

Estéticas del desvanecimiento y espectralización en las representaciones gais del VIH/SIDA

Aesthetics of Fading and Spectralization in Gay Representations of HIV/AIDS

Álvaro del Fresno*

* Investigador FPU en el CSIC

Resumen:

El presente artículo interroga la relación entre estética y política en las representaciones de los enfermos de SIDA gais durante los años ochenta y noventa en el contexto anglosajón. En particular, haciendo uso del concepto derridiano de *espectralidad*, el texto analiza las estrategias contra-narrativas que diversos artistas homosexuales adoptaron para construir un relato que escapara la lógica del debilitamiento propuesta por Jasbir Puar (2021). En el texto se recoge la obra del fotógrafo estadounidense Mark Morrisroe y la película de Blue del célebre Derek Jarman, como ejemplos de lo que denomino “estéticas del desvanecimiento”. A través de este marco conceptual, se explorarán las estrategias narrativas que permiten performar el luto y el duelo sin quedar arrojados en su totalidad a la morbosidad y la muerte.

Palabras clave: Sida, espectralidad, contra-narración, teoría queer, luto, desvanecimiento, estética.

Abstract:

This article interrogates the relationship between aesthetics and politics in the representations of gay AIDS patients during the 1980s and 1990s in the Anglo-Saxon context. In particular, making use of the derridian concept of spectrality, the text analyzes the counter-narrative strategies that various homosexual artists adopted to construct a narrative that escaped the logic of debilitation proposed by Jasbir Puar (2021). The text takes up the work of the American photographer Mark Morrisroe and the film of Blue by the celebrated director Derek Jarman, as examples of what I call “aesthetics of disappearance”. Through this conceptual framework, I will explore the narrative strategies that allow the performance of mourning without being thrown in its entirety to morbidity and death.

Keywords: Aids, spectrality, counter-narration, queer theory, mourning, disappearance, aesthetics.

Article info:*Received: 18/11/23**Accepted: 23/12/23**DOI: <https://doi.org/10.5944/comunitania.27.4>***1. Introducción**

Las enfermedades no son reducibles a los discursos clínicos que las designan. Estas exceden la supuesta objetividad del diagnóstico hasta transformarse en dispositivos de significación, movilizados a través de prácticas discursivas y reelaborados social, cultural y políticamente. En este sentido, el sujeto enfermo no designaría únicamente una condición biológica, sino que implicaría también una condición política. Por tanto, el estatuto de dicho sujeto será variable y dependiente de su aflicción y de las coordenadas históricas y geográficas donde se ubique. Este ensayo se ocupa de la pandemia del sida no tanto en su dimensión de crisis sanitaria, sino como una crisis política o, dicho en términos foucaultianos, una crisis bio-política en relación con el sujeto homosexual¹.

Para Susan Sontag la pandemia del sida incorporó en su narrativa aspectos que la diferenciaron –y en gran medida lo sigue haciendo– de otras enfermedades que han azotado a la humanidad (Sontag, 1988). Sontag destaca la importancia de la cuestión causal para atender a los relatos oficialistas de la pandemia. De manera opuesta a enfermedades como el cáncer, cuyo origen y razón siguen en buena parte siendo desconocidos o por lo menos de difícil prevención, en el sida se identifica a un agente externo como causa del síndrome, y de forma poco rigurosa, se señala las relaciones sexuales como la razón explicativa del contagio. Por tanto, debido a que se establecen prácticas de riesgo que implican la posible exposición al virus, se responsabiliza al sujeto enfermo de haber puesto en riesgo su salud de manera explícita. Se trata, por tanto, de un mecanismo de culpabilización que reconfigura la idea históricamente asociada al enfermo como víctima, distinguiendo en este caso, entre víctimas inocentes y víctimas culpables. Esta segregación por diferenciación fue operativa durante la pandemia y su demarcación se llevó a cabo por medios de diversos vectores de poder, haciendo recaer la culpabilización sobre grupos previamente subalternizados, los cuales, a su vez, fueron demográficamente los más afectados por el virus.

¹ Veo necesario señalar los posibles peligros de teorizar en pasado la pandemia del sida, debido a su actual vigencia. A día de hoy los contagios siguen cobrándose la vida de miles de personas al año, pese a que las tecnologías bio-médicas han permitido la cronificación del síndrome. La desigual distribución de los fármacos y el acceso diferencial a los tratamientos imposibilita historizar la pandemia como un mero conflicto político del pasado, requiriendo discusiones críticas que atiendan a la relevancia actual de la pandemia.

Se produce así una moralización negativa del contagio y, por consiguiente, de la patología en sí, cuya discriminación obedece a marcadores sexuales, raciales, de clase y de procedencia, produciendo un sujeto enfermo merecedor de su enfermedad a causa de una desviación previa. El sida, como práctica discursiva, funciona a forma de castigo correctivo en consecuencia a un estilo de vida corrupto y marginal, dando cuenta de como los términos causales de la bio-medicina se reinterpretan socialmente en sus acepciones morales: ese mismo virus que los discursos clínicos señalan, es desplazado para connotar una aflicción de carácter espiritual, social y moral, que se instala para debilitar al sujeto como resultado de su vicio y perversión.

