

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n20.35973>

Archivos seropositivos: más recorridos

Javier Gasparri

Universidad Nacional de Rosario – CONICET

jegasparri@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5834-5146

Recibido 18 /05/2021. Aceptado 24/ 09/2021

Resumen

En este artículo se propone un recorrido por lo que se denomina archivos seropositivos. La exploración se sostiene en una diversidad de registros y materiales que transversalizan y sitúan distintos problemas y formas del archivo y encuentran en las huellas vinculadas al VIH-sida una serie de preguntas específicas. De este modo, se analizan, en tanto archivos, artefactos culturales de Fernanda Farias de Albuquerque, Naty Menstrual, Keith Haring y Derek Jarman, que permiten diseñar una perspectiva transnacional, así como una cartografía sexodisidente de las respuestas artísticas y (bio)políticas al VIH-sida con algunas inflexiones transtemporales.

Palabras clave: *VIH-sida, archivos, perspectiva queer, arte contemporáneo*

Seropositive Archives: more routes

Abstract

This article proposes a tour of what is called seropositive archives. The exploration is based on a diversity of records and materials that cross-section and situate different problems and forms of the archive and find a series of specific questions in the traces linked to HIV-AIDS. In this way, cultural artifacts of Fernanda Farias de Albuquerque, Naty Menstrual, Keith Haring and Derek Jarman are analyzed as archives, which allow the design of a transnational perspective, as well as a sexual dissident cartography of artistic and (bio) political responses to HIV-AIDS, with some transtemporal inflections.

Keywords: *HIV-aids, archives, queer perspective, contemporary art*



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Desde hace tiempo que insiste la pregunta en torno a de qué manera un *corpus*, o incluso un canon, deviene archivo; mediante qué estrategias de reconfiguración o puntos de pasaje o perspectivas radicalmente resituadas se abre un mapa viviente que haría un archivo o precisaría efectos no-bibliotecológicos. Estas inquietudes básicas orientan, de manera exploratoria, las tentativas que querría ensayar en torno a lo que en principio podríamos llamar archivos seropositivos¹. Una cartopografía en la que las huellas que hacen su territorio no jerarquizan de manera excluyente la escritura escrita (verbal) sino que además organizan relaciones transversales o compartidas o comunes con escrituras visuales o sonoras cuyos registros van más allá o inciden más acá de la letra. Una tecnología discursiva abierta a la multiplicidad de registros y en la que lo viviente encuentra formas de hacer un cuerpo más allá de los límites de la carne y de trabajar sobre los límites experimentantes en artefactos más o menos inteligibles, en lenguajes que no cristalizan necesariamente en lenguas.

Si bien estas indagaciones podrían responder a líneas y enfoques ya instalados en nuestro ámbito, como lo inter o transdisciplinario, o incluso las hipótesis en torno a las salidas de la literatura, el campo expandido o la postautonomía, de todas maneras, aunque algo de eso resuene, querría poder proponer otra dirección, o al menos con otros matices y problemas. Del *corpus* al archivo como devenir o transición clave, cabría pensar en el escenario de la literatura y las artes a partir de un montaje entre escrituras literarias o deseantes de literatura, exploraciones audiovisuales, performances experimentales, entre otras, a partir de un sentido cultural y especialmente político, sobre todo en sus efectos éticos y comunitarios. Acaso más artefacto que dispositivo, y ya no solo verbal, el archivo vivo que se presentifica abre una multiplicidad de registros imbricados.²

Por lo tanto, si lo antedicho puede disparar interrogantes entre arte, vida y archivo, es preciso apresurarse a considerar —para evitar el *a priori* material o preexistente: sabemos que el archivo nunca está ahí— qué especifica el carácter seropositivo de ese archivo, o para decirlo foucaultianamente, a qué arqueología responde. Archivos seropositivos, entonces, que también podrían formularse, para darle impronta *queer*, archivos sidarios, aunque estos parecen reservarse mejor para significar la experiencia de la enfermedad.

Como sabemos, desde su emergencia en los años 80, el VIH-sida dio lugar a una creciente producción cultural (que se intensifica especialmente hacia el final de esa década y durante la siguiente) que puso en escena la precariedad de ciertos cuerpos frente a los dispositivos biopolíticos de normalización social impulsados tanto desde el reflujo conservador como desde las estrategias de "prevención", en nombre de la contención de los excesos. En este marco podríamos pensar un recorrido por algunas de aquellas producciones para examinar sus respuestas frente a ese impacto; por caso, los escritos de Néstor Perlongher, en sus diferentes modulaciones genéricas, resultan por lo notable un punto central de atención siempre presente, pero también podrían considerarse comparaciones y proyecciones a otros autorxs y artistas, relacionadxs o no. La dirección en la que es posible avanzar está dada no solo por la inflexión en las obras que produce el VIH-sida, sino además por la irrupción de formas que desacomodan los modos institucionalizados: ya no se trata de la novela, el epistolario, el diario íntimo, la serie fotográfica, el manifiesto, el ensayo, la pieza teatral, el documental (para nombrar algunos registros heterodoxos), sino de lo que se transversaliza

