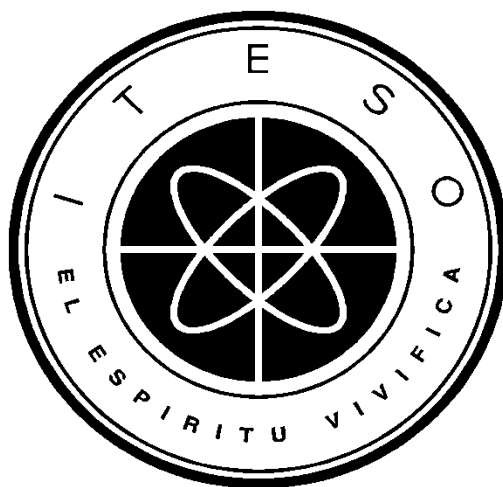


**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS  
SUPERIORES DE OCCIDENTE**

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL, ACUERDO S.E.P. NO. 15018  
PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACION  
EL 29 DE NOVIEMBRE DE 1976.

---

---



DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
**LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES**

DAVID WOJNAROWICZ: LA MEMORIA Y EL PESO DEL MUNDO

---

---

ENSAYO QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES  
PRESENTA  
SERGIO ANDRÉS GONZÁLEZ VIDALES

TLAQUEPAQUE, JALISCO (27 ENERO 2021)

## Índice

	<b>Introducción - ¿Por qué recordar?</b> .....	3
<b>1</b>	<b>Memoria personal: perdiendo la forma en la oscuridad</b> .....	11
	Los laberintos de la memoria moderna.....	11
	El recuerdo como instantánea fotográfica.....	13
	David Wojnarowicz, una vida en fragmentos.....	15
	El gesto autobiográfico, recordar como acto de transgresión.....	23
	<i>Magic Box</i> , la posibilidad de un archivo íntimo .....	27
	Conmemoración y resonancia.....	31
<b>2</b>	<b>Memoria colectiva: en las sombras del sueño americano</b> .....	33
	Memoria en la postmodernidad .....	34
	El Mundo Pre-inventado .....	35
	La Nación de una tribu y el mito de la identidad nacional .....	40
	El estigma encarnado en la literatura de David Wojnarowicz.....	42
<b>3</b>	<b>Historia oficial: la invención del mundo en tiempo real</b> .....	48
	La enfermedad como construcción social.....	49
	Vías de contagio.....	51
	Grupos de riesgo .....	53
	El origen de la enfermedad .....	56
	El discurso apocalíptico y el pánico moral .....	59
	El VIH/SIDA como epidemia de significación .....	61

<b>4</b>	<b>Conclusión o ¿cómo reescribir la historia oficial según David Wojnarowicz?</b> .....	<b>65</b>
	La visibilización de lo privado en lo público .....	66
	Desmantelamiento del lenguaje .....	69
	El <i>cut-up</i> , el <i>collage</i> y la estética del fragmento .....	71
	Epílogo o ¿cómo evitar los errores del pasado?.....	78
	<b>Bibliografía</b> .....	<b>83</b>

## **Introducción - ¿Por qué recordar?**

Los seres humanos a lo largo de nuestras vidas nos enfrentamos a numerosos acontecimientos difíciles que ponen a prueba nuestra concepción de lo cotidiano y de lo que es importante. Constantemente nos vemos rebasados y desbordados por eventos que están más allá de nuestro control y que nos exigen una reacción y la posterior reconfiguración de nuestros modos de vida. Sucesos personales e íntimos, situaciones sociales a nivel comunitario y eventos a gran escala con implicaciones globales se acumulan y entremezclan entre sí obligándonos a hibridar nuestras experiencias de vida, saltando constantemente entre niveles micro y macro; internalizando cuestiones geopolíticas y exteriorizando las dimensiones más profundas de nuestra subjetividad. Si podemos establecer que la recolección de todos estos elementos heterogéneos en un individuo conforman aquello que entendemos como la memoria humana, entonces queda claro que dicho fenómeno responde y se configura desde la multiplicidad. La memoria funciona frecuentemente de manera accidentada y fragmentada, no opera como un sistema de almacenamiento mecánico, sino que está enmarcada por dimensiones afectivas y emocionales. De igual manera el vínculo que se genera entre la memoria personal y la memoria colectiva no siempre se caracteriza por ser una relación armoniosa, en muchas ocasiones la memoria colectiva estará coercida y moldeada a partir de agendas ideológicas que establecen lo que vale la pena recordar y lo que debe de ser olvidado de manera sistemática.