Esta configuración, punitivista y correctiva del sida, es inseparable de su definición como infección de transmisión sexual (ITS), lo que apunta a las relaciones sexuales homosexuales como momentos privilegiados para el contagio. En este sentido, es oportuno recordar que las prácticas sexuales han sido a lo largo de la historia objeto de control, represión y censura, instituyendo poderosos mecanismos de auto-disciplinamiento con el fin de instituir una normatividad sexual clave para la reproducción y la consolidación del Estado Moderno (Foucault, 1976; Preciado, 2008). Por tanto, todas aquellas formas de sexualidad consideradas anómalas y periféricas a la norma, han sido convertidas en pecados, tabúes, demonizadas o criminalizadas, tanto en la teoría como en la práctica. Así, para Foucault las prácticas clínicas fueron las responsables de buena parte de la nomenclatura moderna para designar las diversas desviaciones sexuales, por lo que ya en su propia consolidación como sujeto sexual, el homosexual fue constituido de forma patológica (Foucault, 1976). En este sentido, si bien la subordinación del sida a códigos morales está marcada por su definición como ITS, es necesario atender a la importancia de la especificidad del sujeto al que los aparatos discursivos de la pandemia –periodistas, cargos públicos, autoridades sanitarias– atacaron en mayor medida en el contexto occidental: el sujeto homosexual. Así, el hecho de privilegiar al sujeto homosexual no obedecería a su relación en términos numéricos con el sida, sino más bien a cómo se retroalimentan los significantes que constituyen y relacionan la homosexualidad y el sida en la contemporaneidad, para acabar siendo en última instancia indisociables o dependientes el uno del otro.

Para corroborar la interdependencia que une la homosexualidad y al sida, bastaría con señalar que, en Estados Unidos, país donde se descubre el VIH, el primer término utilizado para describir el virus fue GRID (Kher, 1982), *gay-related immune deficiency*, siendo también en otros casos descrito como el *cáncer gay*. Estas evidencias dan cuenta de cómo desde el inicio de la pandemia se asoció el sida a la homosexualidad, elaborando una narrativa en la que se acusaba a la supuesta promiscuidad de este colectivo como la causa médica del síndrome, y que no hace sino advertir de las profundas ansiedades sociales que articulan Occidente en torno a la homosexualidad y a otros colectivos que fueron del mismo modo relacionados con la infección, como los migrantes, las minorías étnicas y los drogo-dependientes. Como Simon Watney describe en *Policing Desire* (1997), “the presence of Aids in these groups

is generally perceived not as accidental but as a symbolic extension of some imagined inner essence of being, manifesting itself as a disease.” (Watney, 1997:8). En este sentido, cabría señalar que la homosexualidad ha sido históricamente teorizada como contra-natura, como lo que va en contra de la moral o la naturaleza, y lo que en términos religiosos viene a ser la sodomía o el llamado pecado nefando. Esta condición era concebida, como ya he señalado, en términos de enfermedad y por tanto como una condición contagiosa que amenazaba el orden establecido, colocando al homosexual necesariamente como un enemigo público, caracterizado por sus habilidades de corrupción bajo la tipificada figura del pervertido y el pedófilo. Este legado moral y teleológico configura el significado público de la enfermedad, y por tanto reinscriben en la pandemia una serie de significados peyorativos en torno a la homosexualidad que necesariamente criminalizan y culpabilizan al sujeto gay de su condición de enfermo.

Estas operaciones discursivas se materializaron en abandono institucional (falta de medidas preventivas, escasos recursos médicos, etc), desinformación y en una dura estigmatización de la comunidad homosexual, que se tradujo en una atención mediática sin precedentes para los gays y las lesbianas y que transformó su imagen pública con consecuencias mortales. Por tanto, la asesina gestión de la pandemia del VIH/SIDA, como alerta nuevamente Watney, no únicamente se manifestó como una crisis sanitaria sin precedentes, sino también como una crisis de representación, en la que se comprometió dramáticamente la identidad social del sujeto homosexual, “poniendo en riesgo la totalidad de los mecanismos de reproducción de la subjetividad gay” (Watney, 1997). Como respuesta a esta situación, los colectivos de gays y lesbianas se movilizaron para dar cuenta de una experiencia en primera persona que no reprodujese las lógicas deshumanizantes que caracterizaron el debate público la pandemia. El historiador de arte Douglas Crimp (1987) ha señalado que el importante corpus artístico y literario que caracterizó las primeras décadas de la pandemia responde a la necesidad de transformar las políticas de representación y por tanto intervenir en las propias políticas del sida. Es en este contexto de producción cultural donde la cuestión de la espectralidad comienza articularse como parte de esas contra-narrativas del sida. La figura del fantasma no únicamente vendrá a ser un arquetipo de el cuerpo deteriorado del enfermo de sida, sino que será empleado como un recurso estético que caracterice las narrativas que atestiguaron los momentos de duelo colectivo, del sufrimiento por la pérdida de amigos y amantes, y finalmente de la constatación del final de la propia vida.

Si bien lo fantasmal ha sido un objeto de interés trans-histórico y trans-cultural, durante el final del siglo xx cobra una particular importancia, dando inicio a lo que se conoce como *spectral turn* (del Pilar Branco y Peeren, 2013) o en castellano, giro espectral. Este término designa a la amalgama teórica que emplea lo fantasmal como una metáfora conceptual capaz de articular pensamiento en torno a cuestiones relativas a la ausencia, el pasado, la memoria o la alteridad, entre otros. Esta operación aglutinadora, da cuenta de la producción de un extenso corpus literario sobre

