

JARDÍN ROJO: UNA NATURALEZA CUIR A PROPÓSITO DEL JARDÍN DE DEREK JARMAN*

Red Garden: A Queer Nature on Derek Jarman's Garden

Mary Luz Estupiñán Serrano**

RESUMEN: Este ensayo se centra en el diario *Naturaleza moderna* (1991) de Derek Jarman y propone el concepto de “naturaleza cuir” para referir la relación sui generis que establece Jarman con su jardín en Dungeness. Se sostiene que dicha relación configura una ecología no antropocéntrica que reconoce la interferencia de fuerzas humanas y no humanas y la superposición de temporalidades heterogéneas. El ensayo se estructura en tres partes: una aborda el color rojo como constelación que trama dimensiones espaciotemporales y capas de escritura; otra se centra en la forma diario que, al exceder las escrituras del yo, da cuenta precisamente de la interferencia de fuerzas y de la superposición de tiempos. La última analiza el jardín como respuesta material, afectiva y política a la enfermedad, la deshumanización de la comunidad cuir y la crisis ecológica. “Naturaleza cuir” es otro nombre para esa ecología del jardín rojo que emerge de la obra de Jarman.

PALABRAS CLAVE: jardín, naturaleza cuir, Derek Jarman, diario.

ABSTRACT: This essay focuses on *Modern Nature. The diaries of Derek Jarman* (1991/2019) and proposes the concept of “queer nature” to describe the sui generis relationship Jarman establishes with his garden in Dungeness. It argues that this relationship configures a non-anthropocentric ecology that acknowledges the interference of human and nonhuman forces and the superposition of heterogeneous temporalities. The essay is structured in three parts: one examines red as a constellation that weaves together spatiotemporal dimensions and layers of writing; another, focuses on the diary form which, by exceeding autobiographical writing, accounts precisely for the interference of forces and for the superposition of times. The final part analyzes the garden as a material, affective, and political response to illness, queer dehumanization, and the ecological crisis. Queer nature is another name for the ecology of the red garden that emerges from Jarman's work.

KEYWORDS: Garden, Queer Nature, Derek Jarman, Diary.

Recibido: 11.01.26. Aceptado: 08.04.26.

* El artículo forma parte del Proyecto Fondecyt Regular (N°1231802): “Formas de la ficción. La plasticidad en el atardecer del mundo”, del cual soy coinvestigadora.

** Doctora en Estudios Latinoamericanos. Académica de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, Chile. Correo electrónico: maryluz.estupinan@umce.cl. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4706-8347>



*Amapola escarlata
 He aquí una amapola
 Flor de páramos y sembradíos
 Color rojo sangre
 Sépalos, dos
 Que pronto caen
 Pétalos, cuatro
 Estambres, muchos
 Estigma, radial
 Y muchas semillas
 Para esparcir sobre el pan
 El alimento básico
 De ella se tejen coronas
 En memoria de los muertos
 Sabe traernos sueños
 Y el dulce olvido
 (Jarman, 1991/2019, p. 34).*

Introducción

EL JARDÍN AL QUE SE está a punto de ingresar es rojo. “Rojo sangre”, “en memoria de los muertos”. Pero también es el rojo de la insistencia de la vida que brota en “páramos y sembradíos”, “alimento básico” que “sabe traernos sueños” e instarnos a enfrentar “el dulce olvido” (Jarman, 1991/2019, p. 34). Este es un rojo antiverde, en el sentido de una cromática antimoderna, si pensamos el verde como el color por excelencia con que la modernidad vistió a la naturaleza para significar pureza, exuberancia y armonía (Pratt, 1992/2010). El jardinero de este jardín desobedece toda esa gramática: de un lado, rompe con las pretensiones de pureza y equilibrio, dejo romántico¹ que aún nos asiste, al tiempo que compone una suerte de réquiem para una sociedad industrial tecnificada que, en el ocaso del siglo

¹ Es el caso del neorruralismo, o vuelta al campo en busca de espacios más tranquilos y menos contaminados. Una tendencia que empezó en la década de los 60, se reforzó en los 80 –esta vez buscando huir del ajetreo de las grandes ciudades–, y retornó en la pandemia del Covid-19 como subterfugio del confinamiento obligatorio y del hacinamiento. Se asocia con el ruralismo filosófico de Ralph W. Emerson y Henry D. Thoreau, entre otros, y sus nociones de espiritualidad e individualidad sostenidas en una vida simple y en conexión con la naturaleza.

XX, no dejó de legar restos y destrucción; de otro, abraza la intensidad, el riesgo y el afecto, aprendidos, entre otros, de la corta década de liberación sexual –aquella que abre con Stonewall (en 1969) y cierra con la llegada al poder de los primeros gobiernos neoliberales–, pero, sobre todo, reconoce que en esta labor de jardinero no está solo, lo acompañan el sol, el viento, el mar, el humus, las rocas, las piedras y los residuos postindustriales esparcidos por el paisaje. Este jardinero nos invita así a adentrarnos en una naturaleza cuir, después de todo, lo que está en el centro de estas líneas es una relación otra con eso que hemos solido llamar naturaleza con mayúscula. Una relación no antropocéntrica que lejos de afirmar la distinción natural/antinatural, humano/no humano, orgánico/inorgánico la encara para performar su entrelazamiento. ¿Y si no existiera lo antinatural? Susurra el jardín. ¿Y si lohumanonohumano, lo orgánicoinorgánico no conocieran barras ni guiones? Insinúan las esculturas de piedramaderaafierro que lo pueblan. En este jardín rojo, el jardinero deviene un huésped más, incluso, un caminante (Ingold, 2011; Zylinska, 2014/2023). En él lo humano, lo vegetal, lo animal, lo atmosférico y lo mineral, más que coexistir, se interfieren y perturban (Barad, 2012/2024) mutuamente.

Es de la mano de una “amapola escarlata” como el jardinero con el que caminaremos a través de estas páginas nos invita a ingresar a su jardín. El rojo remite a cuerpos enfermos –el cuerpo seropositivo y el suelo costero afectado por radiación nuclear y desechos industriales–, pero también organiza un tiempo distinto, un tiempo no cronológico sino afectivo, corporal, meteorológico y geológico que desobedece la temporalidad moderna del progreso, la cura y la productividad. De ahí emerge un jardín que desmantela la lógica contemplativa, un jardín donde fuerzas heterogéneas e intensivas (viento, salinidad, radiación, enfermedad, thatcherismo) actúan y donde los tiempos se superponen. “Jardín rojo” es así la escenificación de una naturaleza cuir donde el cuerpo enfermo, el suelo dañado, la salinidad marina, el viento fuera de quicio y el sol abrasador se traman en la escritura para configurar un modo de vida que permite encarar la devastación.