El arte y la filosofía son campos fértiles en los que es posible ponderar y especular sobre el funcionamiento de la memoria. El arte, a través de diversas disciplinas, ofrece múltiples aproximaciones a una de las preocupaciones más esenciales en el panorama existencial humano: la narración de la propia vida y la comunicación de la experiencia propia a los otros. Los resultados varían desde la novela autobiográfica hasta la poesía confesional; las artes visuales ponen especial énfasis en la importancia de las percepciones y cómo le damos forma a nuestra memoria a través de los sentidos; el cine y la fotografía han sido utilizados por excelencia como una vía para archivar la memoria histórica y poner en perspectiva lo que significa recordar de socialmente. Los ejemplos son numerosos y adquieren renovada pertinencia cada vez que necesitamos refrescar la memoria sobre los errores del pasado. La filosofía por su parte ha intentado históricamente, de manera metódica y estructurada, develar el funcionamiento

intrínseco de la memoria, su relación con la razón, la sensibilidad y la imaginación. En muchos sistemas filosóficos la memoria toma un lugar protagónico ya que está conectada directamente con nuestra capacidad de relacionarnos simbólicamente con el mundo y de crear redes de significatividad compartidas. El carácter histórico del ser humano se debe en gran medida a la capacidad de relacionarnos con lo real a través de la memoria.

¿Por qué es importante o relevante reflexionar sobre la memoria? Ya sea a través del arte o de la filosofía, la memoria es un tema recurrente porque este ir y venir entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo histórico, el pasado y el presente, olvidar y recordar, es lo que nos proporciona un sedimento para construir de manera crítica la posibilidad de un futuro, ya sea a nivel personal o a una escala social. A manera de introducción haré un bosquejo breve de los diferentes tipos de memoria según el filósofo francés Paul Ricoeur: la memoria personal y la memoria colectiva, los cuales desarrolla en su libro *La memoria, la historia, el olvido*, y los emparejaré con los medios artísticos que responden a las características y particularidades de cada categoría. Esta doble conceptualización servirá de igual manera como estructura para el resto del ensayo. Posteriormente presentaré el trabajo del artista estadounidense David Wojnarowicz quien, a lo largo de su corta carrera interrumpida por la epidemia del VIH/SIDA, creó una serie de obras tanto literarias como pictóricas que responden de manera única al carácter de multiplicidad que puede encontrarse en el fenómeno de la memoria. Wojnarowicz al identificar su práctica artística con su vida personal es un ejemplo ideal para ilustrar la dimensión política que puede llegar a adquirir la capacidad biográfica del arte y la importancia de comunicar la experiencia íntima a través del testimonio. El acto de llevar lo privado al plano de lo público será evidenciado como una herramienta esencial para contradecir y renegociar los términos de las narrativas que buscan legitimarse como “historia oficial” y que atienden a un propósito ideológico específico.

Paul Ricoeur establece una distinción entre la memoria personal y la memoria colectiva, para después sugerir una cierta concatenación entre ambas. El tema de la memoria individual lo desarrolla a través de tres testigos de la mirada interior: San Agustín, John Locke y Husserl, eventualmente asignando este aspecto de la memoria privada al terreno de las reflexiones fenomenológicas. En el caso de la memoria colectiva Ricoeur recurre a Maurice Halbwachs para esbozar las características de la mirada exterior, a la cual le asigna una pertinencia de corte