el tema y del establecimiento de una genealogía propia, en la cual cabría destacar como elemento catalizador la publicación de *Espectros de Marx* en 1993. Derrida retoma el famoso espectro comunista invocado por Marx, para elaborar toda una reflexión en torno a las cualidades acechantes de la ideología marxista. Su planteamiento pasa por atender a la naturaleza aparentemente oposicional de una supuesta temporalidad que es a su vez del pasado y del porvenir, alegando incluso que opera “más allá del presente vivo en general –y de su simple reverso negativo-. El momento espectral es el momento que ya no pertenece al tiempo” (Derrida, 1993). Esta disyunción temporal, emblemática del repetidamente citado Hamlet “*the time is out of joint*”, afirma la desarticulación y dislocación del tiempo, reconfigurando la ontología del presente. Derrida, sin embargo, apunta a la complejidad conceptual de lo espectral, alegando que en última instancia es un proyecto epistemológicamente irrealizable. La imposibilidad de dar cuenta de lo espectral, no es únicamente una cuestión analítica, sino también una inyucción ética. El fantasma no puede y no debe ser totalmente conocido. Esta alteridad radical del fantasma ha permitido establecer diálogos generativos con numerosos estudiosos que han interrogado la identidad en términos de raza, género, sexualidad y discapacidad, invocando lo espectral para conjugar como dichas identidades se relacionan con la inteligibilidad, la visibilidad o la historia bajo condiciones de violencia. En el contexto de la teoría queer, Carla Freccero, en su libro *Queer Spectrality: Haunting the Past*, retoma la recurrencia derridiana del pasado en el presente para cuestionar la linealidad hetero-reproductiva del futuro, invocando lo espectral como una forma de pensar la historiografía en términos éticos (Freccero, 2007). Mi proyecto, sin embargo, remplazará el debate historiográfico por la cuestión en torno a la corporalidad espectral, considerando la relación entre ser/no-ser, presencia/ausencia y visibilidad/invisibilidad en las contranarrativas en primera persona del sujeto gay enfermo.

2. Cuerpo, enfermedad y espectro

Thomas E. Yingling (1997) escribe “el sida como significante anuncia la deriva hacia el no-ser, de hecho, se inscribe en él. Es la infección que anuncia el fin de la identidad.” El pensador estadounidense teoriza el sida desde la propia experiencia, elaborando una ontología seropositiva que da cuenta de lo que el denomina la desaparición del cuerpo. El deterioro físico, la transformación del propio cuerpo y la evidencia de la cercanía de la muerte constituyen los marcadores de una temporalidad dilatada que socava la idea de sujeto. Desposeído de su propia agencia, el enfermo de sida es deshumanizado por los marcadores estigmatizantes que caracterizan la homosexualidad y la enfermedad. Es esta condición del cuerpo muriente la que de forma más evidente invoca la figura del espectro en un estado que transita entre vida y muerte, y cuyos signos corporales remiten a la tipificación del fantasma: la palidez, la ausencia de materia (la delgadez extrema), una voz apenas inteligible, entre otras. Yingling describe la vida con sida como la formación de un no-sujeto, en la que “el cuerpo portador recuerda continuamente a su sujeto –con una simple mi-

rada al espejo- de la distancia entre el yo y sus lesiones, y que esas lesiones no serán subsumidas por ninguna forma de transcendencia.” Apelando al estadio del espejo lacaniano, Yinglin argumenta la incapacidad de reconocer el propio cuerpo enfermo, lo que conlleva una fractura en la instancia psíquica del yo, capaz de diluir el sujeto mismo. Este proceso podríamos definirlo como *la espectralización del enfermo*, como ese estadio en la que el cuerpo consumido remite más a la muerte que a la vida y se produce un desvanecimiento de las cualidades que hacen inteligible el yo, hasta culminar en una pérdida de la propia subjetividad. Por tanto, podríamos describir la espectralidad como una condición ontológica del enfermo de sida ante la muerte, en la que tanto la subjetividad como la corporalidad del sujeto se comprometen dramáticamente, articulando un espacio liminal donde se conjuga la presencia y la ausencia de la vida. Sin embargo, la espectralidad no puede pensarse únicamente como una mera cuestión biológica, relegada a una supuesta neutralidad médica, sino que debe entenderse también como consecuencia de una gestión necropolítica de la pandemia del VIH/SIDA, en la que de forma sistemática se dejaron morir a miles de personas, que debido a su condición de subalternidad eran inasimilables al cuerpo del estado-nación. Esta forma de producir espectralidad está estrechamente relacionada al concepto de *debilitamiento* que propone Jasbir Puar (2022) en *El Derecho a Mutilar*, donde atiende a la manera en la que previas formas de subalternidad –como la raza o la clase- se articulan como enfermedad o discapacidad bajo procesos que ella señala como debilitamiento. El debilitamiento sería entonces una operacila buyeron a la de representaci ha señalado impicnto una estrategia como debilitamiento. utilartro-----s colectivos que ón de la biopolítica, por la cual se compromete la salud de ciertas poblaciones consideradas *surplus* o excedentes al aparato nacional, a través de diversos mecanismos gubernamentales y supragubernamentales (la invasión armada de países del sur global, la pasividad frente a crisis sanitarias de ciertas demografías, la contaminación ambiental causante de enfermedades, etc.). Por tanto, entender la espectralidad de los cuerpos enfermos de sida como una forma de debilitamiento implica atender la especificidad política de dicha condición y señalar que se trata de una operación procesual, en la cual lo espectral pasa de sustantivo a verbo.

