos indica que son homosexuales, pero más adelante veremos que son encarnación del deseo *queer*.

En este lapso, algunos cortes muestran a uno de los chicos sentado al pie de una ventana, contemplando el exterior con mirada nostálgica. También se aprecia al otro personaje caminar taciturno a lo largo de una alambrada, símbolo también de coerción. Tal comportamiento triste y sombrío puede ser interpretado como una representación de cierta melancolía homosexual, aquella que algunos señalan procede del duelo por la imposibilidad de alcanzar ciertas "satisfacciones" de las que goza la heterosexualidad, como son la formación de una familia y la paternidad. Estos hombres son de un mundo en el que la realidad de sus sentimientos, de su sexualidad, de su personalidad, pertenece al orden de lo indecible y condenado. Aquí se escuchan los sonetos 57, 90 y 43 de Shakespeare. En ellos encontramos alusiones a este angustiante estado de enamoramiento prohibido: "Siendo tu esclavo, ¿qué he de hacer sino atender / A las horas de tu deseo y tus demandas?" (57); "Hoy que el mundo mis obras a tachar se abate" (90); "Noche es el día hasta que verte no consigo; / Día las noches que soñando estoy contigo" (43).

Restitución

Entre los minutos 17 y 24 se percibe una atmósfera distinta en el filme, un escenario cavernoso y colmado de sombras, combinado con sonidos sacramentales. Ambos hombres son despojados de sus cargas. Jarman los coloca ahora en las entrañas de la tierra, escenario que constituye la antesala de su

transición. En descenso hacia un submundo imaginado -las cuevas de Winspit- y envuelto en oscuridad, vemos a uno de ellos portando una antorcha. Conviene recordar que un elemento recurrente en la pintura de Caravaggio fue la antorcha, símbolo de la guía del entendimiento, la orientación y la conducta, y que tuvo gran aceptación entre los seguidores del pintor, entre ellos, Jarman.

El soneto 53, aquí leído, apunta hacia la belleza natural y la sustancia primigenia. De manera implícita un sentimiento homosexual sale a la superficie una vez que Shakespeare parece ponderar una figura masculina: "¿Qué es lo que es tu sustancia?: / ¿De qué estás hecho, que mil ajenas sombras se te trasparecen? / Cada una tiene un tinte, cada cual un trecho, / Y en ti, siendo uno solo, todas se abastecen" (53). Así, encontramos una aparente legitimación del deseo gay por parte del poeta isabelino, algo con lo que Jarman simpatiza. Se observa a uno de los hombres combatiendo a su sombra, en el fondo, un rojo intenso flamea. Esta es la figura de la lucha interior que supone enfrentar la pasión y el sentimiento contra natura. El obstáculo es primeramente psicológico, más allá del prejuicio social y la condena pública.

Ambos personajes se sacudirán el yugo de dominación interiorizada que entraña un esfuerzo por 'aniquilar' antiguos hábitos mentales. Una muerte simbólica. Para reorganizar el ser interior es necesaria su disolución y muerte, lo que abrirá paso al reestablecimiento de la pureza y receptividad originales del alma. Por eso Jarman ubica a sus personajes en este universo primigenio, terreno de lo contingente y eterno, ofreciéndonos escenas dominadas por el fuego. El cineasta concibe este espacio como el lugar donde el ser se restituye, y como él mismo señaló, se recompone para "ubicarse en lo correcto".

Comunión

Del minuto 27 al 45 la atmósfera se torna diáfana cuando las escenas nos muestran otra vez la superficie. Los sonetos 148, 126, 29, 94, 30, 40 y 27 se inscriben en esta etapa, en la que Shakespeare dibuja una figura masculina como objeto del amor. "Oh tú, mi adorable chico, en cuya mano se demora / El inconstante cristal del Tiempo y su hoz, la hora..." (126).

Alrededor del minuto 46, los dos hombres con el torso desnudo comienzan un forcejeo durante casi 10 minutos. La pareja se proyecta hacia una embriaguez de pasión desbocada que los hace repelerse para después combinarse. Son dos amantes camino a la consumación de su amor, pero por ahora lucen como dos componentes de un juego teatral que representa a dos guerreros rememorando las prácticas pederastas de los dorios, así como la tesis helena de la marcialidad militar como raíz del amor masculino. Las percusiones en el *soundtrack* de Coil revisten el momento.

Pero todo en el cosmos es mecanismo de contrarios, y después del rechazo vendrá la afinidad. El minuto 55 del filme establece el inicio de la sesión amorosa, la cúspide del idilio, el asomo del amor noble y puro entre besos y caricias dóciles. Casi todas las destrezas técnicas en la realización filmica jarmaniana aparecen aquí, sobreimposición, refilmación, degradado de imagen, manipulación de colores, combinación de formatos... todo dispuesto para estos personajes que son algo más que dos chicos, dos seres, son dos principios que se juntan en concordancia con lo que Carl Gustav Jung quiso decir en "Siete sermones para la muerte": "el bien y el mal se funden en la llama". Vale aquí convocar el más alto nivel de percepción para identificar esta conexión amorosa, esta parábola de la eterna unidad universal.

Hay un sumo cuidado compositivo en los encuadres, que resalta los ángulos y proporciones de los torsos desnudos de la pareja. Como Eisenstein en "El

acorazado Potemkim" (1925), Jarman da continuidad a las alabanzas helenas y renacentistas al cuerpo masculino y su belleza estética, hecho que deja ver en "Dancing Ledge": "...la civilización del primer Renacimiento en Italia estuvo dominada por las imágenes masculinas, imágenes de pasión homosexual, de variado grado de refinamiento".

Plenitud

La película muestra un humor distinto después de una hora, y durante los cerca de 13 minutos restantes. Las imágenes son ahora de iluminados escenarios exteriores, los jardines de la Montacute House, por donde los chicos caminan rebosantes en el calor primaveral; uno se seca el sudor de la frente, mientras el otro se ventila con un abanico -imagen común en la estética *queer* del cine de Jarman. Así es como el cineasta representa el destierro de lo impuro, la renovación del espíritu, una restauración que por la atmósfera del filme se entiende como sagrada y solemne de la naturaleza misma. Ambos personajes se asemejan al "diáfano" de Walter Pater, ese ser dueño de gran belleza física y exterior, dotado de un gran "orgullo de vivir". Para percibir la plenitud, primero hay que experimentar el vacío. Si antes Jarman nos manifestó el sentido agudo de vacío espiritual de sus personajes, ahora, nos hace captar zonas colmadas en su interior.

Estas últimas imágenes coinciden con los últimos tres sonetos. El número 104, alude a la belleza y lozanía de los jóvenes amantes: "Para mí, hermoso amigo, nunca serás viejo: / Como eras cuando vi por primera vez tu ojos, tan bello sigues (...) Desde que te vi verde, y verde permaneces". La poesía de Shakespeare tácitamente refiere el anhelo por prevalecer joven y bello en el tiempo, un deseo habitual en la psicología homosexual.

El momento en que uno de los chicos besa las flores que adoman los jardines de la Montacute House, nos remite a la retórica de las flores difundida en la literatura y arte de inspiración homosexual y "auténtico 'código' de un contradiscurso", dice Didier Eribon. En este contexto, las flores no solo constituyen un código poético sino también un signo de reconocimiento y una forma de exhibirse.

En "The Angelic Conversation" el idilio representa una vía de revelación y autoconciencia, motor de redención ante el suplicio de la pérdida y el vacío. Al parecer en la película existen dos formas de idilio homosexual. La primera, como representación de la pasión entre dos hombres, la cual se opone a la tendencia hetero-dominante de exponer el enamoramiento. Jarman nos muestra una representación de la pareja amorosa antitética de la representación normativa del cine institucional. Mientras Hollywood pone en la pantalla a Julia Roberts y Richard Gere, Meg Ryan y Tom Hanks, Michelle Pfeiffer y George Clooney, Jarman invierte la norma y coloca a dos chicos como protagonistas del romance.