entre ellos en la interdicción de un archivo posible para situar escrituras de imágenes — verbales o visuales— que interrumpen la llamada moral pública, cuyos efectos (para decirlo con Perlongher (1997)) inciden tanto como la devastación física en la programación contemporánea de los cuerpos mediante sus olas de pánico. Y al hacer esto, en el mismo movimiento, ponen en suspenso el reparto de las artes y las escrituras literarias reconocibles. De este modo, no se trata entonces de pensar en una tematización del VIH-sida en el marco de una obra, aún con toda la densidad vivencial que ello pueda suponer (un ejemplo bien conocido sería el francés Hervé Guibert), ni por lo tanto tampoco (o no solamente) de examinar sus figuraciones, sino de poder señalar los límites inteligibles en los que se produce un punto de pasaje entre un cuerpo y una voz, una vida y una imagen, y su articulación política proyectada en los efectos de una sobrevivida.³

Aquí se pueden introducir más preguntas, a modo de expectativas generales: ¿Qué inflexiones podría ofrecer este archivo seropositivo en sus localizaciones temporales (fundamentalmente las décadas del 80 y el 90) y espaciales o territoriales (incluso en un sentido geopolítico: por ejemplo, el eje Nueva York – Cono Sur) imbricados en una lógica transnacional? ¿Y en relación con las respuestas que produce en términos de imágenes — verbales y visuales— y en sus escrituras? ¿Qué saberes y experiencias en torno al VIH-sida conjeturamos allí —y no solamente como enfermedad—? ¿Qué estrategias biopolíticas sobre los cuerpos y qué devenires en las transformaciones sexuales se pueden visualizar? Más que resoluciones a estas preguntas, al menos por ahora, lo que me interesa destacar es que se trata de términos que querría poner en juego.

Entre sus destellos, en relación con las éticas sexocorporales que se transformaron en tiempos del VIH-sida, podemos pensar en Glauco Mattoso (1986) y su respuesta afirmativa desde los placeres anómalos: la figura del “pedólatra” con sus masajes y lamidas de pies. Este erotismo descentrado de lo genital evita el contacto de los fluidos que constituyen un riesgo para la transmisión del virus y, sobre todo, explora un nuevo territorio corporal, algo que recién años después plantearía el posporno. De este modo, Glauco da lugar a una nueva gramática del deseo sexual (no casualmente la lectura que realiza Perlongher juega con el doble sentido: “el deseo de pie”) y en el mismo movimiento evita el asimilacionismo preventivo (monogamia, coito seguro, etcétera).

En lo que sigue, entre los numerosos “materiales” (la vaguedad es deliberada) que podríamos tomar, nos concentraremos en algunas imágenes, escenas, episodios, formulaciones, tensiones (la vaguedad sigue siendo deliberada) que van formando el cuerpo del archivo: de ambición integral pero siempre incompleto, y por eso proliferante en su fragmentarismo.

2

Como en una escena con exteriores e interiores, la violencia sobre los cuerpos que irrumpe con el VIH-sida nos acerca a imágenes y re-cuentos, entre la calle y el afecto comunitario. En su autobiografía, Fernanda Farias de Albuquerque, *Princesa*, a la vez que relata la historia de un devenir corporal y puntualiza todos los hitos de su proceso de incorporación prostética, también da cuenta de una fuga identitaria y territorial: del pequeño *veado* pobre en Remigio, el nordeste brasileño, a Fernanda, que se desplaza por las grandes metrópolis brasileñas y de allí a Europa, decepcionada sin excepción por cada una de las ciudades en las que habita un tiempo, y también por los amores frustrados. Como el relato cubre toda la década del 80 (y llega hasta los primeros de los 90, cuando Fernanda está presa en Roma y escribe) es también la historia de un sucederse transfóbico cotidiano en el que las amigas, compañeras de calle, enemigas o simplemente conocidas van cayendo una a una. Pero a los crímenes de odio y los travesticidios se sobreimprime la otra plaga, “el Maldito”, como lo llama, que en no pocos

casos es justamente el desencadenante que justifica el exterminio. Por eso *Princesa* presenta una fotografía capturada de primera mano, casi una *polaroid*, que destella como un archivo inmediato del registro de configuraciones sociales perceptibles en el haz de vidas sexodisidentes. El escenario, entonces, es el de Salvador de Bahía, Río de Janeiro y San Pablo, entre los años 1985 y 1986, años clave dentro de los tiempos del VIH-sida. El estallido y la estigmatización signan la precariedad ya presente. Le dicen: “Princesa, ocúltate. No dejes que los clientes [del negocio de comidas en el que trabaja] te vean en la cocina. Esconde esas tetas, vístete decente: hay gente que come. Está el sida, maricones y transexuales dan miedo” (Farias, 1996, p. 67), y ella agrega luego:

Un dolor de cabeza, ahora basta un dolor de barriga y a mi alrededor se levanta una fortaleza de malas miradas. El sida, el Maldito, toma la tiza y dibuja sus fronteras: yo fuera, ellos dentro. Incluso en el restaurante. Lo toca todo, está presente en todas partes: un ataque de tos en la cocina y aparece con cien susurros a mis espaldas. Princesa ya no es princesa en el Roda Viva, es fruta envenenada. (Farias, 1996, p. 68).