La historia comienza en un hospital de Londres, un lunes 22 de diciembre de 1986. En un día gris, frío y nublado, el reconocido director de cine, escritor, artista plástico y activista Derek Jarman (1942-1994) recibe, a sus 46 años, su diagnóstico de VIH/sida. A raíz de esa noticia, uno de los pro-

tagonistas de esta historia² toma tres decisiones: 1) hacer público su diagnóstico; 2) asumir, en tanto figura pública, el costo de esa decisión; y 3) retomar una de sus grandes pasiones de infancia: la jardinería, y para ello se trasladará a Prospect Cottage, una cabaña ubicada en el cabo de Dungeness, costa de Kent, Inglaterra, a un costado de una planta de energía nuclear. Es, como ya indiqué, el jardín resultante el que aquí interesa, así como la relación jardín-jardinero, pues es un jardín silvestre³, como Jarman a veces le llama, el que recibe cuidado al tiempo que cuida a un jardinero al que se le ha tildado de ser antinatural a razón de su homosexualidad, una homosexualidad que vive abiertamente desde los 16 años. Jarman desmantela la oposición entre lo natural y lo antinatural en su diario, *Naturaleza moderna*, en el que no solo registra el día a día de su jardín, sino que rompe el esquema binario y heteronormado que solía organizarlo, esquema sustentado además en una idea de excepcionalidad humana (Barad 2012/2024 y Zylinska 2014/2023), para crear una relación distinta, relación a la que he dado el nombre de “naturaleza cuir”, no como mera contraposición al atributo “moderno”, sino como ejercicio imaginativo para pensar sin barras (humanonohumano), sin guiones (orgánicoinorgánico), sin post (postmoderno), ni anti (antimoderno), incluso, sin giros (vegetal y/o material)⁴. La noción está inspirada en el propio Jarman –que para autodenominarse o referir a su comunidad prefirió la palabra queer⁵ a gay, antes que existiera una teoría y un campo de estudios bajo ese nombre–, y en la estimulante propuesta de Karen Barad (2012/2024) de exceder el marco antropocentrado de la noción de performatividad, en *La performatividad cuir de la naturaleza*. Para Barad, “lo cuir es un cuestionamiento radical de la identidad y los binarios, incluyendo el binarismo naturaleza/cultura” (p. 35). Lo cuir excede así la dimensión del deseo humano, de lo raro o lo extraño, “lo cuir es en sí mismx un organismo vivo que muta, una apertura deseante radical, una multiplicidad proteica diferenciante vanguardista,

² El jardín y las esculturas son los otros protagonistas convocados en estas páginas.

³ “Planté algunas rosas: *Double de Coubert* rugosas, *Harisonii*, *Rosa mundi*. Son parte de una selección de rosas antiguas del vivero Russell’s de Earls Court. Cuando termine, habrá más de treinta esparcidas en pequeños grupos por todo el jardín, con la intención de interrumpir lo menos posible su carácter silvestre”. (Jarman, 1991/2019, p. 25), leemos en la entrada del 9 de enero de 1989.

⁴ Me refiero aquí a la crítica literaria y cultural que suele reunir bajo la etiqueta de giro algunas preocupaciones comunes, a saber: “giro ecocrítico”, “giro ecológico”, “giro material”, “giro vegetal”, etc.

⁵ He optado por el término cuir, vertido al español, para indicar dos cosas: 1. la torsión que Jarman realiza al interior de la propia comunidad y 2. el ajuste que todo término requiere al ser desplazado de su contexto de emergencia.

una dis/continuidad agencial, una espacio-temporalidad plegada, reiterativamente materializante y promiscuamente inventiva” (p. 36). Entonces, lo de jardín silvestre remite más al carácter endémico de las plantas que cultiva Jarman que a una idea de no intervención (humana), idea que, dicho sea de paso, no suele reconocer la acción del sol, el viento, el agua y los polinizadores en la metamorfosis vegetal, tal como muestra Rachel Carson (1962) en *Primavera silenciosa*. El jardín de Jarman también es un jardín de piedras, a razón del carácter pedregoso del terreno y por las esculturas que lo integran. Además de pedernales, las esculturas están montadas con herramientas antiguas y objetos de madera encontrados en la playa de Dungeness. Este jardín de piedras es, en rigor, un ensamble inorgánico. Así, la naturaleza cuir que se performa en este jardín rojo no es sino el entrelazado de lo humanonohumanoorgániconoorgánico.

Este ensayo se organiza en tres partes: rojo, diario, jardín. Cada uno abre con un extenso epígrafe tomado de las escrituras de Jarman, que funcionan, a veces, como cuadros. La primera parte está dedicada al color rojo sangre, color que nos ubica en el escenario en el que actúa Jarman: la pandemia del VIH/sida, los efectos devastadores sobre la comunidad cuir en la era de Margaret Thatcher (1979-1990) y los movimientos activistas. Rojo, más que un color, es el nombre de una constelación. La segunda está centrada en la forma de *Naturaleza moderna*, diario que Jarman llevó entre el 01 de enero de 1989 y el 03 de septiembre de 1990. En este diario, que excede las “escrituras del yo” (Giordano, 2024), se advierte, por un lado, la interferencia de fuerzas (Barad, 2012/2024), en la que la humana es solo una de las tantas que convergen en un espaciotiempo específico, y, de otro, el choque de temporalidades, como diría Dipesh Chakrabarty (2014/2021); esto es, el choque entre el tiempo cotidiano, el tiempo profundo y el tiempo de la “civilización”, en tanto modo de vida. Este choque de temporalidades está doblemente inscrito: en las páginas de su diario y en el suelo de su jardín. La última está precisamente dedicada al *jardín* del que Jarman hizo parte en Prospect Cottage. El jardín es la respuesta que el artista y activista da no solo a lo que por entonces era una sentencia de muerte, sino también a la deshumanización que sufría la comunidad cuir ante la reacción ultraconservadora de la era Thatcher y, sobre todo, a la crisis ecológica de la que él no solo era testigo, sino activista. Jarman responde, así, con otra ecología: una ecología tanto material (orgánicainorgánica) como

afectiva (humanonohumano). Naturaleza cuir es, por tanto, otro nombre para esa ecología.

En suma, con naturaleza cuir busco dar cuenta de la relación entre jardín-jardinero, de la interferencia de fuerzas y de la superposición de tiempos heterogéneos. Ello me lleva a dar atención a la materialidad y a las infraestructuras materiales que sostienen el jardín. Si bien este escrito se centra en *Naturaleza moderna* (1991), también recurro a los últimos escritos: *Croma: un libro del color* (1994), *Derek Jarman's Garden* (1995) y a los filmes *The Garden* (1990) y *Wittgenstein* (1993) que están íntimamente relacionados con su escritura.

Rojo

*Naturaleza, el rojo antinatural con uñas y dientes
salió a destruirme.*

En los buenos tiempos, uno perdía la razón.

*Yo besé al delirio en sus labios escarlata
pero lo dejé ir*

(Jarman, 1994/2017, p. 74).