Recordemos que para el cineasta las normas significaron actitudes y disposiciones que siempre lo dejaron marginado. Con este trabajo responde a los términos dominantes de las políticas sexuales (*heterosoc*) y participa del "discurso inverso" del que hablaba Foucault:

No hay duda de que la aparición en la psiquiatría, la jurisprudencia y la literatura decimonónicas de una serie completa de discursos sobre las especies y subespecies de la homosexualidad, la inversión, la pederastia y el "hermafroditismo psíquico" hicieron posible un fuerte avance de los controles sociales en esta área de "perversión"; pero asimismo permitió la formación de un discurso "inverso": la homosexualidad comenzó a hablar en su propio nombre, a exigir que se reconociera su legitimidad o "naturalidad", a menudo utilizando el mismo vocabulario y las mismas categorías por las cuales se la descalificaba desde el punto de vista médico.¹⁸

18 Spargo, Tamán, op. cit., p. 32

La segunda forma de idilio homosexual subyace a manera de sentimiento pederasta. De acuerdo con Michale O'Pray, el filme es un testamento de su autor sobre su preferencia por filmar a sus amigos, "especialmente hombres jóvenes que encontraba atractivos". En "The Last Of England", Jarman confiesa su atracción por Paul Reynolds, a quien siempre había querido filmar; aunque luego aclara que tal 'romance' fue puramente cinematográfico. El sentimiento se refuerza con los versos de Shakespeare; recordemos que autores como Oscar Wilde encontraron en ellos una clara expresión del afecto de un hombre mayor por uno más joven: "...como aquél del que Platón hizo la base de su filosofía, y como el que encontramos en los sonetos de Miguel Ángel... Este afecto profundo y espiritual es tan puro como perfecto".¹⁷

Ya vimos que Jarman compartió el elogio de Pater, Symonds y Wilde por el concepto griego del amor entre hombres. Pero estos y otros apologistas del pensamiento de Platón y del Renacimiento pusieron también en la palestra el tema de la androginia:

El gran tema de la androginia, cohabitó, por lo demás, a fines del siglo XIX, con los discursos sobre la virilidad, y basta con mirar los cuadros pintados por Solomon en los años 1860 y 1870 para comprender que la ambigüedad sexual fue una de las formas más reiteradas y más notables de desestabilizar las representaciones normativas de la virilidad.¹⁸

En "The Angelic Conversation" existe también un imaginario andrógino, compuesto por un elemento femenino, aportado por la voz de Dench, y un componente masculino, que brindan las imágenes a cuadro de los personajes masculinos (a lo largo de todo el filme, sólo aparecen hombres). Ambas presencias, femenina y masculina, se complementan para alimentar el código andrógino del filme.

17 Erilbon, Didier, op. cit., p. 247

18 Ibidem, p. 240

Si hubiera usado la voz de un hombre habría parecido que uno de chicos se dirigía al otro. Uno de ellos habría sido la voz dominante, y yo no quería que eso pasara. Debía ser la voz de un observador aportando la autonomía imaginaria.¹⁹

La película de Jarman destaca por su gran dosis de sensibilidad. Una sensibilidad inefable que transmite su esencia a través de aspectos que el autor consigue exponer dentro de un aparato de detalles, juegos, ritos, cantos, humor y más, el "cine de pequeños gestos". Así, la sensibilidad experimenta su metamorfosis y su paso a constituirse como una idea, como lo explica Susan Sontag: "Toda sensibilidad que puede ser ajustada en el molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba, ha dejado de ser una sensibilidad. Ha cristalizado en una idea".

Una obra de arte está para hacernos ver o aprehender algo singular, no tanto para juzgar o generalizar. "The Angelic Conversation" expone a la homosexualidad como una toma de conciencia sobre el propio cuerpo (masculino) a la vez que busca liberarlo del estándar heterosexual y hacerlo acceder a otro nivel de deseo y placer:

El heterosexual es narciso. Su belleza no la comparte con nadie. Ella es un arma. El homosexual, al desear, al dar su cuerpo a un cuerpo parecido al suyo, rompe la pantalla narcisista y devela la sensibilidad y las cualidades encerradas en lo masculino. De hecho, al romper la pantalla narcisista, se encuentra a sí mismo. La totalidad de sí. Es una exploración de sí.²⁰

Ciertos aspectos de la vida se toman más diáfanos y comprensibles si se tamizan a través del velo de la propia experiencia, en este caso la homosexual. "The Angelic Conversation" es una película que retrata el idilio homosexual como una experiencia espiritual positiva en un contexto abstracto. Pero fundamentalmente, conecta amor y conocimiento en reminiscencia del ideal griego que establece que

¹⁹ Jarman, Derek, "The Last Of England", op. cit., p.143

²⁰ Hernández, Teo, "Tres gotas de mezcal en una copa de champaña", p. 38

el amor entre hombres lejos de conducir a la decadencia contribuye a la creación intelectual, al conocimiento verdadero. Quizás por eso a manera de *leitmotiv* en algún momento del filme vemos que Philip Williamson porta en uno de sus hombros un tatuaje en forma de araña, símbolo de la sabiduría entre los antiguos griegos. Semejante marca significa también un gesto que subraya la conciencia de asumirse como alguien diferente (*queer*). El cuerpo es un soporte ideal para inscribir la identidad y la diferencia.

Con este filme, Jarman expuso de manera abierta su propia naturaleza. Al explorar áreas psicológicas que, a su juicio, no habían sido exploradas antes, la experiencia devino autoconocimiento, el mayor saldo artístico conseguido a lo largo de su entonces breve carrera como director. Algunos homosexuales desarrollan sentimientos de culpa y autoaborrecimiento, Jarman luchó contra esos sentimientos y su trabajo es resultado de ello al describir un idealizado idilio homosexual, espiritual y erótico.

Al desestigmatizar la homosexualidad, "The Angelic Conversation" emite un reclamo por un mundo diferente, más tolerante y fraterno. Propone también la instauración de un hombre más humano, cuya figura alegórica está representada por el ángel. Porque el ángel es sombra y luz, voz de la conciencia eterna y voz profunda de la carne, demanda de vida y comunión:

Los ángeles no desean desalentarte con lo negro primitivo del vacío. Son la luz en la oscuridad, las estrellas en multitud, cantando la música de los astros. Cada ángel porta un pensamiento verdadero. Son las abejas del infinito, los mensajeros de la sabiduría señorial. Sus pensamientos son dulces 'Almas muertas', susurran. La sabiduría es opaca, indistinta, sólo descubierta por una arqueología del alma.²¹

21 Jarman, Derek, "Modern Nature", op. cit., p. 193

PARADIGMA DE LO MARGINAL

(A manera de conclusiones)

Hoy predominan en las grandes salas de cine historias estereotipadas (policiales, de aventura, de ciencia ficción, de violencia y de catástrofes) dedicadas a las grandes audiencias y producto de la alta cocina caníbal de las macroempresas cinematográficas. "The Angelic Conversation" inevitablemente está dirigida a un público más circunscrito. Película, poema, ensayo o confesión, como se le quiera ver, es una pieza multívoca, compleja, que conviene apreciar más de una vez porque aunque pone de manifiesto ciertos aspectos o temas casi de manera evidente, en ella existen otros a los que toma más tiempo acceder.

La película de Jarman introduce desorden en el orden ortodoxo. Socava todas las bases de la realización filmica institucional, establece la ficción a su manera y se abre a una lectura sin límites. Así cobra su propia vida y extensión. Es 'anticine' toda vez que no participa del *high-concept blockbuster** -el trancazo taquillero acompañado de videojuegos, sitios web, muñecos, camisetas y repetido infinitamente en televisión. Sus recursos técnicos cruciales no son nuevos pero hacen de ella un producto notablemente distinto porque impugna la narrativa plomiza maquinada en los grandes estudios de cine.

"The Angelic Conversation" refiere la sustancia arcaica que yace en todo espíritu y ser. En el caso de su autor, constituye una exposición abierta de su naturaleza humana, su esencia espiritual. Aquí está depositada su ánima, por eso la pieza se muestra como una obra catártica que lo condujo al autoconocimiento liberándolo de un estigma psicológico, producto de la tensión entre su homosexualidad y la intolerante sociedad inglesa en la que creció.