El fantasma del sida pasa entonces a diseñar casi todo el ecosistema sexocorporal (el signo tecnológico que organiza el protocolo inorgánico es el preservativo: el cliente que se resiste, el amor que se exime, la policía que constata su portación en la cartera) y, correlativamente, regula el mercado del trabajo sexual: “...el mercado de San Pablo se había vuelto difícil, endiablado. Si el Maldito no te roía por dentro (yo me sentía incontaminada), te acosaba desde fuera con porras y tiroteos” (Farias, 1996, p. 84). Y es que las redadas policiales encontraron en el VIH-sida un motivo preciso para intensificar la demanda social de purificación moral; el registro es que “[nosotras] éramos un atentado mortal a la decencia pública” (Farias, 1996, p. 73) (y “mortal” bien puede adquirir más de un sentido). Una movilización del aparato policíaco-estatal que recoge y a la vez promueve un clamor que llega a manifestarse desde la propia masa, como lo retrata Fernanda en una verdadera postal social de San Pablo en 1986⁴:

“Limpia San Pablo, mata un transexual cada noche”. Eso era la metrópolis industrial del Brasil. Pegado en las paredes, en guerra contra la peste *gay* y transexual, contra el Virus y la prostitución. Llegó en masa un viernes por la noche, asomó del fondo de la avenida Floriano Peixoto. Una nube de decencia pública. Turbulenta. Una manifestación de ojos de vidrio, deslumbrantes. Faros que se comen la luna, colmillos blancos. Motos, coches y gente a pie. A paso normal, lentamente. Mujeres con los maridos, los hijos con los padres. Agitan palos, empuñan piedras y cadenas. Limpian la ciudad. Son una nube que avanza hasta el centro de la calle, por las aceras. (Farias, 1996, pp. 81-82).

Fernanda se puede proteger, pero Karina no: “Mordida por los palos, por las cadenas. Atormentada por las piedras, las mujercitas con los maridos, los hijitos con los padres. Blancos, bellas familias blancas. Han limpiado la rua Peixoto por una noche, han matado a Karina. Despedazado” (Farias, 1996, p. 82).

Cuerpos despedazados: la violencia transodiante y el Maldito sida se solidarizan y en un momento del relato, especialmente contenido en el pasaje por Río de Janeiro en 1985, porque “no sólo había disparos y navajazos” (1996, p. 79), Fernanda no puede más que apelar a hacer una lista de trans seropositivas muertas: Renata, Jane, Alcione, Suzi, Geraldina, Acasia, Simone... hasta llegar, ya en Madrid, a su admirada Perla, modelo para ella, muriéndose en la

cama de un cuartito de hospital (Farias, 1996, pp. 79-81 y 99). Casi su propio proyecto nombres.

Ciertamente, el afán de consignar diseña mapas afectivos como respuesta al peligro y al dolor. He aquí el escenario interior, no por repliegue alguno que escamotee o borre la confrontación con el mundo, ni mucho menos por una salida taxonómica (todo lo contrario, la afirmatividad de la presencia interactúa desde la intemperie de un modo tan intenso como dinámico), sino por la experimentación de lazos comunitarios con el horizonte del cuidado. En efecto, si —como mostró Foucault— las relaciones de poder penetran los cuerpos, y también lo social direcciona gramáticas corporales específicas, entonces en esa doble faz, incluso de forma simbólica (y cuya división en este ejercicio es tan operativa como imaginaria), podemos encontrar esta zona de archivos que intervienen culturalmente con toda su potencia de realización. Sea desde los distintos modos de escrituras del yo, o en los umbrales de la ficción (por caso, la crónica) o a través de una instalación material (emblemáticamente, el NAMES Project AIDS Memorial Quilt), todos estos registros conllevan un deseo de memoria aunque no se agotan en su valor testimonial.