Derek Jarman recibió el diagnóstico de VIH/sida a fines de 1986 y murió a inicios de febrero de 1994. Durante esos 7 años de despliegue de la enfermedad, escribió tres libros, filmó cinco largometrajes, retomó la pintura y participó en la realización de novedosos videoclips para los Pet Shop Boys. Además de polifacético artista, Jarman fue un férreo opositor del gobierno Thatcher que –como todos los gobiernos ultraconservadores (en términos valóricos) y neoliberales (en términos de economía política), de la década de los ochenta– respondió con silencio e indiferencia genocida a la pandemia. El gobierno de Thatcher no solo negó asistencia oportuna a los enfermos, también negó financiamiento para el desarrollo de investigaciones conducentes a tratamientos y medicamentos al alcance de los pacientes. Con sus políticas de ajuste estructural redujo el acceso a la salud, con la consiguiente amenaza sistemática del cierre de hospitales públicos, en especial del St. Mary's, un hospital universitario en Paddington, y del histórico San Bartolomé, en Londres, hospitales en los que Jarman se atendió y de

los que fue un público defensor. Con Thatcher se remoralizó la sexualidad confinándola nuevamente al espacio privado y siendo tutelada por la familia tradicional (Watney, 1991/1995), y se proscribió nuevamente la homosexualidad. En 1988 se impuso el artículo 28 (Clause 28), que sancionaba la “promoción intencional de la homosexualidad o la divulgación de material que promueva la homosexualidad” (Jarman, 1991/2019, p. 194), cláusula que se derogó recién en 2003, lo que afectó la realización, exhibición y circulación de sus películas. Por otra parte, Jarman participó en protestas convocadas por el movimiento *OutRage!* al tiempo que fue activista contra el cambio climático.

Para 1986, recibir un diagnóstico seropositivo era una sentencia de muerte⁶. El autor lo sabe bien: “Vivo en tiempo prestado” (Jarman, 1991/2019, p. 52), escribe a fines de febrero de 1989 en su diario. Tan pronto conoció la noticia, la anunció públicamente, un anuncio que tuvo altos costos para su vida laboral: “Esto ha cambiado todo mi ser” (p. 61), pues la prensa, esa institución que adquiere nuevo poder en la era del SIDA (Watney, 1991/1995), no pierde ocasión de recalcarlo, estigmatizándolo: “Víctima del SIDA dirige el nuevo recital de los Pet” (p. 164), tal como registra en varias ocasiones en *Naturaleza moderna*. Encierro, secreto, silencio, suicidio: esas eran las respuestas que por entonces se ofrecían a los portadores. Hasta sus amigos le aconsejaban que no lo expusiera: “Todos me aconsejaron que no hablara, pero supe que no podría hacerlo; yo gozaba de los suficientes privilegios como para poder romper el silencio” (Jarman, 1991/2019, p. 419). Jarman provenía de una familia de clase media, aunque de origen inmigrante, que le permitió el ingreso a todos los espacios que abre una educación de elite⁷. También disfrutó los privilegios de su blanquitud y de la apertura sexual de fines de los sesenta. Sin embargo, con la llegada de Thatcher al poder, su homosexualidad asumida lo arrojó una y otra vez al cerco negativo del estigma⁸, estigma que la pandemia del VIH/sida no hizo sino redoblar (Watney, 1991/1995). Tras su anuncio público, la moralina ultraconservadora se ensañó contra él y, aunque temía no poder seguir haciendo cine, tenía claro que “siempre podría seguir pintando” (Jarman, 1991/2019, p. 419).

⁶ Y lo siguió siendo en los países del norte global hasta 1996 cuando surge la triterapia y pasa a hacer considerado un cuadro crónico.

⁷ Se formó en el King's College donde se graduó en Literatura Inglesa, Historia e Historia del Arte. Luego estudió en la prestigiosa Escuela de Bellas Artes Slade.

⁸ Aquí contrasta la dislocación generada por el *estigma*, *radial* (*stigma*), cercano a estambres, muchos (*stamens*), de la amapola escarlata del primer epígrafe.

El rojo es un color. Y no queda duda en *Croma: un libro de color*. El color, afirma Jarman, es “el verdadero propósito de este libro” (1994/2017, p. 58). Se podría decir que Occidente se obsesionó con el color, de ello da cuenta la historia de los pigmentos y de la pintura; pero hay algo especial con el rojo: “es el color arquetípico, el primero que el hombre dominó, fabricó, reprodujo y declinó en diferentes matices, primero en la pintura y más tarde en el tinte.” (Pastoureau, 2016/2023, p. 9), escribe Michel Pastoureau en *Rojo. Historia de un color*. Este fue por mucho tiempo el color por excelencia, el más rico desde el punto de vista material, afectivo, estético, poético y simbólico. Es decir, rojo también es el nombre de una constelación. En Jarman, el rojo trama una red entre infancia, pintura, enfermedad, activismo, vida cotidiana y jardín. Dicho de otro modo, entre dimensiones espaciotemporales y capas de escritura, en el que la perspectiva material cobra una importancia inusitada, cada matiz está asociado a una materialidad. Es “color rojo sangre”, como reza el epígrafe que abre este ensayo. Es el color de las amapolas, los geranios y las rosas de sus jardines. El bermellón de los labios y el carmesí de las uñas del tocador de su madre. Pero también el rojo furioso del sol que se pone sobre el Ness. Es el color de la radiación de la planta de energía nuclear, del óxido de los residuos postindustriales, del fuego amenazante de la sequía estacional y de la enfermedad.

Ante todo, rojo es el color del primer amor de Jarman: “El rojo de mi infancia”. El color más estable en sus recuerdos: “El rojo me gritó por primera vez desde un macizo de Pelargonium en el jardín de Villa Zuassa. Tenía cuatro años. Ese rojo no tenía límites, no estaba contenido. Aquellas flores rojas se extendían hasta el horizonte” (Jarman, 1994/2017, p. 64), leemos en *Croma: un libro de color*. Y aunque convoca la vista en primer lugar, el autor no nos deja olvidar que esta siempre está conectada con el resto del cuerpo:

En aquel viejo jardín, el rojo tuvo olor: al peinar las hojas de aquellos Pelargonium de jardín, mis fosas nasales se llenaron de escarlata. He preferido llamar a la planta por el formal Pelargonium y no geranio porque geranio trae a la mente un rosa sucio. El escarlata de la variedad Paul Crampel es el escarlata perfecto. (Jarman, 1994/2017, p. 64)

Tiene razón María Negroni (2024) cuando escribe, recordando a Ludwig Wittgenstein, que “Un jardín huele a niñez” (p. 189), y no solo porque

resguarda en la memoria los recuerdos felices, también los tristes. En Jarman, el rojo también tiñe la memoria personalfamiliar, en la que el padre tuvo un lugar central, pues en tanto oficial de la RAF (Royal Air Force), no solo participó de la II Guerra Mundial, sino que fue un vigilante de la masculinidad de su hijo. Evidentemente no aprobaba ese extraño gusto de su hijo por las calas y por el esmalte de uñas de su madre. De ahí que en su último libro afirme que “el jardín ha sido a la vez Getsemaní y Edén” (Jarman, 1995/2025, p. 63).

