

(Extraído de <http://www.menggang.com/movie/uk/jarman/edward2/e-edward2-a.html>)

Se ben Derek Jarman foi criticado por asegurar que mellorara a obra de Marlowe (Horger, 1993), a meirande parte dos seus detractores recoñecen na súa adaptación de Eduardo II un «estrañamente respectuoso, así como presumiblemente estraño» uso da obra (Spufford, 1991). Grande parte da discusión centrouse na máis ben obvia mensaxe política do filme, pero esa mensaxe é só unha pequena parte dos grandes logros estéticos de Jarman. Aínda que Eduardo II é a súa produción máis «comercial» (Stratton, 1991), o evidente estilo experimental de Jarman chega a alcanzar o mesmo corazón temático da obra de Marlowe, ofrecendo aos seus espectadores unha reinterpretación contemporánea da colisión entre a vida pública e privada dos individuos poderosos. Tamén lle aporta unha nova e por momentos chocante reimaxinación das relacións entre sexo e poder. Brian McFarlane di que «a intensa politización do drama sexual é o que fai do filme de Jarman unha xenuína adaptación de Marlowe» (1992: 35). Pero o filme de Jarman non é para estómagos delicados. A violencia, ben sexa implícita ou explícita, é rápida e brutal, culminando na terrorífica violación/asasinato dun Eduardo deposto. Ademais, o contido sexual é a miúdo estrafalario e inesperado, oscilando entre un *ménage à trois sadomaso* e unha espida melé de rugby. O sexo e a violencia que se atopan no filme convértense nos dous desapiadados brazos do poder despótico.

En Eduardo II, o presuposto de Jarman limitouno a un decorado e só uns poucos elementos escénicos, pero para el isto deu como resultado unha innovación estética: Eduardo II crea un mundo da mente. Visto a través das memorias rotas dun rei esgotado, vencido e disposto, o mundo é incoherente, malsán e non lineal e existe como reflexo da sociedade de Eduardo, que veu de experimentar unha súbita axitación. Un rei é encarcerado, líbranse batallas e representantes da igrexa e o estado son masacrados - o mundo perdeu o norte e só existe un caos episódico.

Incluso na escena de exteriores na que Gaveston é empurrado cara unha tormenta salvaxe, o decorado é o mesmo lugar pequeno e pechado. Neste plano, o mundo exterior semella hermético; o espectador séntese engaiolado ao tempo que Gaveston grita en crequenhas mentres o ceo o afunde coa forza da chuvía torrencial. A maiores, o confinamento do «castelo» onde sucede a meirande parte da acción semella unha caste de labirinto de dependencias, salas do trono, calabozos,

cuarteis militares, palestras, dormitorios e cámaras de tortura. Podemos ver toda a acción en pantalla a través do uso innovador de ángulos de cámara, rampas especialmente deseñadas, a iluminación e unha boa execución interpretativa. Os raios de luz que penetran na escuridade contribúen á natureza afiada deste mundo alienado. O espectador non sente o mundo exterior alén do castelo. Un mundo escuro e desesperanzado de chans enlameados e muros de fría pedra, o reino de Eduardo II non se atopa protexido nin ornamentado, e está frecuentemente poboado por matóns. A paisaxe interior é rixida, estática e claustrofóbica, representando o interior da política do reino coas súas regras rixidas e insensibles acerca das clases e o comportamento. Como explica Jarman, «o decorado deveu unha metáfora do pobo, da prisión das nosas vidas, do 'armario do noso corazón' nas palabras do rei Eduardo» (Qtd. O'Pray, 1991: 11).