más sociológico. Ricoeur caracteriza la aproximación a lo histórico desde una concepción múltiple de la memoria: “no se debe entrar en el campo de la historia únicamente con la hipótesis de la polaridad entre memoria individual y memoria colectiva, sino con la triple atribución de la memoria: a sí, a los próximos, a los otros.”<sup>1</sup> Inicialmente entenderemos esto como una condición de complementariedad entre ambas dimensiones de la memoria; que sin embargo mantienen diferencias constitutivas. La memoria personal está caracterizada por tres aspectos: “(1) La memoria aparece como radicalmente singular [...] (2) La memoria parece residir el vínculo original de la conciencia del pasado [...] la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona. [...] (3) la memoria se vincula al sentido de la orientación en el paso del tiempo.”<sup>2</sup> En el caso de la memoria colectiva Ricoeur considera éste como el ámbito de los recuerdos compartidos entre grupos sociales y comunidades, existe un acto de transmisión activa o de conmemoración que requiere de los otros para asegurar una permanencia temporal. La memoria colectiva también se asocia con las instituciones sociales: “Atravesamos la memoria de los otros, esencialmente en el camino de la rememoración y del reconocimiento, esos dos fenómenos mnemónicos principales de nuestra tipología del recuerdo [...] los primeros recuerdos encontrados en el camino son los recuerdos compartidos, los recuerdos comunes.”<sup>3</sup>

Con el propósito de ligar los cuestionamientos filosóficos planteados en la reflexión de Ricoeur con el tema central de este ensayo que se localiza en el campo de lo estético será necesario responder la siguiente pregunta: ¿Qué medios artísticos responden a las necesidades particulares de estos dos tipos de memoria complementarios que expone Ricoeur? En el caso de la memoria individual está la autobiografía, el diario y la escritura como práctica confesional; formatos literarios que buscan plasmar y ejercitar el acto individual de la remembranza. Mientras que en el caso de la memoria colectiva, ésta puede ser entendida desde el discurso artístico que se manifiesta en los formatos del monumento, el memorial y el homenaje. En esta clase de obras, que frecuentemente se encuentran en contextos públicos, se actualiza constantemente el acto de la conmemoración a nivel social. Cabe mencionar que también es posible la creación de anti-

---

<sup>1</sup> Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p. 172.

<sup>2</sup> Johán Méndez Reyes, “Memoria individual y memoria colectiva: Paul Ricoeur” en *Agora Trujillo*, Universidad de los Andes, Venezuela, número 22, Julio-Diciembre 2008, p. 123.

<sup>3</sup> Paul Ricoeur, “La memoria, la historia, el olvido”, p. 158.

monumentos, anti-memorials y anti-homenajes, es decir objetos y situaciones que buscan reescribir la versión oficial inscrita en la memoria colectiva para poder otorgar un espacio para conmemorar cuestiones que son ignoradas o estigmatizadas por parte de la ideología dominante de cierta sociedad. David Wojnarowicz destacó en la creación de obras artísticas que ejercen estas dos direccionalidades de la memoria: la remembranza y la conmemoración, utilizándolas para calibrar y plasmar la relación entre lo íntimo y lo universal.

David Wojnarowicz ha sido considerado como un artista marginal y en muchas ocasiones fue ignorado y censurado por las instituciones culturales de su época. Esta falta de atención se mantuvo hasta una muy reciente revalorización de su trabajo que ha culminado con una exposición retrospectiva organizada por el Museo Whitney en Nueva York, el Museo Reina Sofía en Madrid y el Mudam de Luxemburgo, presentada en las tres sedes entre 2018 y 2020. Esta falta de reconocimiento inicial se debe en gran medida a los siguientes factores.

La obra de David Wojnarowicz trata con temas que han probado ser difíciles de digerir por el público y las instituciones culturales estadounidenses; prueba de esto son los múltiples escándalos de censura y de eliminación de subsidios provocados por el carácter explícito o en algunos casos “profano” en la obra del artista. Museos y galerías han evitado de manera reiterada exhibir ciertas obras con el objetivo de evitar represalias por parte de grupos conservadores influyentes en la política estadounidense. El caso de censura más famoso sucedió cuando a finales de 2010 Wayne Clough, secretario general del Smithsonian, ordenó a la National Portrait Gallery en Washington D.C. quitar la obra en video *A Fire in My Belly* de una exposición grupal que buscaba reflexionar sobre la identidad homosexual en el retrato. En el video hay una secuencia de once segundos en la que se muestra un crucifijo cubierto de hormigas lo cual fue considerado como ofensivo por grupos católicos estadounidenses. Bill Donohue, presidente de la Catholic League, calificó la obra como una forma de discurso de odio y solicitó al Congreso de los Estados Unidos reducir el financiamiento a los museos del Smithsonian. John Boehner, republicano y presidente de la Cámara de Representantes en ese entonces junto con Eric Cantor, líder de la mayoría republicana, prometieron un “escrutinio profundo” de ahora en adelante en relación a las actividades del museo y consideraron al video como una provocación evidente

