



# HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

## LOS CUADERNOS DE DEREK JARMAN (1942-1994) EN EDICIÓN DE STEPHEN FARTHING Y ED WEBB-INGALL: A DELPHINIUM, BLUE, UPON HIS GRAVE

Ana Lía Gabrieloni

«Ochenta y tres mareas cubrieron la orilla de Dungeness entre el arribo de Derek y su partida; [...] doscientas treinta y cuatro mareas fluyeron desde que Derek dejó Prospect Cottage», escribe Keith Collins en el último capítulo del libro *Derek Jarman's Sketchbooks* (250). Nos referimos aquí a la edición especial a cargo de Stephen Farthing y Ed Webb-Ingall, publicada por Thames & Hudson (Londres, 2013) en una tirada de 500 ejemplares con tapa dura entelada en color azul, donde cada ejemplar está provisto de un estuche color negro y una cinta dorada. Así como estos colores remiten a la materialidad concreta y plástica de los cuadernos de Derek Jarman (1942-1994), la cita lo hace al lugar donde el artista vivió y cultivó a pocos metros de la orilla del mar el jardín inmortalizado en su film *The Garden* (1990), al extremo sureste del condado de Kent, a poco más de un centenar de kilómetros de distancia de la ciudad de Londres en Inglaterra.

La cubierta del libro reproduce un kleiniano cuadrado dorado sobre un fondo azul, idéntico al pintado por Jarman sobre su cuaderno *Blue* (1993), actualmente en la «Colección especial Derek Jarman» del British Film Institute. Al abrirlo, las primeras páginas exhiben sucesivamente un plano dorado; la fotografía de una pila de cuadernos; un retrato del mismo Jarman mientras está escribiendo; tres litografías con imágenes extraídas de las páginas de *Caravaggio* (1985) y *The Last of England* (1987). Estas últimas

están asimiladas al libro envueltas en una página-cofre de papel negro mate. El imponente aspecto del conjunto lleva a pensar en un catafalco al que se suma el ya mencionado «epitafio» de Collins al final del libro. La intensa presencia del color negro se interrumpe sorpresivamente por la pletórica variedad de motivos en blanco, rojo y dorado de un lumínico fotograma a doble página del filme *The Tempest* (1979), al que le suceden otras tres reproducciones apaisadas de los filmes *Caravaggio* (1986), *The Garden* (1990) y *Blue* (1993), con sus propias resonancias cromáticas. El efecto de tan vivo contraste resume, ni bien comenzamos a hojear las doscientas cincuenta y seis páginas del volumen, el estremecimiento que nos atraviesa al asomarnos a la vida y a la obra de este genial artista y escritor, sea a través de sus experimentos filmográficos, sus diarios: *Dancing Ledge* (1984) *Modern Nature* (1991), pinturas, los mismos cuadernos. En fidelidad a estos últimos, esos fotogramas coexisten en *Derek Jarman's Sketchbooks* con las reproducciones en alta definición de escritos de diferentes géneros, que van desde el guion cinematográfico y la poesía, pasando por la autobiografía y el diario de rodaje, hasta los recortes de periódicos (por mencionar algunos entre muchos otros); fotografías; bocetos escenográficos; *story boards*; dibujos; tarjetas personales y postales; flores y diversos objetos e impresos con valor de *souvenirs*. La aparente diáspora de estos materiales se despliega frente a nuestros ojos como mariposas de infinita diversidad, atrapadas en el tiempo por las redes de los cuadernos, cuyas páginas han sido objeto de un meticuloso trabajo de curaduría, asistido con los textos de quienes compartieron esos planos que permanecieron indisociables en Jarman: vida y creatividad.

«En parte talismán, en parte privadamente confesional, paisaje onírico al desnudo sin mediación alguna», cada cuaderno era la «base creativa primaria» de Jarman, su «zona de impacto y último recurso», escribe Tilda Swinton a modo de prólogo (19). Más tarde leemos que el origen de estas obras fue simultáneo al de las filmaciones que el artista comenzó a realizar con una cámara Super 8 en los años setenta, tras haber estudiado literatura, historia e historia del arte en la universidad King's College London, primero y, luego, pintura y escenografía en la Slade School of Fine Art. Develado el origen, hay que agregar sobre la evolución de dichos cuadernos que ha sido tan metódica, sostenida y copiosa en conocimientos, como heterogénea, intempestiva y desbordante en hallazgos inéditos. Si, tal como sostiene Toyah Willcox (76), todo culminaba sobre un papel para Jarman, Andrew Logan lo aprecia justamente como un gran «*collagist*» (35) puesto que el *collage* se presta idealmente a abarcar una totalidad de fragmentos aparentemente irreconciliables sobre el soporte bidimensional de los cuadernos. El *collage* permite reunir lo encontrado por azar, posiblemente roto, con lo escrito (35). Un temprano cuaderno de 1975, titulado *Made in Egypt*, en cuyo interior Jarman consigna y analiza el metraje de un filme que no realizaría, ostenta adherido a la tapa de color amarillo un caracol marino. Probablemente, Jarman lo había hallado en la costa de Dungeness. Allí, donde (tal como lo expresa Collins en la cita