La espectralización del colectivo homosexual durante la pandemia fue en gran medida una consecuencia política de la gobernanza de la crisis sanitaria, que como ya se ha señalado, implicó la movilización de diversas estrategias de representación que contribuyeron a la consolidación de una imagen pública denostada y peyorativa de la comunidad homosexual, produciendo un significado social capaz de reproducir las lógicas debilitantes en su dimensión tanto narrativa como visual. Es justamente el significado social del sida, lo que Yingling señala como la encrucijada política fundamental que plantea la pandemia. Más específicamente, el autor subordina la espectralización de la subjetividad -a lo que él se refiere como la desaparición del sujeto- con la capacidad del sida, en tanto como discurso, de anular el significado y el deseo del cuerpo, enfatizando la naturaleza social y cultural del problema de la espectralización. En otras palabras, el dispositivo del sida, como producto de diversos aparatos discursivos, funciona como un significante capaz de anular el significado de

los cuerpos a los que ataca, desposeyéndolos de su identidad previa. Aquí, sin embargo, veo necesario remarcar como la espectralización del sujeto no omite la identidad homosexual, debido a que en gran medida depende de ella. Como ya esbocé al inicio, los significantes de sida y homosexualidad se convirtieron prácticamente en intercambiables, resonando incluso en nuestro presente de forma fantasmal. El sábado 18 de septiembre de 2021 una manifestación de diversos grupos fascistas, autorizados por delegación de gobierno, gritaban en el barrio madrileño de Chueca “fuera sidosos de los barrios de Madrid” (de Quiroga, 2021). Es justamente el intercambio metafórico entre estos términos a modo de insulto lo que ilustra la manera en la que los marcadores sexuales operan en la producción de espectralidad. Así pues, es precisamente la subalternidad de este colectivo lo que acciona la espectralización del mismo, tanto a través de las formas de debilitamiento a las que se refiere Puar, como por medio de las estrategias de representación que alertaron Crimp y Watney.

Dicho esto, retomo la tesis de Yingling en relación al desvanecimiento de la identidad y del deseo, para confirmar que, si bien siguen operando marcadores identitarios, estos están vaciado de cualquier tipo de profundidad o interioridad, privando al enfermo de su singularidad y de su deseo. Dicha caracterización define la espectralización en la peor de sus acepciones, como una operación deshumanizante que se efectúa por medio de los discursos estigmatizantes y sus representaciones. En este sentido, abordaré cómo se negocia la producción de diversas formas de espectralidad, unas debilitantes y otras más reparativas, en la narración y representación fotográfica de los enfermos terminales de sida.

3. Fotografías del duelo

La serie fotográfica de Nicholas Nixon “*People with Aids*” sea quizás una de las representaciones de personas con sida que mayor relevancia pública obtuvo durante los primeros años de la pandemia. Sin embargo, esta fue duramente criticada por activistas y colectivos homosexuales por despolitizar la pandemia y presentar a unos sujetos fotográficos descontextualizados. Douglas Crimp (1995) arremetió contra esta por ofrecer simplemente una reiteración del relato dominante en torno a las personas con el virus, representándolos como debilitados, desfigurados, abandonados y resignados a su inevitable muerte, y Bethany Ogdon (2001) fue incluso mas allá, cuando afirmó que las fotografías despojan a sus retratados de su individualidad y de su deseo, reduciéndolos a una pálida y fría inmovilidad sin vida. En el contexto de la mencionada crisis de representación, las fotografías de Nixon no pudieron sino agravar la percepción de los enfermos de sida y contribuir en la producción de un sujeto fantasmal despojado de subjetividad. En palabras Yinglin, estas fotografías facilitarían la desaparición del cuerpo. Este juicio, sin embargo, plantea un profundo problema ético y estético: ¿De que manera dar cuenta de la condición de precariedad frente a la muerte que caracterizó a muchos de los enfermos de sida? Y yendo incluso más lejos: ¿Por qué hacerlo?

Esto no es si no una pregunta acerca del espectro, sobre la posibilidad de reconocer lo fantasmal en los momentos donde termina la vida, sin despojar al sujeto de su subjetividad. Una invocación del fantasma, que negocie el sida como una condición totalizante de la existencia hasta en sus últimos momentos, y que si bien de cuenta de la inevitabilidad de la muerte, no le arrebathe la dignidad a la vida. De que manera entonces movilizar lo espectral sin necesariamente emplear tácticas deshumanizantes, que anulen la interioridad del sujeto. ¿Cómo reconocer las ausencias del cuerpo, lo que Yinglin denomina fracturas, al mismo tiempo que se abraza y celebra su presencia? Derrida aquí apuesta por “mantener la unión de la disparidad misma. No en el mantener unida la disparidad, sino el colocarnos allí donde la disparidad misma mantiene la unión, sin perjudicar las disyunción, la dispersión o la diferencia, sin borrar la heterogeneidad del otro” (Derrida, 1993:31). Esta posición ética frente al espectro deconstruye la operación dialéctica entre presencia y ausencia, marcando la imposibilidad de delimitar una posición o la otra. De esta forma, atender a esta ecuación será siempre un proyecto parcialmente fallido, donde lo que queda y lo que se va, la muerte y la vida, no son explicables oposicionalmente para concebir lo espectral.

En este sentido, dentro de las contra-narrativas del sida, varios artistas ejemplifican las formas en las que atender a la condición fantasmal sin necesariamente subordinar el espectro a la fatalidad de la muerte y, al mismo tiempo, sin omitir el cuerpo al final de su vida. Entre estos, me gustaría señalar el autorretrato de Mark Morrisroe, prolífico artista que se dedicó a la experimentación fotográfica y a la performance y célebre por ser recordado como uno de “los cinco de Boston”. La imagen que guarda como título *Self-Portrait* ²(1989) se trata, como el propio título señala, de un autorretrato, en el que su cuerpo en los últimos estadios de la enfermedad se muestra desnudo en su cama. Esta imagen, si bien aborda también la temática del cuerpo enfermo en su deterioro físico, constituye una contra-imagen respecto a las fotografías de Nixon, preformando un significado antagónico que logra movilizar lo espectral más allá de su morbilidad.