para los grupos cristianos.<sup>4</sup> Esta batalla reciente sería solamente la continuación de múltiples intentos por parte de grupos conservadores por censurar exposiciones y catálogos con obras del artista. Durante sus últimos años de carrera Wojnarowicz se enfrentó legalmente con la AFA<sup>5</sup>, quienes obligaron a la NEA<sup>6</sup> a eliminar el financiamiento a Artist Space<sup>7</sup> con motivo de una exposición en 1989 que tenía como tema la crisis del VIH/SIDA. Wojnarowicz contribuyó con un ensayo inflamatorio para el catálogo de la muestra, que acusaba y responsabilizaba de manera frontal a individuos concretos por el mal manejo de la epidemia en los Estados Unidos. La AFA con la finalidad de presionar a la NEA para cumplir con sus peticiones y sabotear la difusión de la exposición, editaron un panfleto en el que mostraban fuera de contexto recortes de pinturas y dibujos del artista calificándolos como simple pornografía que no debía de ser financiada con fondos estatales.<sup>8</sup>

Estos dos eventos muestran en gran medida la guerra cultural en la que todavía está inscrita la obra de Wojnarowicz y que puede resultar extremadamente problemática para museos e instituciones incluso en la actualidad. Un ejemplo de esto son las acusaciones contra la reciente retrospectiva en el Museo Whitney de Nueva York por tratar de limpiar e higienizar la obra y la imagen de Wojnarowicz, creando una versión más digerible de su vida como artista al omitir sus conexiones con ACT-UP, una influyente coalición de activistas políticos del VIH/SIDA.<sup>9</sup> Dicho grupo organizó protestas durante la exposición ya que acusaban al museo de presentar la crisis del VIH/SIDA como un evento histórico ya superado y de mostrar a Wojnarowicz como una víctima de una tragedia lejana. Estos actos de protesta adquirieron un eco particularmente sombrío ante la reciente eliminación que el gobierno de Donald Trump ha hecho de dos cuerpos administrativos federales creados con el propósito de enfrentar la crisis del VIH/SIDA, además

---

<sup>4</sup> Cynthia Carr, *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*, Bloomsbury, Nueva York, 2013, p. 1.

<sup>5</sup> American Family Association. Organización ultra-conservadora cristiana fundada en 1977, cuyo trabajo incluye combatir la llamada “agenda LGBT” en Estados Unidos.

<sup>6</sup> National Endowment for the Arts. Agencia federal independiente de los Estados Unidos cuya función es proveer de fondos y recursos para la realización de proyectos culturales. Creada por Lyndon B. Johnson en 1965.

<sup>7</sup> Espacio sin fines de lucro dedicado a las artes en Nueva York fundado en 1972.

<sup>8</sup> Sylvère Lotringer (Coord) y Giancarlo Ambrosino (Ed), *David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the Lower East Side*, Semiotext(e), Nueva York, 2006, p. 213.

<sup>9</sup> Evan Moffitt, *Why Has the Whitney Tried to Sanitize David Wojnarowicz?*, Frieze Magazine, 28/VIII/2018, <https://www.frieze.com/article/why-has-whitney-tried-sanitize-david-wojnarowicz> Consultado 09/XI/2020.



de que los diez miembros del consejo presidencial en relación al VIH/SIDA habían sido despedidos en diciembre de 2017.<sup>10</sup>

Otra peculiaridad que ha contribuido a la falta de reconocimiento y difusión de la obra de David Wojnarowicz es la gran diversidad de medios en los que trabajó el artista, abarcando pintura, escritura, video, fotografía, escultura, performance, instalación, arte urbano e intervenciones públicas, entre otras cosas. Muchos de estos medios por su naturaleza efímera son difíciles de conservar y de presentar en contextos expositivos. Añadiendo otro grado de dificultad, gran parte de su obra es de carácter colaborativo e involucra a otros artistas y autores. Esto en el mercado del arte es visto como un aspecto negativo pues va en contra de nociones narrativas del artista como creador individual o como genio, lo cual siempre es articulado a manera de estrategia de *marketing*.