En *Croma: un libro de color*, Jarman (2017) dedica una entrada al rojo. Allí, pregunta: “¿Dónde en el rojo está el verdadero rojo? ¿Ese color primario original al que todos los demás rojos aspiran?” (p. 28). Y al explorar una cita de Wittgenstein concluye que no hay original. Esa es una abstracción. Una idealización de los teóricos de la pintura. Por eso prefiere retomar la dimensión material, para no olvidar su composición y sus temporalidades, sus usos y sus efectos. Rojo es “carmín de alizarina”, el “plomo rojo”, el “rojo veneciano” y el “rojo de cadmio”, tintes y pigmentos que un pintor como Jarman bien conoce (Jarman, 1994/2017, p. 118).

Y ese mismo rojo nos lleva a otra dimensión: Al de la noche del Soho, de las alarmas policiales y de la memoria queer. Y, sobre todo, al virus: “Cada victoria de las células rojas trae muerte... porque el virus es rojo” (Jarman, 1994/2017, p. 73). Rojo antinatural, como se lee en el epígrafe, en relación a las enfermedades oportunistas que van transformando su cuerpo. También es el color del “dolor que se transita” (p. 238), como escribe Alicia Vaggione (2020) en relación a *Croma: un libro de color*. En suma, rojo color de la vida-muerte. Color vírico si se quiere. Antes de hospedarse en un cuerpo, un virus no está ni vivo ni muerto. El rojo es así su después: el momento en el que encuentra un cuerpo huésped, el momento proliferante.

El rojo también remite al ACT UP (*Aids Coalition to Unleash Power*), movimiento de resistencia surgido en 1987, en Estados Unidos primero, pero que luego se replicó en Francia, Inglaterra, España, entre otros, para combatir la indiferencia gubernamental, médica y social hacia la crisis del sida. Abandono que fue bien capitalizado por las farmacéuticas, las mismas que, a inicios de 1987, lanzan al mercado el AZT (Zidovudina), primer fármaco antirretroviral que quedó registrado en la historia, no por su efectividad sino por ser el medicamento más caro del que se tenga noticia (Vaggione, 2018). El ACT UP, utilizó tácticas directas e impactantes, entre ellas el uso

simbólico de sangre falsa, para llamar la atención del público y de los medios⁹. He aquí la sangre convertida nuevamente en dispositivo histórico, como oportunamente señaló Néstor Perlongher en *El fanstasma del sida* (1988). La sangre no solo es el fluido mediante el cual se detecta la presencia o ausencia del virus, es el comienzo del testeo social generalizado, como bien advirtió Avital Ronell, en “Reinas de la noche” (1994/2012), temprana crítica a esta práctica que llegó para quedarse.

El ACT UP y los movimientos afines exhibieron de este modo la responsabilidad de los gobernantes de turno que no adoptaron medidas oportunas para frenar el aumento de las muertes de la comunidad cuir, en especial Ronald Reagan, el gobernador de Nueva York Mario Cuomo, y de Margaret Thatcher. Les acusó de tener las manos manchadas de sangre. A esas manos asesinas la comunidad respondió con manos que dan y sostienen vida. De ahí que el rojo también indique el coraje de aquellos que ponían el cuerpo ante la deshumanización de la comunidad cuir. Pero dicha redignificación tuvo su propio color. El rosa, en tanto color perteneciente a la gama del rojo y no como “un matiz especial del amarillo” (Pastoureau, 2016/2023, p. 200), es uno de los colores más jóvenes, nos cuenta Pastoureau en su historia del color. El rosa moderno surge “en algún momento de mediados del siglo XVIII” (p. 201) y toma el nombre de la coloración de los pétalos de la flor: “la rosa: crea el rosa” (p. 201). Pero este tampoco existía en la naturaleza, fue un trabajo lento de mutaciones, pues llevó décadas a los botánicos y los jardineros “crear cada vez más variedades de rosas, y las rosas realmente rosas, desconocidas de la Antigüedad y de la Edad Media, se habían convertido en algo corriente” (p. 201). Esta metamorfosis vegetal nos recuerda el carácter artificial de aquello que se asume como ‘natural’ en determinado momento.

Más reciente aún es la asociación del rosa con lo femenino. Habrá que esperar a la aparición de las telas sintéticas para que “los colores resistan los lavados repetidos con agua hirviendo para que el uso del rosa y del azul celeste se generalicen, primero en Estados Unidos, y más tarde en Europa” (Pastoureau, 2016/2023, p. 202). Es ahí, hacia fines de 1930, década en la que surgen las telas sintéticas, cuando se instaura irremediable y generalizadamente: “la costumbre del rosa para las niñas y el azul para los niños”

⁹ Las acciones directas del ACT UP New York fueron replicadas en ciudades como París, Londres, entre otras.

(p. 202). Inicialmente el rosa, en tanto variante del antiguo rojo, se asoció a la virilidad de los guerreros y los cazadores. Es a partir de entrado el siglo XX que el rosa será femenino, esencialmente femenino. Jarman será heredero de esa nueva tradición. Y no es solo el rosa el que ha sido feminizado en el siglo XX, también la gama de rojos, de ahí que detonen la temprana furia del padre al ver a su hijo asociado a esos colores. Mientras Jarman niño juega con el tocador de su madre, en los guetos judíos los homosexuales eran marcados con un triángulo rosa. En 1986, el *Silence = Death Project* crea “la que probablemente sea la primera imagen icónica del activismo antisida” (p.73), como señala Andrea Galaxina (2024). Se trata del póster de fondo negro con el mensaje en letras blancas¹⁰ *Silence = Death*, acompañado de un triángulo rosado al centro; un año después será la imagen símbolo de las intervenciones del ACT UP. Jarman sigue todos estos movimientos y los registra en *Croma: un libro de color*: “El triángulo rosa ha sido reclamado por la historia. Los nazis usaban el rosa para enviar a la cámara de gas a quienes mantuvieran relaciones con personas de su mismo sexo” (Jarman, 1994/2017, p. 208). Desde entonces, el rosa es uno de los colores para el duelo y la memoria de las vidas cuir que perecieron entre la fecha de detección de los primeros casos en Estados Unidos (1981) y el surgimiento de la triterapia (1996).

Rosa, escarlata, carmín, bermellón, malva: matices de un mismo color. El rojo es así heterogéneo, como el mundo que habita Jarman, y es, al mismo tiempo el color más estable en su memoria. Ello no significa que el rojo obture los demás colores, como lo hará el citomegalovirus hacia el final de su vida cuando torne azul la visión de su ojo derecho, antes de pasar a la oscuridad completa. Es más, Jarman (1995/2025) recuerda en su último libro que “La palabra ‘paraíso’ deriva del persa antiguo y significa ‘lugar verde’. El paraíso habita en los jardines, y algunos jardines son paraísos. El mío es uno de ellos” (p. 40). El rojo no es así una autoatribución del autor; tampoco se trata de un mono cromatismo que lo tiñe todo y uniformiza la mirada, sino de una clave de lectura que busca dar cuenta de la perturbación de las relaciones habituales y de los supuestos que las sustentan.

¹⁰ La tipografía Gill Sans MT Extra Condensed Bold, muy usada en la época por su legibilidad y flexibilidad, llegará a ser conocida como la tipografía sida. Ver: Galaxina, 2024.