Por eso, además de presentificar a las amigas muertas mediante sus nombres, la perspectiva que se formula propone un sentido comunitario, siquiera como deseo, y es notable su recurrencia como forma común. Además de ese momento de *Princesa*, la encontramos nítida y desplegada en *Loco afán*, de Pedro Lemebel (2000), una de las textualidades literarias más significativas en América Latina sobre el tema. Y también la encontramos en *Naty Menstrual*, en el conjunto de tres relatos agrupados como “Camarada Kaposi”, dentro de *Continuadísimo*. Allí aparece la Mr. Ed, travesti tucumana que se hace tratar el virus con una maestra china, que tenía mentas a lo Gauchito Gil, y las semillas que le injerta en la oreja hacen un presumible devenir vegetal y acuático. Por otro lado, la Angie mezcla las pastillas del cóctel, se empastilla cuando está desesperada y se suicida tras el ataque de un chongo: “viste bicho hijo de puta... viste bicho hijo de puta que no me ganaste... ahora te jodo y me mato yo primero” (Menstrual, 2019, p. 88). Finalmente, está la Selva, amiga de la narradora, que abraza a su “camarada Kaposi”, le escribe una carta y desaparece del Hospital Muñiz: se va junto a los pájaros pintados en el paredón del Hospital. Salvo la Angie, cuyo cuerpo queda destrozado —pero sonriente— en el charco de sangre, en los otros dos casos la muerte es un desvanecerse, un evaporarse, un irse, un no-sé-qué-pasó, que entre lo carnavalesco del relato y la fabulación del final materializan una tonalidad y una textura tan risueña como sensible ante la severidad paralizante del drama. Es la risa que sangra: operación lamborghiniana devenida *queer* que hace estilo Perlongher y con la que también Lemebel, en *Loco afán*, conjura el olor a muerte del sidario. El relato de las vidas de las amigas que se llevó la peste, o lo que cifran sus nombres⁵, densifica la rabia y también el duelo. Un archivo es también, o ante todo, eso.

3

El 27 de febrero de 1989, en cinco horas, Keith Haring pinta en la plaza Salvador Seguí, del Raval de Barcelona, el mural “Todos juntos podemos parar el sida”. Exactamente un año después, en febrero de 1990, Haring muere de complicaciones relacionadas con el VIH-sida.

El enorme mural propone una serie de figuras entrelazadas, casi al modo de una viñeta pero cuya contigüidad se ahorra la iteración por efecto de su dinamismo cinético. Una larga serpiente organiza buena parte de la sintaxis, ya que hacia un extremo intenta devorar una serie de cuerpos humanos, que salen corriendo, y hacia otro una enorme tijera (también formada por cuerpos unidos) corta su parte de atrás, que envuelve una pareja erotizada y es coronada con un preservativo; en su zona media, se lee la palabra “sida” y se enrosca una enorme jeringa bajo la cual se ve un cuerpo abatido. Tras la serpiente, el mural continúa con

tres cuerpos en la pose de los tres monos sabios orientales (no ver, no oír, no decir) — sintomática reapropiación *queer* en el contexto del VIH-sida—, mientras que otra serpiente menor, replegada o vencida, es batallada por otro cuerpo. Al final, se lee la frase que da título al mural, con varias parejas de cuerpos entrelazadas y festivas.

Esta obra no puede sino leerse en continuidad con su afiche más icónico, “Ignorance = Fear / Silence = Death”, realizado exactamente el mismo año, en el que vuelven a aparecer, de manera central, los tres cuerpos que emulan a los tres monos y, dentro de la expresión pop de colores brillantes, se recuperan también signos claves e históricos del movimiento *gay*, en el marco de Act Up y la lucha contra el sida, como el triángulo rosa que se asociaba, precisamente, al proyecto “Silence = Death”.⁶

La dirección en la que están trabajando producciones visuales como estas, en términos de políticas sexuales, es clara y compartida con otras sobre la base de una discursividad activista coyunturalmente muy específica: desestigmatización de las sexualidades no normativas; concientización generalizada (apuesta biopolítica sobre la población que los Estados mismos tomarán); organización colectiva y/o comunitaria; y —ante una evidente des-sexualización— prevención sin deflación erótica ni pérdida de placeres.

En el caso del mural en Barcelona, la materialidad no escatima sentidos al archivo. Ante todo, la inserción en el barrio: una zona pobre que se codeaba con lo lumpen en la Barcelona preolímpica. El artista, de visita en la ciudad por apenas unos días, a través de algunxs amigxs, escogió el sitio precisamente por su imantación de drogonxs y trabajadorxs sexuales. La moralidad contra el reviente, sin embargo, no se hizo esperar, y un vecino del barrio se acercó a quejarse, mientras Haring pintaba, porque tal primer plano del sida y las jeringas acrecentaría la mala fama de la zona. A la manera de una micropolítica del arte de intervención, en lo que se genera territorialmente, Haring —mientras escucha *house music* casi en un ambiente disco— sigue pintando porque, en la tensión de mercado cultural que se podría abrir, se posiciona como un artista ya *mainstream* pero con los pies en el basurero.⁷

La suerte del mural, además de su exposición a los avatares callejeros, fue la del edificio sobre el que se emplazaba y la del barrio: ruina y demolición en beneficio del adecentamiento urbano, estético y moral, y por supuesto enormes negocios inmobiliarios. Allí aparece la función del resguardo institucional y el MACBA intercede para su preservación como copia; entonces fue calcado y reproducido en el muro exterior del Museo, en tamaño real, donde se encuentra hoy.⁸ Pero, huella de la huella y archivo sobre archivo, los registros audiovisuales de ese día 27 de febrero de 1989 también están ahí: la filmación realizada por Cesar de Melero (compañero de aventuras del artista en sus días por la ciudad), además del crudo, es recuperada especialmente en el reciente documental *30 anys positius*, realizado por Lulu Martorell, centrado precisamente en esa visita de Haring a Barcelona.⁹