Por último, Wojnarowicz a pesar de que exhibió sus obras en galerías y museos durante su vida, nunca se sintió cómodo con ese mundo y frecuentemente se encontraba en confrontación activa con la escena artística neoyorquina, en la cual se sentía alienado por haber crecido en un contexto obrero, no tener ninguna educación universitaria y ser un artista autodidacta. Su obra nunca encontró un lugar apropiado en el *branding* del mercado del arte porque no podía ser encasillada en ningún movimiento o tendencia artística: “El aspecto expresivo y aparentemente personal de su trabajo como artista visual lo hace difícil de ser apropiado al servicio de una propuesta a gran escala y abarcadora en relación al arte que se produjo a finales de los años ochenta y a inicios de los noventa.”<sup>11</sup> Esto provocó que Wojnarowicz no recibiera el mismo reconocimiento posterior como sí sucedió con otros integrantes del llamado *avant garde* del East Village neoyorquino como Nan Goldin, Kiki Smith, Jean Michel Basquiat, Keith Haring o Haim Steinbach. La cuestión con Wojnarowicz es que en su obra no puede haber atajos ni simplificaciones, irremediablemente te enfrentas con lo biográfico y con referencias que no son

---

<sup>10</sup> Sarah Cascone, “AIDS Is Not History”: ACT UP Members Protest the Whitney Museum’s David Wojnarowicz Show, Claiming It Ignores an Ongoing Crisis, ArtNet News, 30/VII/2018, <https://news.artnet.com/art-world/act-up-whitney-museum-david-wojnarowicz-1325891> Consultado 09/XI/2020.

<sup>11</sup> Jennifer Doyle, “A Thin Line” en Sylvère Lotringer (Coord) y Giancarlo Ambrosino (Ed), *David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the Lower East Side*, Semiotext(e), Nueva York, 2006, pp. 227 – 231, p. 227. (Traducción del autor)

propiamente de las artes visuales, sino que conducen a una mitología personal. Las interpretaciones no pueden ser derivadas ni generadas por conexión con otros artistas: “Su expresividad es inevitablemente local, encarnada, histórica y precisa. Es personal y política [...] y por eso, desde algunas perspectivas críticas el trabajo de Wojnarowicz representa más una vida (interrumpida) que un movimiento.”<sup>12</sup> Para Jennifer Doyle estos aspectos de su obra “trabajan a contracorriente de las maquinarias disciplinarias de la escritura de la historia y la crítica de arte.”<sup>13</sup>

En ocasiones como respuesta a estas dificultades la obra de David Wojnarowicz ha sido ignorada tanto por su valor estilístico y formal, ignorando sus capacidades como escritor, pintor o fotógrafo, y ha sido generalizada y simplificada a los temas que aborda sin realmente profundizar en sus particularidades. Nociones como “arte político”, “arte radical y transgresivo” o “arte homosexual” proporcionan ejes interpretativos burdos que sustituyen y caricaturizan las lecturas más profundas que pueden encontrarse en su trabajo. Las obras se ven reducidas a un tema general sin permitir que el contenido hable por sí mismo. En este ensayo busco crear un espacio para estudiar un aspecto de la obra de David Wojnarowicz que frecuentemente es pasado por alto: el análisis riguroso relativo a la memoria que podemos encontrar en muchas de sus obras. Oscilando desde las descripciones fenomenológicas de cómo aparecen los recuerdos en la mente plasmadas en sus escritos autobiográficos; hasta sus deliberaciones en relación a la experiencia que se origina a partir de la subjetividad secuestrada por una cultura disciplinaria y punitiva.