Diario

*Mientras escribo este diario, soy consciente de las limitaciones
y lealtades que me ha impuesto, dado que siempre supe
que habría de ser publicado.
¿Cuánto nos podrá decir de nuestro dilema?*
(Jarman, 1991/2019, p. 531).

Derek Jarman no es el único escritor que recurre a la forma diario para registrar la enfermedad. Tenemos, por ejemplo, *Los diarios del cáncer* (1980), de Audre Lorde y *Citomegalovirus. Diario de hospitalización* (1992), de Hervé Guibert. Incluso, más recientemente *Veneno de escorpión. Diario de vida y de muerte* (2007), de Gonzalo Millán. El mismo Jarman (1991/2019), en su estancia en Prospect Cottage, se alimenta de la lectura de diarios memorias y biografías para mantenerse en pie. En sus páginas registra cómo lo asisten la vida de Allen Ginsberg, San Agustín, las *Confesiones* de Rousseau y las de Eduardo II, entre otros. Incluso, a medida que la energía vital disminuye, manifiesta poco interés en las novelas: “Con un libro puedo estar sentado media hora, las novelas mueren en mis manos. Me quedo con la poesía. La historia, las biografías o un nuevo libro de James Hillman me mantienen concentrado” (p. 151). Las novelas y la ficción en general parecen no auxiliarlo en este caso; prefiere aquellas escrituras que hablen y contengan vidas. “Me fascina la historia, las cartas, la autobiografía; es por ello que contesto todas las preguntas que me hacen de la Londres de los años sesenta” (p. 214), insiste. Es más, afirma que si sigue yendo al cine es a ver aquellos films que estén basados en “la vida de su autor”. “La actuación, el trabajo de cámara, toda la parafernalia del cine me trae poco placer si falta el elemento de la autobiografía” (p. 195). Por eso se inclina por el diario.

Es esa la forma que toma *Naturaleza moderna*. El diario, como género, se inscribe en lo que la crítica literaria denomina “escrituras del yo”, estatuto que comparte con la autobiografía, las memorias y la correspondencia (Giordano, 2024). Aquí es el yo, alterizado, el que queda en el centro. Y para advertir la afectación que produce en la lectura, son las operaciones compositivas (sutileza, ironía) las que importan, esto es, las cuestiones de estilo y de tono. Comparte con la correspondencia la escritura en presente. Y, a su vez, es lo que lo diferencia de las memorias y las autobiografías, que

suelen narrar y rememorar el pasado. En estos dos aspectos: la escritura en presente y el desdoblamiento del yo, radicaría para Alberto Giordano (2024), la singularidad del diario en tanto escritura del yo. Pero no cualquier diario, sino el diario de escritor, que en su sentido llano remite a los diarios personales que llevó un escritor, un artista, un director de cine, para el caso. Es el “acto diarístico” el que lleva a reconocer que “no hay acto de palabra o escritura sin desdoblamiento subrepticio de la subjetividad” (p. 18). Así, “adoptar el punto de vista del acto abre la posibilidad de interrogarse por el sentido, la fuerza y el valor de lo que se realizó al escribir” (p. 18). La “notación diarística” es la que puede suscitar “la intensificación afectiva” (p. 16), vinculada al estilo y al tono.

Como acto diarístico, *Naturaleza moderna* siempre se pensó para ser publicado, tal como reza el epígrafe. Jarman (1991/2019), tiene claro que llevar un diario, es contraer una suerte de obligación: “Me cuesta escribir todos los días, pero si no lo hago, la culpa me abruma. ¿De dónde me viene este sentido del deber?” (p. 150). En términos de estilo el diario es híbrido, fragmentario y radicalmente material. No estamos ante un tono íntimo, ni personal, y menos contemplativo, sino ante notas botánicas (siembra de esquejes, bulbos o semillas, brotes, crecimiento de plantas o de flores, mutilación, etc.), observaciones meteorológicas (viento, sol, temperatura, marejadas, sequía), crónicas del día a día (visita de amigos, idas a los médicos, itinerario de filmaciones), ensayos breves sobre arte, color, política, memoria, muerte, evocaciones poéticas y fragmentos líricos y hasta micromanifiestos cuir. Aunque por momentos hay registro diario de algunos eventos, este no es lineal. El carácter fragmentario combina registro cotidiano (de sí, de las plantas, de los amigos) con recuerdos de infancia, en especial de los jardines por los que transitó, y de citas de lecturas heterogéneas –que van desde libros recién lanzados hasta lecturas clásicas sobre jardines y muchas referencias a la Edad Media y a la época eduardiana, sus dos grandes inspiraciones–, registros sensoriales e irrupciones del duelo o de la enfermedad. Estos fragmentos temporales se superponen, cual capas geológicas, que también pueden ser leídas en las piedras de su jardín y en las rocas de la costa. La dimensión material está acentuada por la luz de Dungeness, que en general es escasa durante buena parte del año. Por el color, que va desde el señalado rojo hasta los negros volcánicos pasando por el gris invierno; pero, además del rojo, son el amarillo, el rosa, el púrpura y el verde

los colores que más anotaciones concentran. Una cromática del color que será clave para *Wittgenstein*, su película de 1993 y de cuya preparación se van registrando algunos detalles en su diario. También por la textura del viento, la sal marina, la arena de playa y las piedras de los guijarros y los restos, ora de madera, ora de residuos postindustriales (botes, estación de tren abandonada), de las esculturas. El tono es a veces sereno, melancólico y humorístico, y otras veces rabioso y tierno.

Si como indica Alicia Vaggione (2020) en relación con las “escrituras sobre VIH/sida” estas exhiben tanto “una trama de experiencias compartidas” como “una singularidad que se imprime en cada voz, en cada relato ligado siempre a coordenadas geográficas y políticas específicas” (p. 231), ¿cuál sería la singularidad del diario de Jarman? Es más, ¿cuál sería la singularidad dentro de la singularidad que ya es el diario de escritor? Pues bien, como he anticipado, *Naturaleza moderna* desborda la conceptualización de diario de escritor. Es más, permite pensar sus límites, dado que como diario registra más que el presente y en lugar de crear un pliegue sobre la subjetividad, descentra la vida humana. O, dicho de otra manera, *Naturaleza moderna* es un despliegue de fuerzas en el que la subjetividad del escritor se ve desplazada por la ecología (fenómenos del clima, mutaciones de las plantas, ciclos del jardín) y la geología (tiempo profundo de las piedras y los minerales que hacen posible los materiales con los que pinta, escribe y filma). ¿Qué protocolo de lectura requeriría un diario de esta naturaleza? ¿Cómo participaría un/a lector/a de esta naturaleza cuir?