A estática posta en escena produce unha agudizada sensación de teatralidade. Os personaxes do filme vólvense meros actores interpretando un papel ao servizo das súas mesquiñas necesidades. Dentro deste teatro político, Jarman, respectado tanto no súa faceta de pintor como na de cineasta, encadra cuidadosamente cada plano, como se cada un deles fose un lenzo. Un exemplo particularmente impresionante é o da escena de Isabella como presidenta do consello. Ela senta rexiamente mentres os nobres aplauden a suxestión de Mortimer de traer de volta a Gaveston e rematar coa súa vida. A mesa está escura, ao igual que a estancia; non estamos seguros da súa presenza ata que un dos nobres pregunta por que a morte de Gaveston aínda non foi ordenada. Mortimer respóndelle que non o pensaran antes. Nese punto mira cara o outro lado da mesa. A montaxe corta a un plano perfectamente composto de Isabella tranquilamente sentada coas súas mans sobre a mesa e o queixo ben alto. Para o espectador ela semella ser o obxecto da mirada de Mortimer, suxerindo que o plan de matar a Gaveston foi idea súa. Jarman quere que ela pareza unha Joan Crawford no papel de poderosa presidenta dunha grande compañía como Pepsi Cola (O'Pray, 1991: 10). Nesta ocasión, como en moitas outras, o adecuado encadre da posta en escena de Jarman consegue facer avanzar a historia ao tempo que evita a aparencia do realismo fotográfico. O estraño mundo que resulta destes recursos invita ao espectador a unha experiencia achegada á alienación e á discriminación. Como o seu mundo extremo da pantalla, esta discriminación retorce e altera a realidade ata facer dela unha existencia estrambótica para aqueles que resultan vítimas súas.

Jarman utiliza tamén o traballo físico dos actores como parte da posta en escena. Admirador do uso que Dreyer facía de simples primeiros planos pechados do rostro, Jarman utiliza a xeografía da face (Dreyer, 1955-56:129) para iluminar o mundo interior do filme. Cando a cámara se dirixe á procura dun primeiro plano do rostro de Eduardo, o privilexiado espectador terá acceso ao mundo confidencial dos seus pensamentos máis íntimos. Vemos a súa máis sincera ledicia cando ve a Gaveston, o seu desgusto con Isabella e a tortura psíquica que soporta na prisión. Os beizos torcidos de Gaveston delatan o seu desprezo polos que o rodean. Os matóns que axudan na malleira do Bispo amosan o seu gozo a través dos seus malignos sorrisos. O rostro de pedra de Mortimer racha cando a

AS BRUTAIS POLÍTICAS DO DESEXO: EDUARDO II DE DEREK JARMAN

JOONNA S. TRAPP

raíña o bica. Máis adiante, a súa boca normalmente burlona traizóo nun leve espasmo de horror ante a violenta morte de Kent. Pero aínda que pareza mentira é o rostro de Isabella, tranquilo e inmóbil, o que máis expón o seu eu interior - a «ardente prisión da mente» (Buchman, 1991: 70). Non importa o que sufra ou o maltrato ao que a someta o rei, o seu rostro enmascara as ferventes emocións rabiosas baixo a superficie. Cando Gaveston a acantoa durante un concerto e simula bicala, ela está a piques de deixarse levar. Pero mentres el ri burlonamente ante a súa estupidez, o rostro de pedra volve - a súa vergoña reflectíndose nos seus ollos. En especial no caso de Isabella, os primeiros planos funcionan no filme como o fai o soliloquio na escena - dándolle voz ás dinámicas internas do pensamento e as emocións.

Outro compoñente vital do traballo físico dos actores reside nas súas posturas e xestualidade, cuxos indicios poden «resoar coa dinámica de relacións sociais que os forman» (Buchman, 1991: 80). Cando Gaveston entra no xulgado, ascende por unha rampla ao trono onde un ansioso Eduardo o agarda. O rei sinállalle a Gaveston que sente no trono no seu lugar. O Rei bica a man de Gaveston en sinal de servidume. Toda a problemática sobre quen está no trono e quen posúe o poder ponse en cuestión mediante esta dinámica de posicionamento e reposicionamento. Despois dunha gala real, Mortimer e Isabella caen no trono, rindo, mentres ela axita o brazo en maxestoso recoñecemento burlón das salvas da multitude. O seu posicionamento suxire unha propiedade e goberno do reino conxuntos.

Todas estas estratexias amosan o xogo entre sexo e poder, o privado e o público. Cando Gaveston recibe a evocadora carta de Eduardo cara o comezo do filme, rexeita aos dous «chapeiros» espidos (tal e como os chama Jarman no guión) que están facendo o amor impudicamente pagándolles cun faixo de cartos. O amor do Rei de Inglaterra supón máis para Gaveston que a sinxela gratificación sexual - significa un adeus ás «vulgares reverencias ante os distinguidos pares» (1991: 10). Para Gaveston, o desexo de poder e o do sexo están intimamente ligados. De feito, Jarman dixo que lle gustaba o personaxe de Gaveston por ter «sexualidade e a clase mesturadas» (Qtd. O'Pray, 1991). A conexión entre aspiracións políticas e sexualidade refórzase máis adiante nunha escena imaxinada de «tales cousas» para «mellor complacer á súa maxestade» (1991: 14). Gaveston imaxina un mozo enorme coroado cun loureiro de ouro e con follas de acanto douradas amarradas á súa coquilla - de aspecto moi romano. O mozo, exsudando poder e sexualidade, suxeita unha pitón enorme. Mentres a serpe envolve as caricias con mirada asasina, o home bícaa. Os corpos entretidos da serpe e o adestrador convértese nunha abraiante metáfora da relación entre poder e sexualidade que fará ascender a Gaveston e complacerá a Eduardo.