Para dar cuenta de cómo Morrisroe reconstruye lo espectral, valdría la pena atender a la práctica fotográfica en los términos que propone Roland Barthes, como un “gesto embalsamador” (Barthes, 1980:14). En *Cámara Lucida*, el autor argumenta que el sujeto representado fotográficamente no ocupa ni la posición de objeto ni la de sujeto, sufriendo un proceso de espectralización y relegándolo a una entidad atrapada en la historia. En este sentido, la imagen fotográfica performa una operación de conservación y simultáneamente produce lo que Barthes llama “una micro-muerte”, atrapando el instante de aquello no podrá volver a ser. De esta manera, *Self-Portrait* funcionaría como una extensión inagotable de la condición espectral de su cuerpo enfermo, en la que la voluntad del artista atrapa las instancias finales de su experien-

² Accesible en: <https://visualaids.org/artists/mark-morrisroe>

cia del sida. Sin embargo, el estado que caracteriza al cuerpo de Morrisroe tiende a reducirse a una circunstancia transitoria entre lo que fue la vida y lo que será la muerte, pensable solo en su relación con el fin. Como el propio nombre designa, el estado terminal solo se concibe en términos de clausura, siendo incapaz de generar una temporalidad propia que no se calcule negativamente. Aquí, la cercanía de la muerte produce un efecto totalizante en la significación del cuerpo, excluyendo la posibilidad de conjugar lo corporal con ningún otro referente. Si recordamos entonces las fotos de Nixon, podríamos afirmar que las imágenes parecen atestiguar el momento de espera que conducirá al clímax narrativo por excelencia: la propia muerte de los retratados. En el caso de Morrisroe, el autor concede una dimensión propia a la temporalidad de su estado terminal, desplazando la mirada morbosa y dignificando la condición espectral como un estado que excede el binarismo vida y muerte. El acto fotográfico es aquí un gesto estrictamente afirmativo en el que el autor rechaza tanto los términos que reinscriben en el cuerpo enfermo lo abyecto, y que por tanto lo invisibilizan, como la macabra obsesión social de consumir cuerpos enfermos de sida, en los que registrar su condición de marginalidad.

De esta forma, podríamos decir que el artista respeta la consigna derridiana y no fractura la espectralidad entre muerte y vida, sino que es capaz de conferir a su condición espectral una breve temporalidad propia. Esto es posible gracias a los escasos recursos que emplea Morrisroe en su autorretrato, entre ellos quizás el más significativo sea el desnudo. La elección de mostrarse sin ropa, únicamente cubriendo parte de sus genitales, le distingue de las otras representaciones de enfermos de sida en las que se censuraba cualquier forma de intimidad que trascendiera la muerte. Si bien la exposición total de su cuerpo confirma, y en cierto sentido agrava, el reconocimiento de la enfermedad, este deseo del autor por mostrarse al desnudo confirma una voluntad que excede el mandato a la vergüenza y a la culpa que caracterizan al enfermo. Morrisroe acepta la negatividad del sida sin permitir que totalice el significado de su cuerpo, o como diría aquí Yinglin, resiste a la significación del sida como clausura de toda identidad. Vemos en él una fuerza deseante, que, sin ser necesariamente sexual, se confirma como la prolongación de la sensualidad y el erotismo que caracteriza su obra. Los numerosos autorretratos de Morrisroe, distintivamente sugerentes, testifican un impulso a consagrar su propio cuerpo y esculpirlo en un entramado de deseo criminalizado y estigmatizado, tanto como homosexual, como por trabajador sexual. Este caso no es excepción, Morrisroe no censura el desnudo de su propio cuerpo enfermo, sugiriendo que pese a los dramáticos cambios físicos continúa reconociendo su propia imagen. La cámara hace la función de espejo como tecnología productora de "yo", debido a que fotografiarse implica confiar en reconocerse y aceptar preservar ese acto de reconocimiento en su calidad de objeto.

Otra cuestión a abordar en *Self-Portrait*, es la forma en la que se produce lo espectral. Para esto, debemos considerar ciertos aspectos técnicos de las implicaciones que el autorretrato plantea. La fórmula de este género es fácil: el ejecutor y el ejecutado son la misma persona. Fotógrafo y fotografiado son uno. Esto no supone en

primera instancia ningún tipo de problema, debido a que hay numerosas maneras y formas para que esta combinación se dé exitosamente, desde las menos complejas como fotografiarse delante de una superficie espejada, pasando por el *selfie*, hasta llegar a tecnologías más complejas como disparadores remotos o capturas programables. Sin embargo, Morrisroe no contaba con muchas de las tecnologías modernas que facilitan la tarea en la actualidad, obligándole probablemente a hacer uso de algún tipo de accionador manual para poder retratarse a distancia. Sin embargo, cualquier tipo de mecanismo que explicita de que manera se disparó la cámara está completamente oculto en la foto. La imagen, entonces, plantea la misteriosa pregunta de cómo abordar la que parece ser una fórmula fraudulenta del autorretrato. La presencia del cuerpo del autor no hace sino enfatizar la ausencia del mismo como ejecutor, produciendo una inquietante tensión entre espacios, o mejor dicho, cuerpos negativos.