En síntesis, en el diario de Jarman asistimos a una superposición de tiempos heterogéneos, tanto en la escritura como en la configuración del jardín. Por sus páginas circulan el tiempo del día a día, el tiempo de la industrialización que nos lega sus vestigios a modo de estación de tren abandonada y de su relevo por una planta de energía nuclear, el tiempo de la bomba H y el tiempo del cambio climático. En el suelo del jardín se conjugan: el tiempo profundo de la tierra (pedernales, guijarros, minerales), el tiempo estacional, el tiempo efímero de sus esculturas y el tiempo viral que consume su cuerpo. Es decir, en la forma diario se advierte lo que Dipesh Chakrabarty (2014/2021) también llama el choque de temporalidades: esto es, la superposición, pero también la fricción entre el tiempo cotidiano, el tiempo profundo y el tiempo de la historia humana.

El diario también registra la posibilidad de pensar al jardinero como parte de la naturaleza, como huésped pasajero, así como el virus mismo no dejado de explicitar. O como un simple caminante (Ingold, 2011, Zylinska, 2014) del jardín. Jarman mismo usa esa figura, cuenta que el jardín comenzó inesperadamente “un día, mientras caminaba por la playa con la marea baja”, en el que encontró “un magnífico pedernal”:

Lo traje de vuelta y saqué uno de los ladrillos. Pronto había reemplazado todos los escombros con pedernales. Eran difíciles de encontrar, pero después de una tormenta aparecerían algunos más. El cantero se veía genial, como los dientes de dragón, blancas y grises. Mi viaje al mar cada mañana tenía un propósito. (Jarman, 1995/2025, p. 12)

He aquí uno de los rituales cotidianos más importantes de este jardine-ro: la caminata por la playa en busca de pedernales, restos y residuos que luego organiza ora en canteros ora en efímeras esculturas, que el viento o las tormentas echan abajo una y otra vez. Si el movimiento deambulatorio es también una forma de conocer el mundo como señala Ingold (2011), entonces caminar junto a Jarman por este jardín rojo es una forma de entrar en su mundo. Y aquí es una vez más Barad (2012/20124) quien nos conmina a pensar en ese mundo como un entramado en devenir de superficies en afectación, “de prácticas materializantes de diferenciación” (p. 47), en la que la fuerza del mar (al tallar los pedernales), del viento (al polinizar el jardín) y la lluvia (al oxidar el metal) también generan diferenciaciones y entrelazamientos, tal como lo veremos a continuación.

Jardín

*Esperé una vida para armar mi jardín,
llené mi jardín de colores que sanan,
entre los sepias pedruscos de Dungeness.
Planté una rosa y luego un saúco,
lavanda, salvia y Crambre marítima,
ligustro, perejil, santolina,
marrubio, hinojo, menta y ruda.
Un jardín de menhires de madera,
círculos de piedras y rompeolas.
Después agarré chatarra, óxido,
un bote, un adorno, una vieja cisterna.
Abrí tu alma con compost de Lydd,
enmarqué cortes y divisiones,
con conos de madera evité a los conejos.
Mi jardín canta con el viento en invierno.
Desafía la sal que navega en las plumas
de la rompiente que roe la grava.
(Jarman, 1994/2017, p. 113)*

* 338

Atenea 533
I Sem. 2026

Jarman adquirió Prospect Cottage en la primavera de 1986, pero se instaló allí a inicios de 1989. Su jardín es un empeño por crear un espacio de vida en medio de una política de muerte que sea, a su vez, un correlato de lo que estaban atravesando los cuerpos cuir. Dungeness no es un lugar edénico. Jarman lo que busca es un poco de tregua en medio de una costa poco habitada por humanos, pero que ha dejado tras de sí todo el peso de sus huellas. La costa de Kent es un lugar desértico por la acción de las olas. Dungeness es una zona de pescadores contaminada por residuos postindustriales y bélicos¹¹. Prospect Cottage está amenazado cotidianamente por una planta de energía nuclear. Es ahí, sobre esas marcas, esas cicatrices y amenazas que Jarman busca cultivar un jardín, “de colores que sanan”, un jardín que no es solo de plantas, al estilo medieval: “mi jardín junto al mar no es ningún *hortus conclusus* / en el que un poeta duerme y sueña con margaritas

¹¹ “Durante la Segunda Guerra Mundial, se pensaba que los alemanes podrían desembarcar en Dungeness, por lo que se minó la zona y se instalaron vallas antitanques” (Jarman, 1995/2025, p 63).

/ Este nuevo jardín reúne todos los colores” (Jarman, 1994/2017, p. 113). Él tampoco es, por tanto, el poeta contemplativo que el *hortus conclusus*¹² reclama. Su jardín es “Un jardín de menhires de madera / círculos de piedras y rompeolas. De chatarra y óxido” (p. 113), como dice el epígrafe.

En el prefacio a *Derek Jarman's Garden*, libro de Jarman publicado póstumamente, pero reeditado en 2025, Keith Collins afirma que el jardín empezó accidentalmente. De hecho, el mismo Jarman (1995/2025) refrenda esta idea cuando registra su llegada a Prospect Cottage: “Cuando llegué a Dungeness a mediados de los ochenta, no había pensado en construir un jardín. Parecía imposible: las tejas sin suelo sostenían una vegetación escasa” (p. 12). Sin embargo, en el primer verso que abre este apartado, Jarman nos cuenta otra historia: “Esperé una vida para armar mi jardín” (p. 12). Tal vez haya empezado a los cuatro años con el regalo de cumpleaños de sus padres, un libro titulado *Ciento una bellas flores y cómo cultivarlas*, como consigna en *Croma: un libro de color*, o en los paradisíacos y silvestres jardines de Villa Zuassa, a orillas del lago Maggiore, como registran sus recuerdos. Quizá no tenga ningún sentido hallar un comienzo. En algún momento inespecífico desarrolló su mano verdaderojagris de jardinero.

Lo cierto es que desde el primer día en Prospect Cottage supo que un jardín no sería una tarea fácil, como prescriben los jardineros librescos. En la entrada del diario del viernes 3 de febrero, leemos:

Durante los primeros dos meses que pasé en este lugar, dediqué varias horas al día a levantar del jardín incontables fragmentos de botellas rotas, platos de porcelana y piezas de metal oxidado. Había una bicicleta, unas cacerolas y hasta un viejo armazón de cama. Basura desperdigada por todo el paisaje. Cada tarde me parecía que al fin había terminado la tarea, solo para descubrir, al día siguiente, que la grava había dado nuevos frutos durante la noche. (Jarman, 1991/2019, p. 32)

Es este un paisaje apocalíptico al que “la literatura y el cine del fin” de los últimos años nos tiene acostumbrados. Pero Jarman (1991/2019) no está ahí para regocijarse en él, sino para enfrentarlo de otra manera, se podría decir que, casi, de manera simbiótica. Avanzada la labor afirmará: “Me he

¹² El *hortus conclusus* es un término en latín para referir un “jardín cerrado” o un “huerto cerrado” medieval. También responde al nombre de jardín secreto.

encadenado a este paisaje” (p. 150). Y es que en esta ardua tarea no está solo. El sol y la luz son sus mejores compañías: “Los días de sol eran los mejores para esta tarea, porque la luz hacía brillar el vidrio y la porcelana” (p. 33). Y qué hacer con la basura recogida: “Lo enterré todo en un sitio del fondo del jardín en el que antes había una fogata, lo cubrí de tierra y resembré allí todas las pequeñas matas de pasto que descalcé para construir el jardín de grava (p. 33). Es en el terreno de Prospect Cottage, extremadamente hostil para la vida vegetal, donde Jarman se aferra a la vida, vía la configuración de un jardín, no como los ideados por los paisajistas modernos o los horticultores medievales. Todo lo contrario, hace de los residuos y la basura estrato y sustrato de este nuevo paisaje. De una manera similar a como el virus y los fármacos inscriben su cuerpo.