As escenas de tortura do filme entrelazarán máis a fondo as ideas de sexualidade e afirmación do poder. No martirio do bispo a mans dos catro matóns e Gaveston, o relixioso é maltratado e golpeado co permiso de Eduardo (quen o autorizou tras a perrencha de aquel no dormitorio). O que complica a escena é o xeito de combinar as burlas infantís e a terrible malleira coa finxida violación do bispo. Espilo das súas togas e darlle unha tunda ata cubrilo de sangue xa non é suficiente; o simulacro de violación completa a degradación e ratifica visualmente que a igrexa non ten control sobre ningunha das aspiracións de Gaveston.

Ambos tipos de tortura aparecen tamén na execución do policía cativo culpable da morte de Gaveston. O axente, un representante do estado, orixinalmente ía ser crucificado espido «nun xato aberto nunha media canal». Sen embargo, no filme o home leva posto o uniforme, pero Eduardo desabróchalle o cinto e afrouxa os seus pantalóns para que o coitelo teña unha traxectoria de corte máis clara. Os executores, vestidos como carniceros, e o policía colgando do xato representan o valor que o home ten nese momento. É desprendido de partes do seu uniforme, símbolos do seu poder autorizado polo

Estado, e transformado en algo de non máis importancia que un pedazo de carne, unha imaxe que hoxe leva implícita unha indirecta de tipo sexual.

Cando Mortimer golpea e asasina brutalmente a Spencer, a escena corta varias veces a planos de Eduardo languidecendo no seu calabozo, case dando a impresión de que o Rei pode oír os ruidos da tortura. O pracer que Mortimer leva no rostro ao tempo que maltrata á súa vítima contribúe ao desacougo, manténdose erguido cunha camiseta axustada que expón a súa musculatura definida. Spencer, contrafeito e vestido cunha camisa frouxa e sucia, semella completamente desamparado e débil. No momento da súa morte, Mortimer cuspe un diálogo improvisado «Maricallo». Non só goza da desaparición dunha posible ameaza ao seu propio status e aspiracións ao reino matando ao favorito do Rei - tamén se deleita coa destrución dunha ameaza sexual á súa masculinidade. Mortimer utiliza o sexo, coa raíña e con dúas rapazas salvaxes, só como parte dunha loita de poder. Non pode comprender a Eduardo, que separa por completo aos seus compañeiros sexuais da súa posición no reino, atopando aos seus amantes nos socialmente inadecuados Gaveston e Spencer. Eduardo, Gaveston e Spencer violentan, así pois, as nocións de masculinidade, poder sexual e poder político de Mortimer.

Hai outra escena de tortura da que podemos ver luzadas ao longo do filme. Este abre con Eduardo sufrindo nun calabozo sucio, pensando na súa chamada a Gaveston. Na súa man hai unha postal de Londres, que Lightborn lle retira, quitándolle simbolicamente o poder sobre o reino. Sofre as humillacións da prisión, profundamente enterrado na fosa séptica do castelo, completamente só salvo polas atencións do seu carcereiro. Alí Eduardo é privado de todos os seus dereitos reais e os poderes que veñen con tal posición. A sucidade da prisión reflicte «o estado dun país ateigado de sangue e violencia» (Haber, 1994: 180). Eduardo chora e semella posuído. Todo o filme ten lugar, deste xeito, en series de paralepses lembradas ou inventadas polo Rei deposto. Cara o final da película, Eduardo lembra a súa execución, ou polo menos a que se planeou para el. Nun «infernal» resplendor vermello nas entrañas do calabozo, catro carcereiros forzan a Eduardo a deitarse boca abaixo nunha mesa. Non podemos escoitar nin sons de loita nin nada máis salvo un encantador e alegre himno a capella cantado por un coro de nenos. Os carcereiros gozan ás claras da posibilidade de torturar ao Rei, como amosa Lightborn cando prende o atizador ao roxo. O coro deixa de cantar no momento que os berros do rei estouran sobre o espectador. Aínda que non se nos amosa a sodomización do Rei co atizador, escoitamos os seus continuos berros e vemos o seu rostro agonizando; nese momento incluso as pétreas faces dos carcereiros amosan certa comprensión sobre o terrible das súas accións. O final feliz que Jarman idea para o filme, outra alteración da obra de Marlowe, non fai nada para borrar esa terrorífica escena da mente do espectador. O terrible asasinado do Rei, cargado de connotacións sexuais, convértese nun xeito de denegarlle poder - tanto no dominio político, como no aspecto de ser sexual.