Derek Jarman siempre se sintió orgulloso de este filme. El cariz psicológico en la película es agudo toda vez que al estar levantado sobre columnas de liberalidad,

* El término es de David Bordwell.

autoconocimiento y trascendencia espiritual, el cineasta consiguió sentirse psicológicamente satisfecho de lo que veía en ella: creó una imagen casi de espejo, y como Narciso, se enamoró de ella. Su película lo reconfortó porque abraza la vida desde distintos frentes y reniega del desierto espiritual del capitalismo. Proclama la diferencia, la minoría, el individualismo como forma de independencia contra el sistema. Gira sobre la importancia de la autoconfianza pues la conquista de este principio emancipa al hombre para la historia, lo libera para que no quede prendido por el miedo.

"The Angelic Conversation" de reojo mira hitos consabidos: la inmensidad del cosmos, la armonía de los contrarios, la energía infinita atesorada en el corazón y la mente. Nos recuerda que estamos hechos de sustancia arcaica, que todo es circular en el universo y que las cosas existen en mutua correspondencia.

El filme es una obra sobre el amor despojado de todo barniz romántico. Se apoya en el carácter puro e intelectual del amor que fundamenta la filosofía de Platón, el pensamiento de los románticos ingleses y la poesía de Shakespeare. Opta por tirar de un goce bipolar, donde los conceptos de amor y espiritualidad son inseparables y se complementan uno al otro con sabiduría alquímica. Nos recuerda que el amor es indispensable para resistir en una oscura orbe de tensiones y crisis. Nos dice que todo aquel que lo viva a plenitud es afortunado, como los personajes de la película, ondas luminosas lo hacen irradiar en el mundo.

En su estrato más elevado, abandona la categoría de filme gay para instalarse en el campo de lo *queer*, que es más amplio e incluyente. Deliberadamente reestablece el elemento femenino, muchas veces ausente en los filmes homosexuales, y trasciende la dicotomía femenino-masculino en la que se apoya el discurso heterosexista. Así, consigue un equilibrio sostenido por una ecuación andrógina. La película de Derek Jarman convoca a nuestra sustancia andrógina, nuestro núcleo neutral, lo que la hace enteramente humana. Igualmente pone en

tela de juicio varias nociones de la cultura heterosexual hegemónica como el sexo, el género y la sexualidad, y también oposiciones binarias como heterosexual-homosexual, hombre-mujer o sexo biológico-género. Con ello plantea un examen distinto del tema de la identidad humana, a través de la mirada crítica de lo *queer*.

La era abierta por la manipulación del genoma, la pandemia del sida, la guerra transmitida como espectáculo televisivo, la contienda electoral como fiesta circense, la polémica de la clonación, la realidad virtual y la expansión informática, es también una época de formas desesperadas de vida. En medio de la apoteosis del alegato globalizador se percibe cierto giro en la creatividad contemporánea. Hoy, ante un mundo tan amenazador parece que la experiencia artística está determinada ya no por la vida sino por la sobrevivencia. Con melancolía filosófica, Jarman observa el rigor de la tecnología y la disolución de lo humano. Si pone en su filme un intimidante radar y paisajes desolados es porque ha visto el rostro descarnado del declive. Ante la mecánica inapelable del progreso y el mercado mundial, nos dice que lo humano se ha ido dejando tras de sí una montaña de escombros.

Si en la película de Jarman subyace el reclamo por las cosas desaparecidas es porque el autor sólo ve en ella sus fantasmas. A pesar de esto, el artista con su filme nos dice tácitamente que detrás de tanta barbarie hay un lugar para la lírica. Su trabajo está estimulado por el empeño de dar valor a lo marginado por el progreso, proyecta ilusión aun cuando erige el sufrimiento en la base de la nostalgia.

La película es también una metáfora del exilio, del desarraigo. Tomando en cuenta la presión de la intranquila realidad social en el planeta, la configuración mundial de la posguerra fría y el constante devenir demográfico, el sentimiento de exilio es hoy quizás más que nunca poderoso detonante de inspiración artística. Por eso, el Nobel polaco Czeslaw Milosz no se equivocó al afirmar que el exilio es casi una condición universal, un destino compartido por millones de personas a partir del

siglo XX. Si hay algo de verdad en esto, aquí aparece una cualidad indudablemente útil en el filme de Jarman para todo aquél interesado en perfilar una imagen del mundo contemporáneo.

Las derivaciones anteriores sobre la película permiten pensar que "The Angelic Conversation" contradice tesis posmodernas como la de Gilles Lipovestsky quien afirma que la revolución permanente ya no encuentra su modelo en el arte; que las obras artísticas hoy son chatas, estériles e ineficaces. En el caso del cine, sostiene que emplean la discontinuidad por la discontinuidad, la experimentación no como investigación sino como procedimiento. Pero por qué caer en tal determinismo si filmes como éste animan el debate sobre el entendimiento de las sexualidades y permiten que la homosexualidad hable en su propio nombre, si manifiestan la importancia de preservar individualidad ante las formas omnipotentes de dominación social.

Hay quienes piensan que la vigencia de los artistas se limita al momento en que alumbran un lenguaje. Jarman y su cine son y deberán seguir siendo objetos de estudio porque son ejemplo del arte en una posición avanzada, de la experimentación cuyas aportaciones iluminan al cine mismo y cuyo legado se extiende a nuevas generaciones. Una obra paradigmática del arte marginal que ha contribuido a la renovación social que va dando forma a nuestra historia.

Un cineasta como Jarman es necesario porque dice y muestra cosas distintas que afortunadamente ensanchan nuestra conciencia y dilatan nuestra libertad. Para repetir vulgaridad y artificio ya tenemos a otros. Arrodillado en la sede de la creatividad y la innovación, es responsable de un cine con limitaciones pero que trasciende la opacidad de la creación sistemática, el espesor de las ideas duras.

ALGUNAS INSTANTÁNEAS



Derek Jarman vistiendo uno de sus diseños.



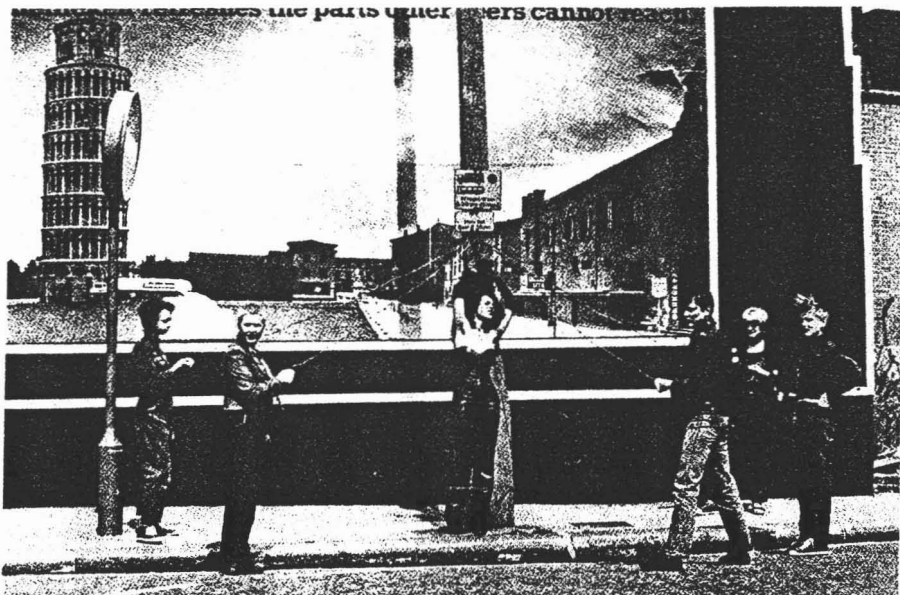
Foto del cineasta en Nueva York (1985).