Cerca de allí está la planta de energía nuclear donde el sol se oculta todos los días, pero Jarman no la borra. Todo lo contrario, quiere que la veamos:

—¿Cómo puede vivir en un paisaje tan desolado? —me preguntó la señora del *Folkestone Herald*.

—Es mucho más interesante que Folkestone —le dije.

—¿Con una planta de energía nuclear en el patio trasero?

—Sí, pero también es suya. Gales del Norte se fundó en el patio trasero de Chernobyl. Al menos yo puedo verlo.

No le pareció convincente. (Jarman, 1991/2019, p. 152)

Es una responsabilidad difícil de asumir entonces como ahora. Y, aún más, de establecer la relación entre industria nuclear y “democracia” para los ciudadanos comunes. “¿Es la industria nuclear el corazón podrido de la democracia, alrededor del cual se congregan, como polillas, secretos oscuros? Lo conversé con mis vecinos y se rieron. ¿Qué podríamos hacer nosotros? ¿Y de qué información disponemos?” (Jarman, 1991/2019, p. 433). Entre virus y planta de energía nuclear hay un punto en común: la desinformación, y no porque se desconozca su existencia. “La planta de energía nuclear ha salido en las noticias por incumplir una regulación de seguridad: la Corte de Magistrados de Folkestone la multó con la insignificante suma de 6.500 libras” (p. 338). Y como era de esperarse, a fines de enero de 1990, la planta sucumbió: “A las tres de la tarde, la planta de energía nuclear explotó y dejó escapar una nube de vapor, que se alejó flotando sobre

el Ness; oímos un repiqueteo de muerte, como el despegue de cientos de aviones de retropulsión” (Jarman, 1991/2019, p. 413).

Aquí la polisemia de la planta resulta paradójica. Una planta de jardín, es diametralmente opuesta a una planta de energía nuclear. Lo que hay entre una y otra es energía: ora convertida en savia, en radioactividad, o en energía corporal. En este punto, hay que recordar también que a inicios de los años 50 se realizaron en Nevada las pruebas de la bomba H, pruebas de las que su padre formó parte, como oficial de la RAF.

Después de limpiar el terreno, Jarman recurre primero a plantas endémicas, resistentes a la sal, el viento y la sequedad tales como: la col marina, el hinojo, los cardos de litoral, el perejil, entre otras que nos lista en la imagen que abre este apartado. Lentamente va incorporando canteros de plantas de estación que compra en los viveros cercanos.

Este jardín, sin embargo, excede con creces lo vegetal e incluye esculturas elaboradas con residuos: maderas arrastradas, trozos metálicos, conchas, piedras, restos marinos, todos ellos recolectados en sus caminatas por la playa. De modo que el traslado a Prospect Cottage no implica una huida de Londres, al mejor estilo del neorrealismo *new age*, ni del peso de la mano de Thatcher, sino que es una forma de enfrentar, en lo que le queda de vida, esa máquina de muerte desde otros ritmos y otras sensibilidades. Esto queda bien registrado en *The Garden*, el largometraje que Jarman terminó de filmar en 1990 junto a Basilik communications. Si bien este fue ideado antes del diagnóstico en 1986, se terminó de filmar y editar en 1990 y terminó indiscutiblemente atravesado por la enfermedad. El largometraje es una reinterpretación de la Pasión de Cristo, con alusiones a su propia muerte, pero sobre todo a las condiciones de la comunidad cuir bajo el gobierno ultraconservador de Thatcher.

Cierre

Pero ¿Por qué un jardín? La pregunta no es azarosa. En la “escritura seropositiva” latinoamericana (Meruane, 2012) de fines de los años 80 e inicios de los 90, precisamente cuando aún no había cura, las metáforas que más encontramos son las animales, como los pájaros en *Pájaros de la playa* (1993), de Severo Sarduy o los peces en *Salón de belleza* (2018), de Mario Bellatin.

Tanto los pájaros que se golpean contra el vidrio que cubre el jardín de la casona colonial convertido en hospicio en *Pájaros de la playa*, como los peces en *Salón de belleza* han sido leídos como metáforas de los enfermos y las peceras como metáforas del encierro. Pero Jarman (1991/2019) buscó formas de sobrevivir sin closet, sin cárceles, públicamente: en su vida, su arte y su jardín encontró “un resquicio en la pared carcelaria que la sociedad ha erigido para recluirnos y saltar por encima de ella” (p. 419). Y entre todo es el jardín el que le permite ensayar otra lógica de vida, en el que reír, jugar, bailar y danzar no son atributos solo humanos:

*Las lagartijas bailan
en la santolina,
dan volteretas
en la Crambe marítima.
Fluffer anda al acecho.
Como Thomas el gato,
se detiene y observa,
las lagartijas ríen
mientras bailan y juegan,
dando vueltas,
bajo el cielo,
en este hermoso
día soleado*

(Jarman 1995/2025, p. 123).

Jarman forma parte de un tejido entre lo vegetal (las plantas, las flores, las hierbas), lo animal (desde los conejos, hasta las polillas, pasando por las orugas y las abejas), lo geológico (las piedras), lo material (del color, de los residuos postindustriales), en el que la memoria, sea de la contaminación, la enfermedad o de los amigos muertos, juega un papel clave. Son múltiples temporalidades y lugares no solo coexistiendo sino interfiriendo y perturbando el excepcionalismo humano. Los vientos inusitados y la salinidad marina que arrastran, el sol abrasador del verano y las sequías –todo ello vinculado al cambio climático– interfieren en los propósitos del jardinero. “Pero, ¿qué me preocupa?” se pregunta Jarman (1991/2019), “Sobre todo, el jardín: los perniciosos vientos y el sol abrasador” (p. 151),

responde. Los conejos, otro personaje de esta historia, complican los planes, pues no dejan las coles en pie. Pero no todo es disputa. Hay un cuervo negro domesticado que lo acompaña y se convierte en un sensor de los cambios bruscos. Las mismas plantas se reproducen sin que el jardinero intervenga: en un tiempo más ¿quién podría decir si la rosa silvestre la he plantado yo o un pájaro?, pregunta en su último libro (Jarman, 1995/2025, p. 30). La misma dinámica vegetal hace que aparezcan brotes nuevos cada primavera.