Ya que he sentado las bases del análisis que desarrollaré en el presente ensayo, ahora seguiré con las especificaciones que corresponden a la estructura y a la secuencia de los argumentos a exponer. Los primeros dos capítulos estarán estructurados a partir de los dos tipos de memoria definidos por Ricoeur: personal y colectiva. A la par de estas consideraciones presentaré las obras de David Wojnarowicz que atañen a los actos de remembranza y conmemoración que corresponden a cada tipo de memoria. En el tercer capítulo presentaré la situación histórica en

---

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Idem.*

la que se desarrolló la obra del artista y que enmarca en gran medida sus motivaciones políticas. Con el análisis de este caso de estudio concreto pretendo estudiar cómo se genera lo que se entiende por “historia oficial”, es decir la fabricación de determinada memoria colectiva con motivaciones ideológicas. Finalmente a manera de conclusión indicaré las estrategias artísticas que pueden encontrarse en la obra de David Wojnarowicz, las cuales pueden utilizarse para desarticular y dismantelar la experiencia social que se impone desde la construcción de la historia oficial. A lo largo del ensayo incluiré diversas imágenes de obras artísticas de David Wojnarowicz y otros materiales históricos de la época con la finalidad de complementar y visualizar los argumentos propuestos. Considerando las particularidades del trabajo del artista en cuestión, es importante mostrar cómo muchos de sus conceptos e ideas que se desarrollaron de forma literaria se complejizan a través de sus exploraciones pictóricas y gráficas.

Por medio del recorrido que acabo de especificar, busco precisamente suscitar respuestas y vías de problematización de las preguntas esenciales que motivan la creación de este ensayo: ¿De qué manera la creación artística puede generar una plataforma para replantear las relaciones conflictivas entre las experiencias personales y colectivas de la memoria? ¿Cómo a través de la remembranza y la conmemoración pueden reconfigurarse las historias oficiales que omiten e ignoran a determinados grupos sociales? ¿Cuáles son los posibles atributos que se manifiestan al contemplar estas visiones alternativas de lo histórico, llevándonos a ponderar las repercusiones individuales y sociales implicadas en el recuerdo y el olvido?

## **1. Memoria personal: perdiendo la forma en la oscuridad**

En esta primera sección del ensayo atenderé la cuestión de la memoria personal detonada por la conceptualización de Ricoeur y plasmada en el campo artístico a través de la escritura autobiográfica y el diario. Inicialmente presentaré el caso de Proust y Freud quienes en el contexto de la primera mitad del siglo XX sientan las bases para estudiar las particularidades de la memoria en el plano interior de la subjetividad. Posteriormente presentaré los diarios de Andy Warhol, una obra que actualiza las intenciones de Proust en la segunda mitad del siglo XX a manera de un ejercicio de escritura postmoderna y que sirve para ilustrar el contexto social y cultural en el que David Wojnarowicz se desarrolló como artista. Después abordaré la obra de corte autobiográfico que realizó Wojnarowicz, la cual puede categorizarse en dos ámbitos: la primera entendida como el conjunto de libros y publicaciones que reúnen su biografía de consumo público y que puede caracterizarse por su intención testimonial; y una segunda categoría que involucra los gestos autobiográficos que decidió mantener en privado a manera de un archivo íntimo y personal. Lo que busco resolver con este recorrido y más precisamente con el análisis de las obras de Wojnarowicz es definir las consecuencias políticas de enmarcar el fenómeno de la memoria personal a manera de autobiografía y de testimonio. De igual manera llevar a cabo este ejercicio de interpretación puede proporcionar herramientas para ampliar e ilustrar las ideas propias de la filosofía que se manifiestan en las propuestas de Ricoeur, y simultáneamente dar continuidad a los proyectos de Freud, Proust y Warhol.

### **Los laberintos de la memoria moderna**

Durante el siglo XX hay dos ejemplos pertinentes a mencionar en este ámbito, en primer lugar está la obra literaria que automáticamente es considerada como una de las obras de arte esenciales para entender la experiencia humana del recuerdo y de los recorridos caprichosos de la memoria, la novela en siete tomos *En busca del tiempo perdido* del escritor francés Marcel Proust. De igual manera están las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX como el surrealismo que adoptaron el corpus de conocimiento del psicoanálisis desarrollado por Sigmund Freud.