Todas estas escenas de tortura e morte vinculan a sexualidade e o poder, pero esta relación simbiótica ten a súa expresión máis plena na tortura e morte de Kent. A escena ten lugar nunha habitación baleira con Kent esposado á súa cadeira. Esta atópase baixo un feixe de luz moi claro. Isabella e o pequeno Príncipe Eduardo sitúanse á dereita e contemplan como Mortimer, que xa non viste uniforme militar senón un traxe que o identifica coa realeza, golpea a Kent no estómago durante o interrogatorio. Kent pregúntalle a Mortimer «É vostede o Rei? / Debo morrer polas súas ordes? / Ou o meu irmán ou o seu fillo é o Rei / E ningún deles ten sede do meu sangue». Nese punto Isabella ponse por detrás del, acaríciolle agarimosamente os cabelos, mírao aos ollos e inclínase ata o seu pescozo. As expectativas do espectador son as dun intento de sedución no que a súa boca buscará excitalo. En troques, o que acontece é algo inesperado, quitado directamente do xénero de terror. No canto dun bico Isabella morde a vena xugular de

Kent mentres el berra e se retorce. Cando remata de moverse, ela levántase e cúspelle o seu propio sangue na cara. Jarman interpreta de xeito literal as palabras «sede do meu sangue» e converte a Isabella en vampiro. Ela e Mortimer deixan ao neno só con Kent. El camiña cara o seu tío, empúrrao para comprobar que está morto, quitalle o sangue do pescozo co dedo e, poñendo este na súa boca, proba o sangue. O vampirismo é xeracional.

O'Pray di da escena que é «intensamente erótica». Jarman incorpórase ao actual interese popular polo vampirismo sexual e político para levar a súa propia representación das relacións entre sexo e poder a un nivel mítico. A conexión do vampirismo coa economía, o poder e a política data polo menos de comezos do século XVII, e mesmo Karl Marx utiliza a imaxe do vampiro para describir como o capitalismo chucha a vida das clases obreiras. O punto de representar a morte de Kent como vampirismo semella claro. Un goberno que mutila e mata aos seus súbditos e nobres no canto de protexelos é o equivalente metafórico dun vampiro abusando dos débiles e impotentes e destruíndo aos que unha vez foron poderosos. Nos últimos trinta anos houbo un auxe de publicación de novelas de vampiros que explotan repetidamente e expanden a noción do goberno vampírico e/ou o vampiro sexualmente poderoso. O mito do vampiro converteuse nun dos arquetipos máis relevantes da nosa cultura polo abuso de poder e a atracción sexual - un arquetipo que Derek Jarman comprende á perfección.