El jardín opera con tiempos lentos, estacionales, geológicos: es el tiempo de las semillas, del viento y de la luz, de la salinidad y del óxido. Es un tiempo fuera de quicio, como diría el mismo autor de la mano de Shakespeare: “Uno de los placeres que nos ha robado la civilización técnica nuestra ha sido la excitación con que se reciben las flores y frutas de estación; el primer narciso, la primera frambuesa, la primera cereza son hoy cosas del pasado, y con ellas también el precioso momento de su aparición” (Jarman, 1991/2019, p. 40). Hay aquí algo más que nostalgia por los tiempos perdidos, este jardinero sigue el ritmo de las estaciones para interrumpir el tiempo siempre igual del capitalismo avanzado, ese que hace que haya frutillas todo el año: “Un jardinero sabe cómo hacerlo, siempre cava en otro tiempo” (p. 189), escribe acertadamente María Negroni (2024) sobre Jarman. El tiempo de este jardín es el tiempo de lo simultáneo, de lo heterogéneo. Atrás parece quedar el tiempo moderno del progreso, que en Dungeness exhibe sus restos, y de la botánica en tanto ciencia, con su pulsión taxonómica y geométrica de los jardines. Asistimos a un tiempo de mutaciones, de vulnerabilidad, de abandono, de supervivencia lenta y de tiempo profundo, ese de las “piedras muertas”, que, cual color blanco de los minerales remontado en el tiempo parece indicar un comienzo: “¿Fue creado en el Big Bang? ¿Fue el propio Bang, acaso, blanco?” (Jarman, 1994/2017, p. 36), pregunta el autor en *Croma: un libro de color* para recordarnos que las piedras nos antecedieron y nos sobrevivirán. Jarman no es así un jardinero convencional; él es una de las tantas fuerzas que le dan forma al lugar.

En este ensayo he sostenido que el diario de Jarman, *Naturaleza moderna*, despliega una relación no antropocéntrica con el jardín. Naturaleza cuir es el nombre de esa relación. Si esta naturaleza exigiera un color, ese es el rojo –color de la sangre y de la enfermedad, pero también de la insistencia vital– que, más que un símbolo, es una constelación que, como

operación crítica, sindica la desmantelación de la temporalidad progresiva de la modernidad y la articulación de un tejido que une cuerpo enfermo, suelo dañado, brotes vegetales y escritura.

En la escritura de Jarman (1991/2019), el jardín emerge en un orden más amplio de existencia ecológica, donde coexisten plantas estacionales con rocas duras, materia viva y materia muerta; donde distintas fuerzas (viento, sal, historia industrial, finitud corporal) se interfieren y entrelazan. El jardín es ante todo un lugar de memoria: geológica, ambiental y humana. De ahí que valga la pena cerrar este apartado con una de sus entradas: “Mi jardín es un memorial”, escribe el sábado 15 de abril de 1989, “cada cantero, cada reloj de sol, es en verdad un nudo de amor, poblado de lavanda, flores de papel y santolina” (p. 112). Jarman recuerda a quien lo lea que ha construido su jardín “para mis queridos amigos”, los viejos amigos que jóvenes murieron: “Camino por este jardín / De la mano de mis amigos muertos” (p. 136). Estas líneas abonan su memoria.

A partir de *Naturaleza moderna*, diario de Derek Jarman, este ensayo exploró la posibilidad de una *naturaleza cuir* que no es sino una ecología donde se explicitan las fuerzas más que humanas que configuran un mundo llamado jardín, un jardín en el que las persistencias e interferencias desafían las nociones de vida y muerte sobre las que gravita la enfermedad para conectar, en cambio, la vida y la muerte con las materialidades que la sostienen. Con ello se busca contribuir al debate ecológico actual desde una dimensión cultural y material.

Referencias

- Barad, K. (2024). *La performatividad cuir de la naturaleza* (Trad. S. Vetö). Hekht. (Trabajo original publicado en 2012).
- Bellatin, M. (2018). *Salón de belleza*. Alfaguara. (Trabajo original publicado en 1994).
- Carson, R. (2016). *Primavera silenciosa* (Trad. J. Ros). Crítica. (Trabajo original publicado en 1962).
- Chakrabarty, D. (2021). Clima y capital: sobre historias entrelazadas. En *Clima y capital* (pp. 66-95) (Trad. M. L. Estupiñán). Mimesis. (Trabajo original publicado en 2014).
- Galaxina, A. (2024). *Nadie miraba hacia aquí*. Con tinta me tienes.
- Giordano, A. (2024). *El diario como forma de vida*. Bulk.
- Guibert, H. (1998). *Al amigo que no me salvó la vida* (Trad. R. Panizo). Tusquets. (Trabajo original publicado en 1990).

- Guibert, H. (2012). *Citomegalovirus: diario de hospitalización* (Trad. D. Vecchio). Beatriz Viterbo. (Trabajo original publicado en 1992).
- Ingold, T. (2011). *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. Routledge.
- Jarman, D. (2017). *Croma: un libro de color* (Trad. y ed. H. Salas). Caja Negra. (Trabajo original publicado en 1994).
- Jarman, D. (2019). *Naturaleza moderna*. (Trad. y ed. H. Salas). Caja Negra. (Trabajo original publicado en 1991).
- Jarman, D. (2025). *Derek Jarman's garden*. With photographs by H. Sooley and foreword by J. Kincaid. Timber Press. (Trabajo original publicado en 1995).
- Jarman, D. (Director). (1990). *The Garden* [Película]. Basilik Communications.
- Jarman, D. (Director). (1993). *Wittgenstein* [Película]. BFI Production.
- Lorde, A. (2019). *Los diarios del cáncer* (Trad. G. Adelstein). Ginocofía. (Trabajo original publicado en 1980).
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales*. FCE.
- Millán, G. (2007). *Veneno de escorpión: diario de vida y de muerte*. UDP.
- Negrón, M. (2024). *La idea natural*. Acanalado.
- Pastoreau, M. (2023). *Rojo: historia de un color* (Trad. N. Petit Fontserè). Folioscopio. (Trabajo original publicado en 2016).
- Perlongher, N. (1988). *El fantasma del sida*. Punto Sur.
- Pratt, M. L. (2010). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación* (Trad. O. Castillo). FCE. (Trabajo original publicado en 1992).
- Ronell, A. (2012). *Reinas de la noche* (Trad. M. López). Palinodia. (Trabajo original publicado en 1994).
- Sarduy, S. (1993). *Pájaros de la playa*. Tusquets.
- Vaggione, A. (2018). Act Up: un laboratorio de invenciones para resistir a la crisis del VIH/sida. En M. S. Boero y A. Vaggione (comps.), *Gestos vitales: recorridos críticos sobre escrituras del presente* (pp. 113-128). UNC.
- Vaggione, A. (2020). Poéticas de la sensibilidad: Derek Jarman y su tratado sobre el color. En M. Casarin (ed.), *Derivas de la literatura del siglo XXI* (pp. 231-248). UNC.
- Watney, S. (1995). El espectáculo del sida. En R. Llamas (comp.), *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de la pandemia* (Trad. O. Abásolo Pozas, pp. 33-54). Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1991).
- Zylinska, J. (2023). *Ética mínima para el Antropoceno* (Trad. M. L. Estupiñán). Mimesis. (Trabajo original publicado en 2014).