inicial de esta reseña) las mareas asisten y se retractan naturalmente indiferentes a la singularidad de lo humano, abandonando dispersos sobre la arena los restos de existencias marinas e, incluso, basura que el mismo Jarman asocia en *Modern Nature* con una «arqueología del alma» de «fragmentos preciosos», «todo lo que queda» de «desaparecidos días» (16).

Christopher Hobbs, amigo, artista y escenógrafo de *Caravaggio* de Jarman, afirma lo siguiente al recordar los días de rodaje: «Uno de los placeres de hacer cine es que el plano detalle de un tintero puede causar un impacto comparable al de una montaña». (95) Podría agregarse a lo anterior, que uno de los placeres de componer un cuaderno con estatuto de libro es convertirlo en un incunable, *tout court*. Cuando ese incunable se da a ver reproducido en un libro de publicación masiva, estamos frente a una extensión del archivo o museo que los preserva. Tal extensión, sobre todo en el caso particular de los cuadernos de los artistas, conlleva un repliegue. El repliegue hacia el mundo íntimo del autor, que Swinton (19) evoca al reconocer en los mismos cuadernos la evidencia más tangible imaginable de las «operaciones» mentales de Jarman. Hacia 1994, según los editores, cada nuevo cuaderno se convertiría en la expresión «más vital y abarcativa» de la energía creativa del realizador (25). «Espacios reflexivos de trabajo, donde el registro y el ordenamiento del pasado es tan significativo como la anticipación del futuro» (25). Diario, bitácora, cada cuaderno se ofrece como una guía de exploración introspectiva en una mente donde irrumpieron con vehemencia comparable el envilecimiento político de la era thatcheriana y la inclemencia de la enfermedad hecha cuerpo. Hacia fines de 1986, como se sabe, a Jarman le diagnosticaron HIV. En cambio, quizá sea necesario recordar y destacar al mismo tiempo que — tal como afirma Savage (19)— no fueron muchos los que se rebelaron como él contra el desmantelamiento del Estado en la Inglaterra de inicios y mediados de los años 80.

La gravedad de la realidad y la gracia de la lumínica imaginería filmográfica entre las que transcurrió desde entonces la existencia de Jarman se reflejan quizás en esa alternancia entre páginas traslúcidas y páginas opacas de cierta densidad, propia de los álbumes de fotografías que sirven de soporte a los cuadernos. Jarman emplea esa alternancia para crear un efecto «reproductor» afin a la proliferación de las imágenes-textos contenidos en los cuadernos (129). Un mecanismo semejante alienta los vasos comunicantes entre el arte y la política en su obra filmográfica. Arte y política no sólo rehúyen existencias separadas, sino que eran una sola cosa para el realizador (126), señala James Mackay, a quien le confía su archivo completo de películas en Super 8 antes de morir. Los renovados experimentos exclusivamente en este medio, acontecen hacia fines de 1984 a la par de un viaje a la entonces Unión Soviética, donde Jarman visita la casa-museo del director Serge Eisenstein. El filme *Imagining October* (1984) es con toda probabilidad el primero donde Jarman asume una posición política (125), en parte inspirada por ese acercamiento máximo a la censura del régimen stalinista que experimentó durante el viaje, asimilada por él a

la censura de los derechos individuales impulsada por el gobierno conservador de Thatcher. La posición política se funde, como ocurre de forma sostenida en su obra, con la poesía: «The Sick Rose» de William Blake se despliega como un hilo a lo largo del filme. También acude la pintura a sustentar la primera. Un viaje al Museo del Prado en 1984 origina las imágenes de *The Last of England* (1987) inspiradas en las pinturas negras de Goya (126). Durante el rodaje de este filme, Jarman comienza a hablar abiertamente sobre su sexualidad y el derecho de las minorías homosexuales a vivir integradas en sociedades igualitarias (126). La exasperación por la realidad político-social de Inglaterra también se hace explícita en sus diarios, por lo que ellos devienen un valioso registro histórico más allá de componer una autobiografía (204).

Si nos propusiéramos visualizar la dimensión arborescente que las palabras, los sonidos y las imágenes adquieren en esa constelación que es la Obra Total de Jarman, a mitad camino entre los diarios con su autobiografía y las películas, se encuentran sin duda alguna los cuadernos. Entre el negro sobre el blanco de la escritura, y la luz hecha transparencia del proyector, se erigen —sí, se erigen como monumentos— los cuadernos con su pletórica acumulación de textos e imágenes, donde las hojas translúcidas son como las olas del mar en Dungeness, cuya aparición siempre precede a la revelación de existencias abandonadas en dispersión y, por consecuencia, disponibles tanto a la mano que quiera tomarlas como a la mirada y a la memoria que quieran retenerlas.