Keith come un sándwich, pinta el mural, bebe una lata de Coca Cola, recarga pintura, charla con lxs niñxs, se contornea para llegar a cierta altura del mural, se acerca a lxs vecinxs y curiosxs que aparecen, sigue pintando, en fin, el artista mediado por el registro es un cuerpo presente en acción que hace su propio archivo junto al mural que compone. Menos la representación de una escena real que el registro de una performance, lo mediado ocurre como inherente a cualquier registro (un efecto de archivo más) y no como una distancia. El mural no es lo que su cuerpo hizo, sino que es la extensión de su cuerpo, corporalidad derramada incluso más allá de la huella del trazo rojo.

4

Hay una inflexión de los archivos seropositivos que podría definirse como la zona sensorial del VIH-sida, en especial a partir de un punto muy preciso: sus insistencias visuales y lumínicas. Es sabido que en el desarrollo de la enfermedad, y sobre todo en la era

precócteles, una de las consecuencias más nocivas era la progresiva pérdida de la visión. Sobre este punto se organizan distintos relatos, como cierta zona de las cartas de Néstor Perlongher (con su doblez entre no-ver y la alucinación luminosa de la ayahuasca), algunas producciones de Hervé Guibert (Gasparri, 2017, 2013) y, especialmente, una parte de la obra de Derek Jarman.

En el caso de este último, es clave su texto *Croma*, organizado a partir de un abanico cromático, justamente, suerte de tratado del color, y en el que Jarman, ya enfermo, despliega un registro en el que la vivencia del sida queda asociada y casi contenida por el azul. La paleta de *Croma* vincula con colores elementos, lecturas, objetos, recuerdos, sensaciones, imágenes, vivencias, emociones, sentidos, saberes, en fin, el registro fragmentario asocia — sin determinar— el mundo con colores, los organiza, los valora, a modo de un catálogo visual del recuerdo, o como si se quisiera dejar constancia de ese recuerdo, o hacer el ejercicio de recordarlos por última vez ante la creciente imposibilidad de volver a verlos: mi mundo se organizaba a partir de estos colores que contenían estas cosas, o tales cosas que hacían mi mundo se distribuyen en estos colores. Un catálogo sensorial o sensitivo, en suma afectivo, vertebrado desde la experiencia del mundo.¹⁰

Como decíamos, “hacia el azul” presentifica los días de la enfermedad. El color, de entrada, queda asociado a la luz (luz azul, luz espectral) y también a la noche (“el azul trae la noche consigo” (Jarman, 2017, p. 171)). Abarca incluso los tránsitos de la escena: “Entré en una depresión azul” (2017, p. 177). Y así el despliegue seropositivo se va acentuando: además de la precisión en torno al virus (especialmente a través del lenguaje biomédico, por ejemplo las siglas, como vocabulario dispensado (2017, p. 180), o en los distintos efectos sobre el cuerpo (2017, p. 192)), la condensación visual es lo que más se destaca: “Nunca recuperaré la vista” (2017, p. 179). Escribe Jarman: “La retina está destruida, pero cuando se detenga el sangrado tal vez lo que me queda de vista mejore un poco. Debo acostumbrarme a este tipo de imprecisión” (2017, p. 179). La precisión de su registro llega a una vista imprecisa: aparecen las postimágenes (“Las gotas me hacen arder los ojos / la infección se ha detenido / el flash me deja / postimágenes escarlata / de los vasos sanguíneos de mi ojo” (2017, p. 191)). Aquí el azul entra en un devenir cromático en el que las postimágenes cobran vida como contraparte del cuerpo doliente, bajo la tensa promesa de estabilidad:

Es una espera penosa. La cegadora luz de la cámara que utiliza el especialista de ojos me produce una postimagen [*after-image*] de cielo azul vacío. ¿Realmente lo vi verde la primera vez? Esta postimagen se disuelve en otra. Mientras continúa tomando fotografías, los colores pasan al rosa y luego la luz se vuelve naranja. El proceso es tortuoso, pero el resultado, una vista estable, hará que valga la pena haber padecido esto y las veinte píldoras que deberé tomar por día. A veces tan solo verlas me produce náuseas y me da deseos de saltarme una toma. (Jarman, 2017, p. 195).

Por cierto, la tracción de Jarman como cineasta es indispensable. Además de algunos filmes que hoy reclamaríamos con cierta impronta *queer*, en este aspecto el punto nodal es *Blue*, su última producción. Precisamente, la relación estrecha e intensa de esos fragmentos escritos con la realización cinematográfica es evidente: la elección de este color, desde ya, en el centro del film como título, como signo, como (no) imagen, o más bien, como una post-imagen: aquello que puede verse cuando ya no se ve casi nada y en realidad solo se puede escuchar la voz. Como sabemos, *Blue* se construye sobre una placa azul saturada y permanente sobre la cual se oye la narración. ¿Por qué Jarman no hizo solamente una grabación sonora en lugar de un artefacto audiovisual? Es obvio el sentido si por un instante suponemos lo que sería no contar con ese azul.