Para responder a esta omisión, me gustaría pensar que Morrisroe está aquí efectuando un desdoblamiento –quizás de hecho, todo autorretrato incorpore una duplicidad- en el que su cuerpo necesariamente se escinde para dar lugar a su imagen. Esta invocación del fantasma, como desdoblamiento del cuerpo que se hace presente solo a través de su ausencia, cobra incluso más sentido si advertimos la disposición de la cámara, y por tanto del fotógrafo, respecto al retratado. El cuerpo de Morrisroe se encuentra a una altura claramente inferior a la de la cámara, permitiendo capturar la totalidad de su cuerpo frontalmente, lo que a su vez da cuenta de que la cámara necesariamente levita sobre el retratado. Este efecto fantasmal inscribe en el autorretrato un gesto generador de espectralidad, en la que la misteriosa autoría del documento posibilita una lectura que movilice el fantasma más allá de lo metafórico para transformarlo en una manera de pensar y conocer. Cabría entonces preguntarse: ¿y si realmente detrás de la cámara encontramos el espectro de Morrisroe? Quizás entonces, *Self-Portrait*, no se trate si no de un encuentro entre un cuerpo y su fantasma, en el que la mirada fija del artista se tropieza con su propio rostro espectral. Entonces, podríamos decir que el autorretrato funciona como un dispositivo que permite el diálogo entre Morrisroe y su fantasma, una interpelación que define el duelo del artista frente a su debilitamiento y que necesariamente escapa a lo representable. Mirar a su fantasma y reconocerse en él detona el luto ante ese cuerpo que escapa. A diferencia de otras formas de representación de estados terminales en las que la que el espectro opera como metáfora debilitante, que deshumaniza al cuerpo enfermo y lo hace inteligible solo en tanto a su inminente cercanía a la muerte, el fotógrafo invoca lo espectral como estrategia capaz de aglutinar las complejas relaciones entre muerte y vida, sin necesariamente capitular ni en una o ni en la otra. Morrisroe no obvia la muerte, sino que la conjuga a través de lo espectral en sus insolubles ausencias y presencias, movilizándolo el luto como gesto que define lo vivo. Como Esteban Muñoz (1998) nos recuerda citando a Barthes, la fotografía es un texto muerto y por tanto es siempre también un texto de luto. Morrisroe, complejiza la naturaleza del autorretrato a través de la irresuelta relación entre fotógrafo y fotografiado, produciendo en este gesto una forma de espectralidad que habilita la

posibilidad del luto. El desdoblamiento fantasmal que caracteriza la imagen, permite al artista, al menos poéticamente, encontrarse con su fantasma y gestar una forma de duelo inminentemente afirmativa de su subjetividad.

4. Blue y la estética del desvanecimiento

Si bien *Self-Portrait* remitía a las instancias terminales de la vida del autor haciendo uso de la fotografía como técnica de representación en la que la evidencia visual del deterioro físico era traducida en su calidad de documento, a continuación comentaré acerca de una obra que emplea métodos inversos para dar cuenta de la condición fantasmal de su creador. Este es el caso de la película *Blue* de Derek Jarman, célebre director, escritor, pintor y escenógrafo británico, quien murió en 1994 debido a una enfermedad relacionada al sida. Jarman dejó tras de sí un extenso legado artístico, que sigue acechando el presente del imaginario homosexual (y no solo), por su capacidad de elaborar toda una poética del homo-erotismo más allá de los códigos asimilacionistas dominantes en su momento. *Blue* ocupa una posición excepcional en la filmografía del director, no únicamente por ser su última cinta, sino también por llevar al extremo la experimentación cinematográfica que caracterizó su obra. Estrenada poco antes de su muerte en la Bienale di Venezia del 1993, en *Blue* somos testigos de un monocromo azul acompañado durante 75 minutos por la narración sonora de las experiencias de Jarman durante el último año de su enfermedad. Estas vivencias, a las que dan voz amigos de Jarman, son combinadas con un rico paisaje sonoro que reúne desde grabaciones ambientales a piezas musicales.

La película ofrece la posibilidad de atender nuevamente al cuerpo enfermo de sida en sus estadios terminales, invocando esa encarnación del espectro que caracteriza la corporalidad debilitada como consecuencia del síndrome. Aquí, sin embargo, la representación del estado espectral queda ausente, debido al rechazo del director por emplear técnicas representativas, lo que compromete la lectura en su dimensión fantasmal. Con la intención de atender a la complejidad que caracteriza la espectralidad del cuerpo enfermo, movilizaré la opacidad de *Blue* para demostrar sus posibilidades tanto estéticas como políticas para reelaborar la espectralidad más allá del marco debilitante. En este sentido, si bien ambos performan una resignificación del estado espectral, la pieza de Jarman se configura como diametralmente opuesta a la de Morrisroe en términos formales. Si esta última atendía al sida –y a lo que se resistía a él– desde la más desnuda y literal de sus elaboraciones, el trabajo de inglés imposibilita la representación visual de la experiencia narrada, dando lugar a una serie de cuestiones y preocupaciones ausentes en el autorretrato de Morrisroe.