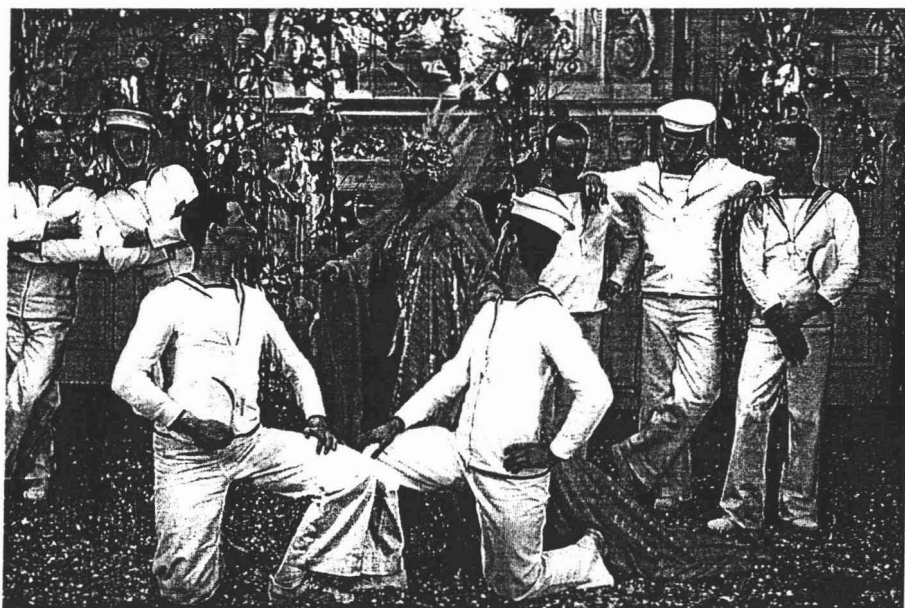
Tilda Swinton desgarrar su traje de novia en "The Last of England".



La evocación de la figura y pasión de Cristo a través de la pareja homosexual de "The Garden".



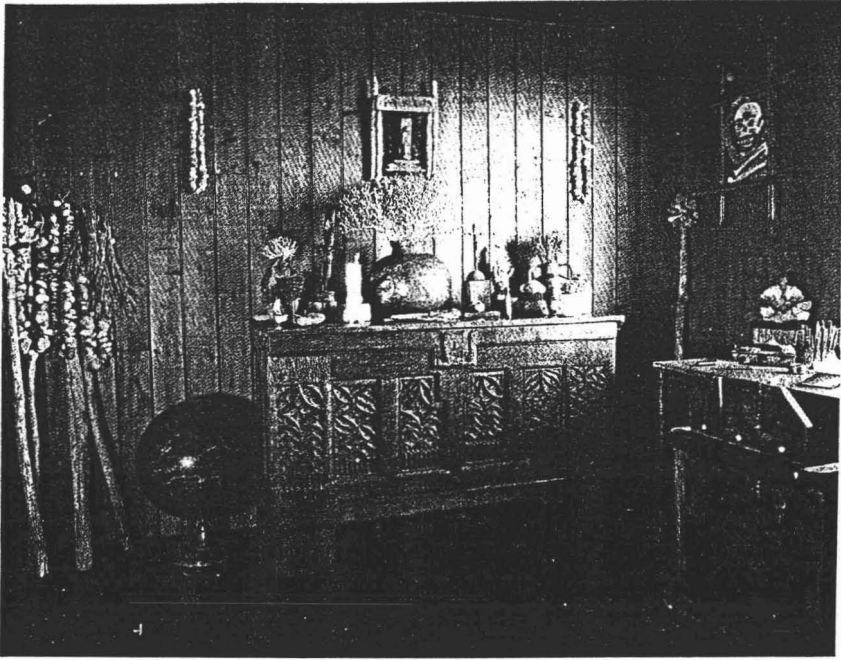
La violencia femenina de "Jubilee".



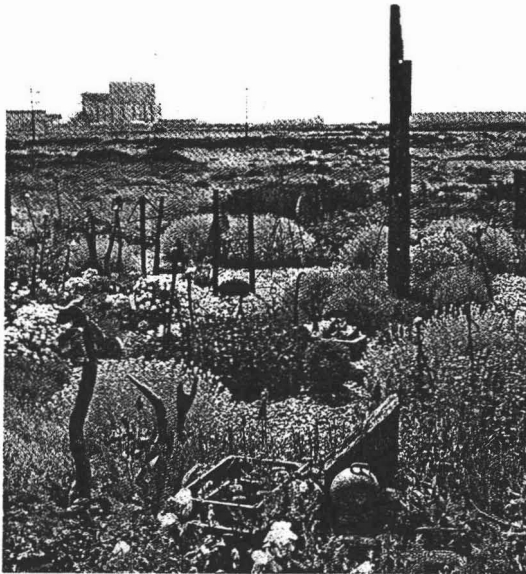
La legendaria intérprete Elizabeth Welch canta *Stormy Weather* acompañada de marinos bailarines en "The Tempest".



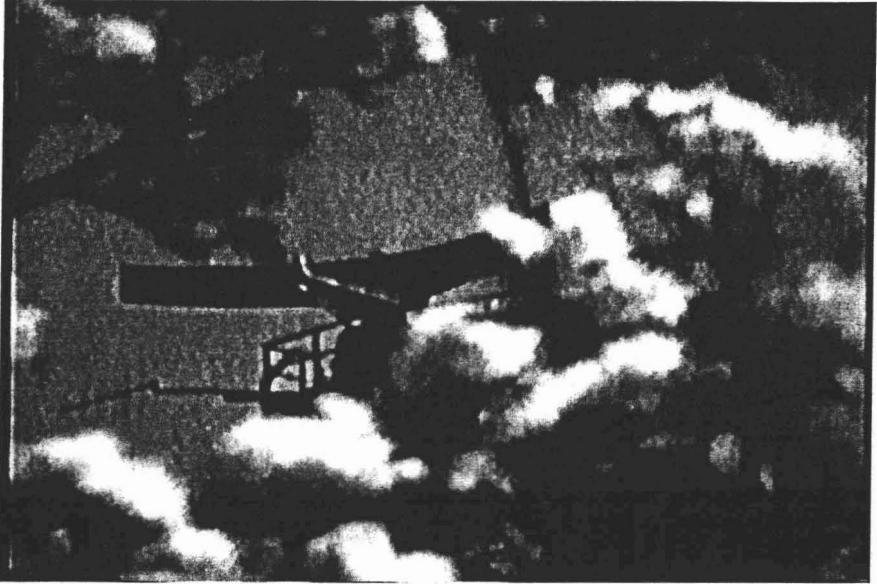
Una de las pinturas de la serie "Queer" (1992).



Interior de *Prospect Cotagge*, el hogar de Jarman.

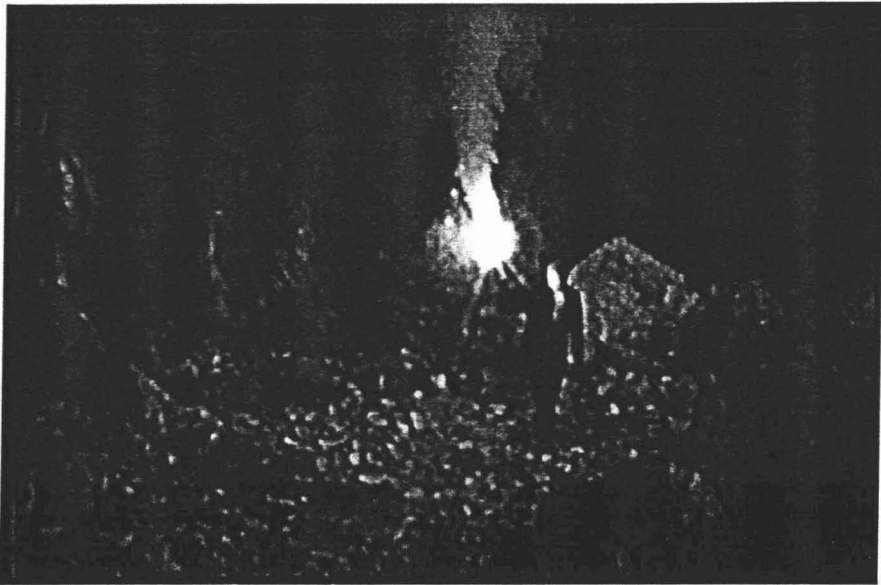


El jardín en la costa de Dungeness.