Entre as escenas de persoas con ansias de poder, brutalidade, tortura e morte, Jarman disemina escenas de «amor», que frecuentemente presentan tamén actos brutais e de tortura. Moi pronto no filme, Gaveston e Eduardo son amosados vestidos de branco e sentados no trono. Se ben o guiñón orixinal, segundo as notas de Jarman, pretendía que esta fose unha escena de sexo, ao final os dous personaxes dánse un mero «abrazo» no canto de «darse polo cu». Mentres os dous homes se bican e abrazan, bailaríns de negro cópianos. Soa música, brilla a luz, abundan o movemento e a risa. Inmediatamente a escena corta a outra escena de «amor» moi diferente: estática, fría, sen demasiada animación. O marco é o dormitorio dos Reis, coa cama branca situada directamente fronte a unha calella aberta. As implicacións son que o que pasa na cámara privada é de dominio público e, en certa maneira, impacta ao público que observa e escoita. Isabella, co seu rostro frío e o camisón azul, está montada enriba de Eduardo. Mentres se inclina sobre el para bicalo, el xíralle a cabeza. Ela chega a tocar a súa cara e el, con forza, para a súa man dun golpe de refilón. Avernoñada e rexeitada, Isabella da a volta e fixa a vista no teito. A única emoción que vemos na súa cara está nos seus ollos. Entón o Rei dáse de cabezadas contra a parede ata sangrar. Vese claramente a angustia no seu rostro. Esta escena foi planificada e executada sen ningún tipo de diálogo previsto. Jarman cría que a escena era o máis real posible, considerando que «todas as escenas de cama son case sempre super-reais». Eduardo atópase frustrado por un matrimonio que non quere; Isabella atópase collida no medio, especialmente cando intenta facerse co control da situación. Os lapsos sexuais entre ambos reproducen os problemas de goberno do reino. Isabella está fóra do dormitorio e da corte. A escena na que remolla as mans mentres os nobres murmuran sobre a súa humillación é extremadamente degradante. Neste mundo sexo e goberno non poden ser separados; as identidades nacional e sexual van da man. A sociedade non permite un «divorcio entre o público e o privado» (MacCabe, 1992: 16).

Isabella é privada lenta e metodicamente da súa sexualidade e o seu poder polo rexeitamento do Rei. Nunha escena increíblemente poderosa e sorprendente, Gaveston búrlase con brutalidade dela tras un concerto para afirmar o seu propio poder sobre ela e o Rei. Isto diminúe máis aínda a súa sexualidade. Máis adiante o Rei, encolerizado polo exilio de Gaveston, interrompe o momento no que a Raíña se viste. Ela aparece particularmente delicada e feminina nesta escena, envolta nun gomo de pura tela branca, ben formado e radiante. Eduardo é

alleo a todo isto. Descarga toda a súa rabia con ela, colléndoa con dureza da caluga, movéndoa como unha marioneta. El reafirma o seu poder sobre ela sexual e fisicamente. Ela alega a súa impotencia para axudalo. Entón el a empurra dicindo «Fóra entón / Non me toques». Jarman sinala que nesta escena «a derradeira liña 'Non me toques', atópoa aterradora (Jarman, 1991: 72). A raíña derrúbase de xeonllos totalmente inutilizada, consumida, sen sexualidade.

Cando máis tarde Isabella sexa rexeitada de novo por Gaveston, reproduce a súa sexualidade e o seu poder achegándose a Mortimer nunha calella. Alcánzao no salón, cúbreo co seu fino velo e comeza a bicalo. Mortimer nin sequera recoñece á Raíña con esa nova aura de sexualidade e forza. Pregunta «Quen é, a Raíña?» e Jarman introduce deliberadamente «elementos dun auténtico filme de terror» na escena, que asoman na intrigante, espeluxante e segreda natureza do encontro, así como na crecente sensación de conciencia do espectador de en que está a converterse Isabella. Esta nova criatura sexual e poderosa está a refacerse a si mesma como unha cervata, unha vampira devora-homes, unha asesina de reis - ela é un monstro en proceso. De todos os xeitos non mantén esta enerxía ao longo de todo o filme. Na súa escena de cama con Mortimer, Jarman amósanos o retrato dunha parella asexual. El xace na cama lendo, segundo Jarman, *Babilonia Impía*, sobre a vida de Sadam Hussein. Isabella, co cabelo recollido nunha toalla e o rostro untado cunha horrenda máscara facial azul, sinala cos seus dedos a Mortimer e di desapaixonadamente «Estea vostede convencido de que o amo». Ningún deles amosa emoción algunha. Unha vez arrebataron xa o control do reino para devir nos seus tiranos, a súa enerxía sexual consumíuse. Só na loita polo poder a sexualidade xogou un rol equivalente.