Pero por otro lado, ahí está *Caravaggio* de 1986: la vida barroca del pintor retratada en el film que realiza Jarman en su coloración apagada y sus contrastes lumínicos resulta (incluso cual *retombée* o causalidad acrónica a lo Sarduy) parte del archivo seropositivo, como condición de posibilidad: las tensiones o discontinuidades (no contradicciones) que luego se ven en *Croma* y *Blue* respecto de una visualidad “imprecisa”, quebrada o monocromática, casi cerrada, adquieren un sentido propio cuando pensamos en esa producción anterior. Y al revés: lo que hace la zona seropositiva se derrama al resto de la obra. Esto nos lleva a una consideración sobre el archivo: su delimitación, mediante la localización de diferencias y especificidades en el contorno de sus regularidades, no está determinada de manera meramente temática. Quiero decir, en este caso: en *Caravaggio* nada nos hace pensar en el VIH-sida, y sin embargo hace a su archivo.

Sobre el final, Jarman compone un cuadro: “Ataxia. AIDS is fun”¹¹. Y entonces vuelve el color, brillante, radiante, pero caótico. Última postimagen, es la posibilidad del color después de lo cromático: casi indiferenciado, igualmente el fondo rojo organiza el plano y de manera curiosa el trazo azul contornea el conjunto, acaso como restos. Sin embargo, “Ataxia” es menos una experiencia visual que motriz: los colores en rigor ya no importan, lo que hay es un cuerpo cuyos trazos descoordinados, como consecuencia de la ataxia (nueva inscripción biomédica), disponen las huellas al límite del juego: he allí lo “divertido” [*fun*] del sida. Y entonces Jarman escribe como puede: escribe en este cuadro el nombre, con los mismos trazos en relieve y no muy legibles; y escribe en *Croma* lo que correlativamente piensa y su enfado *queer*:

No voy a ganar la batalla contra el virus, a pesar de todas esas consignas como “vivir con sida”. Los bienpensantes se han adueñado del virus, así que a nosotros nos toca vivir con sida mientras ellos sacuden de su edredón las pilillas de Ítaca sobre un mar oscuro como el vino. (Jarman, 2017, p. 181).

Soy una reina
varonil
chupaconcha
de mal carácter
lameculos
una psicomarica
a la que le gustan las vergas grandes
perturba las braguetas de la intimidad
coge con muchachos lesbianos
un heterodaimon perverso
que quiere lo contrario de la muerte.

Soy un chupapijas
que se comporta como un hétero
un hombre lésbico
con hábitos que rompen las pelotas
política de macho ninfománfaco
deseos decididamente sexistas
de inversión incestuosa e
incorrecta terminología
soy un No Gay. (Jarman, 2017, p. 190)

Hablar de archivos seropositivos, en principio, en esta reducida muestra, lo que produce (el efecto de archivo que produce) es una puesta en relación y en contacto que, mediante redes concretas o (des)conexiones transnacionales, exhibe alianzas afectivas e intervencionales por parte de sujetos, artistas y escritores, quienes valiéndose del sentido político del arte y la escritura (pero sin hacer por eso ningún trascendentalismo estético sino, por el contrario, redefiniendo a su vez esa tradición) intervinieron e interrumpieron los reflujos conservadores y neofascismos morales desde una ética de la sobrevivencia sexual, y no solo individual sino comunitaria y cultural. Aquí podríamos mencionar muchas obras pero, dentro de lo recorrido, esto se ve con nitidez en Keith Haring, mientras que en Derek Jarman, acaso más replegado, la vivencia de la enfermedad más bien derrama pasajes en su producción y sobre todo hace una experiencia sensible que diseña otros contornos. Al mismo tiempo, los relatos exhibidos, en tanto discursividades e imágenes, desde ciertas vivencias y saberes sexodisidentes, permiten organizar e incluso confrontar, en sus coexistencias, la respuesta al “fantasma”¹² en sus marcas específicas y sus huellas corporales concretas. No se trata, entonces, de distintos niveles apartados sino metabolizados dentro de una misma cinta de Moebius cuya configuración, por supuesto, es (bio)política. El archivo, en este punto, se presenta entonces como una suerte de ambición que permitiría visualizar material y virtualmente un paisaje más o menos integral, que difícilmente podría conjeturarse desde casos puntuales o aislados o recortados sin su puesta en contacto, o por el contrario demasiado interrelacionados, lo cual incluye (en el sentido de que contempla y a la vez justifica) la proliferación de registros. A su vez, contrario a cualquier generalización universalizante, deja percibir las localizaciones geopolíticas y las interseccionalidades o especificidades subalternizantes o menores, en la vivencia del virus y la realidad pandémica, desde una perspectiva simultáneamente comparada y situada.