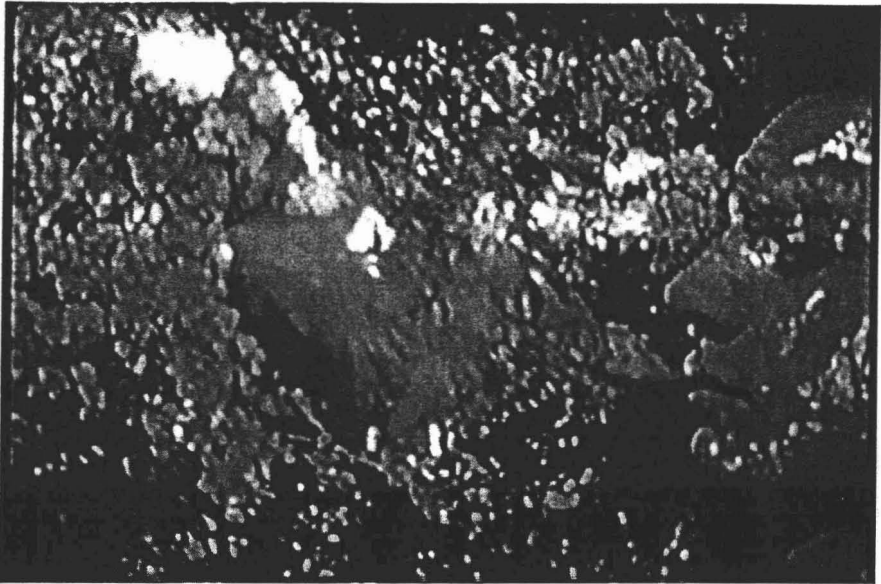
El sentido elegiaco pastoral del filme se manifiesta en este contraste entre el paisaje florido inglés y la presencia amenazante del radar. La misma ansiedad por el paisaje invadido por la sombra del mundo urbano se aprecia en "The Last of England" (abajo). (p. 149).



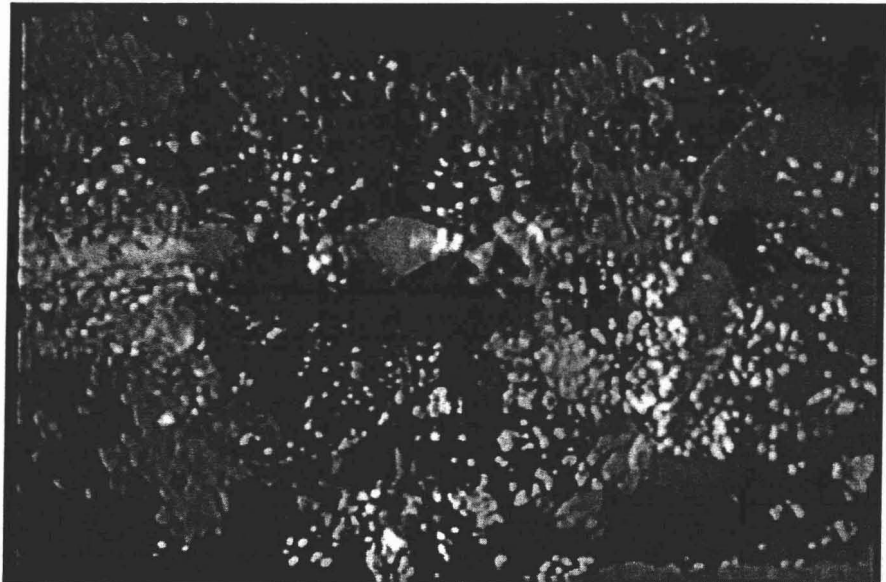


La estética pictórica trasladada al cine la vemos aquí, con las imágenes granuladas que dan la sensación de una superficie pigmentada y áspera, como la de un cuadro. En el fotograma superior, la degradación de la imagen causada por la refilmación brinda una luz trémula semejante a la de los pintores impresionistas y prerrafaelitas. (p.151).





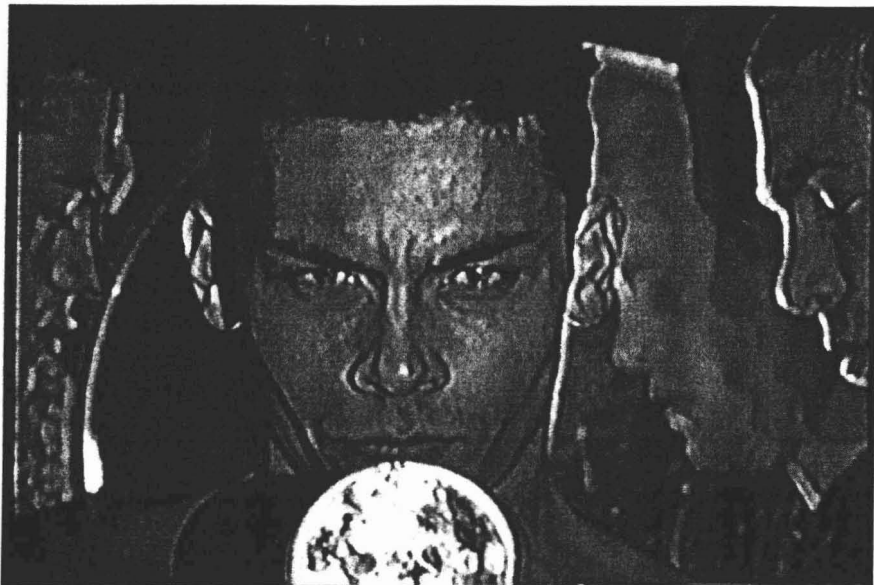
La sobreimposición de imágenes, una característica del cine de Jarman y recurso común en este filme. (p. 73).



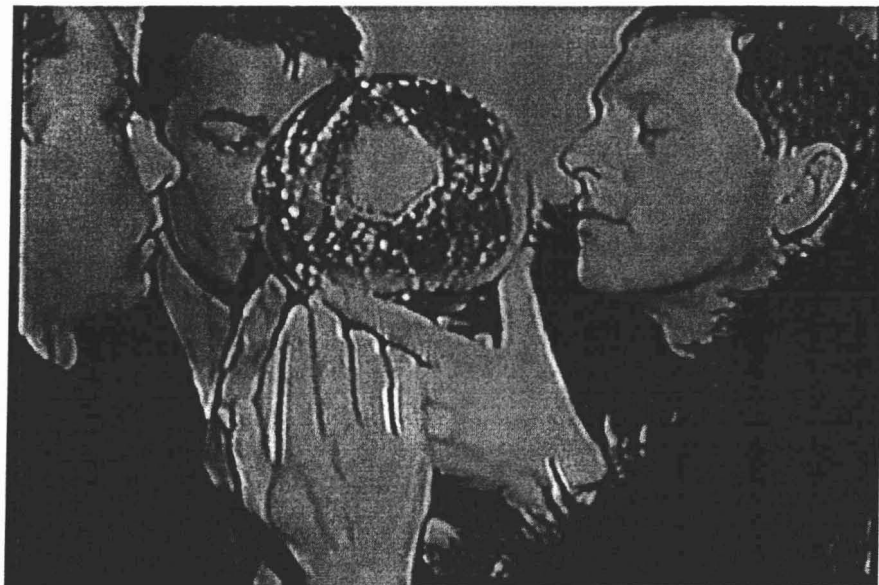


Los personajes abstractos de la película. Uno carga un tonel y otro una viga; representación metafórica de dos seres en tránsito penoso por un mundo heteropresivo y en camino al autoconocimiento. (p.p. 154 y 162)





Dos posibles representaciones alegóricas de la triada. Una, la triada alquímica: sal, mercurio y azufre. Otra, la triada superior: Anidus, Adech y Edochinum. (p.p. 155 y 158).





Alusiones de Jarman del oro alquímico son evidentes en "The Angelic Conversation" y también en el cortometraje "The Art of Mirrors" (abajo). (p. 156).





La confrontación con la sombra representa la confrontación con la conciencia; una lucha contra un obstáculo psicológico. (p. 156 y 164).