Mortimer é a figura central nunha secuencia intrincadamente montada na que cristaliza a relación simbiótica entre sexualidade e poder autocrático. Na escura sala do trono, un Gaveston espido senta nunha postura igual á que tivo na escena da tormenta onde ouveaba como un animal. Nesta escena brinca sobre o asento do trono mentres xesticula incontroladamente cos seus brazos e fai ruidos maníacos. Jarman di que aquí Gaveston devén un «aterrador demo cacarexante» (1991: 30). A escena corta a Mortimer subitamente esperto polo ruído. Está na cama con dúas «mozas salvaxes» que tamén espertan. Amosan só un mínimo anoxo pola interrupción do seu sono, acenden cigarros e bícense a unha á outra. Mortimer, por outra parte, atópase encolerizado pola perturbación. «Este Eduardo é a ruína do reino», musita mentres pon un abrigo de pel de leopardo e irrompe na sala do trono. Cando Gaveston o ve dille «Fose eu un Rei». Mortimer interrómpeo, chamándoo vilán e reprobándolle a súa falta de status. Esta escena claramente amosa de xeito visual que a sexualidade de Gaveston sérvelle de ferramenta para ascender socialmente. Senta espido no lugar que tanto desexa. Mortimer está ben ao tanto das intencións de Gaveston, dado que el tamén utilizará a súa sexualidade para ascender ao trono. Neste punto Eduardo aparece por detrás deles, onde leva un tempo sen ser visto. Burlonamente ofrécelle a súa coroa e trono a Mortimer. Aínda que pareza indiferente ante os desexos de Gaveston, si que comprende a sede de poder de Mortimer.

Entón quen é o causante da ruína do reino? Mortimer cre que na base está un Gaveston cheo de ambicións, corrompendo a fábrica social do país tal e como corrompeu sexualmente ao monarca. O Rei e Gaveston cren que é un Mortimer nado en boa familia, corrompido por un desexo de non someterse aos designios do Rei, ironicamente representado polo seu uso das rapazas salvaxes. Estas aparecen noutra escena con Mortimer na que el é atado e torturado sexualmente. Vestidas con peles negras e con tacóns de agulla de coiro, tiran de Mortimer, tritúranlo, empúrrano e o humillan mentres el acepta participar nesa loita sadomasoquista. Mortimer di «A corte está espida», lembrándolle á audiencia da escena con Gaveston espido no trono. El e outros nobres da corte ven o seu ascenso social como unha violación do sistema. O seu desgusto ante

a relación homosexual do Rei e Gaveston convértese nunha expresión do seu degusto político. As aspiracións ao trono de Mortimer e a súa subxugación a Eduardo son para el unha relación política sadomasoquista.

Os sadomasoquistas quedan prendidos nun «simbiótico enredo de poder e impotencia» e, con certeza, a cultura pode volverse da mesma maneira sadomasoquista (Chancer, 1992: 1). Eduardo nunca aparece desempeñando o papel de Rei nun acto propiamente de goberno; permítelle a Gaveston e aos matóns administrar unha forma de xustiza. Incluso utiliza as súas mans ensanguentadas para repartir a súa propia versión de «xustiza». Asiste a recitais poéticos, xoga ás cartas cos mozos, fai exercicio no ximnasio, xoga ao tenis co seu irmán e baila con Gaveston. Un Rei que rexeita gobernar pon o seu reino nunha situación de submisión política na cal todos sofren. Chancer fai notar que as «inseguridades sociais» ocorren cando a xente se volve «desproporcionadamente dependente das opinións e xuízos doutros para a supervivencia económica e emocional. Un pode estar virtualmente escravizado a través (...) de lazos sociais simbióticos» (1992: 216). Pese á ineptitude do Rei, a xente non pode estar sen el. Son escravos virtuais dos seus caprichos - os desamparados ante o poderoso. Os medos resultan dunha situación sadomasoquista na que os gobernantes non serven á xente e dáse unha grande desigualdade. Estes medos, un por un, afectan as vidas dos cidadáns de modo profundo. Unha cousa que este filme fai particularmente ben é a de amosar como un goberno doente está simbioticamente atado a facer enfermar as vidas privadas. A distinción entre o público e o privado non existe. «Analizar un exemplo de sadomasoquismo sexual vólvese inseparable das dimensións persoais e políticas da vida (Chancer, 1992: 44).

Jarman utiliza a sexualidade para chegar á natureza política de todos os aspectos vitais. O homoerotismo semella ameazar a seguridade e benestar do sistema político, pero a medida que progresa o filme, caemos na conta que o sistema político non ten integridade algunha que sacudir. Gregory W. Bredbeck di que «a articulación da orde demanda recursos de xustificación da desorde, e eses recursos implican a miúdo cuestións de sexo, sexualidade e erotismo» (1991: 47). Jarman aproveita esta forma de discurso utilizando as relacións sadomasoquistas para describir a desorde do poder autocrático. A mala xestión das políticas do corpo inflixese literalmente no corpo humano e emocionalmente no espírito do individuo. Cando o pequeno Príncipe contempla o vampirismo de Kent, preguntalle á súa nai «Que seguridade podo procurar eu?»; recoñece que a marca do goberno e a súa orde acaban de ser escritas permanentemente na carne do seu tío. A resposta de Isabella «Non temas» non lle ofrece confort nin seguridade nin a el nin á xente do reino.