La resistencia a elaborar una narrativa visual se contrapone al texto hablado y al acompañamiento musical que exponen los pensamientos y las vivencias de Jarman en su último año de vida. El guión se caracteriza por su heterogeneidad de registros y formatos y la omisión de cualquier principio regulador lógico-causal, dando forma

a una narración que alterna momentos confesionales, consignas políticas y burlas sarcásticas. Unas veces siendo más sutil y otras más directo, Jarman dedica *Blue* al sida, no únicamente como aflicción personal, sino también como una condición colectiva que asolaba a sus amigos y amantes. La selección musical sirve como acompañamiento del texto, en algunos casos remitiendo como prueba sonora al propio texto enunciado, y otras simplemente sirviendo como recurso ambiental, capaz de inducir al oyente a estados emocionales acordes al film. Sin embargo, sería un error intentar separar el texto y el sonido, del monocromo azul que lo enmarca. La decisión de Jarman por traducir *Blue* de la prosa al video, alerta como dicho traspase otorga una profundidad narrativa inabarcable en un formato textual. Así pues, me acercaré a la cuestión de la representación de *Blue*, solo en tanto como condición necesaria para la narración, asumiendo en todo momento que el guión y la música se conjugan inseparablemente de la imagen.

Para comentar la obra, sería quizás necesario empezar señalando que el monocromo que domina la pantalla durante la totalidad de la cinta no es un mero recurso estilístico. El azul corresponde a la imagen que el propio Jarman vislumbraba antes sus ojos debido a su apresurada ceguera, fruto de una enfermedad causada por el sida. Jarman, por tanto, no emplea el azul como un mero capricho artístico, sino que pretende trasladar su experiencia encarnada de la enfermedad a la pantalla. Esta intención implica el reconocimiento de las limitaciones creativas del autor, despojando al cine de sus exigencias modales, para ocuparse de lo que el cine puede y no de lo que debe. De esta forma, la obra rechaza tematizar la vulnerabilidad del autor a través de recursos visuales, incorporando esa vulnerabilidad de forma estructural y metodológica, economizando el lenguaje poético como si se tratara de los propios recursos físicos del enfermo. La película toma pues el cuerpo de Jarman, se hace cuerpo. Sin embargo, este gesto va más allá de un simple desplazamiento por el cual la audiencia pasaría a ocupar la corporalidad del enfermo. Mucho menos se trata de un intento de condensar la verdad absoluta de la experiencia del artista, a través de la cual facilitar una identificación con el espectador que culminara en una catarsis. La elección de privar a la narración fílmica de la imagen en movimiento responde justamente a una postura política que refuta de la representación como estrategia para dar cuenta de su condición física, biológica, y en palabras de Yingling, ontológica. Es quizás justamente la imposibilidad de hacer inteligible en términos visuales la enfermedad lo que define *Blue*, habilitando otros registros para performar su duelo. La ceguera de Jarman pasa de una condición biológica a una herramienta estética, efectuando una transformación en la sintomatología del sida: el decaimiento del cuerpo, que el discurso bio-médico subordina a la anunciación de la muerte, para Jarman se convierte en una posición epistémica para pensar y dar cuenta de su experiencia. Por tanto, esta renuncia a la representación que nace de la reelaboración de su condición biológica a una posición estética se configura para Jarman como la única forma de atender éticamente al estado de precariedad, tanto biológica como política, que caracterizó a los homosexuales, migrantes y drogo-dependientes con sida. En este sentido, es importante subrayar que aquí Jarman responde a la invitación de Yingling

de no reproducir el sida como un significante totalizante, en una operación que no hace sino afirmar la identidad y la subjetividad del propio autor. Rechazando cualquier tipo de lectura que celebre la enfermedad como una oportunidad creativa privilegiada, a través de la mistificación de la condición del enfermo, Jarman moviliza la enfermedad más allá de su significado social para transformarla en una posición estética desde donde reconstituir tanto al sujeto como al sida.

En su libro *Croma* (Jarman, 1994) y más específicamente el capítulo *Hacia el Azul*, del cual nace el guión de *Blue*, Jarman nos dice “Luz azul. Una luz espectral” invocando de forma clara y literal lo fantasmal. Cabe entonces preguntarse con qué propósito acude Jarman al espectro y de qué forma lo moviliza. Si aceptamos las indicaciones de Jarman para atender a la relación entre el azul y lo espectral, debemos necesariamente meditar sobre la manera en la que ambos términos se conjugan con la representación. Como ya he mencionado, el azul funciona como estrategia de abstracción que suprime cualquier forma de representación. Esta función estético-política esquivada a la vez que dinamita la significación del sida como marcador deshumanizante, al mismo tiempo que ofrece un ejemplo de lo que podríamos llamar *poéticas reparativas*, tomando el término del célebre ensayo de Eve Kosofsky Sedgwick (2003) *Paranoid Reading, Reparative Reading*. En el texto la autora señala la violencia de la evidencia operante en las prácticas hermenéuticas de lo que ella denomina *sospecha*, las cuales desatienden a las formaciones sociales en las que la visibilidad se constituye en sí como un acto de violencia. Si bien la cinta de Jarman es difícilmente descifrable a través de lo que Sedgwick llama lectura reparativa, debido a la incapacidad de disociar la violencia política de su narración, sí que sirve como ejemplo de un compromiso reparativo con el medio cinematográfico. El rechazo a la representación parece responder a la invitación de Sedgwick por advertir el poder performativo del conocimiento, y en este caso de las imágenes en cuanto documentos, portadoras de información, para reproducir esas mismas formas de violencia que representan. La decisión del director por emplear el lenguaje de la abstracción podría entonces leerse como una manera de atender a lo fantasmal de forma reparativa, sin subordinarlo al viciado imaginario social donde necesariamente queda circunscrito a la muerte, movilizándolo por tanto el fantasma como ausencia, como una postura ética y estética desde donde dar cuenta de su experiencia en un vocabulario no referencial. De esta manera, lo fantasmal, que continúa definiendo la corporalidad –en su inescapable dimensión ontológica– del enfermo en su estadio terminal, articula no únicamente al propio sujeto sino también, como sucede con Morrisroe, su representación. Si en el fotógrafo la presencia del cuerpo se conjugaba con la ausencia del fantasma, aquí el espacio negativo carece de cualquier positividad, transformándose en una totalidad en la que domina la ausencia del cuerpo. Sin embargo, es justo ahí donde el fantasma se conjura con mayor vigor, siguiendo la premisa derridiana que advierte sobre la imposibilidad de conocer al fantasma. El rechazo a la representación es una estrategia para conjurar un tiempo y una dimensión propia de la espectralidad, no viciada por las operaciones debilitantes que acecharon a los homosexuales enfermos. El fantasma aquí ya no corresponde únicamente a lo que no puede ser visto, sino a