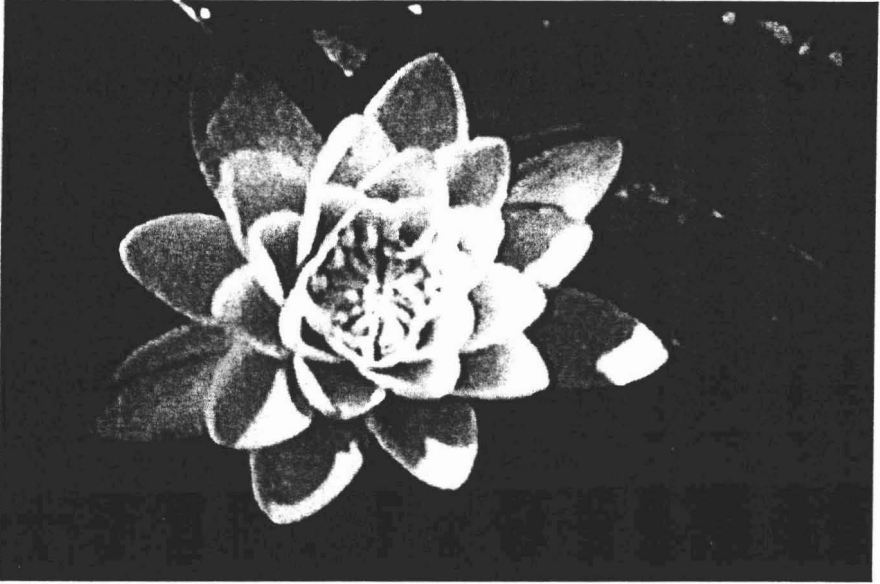


Una alegoría del bautismo cuya función es la purificación; según Jung, esto equivale a cobrar conciencia de sí. También puede interpretarse como el baño del andrógino, o sea, la ablución del ser restaurado. (p. 156).

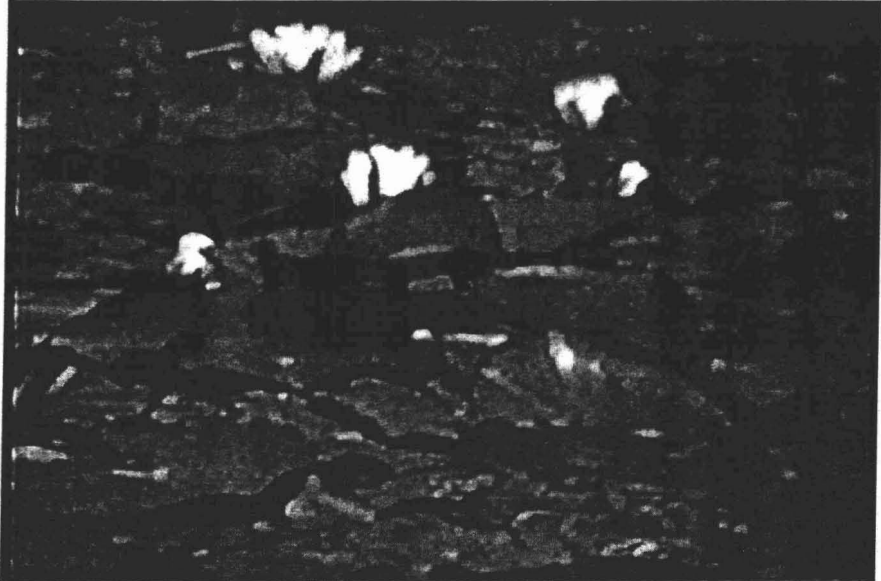


La lucha y la comunión de los opuestos. Dos formas de pureza enfrentadas, rey y reina, se repelen para luego unirse. La imagen superior evoca también la tesis helena de la marcialidad militar como raíz del amor masculino. (p.p. 120, 158 y 132).



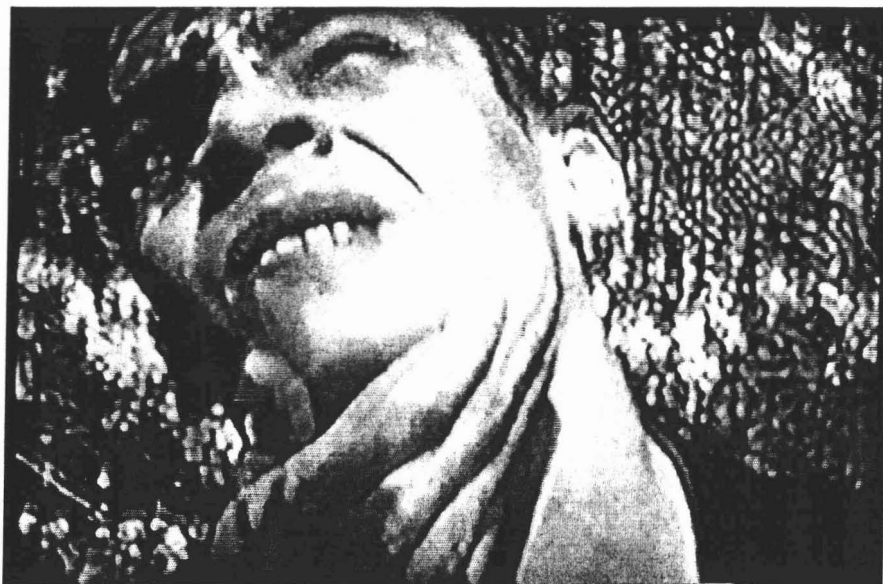


Dos motivos de la simbología alquímica. La celidonia (arriba) sinónimo del oro filosófico, y el lirio, que alude a la naturaleza incorruptible, la quintaesencia. (p. 160).





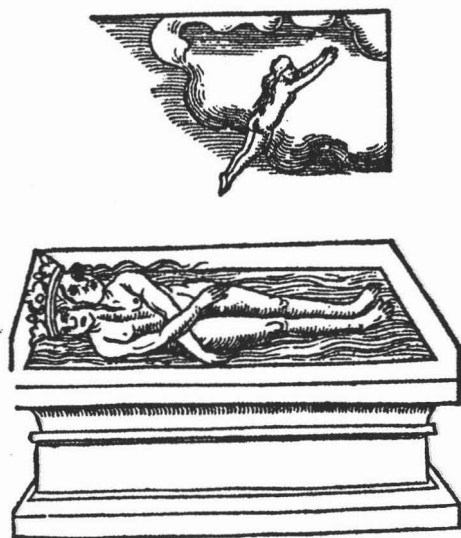
El acicalamiento del rey es visto como su apoteosis. Un rey renovado corresponde a una conciencia renovada. La imagen igualmente se interpreta como un eco elegiaco-pastoral que celebra la figura del rey. (p.p. 122 y 157).



Una imagen del ser renovado, todavía padeciendo el calor de la etapa de enrojecimiento o destierro de lo impuro. (p. 117).



La fusión de los dos principios opuestos fundamentales impulsa la creación del ser andrógino (arriba). Abajo, se muestra la ascensión de este ser, desde la naturaleza al mundo de los ángeles. (p. 124).





Dos imágenes del hombre en comunión con la naturaleza, el *antrophos* alquímico. El hombre trascendido de sí, espiritual y eterno. (p. 161).



DOCUMENTACIÓN

Ficha técnica

"The Angelic Conversation"

Director: Derek Jarman; Inglaterra, 1985, 84 min. Color y blanco y negro. Formato Súper 8, editada en video y transferida a 35 mm. Producción: con asistencia financiera del British Film Institute (BFI). Productor: James Mackay. Cámara 1: Derek Jarman, cámara 2: James Mackay. Edición: Cerith Wyn Evans y Peter Cartwright. Sonetos de Shakespeare leídos por Judi Dench. Música original: Coil (John Balance, Peter Christopherson, Steve E. Thrower). "How to destroy angels" interpretada por Coil; "Sea Interludes" de Peter Grimes (Benjamin Britten) con interpretación del coro y orquesta de la Royal Opera House Covent Garden. Reparto: Paul Reynolds y Philip Williamson.