Como fantasma, es decir como imaginario, y también como experiencia, el VIH-sida convoca un conjunto de saberes y poderes que ofrecen pensar una contemporaneidad posible. El pánico viral, como zona compartida, así como las emergencias —en el umbral entre lo efímero y lo cristalizado— de prácticas a un tiempo sexocorporales y artísticoliterarias radicalmente transformadas, mutadas, desplazadas o desconocidas, lo sitúan como un acontecimiento que redefinió de manera definitiva los límites globales de lo viviente (y lo vivible) en su tiempo. “Viajes virales” lo llama Lina Meruane (2012), mientras que Élisabeth Lebovici (2020) habla de una “epidemia de sentido”. En cualquier caso, lo que el VIH-sida hace ver es el quiebre de las dimensiones temporales simétricas claramente percibidas: si durante muchos años supuso la muerte y, por lo tanto, una cancelación del futuro, decirle hoy “no al futuro” como grito antisocial, por entenderlo una reproducción heterolínea (Edelman, 2014), nos coloca en una paradoja o aporía inquietante que señala a la vida como obligación; correlativamente, una arqueología histórica, en su producción de archivo, descentra el pasado conocido y lo lanza hacia lo actual organizando sus ruinas, sobre todo las más oscuras, para diseñar otra arquitectura, que no necesariamente comprenderá al futuro, al menos en su perfil redentor. Dicho de otro modo, el enrarecimiento que trae el archivo al presente (lo que vuelve) desestabiliza, por supuesto, el edificio de certidumbres, de entonces y de ahora: arqueología, archivo, en fin, arquitectura (y la serie no es secuencial sino recursiva). En esta línea, si como nos enseñó a leer Daniel Link (2005) los años sesenta suponen el *Big Bang* cultural (*tempo* que hoy hasta el horóscopo chino suscribe), dentro de esta nueva constelación bien podríamos pensar a los años ochenta como una inflexión de lo contemporáneo en la que la novedad introducida por el VIH-sida fue clave. Y en un punto más, si pensamos en la promiscuidad como valor disidente, por ejemplo, en el tornasolado de sus ejecuciones, entre cancelaciones y retornos, vemos diseñarse la pulsación de un sentido cuya fuerza antiestigmatizante se reencuentra: no otra cosa es el archivo, entre el deseo y el afecto. Archivos seropositivos: archivo vivo que sigue haciendo, a varios niveles, nuestro presente.

Referencias bibliográficas

- Angenot, M. (2010). *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba: UNC.
- Bessa, M. S. (1997). *Histórias positivas. A literatura (des)construindo a aids*. Río de Janeiro: Record.
- Bessa, M. S. (2002). *Os perigosos. Autobiografias & AIDS*. Río de Janeiro: Aeroplano.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Bellaterra.
- Edelman, L. (2014). *No al futuro. La teoría queer y la pulsión de muerte*. Barcelona, Madrid: Egales.
- Farias de Albuquerque, F. y Jannelli, M. (1996). *Princesa*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (2005). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2012). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Gasparri, J. (2013). El sida como espectáculo. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria UNR*, 17, 1-13.
- Gasparri, J. (2017). *Néstor Perlongher. Por una política sexual*. Rosario: HyA Ediciones.
- Haring, K. (1997). *Journals*. New York: Penguin.
- Jarman, D. (2009). *Modern Nature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jarman, D. (2017). *Croma*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Lebovici, É. (2020). *Sida*. Barcelona: Arcadia-MACBA.
- Lemebel, P. (1996/2000). *Loco afán. Crónicas del sidario*. Barcelona: Anagrama.
- Link, D. (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.
- Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Marcus, G. (2012). *El basurero de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Mattoso, G. (1986). *Manual do pedólotra amator. Aventuras & leituras de un tarado por pés*. São Paulo: Expressão.
- Menstrual, N. (2019). *Continuadísimo. Recargado*. Buenos Aires: La Página.
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Morey, M. (2006). El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo. En *Registros imposibles: el Mal de Archivo*. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Morey, M. (2016). El archivo va al museo. *Revista Barda*, 2(2).
- Perlongher, N. (1988). *El fantasma del sida*. Buenos Aires: Puntosur.
- Perlongher, N. (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980–1992*. Buenos Aires: Colihue.
- Vaggione, A. (2013). *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: CEA-UNC.

Filmografía

- Martorell, L. (Dir.) (2019). *30 anys positius* [Documental, 74']. España.
- Jarman, D. (Dir.) (1986). *Caravaggio* [Film, 93']. Reino Unido.
- Jarman, D. (Dir.) (1993). *Blue* [Film, 74']. Reino Unido.

Notas

¹ Como parte de esta misma investigación, un recorrido desde este encuadre (es decir, con estas preguntas y las hipótesis que desplegaré a continuación) ha sido realizado en otro trabajo, a través de algunos materiales

de análisis diferentes. Dicho trabajo será publicado en el libro *Imágenes seropositivas*, compilado por Francisco Lemus.