Los ensayos, la información y las reproducciones que Farthing y Webb-Ingall han editado a partir y en torno de los cuadernos de Jarman, echan luz sobre un aspecto de su escritura que vale considerar emparentada con la acción del mar mencionada en el párrafo anterior. Jarman reescribía con tinta los borradores de los guiones de sus películas que había escrito con lápiz. Lo hacía en la misma hoja; el trazo del lápiz puede advertirse subyacente al de la tinta (106, 113, 146), como si se tratase de un genuino palimpsesto pictórico. Es decir, en el sentido literal, no metafórico con el que suele utilizarse el término al referir superficies ajenas a un fresco o un cuadro. Esta suerte de simultánea estratificación del soporte (al explotar las posibilidades plásticas de la alternancia entre hojas opacas y hojas translúcidas), de la composición (sea al superponer tinta sobre lápiz, escritura sobre imágenes y vice versa, así como imágenes sobre imágenes o recortes de imágenes), de las ideas y las prácticas (en la suma arte/política), se advierte asimismo en la experiencia de Jarman del espacio y, hacia el final de su vida, también del tiempo. Londres y Dungeness se convierten durante varios años en residencias alternativas de las que irá alejándose a causa del exilio al que lo fuerza su convalecencia en hospitales. El filme *The Garden* llevaba por título durante su rodaje *Time Borrowed* que, literalmente, significa «tiempo prestado», bifurcando así cada instante de la existencia en un instante donación.

Neil Tennat, integrante del dúo *Pet Shop Boys* —para el cual Jarman creó varios videos musicales—, repite lo que éste llegó a confiarle en 1990:

de allí en más, se dedicaría por completo a la jardinería. Para Savage (19), una apreciación de los cuadernos de Jarman difícilmente rehúye la figura conceptual del jardín como metáfora. En este libro, atraen especialmente las reproducciones de partes de los cuadernos convertidas en las páginas de un herbario, donde se encuentran pegadas entre palabras e imágenes flores e, incluso, un pequeño ramillete conservado del funeral del padre de Jarman. Me pregunto el porqué de dicha atracción. Acaso porque encarnan aquello en lo que Jarman decidió concentrarse hacia el final de sus días y porque resisten silentes, con sus apariciones esporádicas pero sin vacilaciones, el rumor estruendoso de esa multitud hecha de textos, imágenes y personas retratadas o nombradas que desbordan las páginas de los mismos cuadernos. Jarman (77) sostenía que saber cuánto tiempo nos queda de vida, nos pone en eje, atentos a lo importante. Virginia Woolf (35) se había referido a esto último en alusión a la «regia sublimidad» con que la enfermedad nos permite relacionarnos, prescindiendo de toda interferencia externa, con aquello de cuya existencia o presencia disfrutamos. Así, «irresponsables e indiferentes por primera vez en años, capaces de mirar alrededor, alzar la mirada y ver, por ejemplo, el cielo», agrega Woolf (35), la enfermedad nos convierte en «desertores» que abandonan el «ejército de los erguidos» en marcha hacia a la batalla. A través de sus cuadernos, Jarman nos invita indirectamente a ver junto a él ese cielo del color azul de los lupines tantas veces mencionados en sus diarios, así como en su último filme *Blue* en la frase: «*For our time is like the passing of a shadow, and our lives will run like sparks through the stubble. I place a delphinium, Blue, upon your grave*». Una época plagada de deserciones, como el corriente año sobre el que se cierne la covid-19, se presta particularmente a que seamos sus cómplices contemplando el cielo al que se abren sus cuadernos, disponibles en parte fuera del museo londinense gracias a esta excepcional edición.

## Bibliografía

Farthing, Stephen y Ed Webb-Ingall, eds. *Derek Jarman's Sketchbooks*. Thames & Hudson: Londres, 2013.

Jarman, Derek. *Modern Nature*. Minneapolis: Minnesota Press, 2009.

Woolf, Virginia. *De la enfermedad*. Trad. Ángela Pérez. Barcelona: Centellas, 2014.

**Referencia electrónica** | | Gabrieloni, Ana Lía, «Los cuadernos de Derek Jarman (1942-1994) en edición de Stephen Farthing y Ed Webb-Ingall: *a delphinium, Blue, upon his grave*». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 3 (2020): 320-325. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/los-cuadernos-de-derek-jarman-1942-1994-en-edicion-de-stephen-farthing-y-ed-webb-ingall>