Síntesis

Dos chicos, sin identidad ni personalidad definidas, van por la vida carentes de rumbo. Uno de ellos carga un pesado tonel sobre sus hombros; el otro, lleva consigo una gruesa viga. Luego de transitar por oscuras cuevas, paisajes desolados y por la playa, ambos protagonizan primero un breve forcejeo. Después, una fuerte atracción entre sí los conduce a un idilio fugaz. Al final se pierden el uno al otro en medio de un jardín florido y un calor bochornoso.

Sonetos*

1. 57

Siendo tu esclavo ¿qué he de hacer sino atender
A las horas de tu deseo y tus demandas?:

Ningún precioso tiempo tengo que perder
Ni hacer otros recados que los que me mandas.

No oso refírte a la hora inmensamente larga
En que el reloj por ti, mi soberano, miro,
Ni llamar a la amargura de la ausencia amarga
Cuando envías a tu criado de retiro.

Ni aun oso ya indagar con mi razón celosa
Dónde andarás ni en qué negocios o solaces,
Sino aquí, triste siervo, estar sin pensar cosa
Salvo que, donde estés, ¡cuán felices los haces!

2. 90

Ódiame cuando quieras pues: si un día, éste;
Hoy que el mundo mis obras a tachar se abate,
Húndeme, únete al golpe que fortuna aseste,
Y no caigas a los desastres al remate.

Ah, si es que de esta pena mi alma ya se salva,
No vengas a la zaga de un dolor vencido,
Ni tras noche de viento traigas lluvia al alba,
Prolongado un derrumbamiento decidido.

Si has de dejarme, no me dejes a la postre,
Cuando otros duelos chicos hecho habrán su obra,

* Tomados de "William Shakespeare. Sonetos de Amor", edición y traducción de Agustín García Calvo, Ed. Anagrama, España, sexta edición, 2002, 355 pp.

Mas ven al frente: así, que lo primero arrostre lo más terrible de Fortuna y su zozobra,
Y otros golpes de pena, que hoy penas se sienten,
Junto a la pérdida de ti, por tal no cuenten.

3. 43

Cuando se cierran más, mejor mis ojos ven:
Pues todo el día cosas fútiles ojean,
Más cuando duermo, en sueños te miran, mi bien,
Y oscuramente claros, en la sombra otean.

Oh tú pues, cuya sombra las sombras alumbra,
¡qué feliz de tu sombra la forma informara
al claro día con tu luz mucho más clara,
cuando a ojos que no ven tu sombra así deslumbraral!

¡Cuál -digo- de mis ojos fuera la ventura
al mirarte del día entre los vivos fuegos,
cuando en la muerta noche tu sombra insegura
se graba entre el pesado sueño en ojos ciegos!

Noche es el día hasta que verte no consigo;
Día las noches que soñando estoy contigo.

4. 53

¿Qué es lo que es tu sustancia?: ¿De qué estás hecho,
Que mil ajenas sombras se te trasparecen?
Cada una tiene un tinte, cada cual un trecho,
Y en ti, siendo uno solo, todas se abastecen.

Dibuja a Adonis, y verás en su trasunto
Pobre copia de ti sacada; todo el fuego
Del arte en la mejilla de Helena pon junto,
Y ahí estás tú pintado en atavío griego.

Habla a la primavera y habla de la cumbre
Del año: en una esbozos de tus gracias vemos,
De tu bondad el otro asoma por vislumbre,
Y en cada ser gracioso te reconocemos.
En toda gracia tienes parte; más ninguna
Se te asemeja en la constancia, y tú a ninguna.

5. 148

Ay de mí, ¿qué ojos ha puesto Amor bajo mi frente,
Que no hay verdad que corresponda a lo que ven?
O si la hay, ¿adónde pues huyó mi mente,
Que falsamente enjuicia lo que han visto bien?

Si hermoso es eso que a mis ojos tanto encanta,
¿qué significa el mundo cuando me lo niega?
Si no, bien muestra amor, ante concordia tanta
Del no del mundo, que en el sí su vista es ciega.

¿Cómo va a ver? Ah, ¿cómo el ojo del amor
va a ser veraz, si está en vigilias arrasado
y en llantos? Nada extraño que haya en mi ojo error:
ni el sol ve nada hasta que el cielo está escampado.

Astuto amor, tú me ciegas con tus lágrimas,
No sea que un ojo claro en ti tan negras faltas vea.

6. 126

Oh tú, mi adorable chico, en cuya mano se demora
El voltario cristal del Tiempo y su hoz, la hora,

Que, menguado, has crecido, y a tus amantes viste
Irse amustiando al par que tú en primor creciste,

Natura, reina de ruina y gran madrastra,
Si a ti, según avanzas, para atrás te arrastra,

Es que te guarda con el fin de que su maña
Minutos mate al Tiempo y melle su guadaña.

Mas témela, oh capricho de su amor: que puede
Su don hacer durar, mas no que quieto quede;

Su audiencia, aunque aplazada, espera el finiquito,
Y en su letra de deuda estás tú mismo escrito.

7. 29

Quando, en desgracia con Fortuna y con el mundo,
Lloro a solas mi sola condición de paria
Y el sordo cielo en vano con mis gritos hundo
Y me miro y maldigo mi estrella contraria,

Deseándome igual a otro de más largo
Favor, con sus amigos, con su parecido,
Enviándole el arte a éste, a aquél el cargo,
Con lo que más disfruto menos avenido,

Ya en esas casi odiándome, al fin por ventura
Pienso en ti, y al momento mi suerte de un vuelo,
Como alondra al romper del día, de la oscura
Tierra se alza y canta a las puertas del cielo.
Pues tu amor recordado aporta tal tesoro
Que cambiante con reyes tengo ya a desdoro.

8. 94

El que tiene el poder de herir y a nada toca,
Que no hace aquello de que más demuestra dones,
Los que, moviendo a otros, siguen como roca
Inmóviles, fríos, lentos a las tentaciones,

Heredan con razón del cielo los favores,
La dote de natura en buena ley maridan;

Ellos son de sus rostros dueños y señores;
Los otros, camareros que sus gracias cuidan.

Flor de verano es gozo del verano pleno,
Aunque ella para ella sola vive y muere;
Mas si infección la toca de algún vil veneno,
Cualquier yerbajo en dignidad se le prefiere;

Pues lo más dulce es lo que más agriarse puede:
Lirio que pudre más que mala hierba hiede.

9. 30

Cuando a sesión de dulce mudo pensamiento
Convoco los recuerdos de lo que se ha ido,
La falta de mil cosas que busqué lamento,
Renuevo el viejo llanto del tiempo perdido;
Anegan mi ojo seco amigos como un oro
Hundidos de la muerte en la noche sin fecha;
Duelos de amor ya rancios frescamente lloro,
Plaño el gasto de tanta y tanta faz deshecha;

Y aun de pasados tuerfos sé sentir afrenta
Y con pesar de duelo en duelo calcular
De los llorados llantos la penosa cuenta,
Que, como no pagada, la vuelvo a pagar.

Pero si en esto, amigo, pienso en ti, por buenas
Las pérdidas se enjugan y se van las penas.

10. 40

No mármol, no de reyes áureos monumentos
Sobrevivirán a esta poderosa rima:
Tú brillarás más claro en estos argumentos
Que ruda losa que el roñoso tiempo lima.

Cuando ruinoso guerra estatuas tumba a tierra
Y desarraigue moles de mampostería,
Ni Marte con su espada ni fuego de guerra
Arrasará el registro vivo de tu día.
Frente a muerte y desmemoriosa enemistad
Tú avanzarás, que aún tu gloria viva y cunda
Hasta en los ojos de cualquier posteridad
Que este mundo en su ruina postrimera hunda.

Así, hasta el Juicio que tú mismo al fin levantes,
Vives en esto, y moras en ojos de amantes.

11. 27

De penas harto, aprisa al lecho me encamino,
Caro reposo a miembros cansados del viaje;
Pero allí empieza en mi cabeza otro camino,
Que, cuando ya no el cuerpo, el alma me trabaje:

Que allí mis pensamientos, por lejos que estén,
A ti se dan devotos a peregrinar,
Y en lo oscuro, a mirar a los que ciegos ven,
Tienen mis párpados que caen de par en par;

Sólo que esa visión de mi espíritu tiende
A mis ojos sin vista tu sombra y tu idea,
Que, tal joyel que en la embrujada noche pende,
Hace la noche clara y su vejes recrea.