² Puede apreciarse sin duda, en el vocabulario y los ecos conceptuales, el modo en que estoy siguiendo a Michel Foucault en la estela del archivo, aunque también el modo en que por momentos lo desplazo hacia otras implicancias o simplemente me aparto. Por supuesto, me refiero a su tratamiento en *La arqueología del saber* y, en menor medida, *El orden del discurso* (Foucault, 2005, 2012). De manera complementaria, resulta esclarecedor en muchos puntos el análisis realizado por Miguel Morey (2006, 2016). Por otra parte, cabe señalar que semejante vocación un tanto integral puede hacer pensar en los desarrollos de Marc Angenot (2010) en torno a la “interdiscursividad”; sin embargo, allí donde este autor se propone casi una sumatoria un tanto transparente de cosas dichas (aun interesándose por construcciones hegemónicas e interrupciones disidentes), Foucault ya advertía acerca de las inflexiones entre figuras, relaciones y regularidades que producen al archivo en una dirección contraria al simple amontonamiento indefinido o amorfo, sumado a la imposibilidad de su exhaustividad.

³ La hipótesis de la sobrevivencia vinculada al VIH-sida, específicamente como sobrevivencia sexual disidente, fue planteada en formulaciones anteriores del tema que he realizado. Como referencias generales ineludibles, ver las investigaciones de Alicia Vaggione (2013), Lina Meruane (2012) y Marcelo Secron Bessa (1997, 2002).

⁴ Como dato para hilar trayectos, vale recordar que también en San Pablo estaba viviendo Néstor Perlongher en ese momento, y algo de ese trasfondo aparece en su investigación sobre los *michês* (aunque más interesado en la consolidación de la identidad *gay*) así como cierto registro en sus cartas.

⁵ No es azaroso aquí enfatizar los nombres, pues debe destacarse la importancia que tiene el nombre propio autopercebido en las identidades travestis y trans, en toda su dimensión política ligada al reconocimiento y con todas sus implicancias subjetivas.

⁶ Lógicamente, en una mirada más abarcativa y a la vez matizada, esto cabría ser incluido en el escenario artístico neoyorquino vinculado a lo *queer*: pensemos en Delmas Howe, David Wojnarowicz, Luis Frangella, Peter Hujar, Robert Mapplethorpe, Nan Goldin, entre otros.

⁷ Si bien difícilmente la producción artística de Haring se encuentre en el basurero de la historia, por el contrario, su reconocimiento dentro de los relatos oficiales está cristalizado, de todos modos lo que me interesa subrayar es el gesto y, además, al tomar esa fórmula de Greil Marcus (2012), quiero aludir a un modo de bucear entre los materiales muy valiosa (la basura vale) para el deseo archivístico que propongo. Acaso sea conveniente destacar en este punto el modo en que la crítica cultural se ha visto sacudida por las intervenciones claves de críticos musicales, cercanos al pop/rock/punk, como Mark Fisher y Simon Reynolds, además de Marcus.

⁸ En la página web del Museo se puede apreciar, además de su ficha técnica con imágenes, una breve descripción del proceso de reproducción, respectivamente, <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haring-keith/todos-juntos-podemos-parar-sida> y <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/sobre-coleccion-macba/conservacion/todos-juntos>

⁹ El video de Cesar de Melero se encuentra disponible en YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=T-sEg_b3Fic. Por su parte, al documental de Martorell se puede acceder en el portal de TV3 – Televisió de Catalunya: <https://www.ccma.cat/tv3/alcanta/el-documental/30-anys-positius/video/6071093/>. A estos registros no se le pueden escapar los fotográficos, y en ese punto cabe mencionar las tomas realizadas por Montse Guillén y por Ferran Pujol. Y además, hay algo en el propio Keith Haring (1997) ligado al gesto o impulso de registrar y archivar, como puede verse en sus *Journals [Diarios]*, que incluso cubren este acontecimiento.

¹⁰ Acoto aquí el comentario a *Croma*, debido al sentido que me interesa focalizar, pero por supuesto no puede desatenderse el registro de Jarman en *Naturaleza moderna*, sus diarios de 1989-1990 (Jarman, 2009).

¹¹ Se encuentra alojado en la Tate Gallery y en su página web se puede acceder a la reproducción y descripción histórica y técnica: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/jarman-ataxia-aids-is-fun-t06768>. Además de esta obra, las composiciones pictóricas de Jarman en este momento son notables y la serie que organizan entre todas resulta muy significativa, entre ellas, “Aids Isle” (1992), “Infection” (1993), “Aids Blood” (1992), “Spread the Plague” (1992) y, especialmente para la resonancia que señalaremos a continuación, “Love Sex Death” (1992).

¹² Pienso aquí, entre fantasmas y monstruos, en las conceptualizaciones de Daniel Link (2005, 2009) y, por supuesto, en Perlongher (1988).