Con su ambicioso proyecto literario, Proust de manera anticipada complejizó la noción de memoria personal de Ricoeur y propone una subdivisión de esta categoría en memoria voluntaria y memoria involuntaria. La primera estaría bajo el dominio de la razón, las evocaciones y recuerdos podrían surgir a voluntad del individuo, mientras que la memoria involuntaria funcionaría de manera subterránea y respondería a estímulos emocionales y sensoriales. Este segundo tipo es ilustrado en el famoso episodio que relata cómo el sabor de la magdalena remojada en el té funciona a manera de llave sensorial y desencadena en el narrador un torrente de recuerdos y de sensaciones provenientes del pasado, los cuales permanecían inaccesibles y oscuros hasta que el estímulo correcto los hizo surgir. En el caso del psicoanálisis y de sus adeptos artísticos surrealistas, ellos asumieron una práctica de exploración onírica para llegar a estos momentos ocultos del pasado. Esta recuperación podría representar una fuente de inspiración creativa o un medio para cambiar la visión del presente. El concepto freudiano como tal que caracteriza a esta metáfora de excavación lleva el nombre de *Nachträglichkeit*<sup>14</sup> y es un proceso físico en el que “una experiencia original es reconstituida, re-transcrita o reacomodada en relación a circunstancias actuales – no solamente para revivir la experiencia sino para adquirir nuevo significado y dotarle con una efectividad física que se ha perdido por la represión de la experiencia.”<sup>15</sup>

Tanto la memoria involuntaria de Proust como los recuerdos recuperados a través de la *Nachträglichkeit* de Freud, introducen y revolucionan nuestra concepción de lo que podemos encontrar en la dimensión de la memoria individual, la cual se presenta como un terreno accidentado y engañoso, no todo lo que se ve es lo que hay:

*La ambigüedad de la revelación histérica del pasado no proviene tanto del titubeo de su contenido entre lo imaginario y lo real, pero se sitúa en lo uno y en lo otro. No es tampoco que sea embustera. Es que nos presenta el nacimiento de la verdad en la palabra, y que por eso tropezamos con la realidad de lo que no es ni verdadero ni falso.*<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> La traducción más aceptada del sustantivo alemán es la del francés: “l’après-coup”, que en español sería “después del golpe” o “después del impacto”. Cfr. Asociación Psicoanalítica Internacional (API), *Diccionario enciclopédico de psicoanálisis de la API*, <https://online.flippingbook.com/view/1045111/2/> Consultado 25/1/2021. Ver especialmente pp. 426 – 427.

<sup>15</sup> Joan Gibbons, *Contemporary Art and Memory*, I.B. Tauris, Londres, 2007, p. 15. (Traducción del autor)

<sup>16</sup> Jacques Lacan, *Escritos I*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2009, p. 248.

En el fragmento anterior Lacan desarrolla que aquello que ha sido excavado en el proceso de la *Nachträglichkeit* es inherentemente ambiguo y combina los ámbitos de lo real y lo imaginario; este carácter fluido en Proust se designará bajo el nombre de lo poético: “El descubrimiento poético de la memoria involuntaria implica, por un lado, dar con un pasado olvidado [...] a partir de las sensaciones que provoca un objeto, a las que siguen las imágenes como relámpagos que nos revelan fragmentos del fondo subjetivo.”<sup>17</sup>

Las figuras de Proust y Freud establecen los fundamentos de las discusiones en torno a la memoria individual a inicios del siglo XX. A diferencia de las perspectivas utilitarias y racionalistas, la memoria no es considerada como una herramienta en plena disposición de su usuario, su relación con el pasado no se caracteriza por ser transparente y más que exactitud se presentan saltos y disrupciones. Más allá de una secuencia coherente de eventos hay una red de fragmentos desorganizados, como explica Richard Terdiman: una vez perturbada, la memoria surge de manera espontánea y de formas misteriosas que requieren nuevos modos de interpretación.<sup>18</sup>