lo que no permite ver: el espectro inunda *Blue* en su dimensión metodológica, espectraliza la experiencia estética, la asedia hasta su desvanecimiento. Esta cuestión invita a pensar sobre la posibilidad de una estética del desvanecimiento, una forma de dar cuenta de la condición terminal de ciertos sujetos sin reproducirlos como ya-muertos, o en otras palabras, una estética del desvanecimiento no debilitante, donde el espectro se conjugue más allá de lo metafórico, para convertirse en una forma de hacer, de ver y de pensar. En este sentido, una estética del desvanecimiento deberá considerar las técnicas de representación en su dimensión metodológica y formal, aceptando que el propio sujeto representado sea capaz de modificar los mecanismos que lo representan, alterando el juego de equivalencias que ordenan la figuración y la descripción artística y literaria. Este proyecto retomaría el legado intelectual de Yinglin y su preocupación con “el cuerpo que desaparece”, ocupándose del estado de alienación que el autor señala definir al enfermo de sida. Como se ha venido definiendo al espectro, la compleja dimensión subjetiva de la corporalidad fantasmal no debe ser arrojada a una operación dialéctica donde destilar una definición ontológica de dicho estado, sino contrariamente aceptar las indisociables polaridades que la constituyen.

Así pues, *Blue* condensa la melancólica alienación de su autor, que atestigua como se apaga su mundo, al mismo tiempo que moviliza ese estado para generar un cuerpo poético que incluya los silencios, las elisiones, el vacío y la pérdida que resisten a la representación. En este sentido, la alienación que caracteriza al sujeto descrito por Yingling no queda diluida en la narrativa de la superación que erige al enfermo ejemplar, ni al mismo tiempo consigue totalizar la subjetividad del autor, insistiendo en la importancia de dignificar el estado espectral.

Peggy Phelan (1997) señala como espacio privilegiado para “performar actos queer” al terreno entre lo que denomina la primera muerte, de naturaleza psicológica y producida por la consciencia de la fragilidad de su propia vida, y la segunda, la muerte biológica. Es en este hueco fantasmal donde Jarman -y Morrisroe- ejecuta la obra, y donde quizás se despliega de manera más brutal la estética del desvanecimiento, capaz de elaborar toda una dimensión poética del luto de naturaleza inminentemente política.

En este mundo, que como anuncia Jarman está acabando, es donde el director conjuga el texto, la imagen y el sonido para dar cuenta de una narración que al mismo tiempo que se afirma como una poética del duelo, se desvanece. Es en ese espacio intermedio, “donde la disparidad misma mantiene la unión” (Derrida, 1993), donde lo espectral adquiere una profundidad propia que contrarresta los debilitantes significados sociales que le acechan.

BIBLIOGRAFÍA

- Bartes, Roland. 1980. *La Chambre Claire*. Editions de Seuil.
- Crimp, Douglas. 1989. Mourning and Militancy. *October*, 51, 3–18.
- Crimp, Douglas. 1987. How to Have Promiscuity in a Epidemic. *October*, 43, 9–13.
- Crimp, Douglas. 1987. [Introduction]. *October*, 43, 3–16.
- Derrida, Jacques. 2006. *Specters of Marx: the state of the debt the work of mourning and the new international*. Routledge.
- Freccero, Carla. 2007. *Queer Spectrality*. Duke University Press.
- Foucault, Michael. 1998. *Historia de la sexualidad I*, Siglo veintiuno de España editores.
- Jarman, Dereck. 2017. *Chroma*. Caja Negra.
- Jasbir, Puar. 2022. *El Derecho a Mutilar*. Bellaterra Ediciones
- Kher, Unmesh. 1982, July 27. *A Name for the Plague*.
<https://web.archive.org/web/20080307015307/http://www.time.com/time/80days/820727.html>
- Muñoz, José Esteban. 1998. *Disidentifications*. Minnesota Press.
- Ogdon, Bethany. 2001. Through the Image: Nicholas Nixon's "People with AIDS." *Discourse*, 23(3), 75–105.
- Phellam, Peggy. 1997. *Mourning Sex*. Routledge.
- Preciado, Paul B. 2008. *Testo Yonqui*. Espasa Calpe.
- de Quiroga, Cris. 2021. La Extrema Derecha Protesta en Chueca. *ABC* https://www.abc.es/espana/madrid/abci-grupos-extrema-derecha-marchan-chueca-puerta-contra-agendas-2030-y-2050-202109181912_video.html
- Sedwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling*. Duke University Press.
- Sontag, Susan. 1988. *AIDS and its Metaphors*. Penguin Ramdon House.
- Watney, Simon. 1996. *Policing Desire: Pornography, AIDS, and the Media*. University of Minnesota Press.
- Yingling, Thomas E. 1997. *AIDS and the National Body*. Duke University Press.