O único personaxe inocente do filme é o pequeno Príncipe. Situado nunha posición de incerteza, identifícase continua-

mente con diferentes faccións do goberno. Ás veces aparece en pixama como o seu pai e Gaveston, ás veces en traxe como Kent, a veces de uniforme como Mortimer, e ás veces cos sombreiros e pendentes da súa nai. A miúdo exerce de estupefacto observador, outras veces opina ou protesta; en ocasións incluso chega a participar activamente. Nas verbas de Jarman, o neno é «testemuña e supervivente» ao mesmo tempo. A penúltima escena amósao cos pendentes e zapatos da súa nai escoitando e dirixindo a música mecánica do Crebanoces que sae do seu walkman. O neno está subido nunha grande caixa na que están sentados Mortimer e Isabella - brancos, putrefactos, mortos viventes. «Todos están a converterse en manequíns, como se fosen baleirados de vida» fai notar Jarman. O neno creou a súa propia identidade a partir de farrapos dos que o rodean. El é todo o que queda. É o pequeno Príncipe unha esperanza para un futuro mellor debido á súa natureza andróxina e a súa carencia de orientación sexual ou é o resultado confuso e impotente da completa descomposición da sociedade?

Se ben esa pregunta pode que non sexa respondida no filme, a felicidade e os aplausos do neno ante a apurada descomposición de Mortimer e Isabella continúa o ascenso emocional da fin do filme. O cambio do ánimo vén xa de cando Lightborn bota o atizador, instrumento de morte no soño do Rei, na poza. A escena final continúa cun xúbilo crecente que presenta activistas gais e membros da igrexa xuntos, relacionándose e tocándose os uns aos outros en paz e harmonía. Aínda que isto pareza ser un final feliz para unha obra escura, a voz over de Eduardo conduce aínda ao desespero: «pero se vivo, deixádeme esquecerme a min mesmo». Non pode ser feliz e lembrar ao mesmo tempo quen é - o gobernante dun reino enfermo. O seu corpo, aínda coas marcas da brutalidade do poder, atopa liberación na morte, na separación dun estado que forza nel o desempeño dun certo rol. A xente de estado, di o filme, tamén pode ser liberada divorciándose da desorde e convencións ás que lles forza o mesmo goberno.

Jarman examina o que significa ser parte dun sistema político/sexual que é sadomasoquista no seu autocrático control sobre os desamparados. Facendo da violencia e o sexo o foco do filme, Jarman horroriza e seduce a un tempo ao espectador. Mentres o filme é unha condena da violencia tanto na esfera pública como na privada, tamén se deleita nela. O espectador, debido ao entrelazado de sexo e violencia, é atraído pola sedución do poder, persuadido por el ao mesmo tempo que sente repulsa e deshumanización. Á altura da súa controvertida reputación, Jarman racha coas fronteiras do sentimento íntimo. O seu filme xera un efecto sadomasoquista na súa audiencia desprevida, reflectindo a cuestión temática da obra. A forma, o contido e a intención fúndense nunha visión artística.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 ① cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROYECCIONS

Todos os mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

3 DE XUÑO

As cintas do Fénix
 (Phoenix Tapes, Matthias Müller / Christoph Girardet, Reino Unido, 1999, 47', VO) /
 () (Morgan Fisher, EUA, 2003, 20', VO)

10 DE XUÑO

Eduardo II
 (Edward II, Derek Jarman, Reino Unido, 1991, 90', VOSG)

17 DE XUÑO

W.R.: Os misterios do organismo
 (W.R. - Misterije organizma, Dusan Makavejev, Iugoslavia, 1971, 85', VOSG)

24 DE XUÑO

Tearoom (William E. Jones, EUA, 2007, 56', VO) /
A caída do comunismo vista a través do porno gay
 (The Fall of Communism as seen in gay pornography, William E. Jones, EUA, 1998, 19')