Ay, que el cuerpo del día y por la noche el alma,
Por ti y mismo, no encuentran calma.

12. 61

¿Es orden tuya que tu imagen tenga abiertos
mis párpados pesados a la noche ingrata?
¡Deseas tú que quiebre mis sueños inciertos

sombra que, por burlar mi vista, te retrata?
¿Son tu espíritu ésos que de ti me envías,
lejos de su morada, a que mi vida espíen,
a hallar en mí vergüenzas y horas malvacías,
meta y rumbo por donde tus celos se guíen?

No, tu amor, aunque mucho, no es tan poderoso:
Es mi amor, aunque mucho, no es tan poderoso:
Es mi amor el que tiene mis ojos en vela,
Mi amor leal, que así combate a mi reposo,
Para siempre en tu honor hacer de centinela.

Por ti yo velo, mientras tu habrás despertado
Lejos de mí, de otros cerca demasiado.

13. 56

Renueva, dulce amor, tu fuerza, no se diga
Que es tu filo más boto que el del apetito,
Que apenas hoy con los manjares se mitiga,
Mañana está aguzado y como nunca ahíto.

Tal tú, mi amor: aunque hoy de ver el hambre agotes
De tus ojos y que hasta parpadeen de hartura,
Mañana vuelve a ver, y ve, y nunca embotes
El genio del amor en perpetua tortura.

Y esta ausencia como el Océano haz que sea,
Que parte a dos amantes nuevos, que a su playa
Acuden cada día, a que, cuando se vea
Vuelta de amor, más gloria en las miradas haya;
O bien llámala invierno, que, aunque triste, apresta
Al turno del verano triple gozo y fiesta.

14. 104

Para mí, hermoso amigo, nunca serás viejo:
Como eras cuando vi por primera vez tu ojos,
Tan bello sigues. Tres inviernos del festejo
De tres veranos han barrido los despojos,

Tres primaveras amarillentas en otoños
He visto al proceder del año, y por tres veces
De Abril quemándose en tres junios los retoños,
Desde que te vi verde, y verde permaneces.

Ah, y con todo, hermosura, como en el cuadrante
La sombra, hurta sus cifras, sin sentirse el paso;
Y así tu dulce tez, que semeja constante,
También se muda y burla a mis ojos acaso.

No sea que así sea, oh tú, futuro incierto,
Oye noticias bien certeras:
Antes que tú nacieras,
El verano de la hermosura estaba muerto

BIBLIOGRAFÍA

- Apra, Adriano; "Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa". Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1976, 90 p.p.
- Aumont, Jacques; "El ojo interminable: Cine y pintura", Paidós, Barcelona, 1997, 208 p.p.
- Brotton, Jerry; "El bazar del Renacimiento: sobre la influencia de Oriente en la cultura occidental", Paidós, Barcelona, 2003, 215 p.p.
- Burckhardt, Titus; "Alquimia: significado e imagen del mundo", Paidós, Barcelona, 1994, 195 p.p.
- Burch, Noël; "El tragaluz del infinito (contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)", Cátedra, col. Signo e imagen, Madrid, 1995, 275 p.p.
- Corente, Juan Esteban; "Tratado de iconografía", Istmo, España, 1998.
- Daiches, David; "A critical History of English Literature", Secker & Warburg, Londres, 1960.
- Eribon, Didier; "Reflexiones sobre la cuestión gay", Anagrama, Barcelona, 2001, 522 p.p.
- Esteve, Llorenç, "Michael Powell y Emeric Pressburger", Catedra, col. Signo e Imagen / Cineastas; Madrid, 2002, 370 p.p.
- García Calvo, Agustín; "William Shakespeare: Sonetos de amor", Anagrama, Barcelona, sexta edición, 2002, 355 p.p.
- Hernández, Teo; "Tres gotas de mezcal en una gota de champaña", Conaculta, Cuadernos de la Cineteca Nacional, no. 11, México, 1999, 75 p.p.
- Jarman, Derek; "At your own risk: A saint's testament", Hutchinson, Londres, 1992, 138 p.p.
- Jarman, Derek; "Dancing Ledge", The Overlook Press, Nueva York, 1993, 249 p.p.
- Jarman, Derek; "Modern Nature: The Journals of Derek Jarman", Vintage, Londres, 1991, 314 p.p.
- Jarman, Derek; "The Last of England", Constable, Londres, 1987, 247 p.p.
- Jung, Carl G.; "Alchemical Studies", Princeton University Press, Nueva York, 1967, 2da. edición, 444 p.p.
- Jung, Carl G.; "Mysterium Coniunctionis", Obra completa vol. 14, Ed. Trotta, Argentina, 2002, 696 p.p.

- Jung, Carl G.; "Simbología del espíritu", FCE, México, 1998, 325 p.p.
- Lewis, Jacobs; "La azarosa historia del cine americano", trad. Álvaro del Amo, Lumen, Barcelona, 1972, vol. 2.
- Lippard, Chris, ed.; "By Angels Driven: the films of Derek Jarman", Greenwood Press, UK, 1996, 202 p.p.
- Maffi, Mario; "La cultura underground", Anagrama, Barcelona, 1972.
- Marcuse, Herbert; "El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada", Joaquín Mortiz, México, 1968, 272 p.p.
- O' Pray, Michael; "Derek Jarman: Dreams of England", British Film Institute, Londres, 1996, 232 p.p.
- Paz, Octavio; "El laberinto de la soledad", FCE, México, tercera reimpression (col. Popular, 1973), 191 p.p.
- Paz, Octavio; "Los privilegios de la vista I, Obras completas, Arte Moderno Universal, FCE, México, 1994, 2da. Edición, 389 p.p.
- Peake, Tony; "Derek Jarman: a biography", The Overlook Press, Nueva York, 2000, 613 p.p.
- Peppiatt, Michael; "Francis Bacon: Anatomía de un enigma", Gedisa, Barcelona, 1999, 397 p.p.
- Platón; "Diálogos", Porrúa, decimaséptima edición, México, 1978, 733 p.p.
- Rogers Benham, Allen; "English literature from widsith to the death of chaucer", Book for Librerias Press, Nueva York, 1970, 634 p.p.
- Sampson, George; "Historia de la literatura inglesa", vol. I, Universidad de Cambridge, Editorial Pegaso, Madrid, 1953, 711 p.p.
- Sebastián, Santiago; "La fuga de Atalanta de Michael Mier", Editorial Tuero, Madrid, 1989, 324 p.p.
- Sontag, Susan; "Contra la interpretación", Alfaguara, séptima edición, Madrid, 1996, 390 p.p.
- Sontag, Susan; "Estilos radicales", Taurus, edición en castellano, Madrid, 1997, 383 p.p.
- Spargo, Tamsin; "Foucault y la teoría queer", Gedisa, Barcelona, 2004, 89 p.p.
- Street, Sara; "British Nacional Cinema", Routledge London and New Cork, Londres, 1997.
- Toynbee, Arnold J. y otros; "Sobre el futuro del arte", Ed. Extemporáneos, México, 1981, 140 p.p.

- Vitta, Maurizio; "El sistema de las imágenes", Paidós, edición en castellano, Barcelona, 2003, 337 p.p.
- Warnier, Jean-Pierre; "La mundialización de la cultura", Gedisa, Barcelona, 2002, 124 p.p.
- Wilde, Oscar; "De Profundis", Ed. Tomo, México, 2002, 227 p.p.
- Zolla, Elémire; "Androginia: la fusión de los sexos", Debate, Madrid, 1994, 96 p.p.

Hemerografía

- Del Re, Gianmarco; "La trilogia di Jarman al grado zero de'llimmagine", *Cineforum*, junio, 1993, p.p. 46-48
- Grass, Honey; "Queer", *Sight & Sound*, octubre, 1997, p. 36
- Rich, Ruby; "New Queer Cinema", *Sight & Sound*, septiembre, 1992, p. 30