### **El recuerdo como instantánea fotográfica**

En el contexto postmoderno del Nueva York de los años sesenta y ochenta, con el Pop Art representando la vanguardia artística a nivel internacional, apareció un artista que actualizó el proyecto de Proust y sentó las bases para reflexionar sobre la memoria en el ocaso del siglo XX. Andy Warhol, un artista que es más conocido por sus pinturas de latas de sopa Campbell's y sus retratos de Jackie Kennedy, cambió de manera radical el significado de la literatura biográfica y la pertinencia literaria del diario. Consideremos su diario de más de 20,000 páginas (que para su publicación fue sintetizado al extremo) y que abarca 11 años de su vida, desde 1976 hasta 1987 (el año de su muerte). El contenido es bastante repetitivo y relata de manera mecánica los acontecimientos de cada día, enumerando los gastos, enlistando a las personas con las que

---

<sup>17</sup> María Llorens, “La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin” en *ARETÉ Revista de Filosofía*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Vol. XXX, N° 2, 2018, p. 312.

<sup>18</sup> Sussanah Radstone (Ed), *Memory and Methodology*, Routledge, Nueva York, 2020, p. 5.

interactúo y otros detalles banales. El relato resulta maquinal porque su escritura como tal se llevo a cabo a través de grabadoras portátiles que Warhol llevaba a todos lados con el propósito de documentar lo que sucedía día a día sin recurrir a ningún filtro literario; el único filtro que podemos considerar es el trabajo de Patt Hackett, colaboradora de Warhol y la persona que se encargó de transcribir las grabaciones y editar los diarios para su publicación póstuma. Este proyecto como tal pone en duda todo lo que se había considerado como esencial para un diario o para una autobiografía, ya que transgrede la idea de que este tipo de literatura debe de responder a una noción de autenticidad o individualidad. Warhol conjuró una anti-identidad a través de su arte que de manera mimética e indiscriminada copió y reflejó la vida misma como si se tratara de un espejo. Con Warhol la memoria nunca se mueve en retrospectiva, sino que está siendo actualizada permanentemente, empujada a la inmediatez:

*Miércoles, Abril 24, 1985. La gran noticia en la televisión es que la Coca-Cola cambiará su fórmula. ¿Por qué se atreverían a hacer eso? No hace sentido. Se les podría haber ocurrido un nuevo producto y dejar la Coca-Cola tal como está. Me parece una locura. Y a todos esos noticieros les encanta, están haciendo todas estas historias sobre personas sentándose a hacer pruebas de sabor.*<sup>19</sup>

Los diarios de Warhol y gran parte de su obra artística funcionan como un espejo de la sociedad de consumo y del espectáculo. Evidentemente este proceso de replicación puede categorizarse como algo totalmente apolítico, ya que solamente refleja lo que hay, sin asumir ninguna postura de juicio. El caso de Wojnarowicz es radicalmente distinto y su uso del diario y de la autobiografía son diametralmente opuestos al propósito que les dio Warhol en el contexto postmoderno. Mientras Warhol diluyó su identidad y su persona a través de técnicas mecánicas y repetitivas que entronaban a la banalidad de lo cotidiano, Wojnarowicz hizo lo contrario propulsando su identidad al mitificar ciertos aspectos de su persona. La obra de Warhol operaba desde una neutralidad absoluta y su persona pública se caracterizaba por ser totalmente inmutable, despejada de cualquier rastro de emoción. Con Wojnarowicz la historia es distinta ya que el consenso general es que la totalidad de su obra canaliza la expresión frenética de ira provocada por la crisis del VIH/SIDA en los años ochenta y noventa. Existen otras diferencias

---

<sup>19</sup> Andy Warhol y Patt Hackett (Ed), *The Andy Warhol Diaries* (Versión electrónica), Grand Central Publishing, Nueva York, 2009, p. 1734. (Traducción del autor)

evidentes entre ambos artistas: Warhol disfrutó varios años de su carrera artística como un referente esencial de las artes en Estados Unidos, llevando un estatus de artista más próximo al de las celebridades, mientras que Wojnarowicz fue categorizado como un artista marginal durante la mayor parte de su carrera. Warhol nunca habló abiertamente de su sexualidad y siempre permaneció dentro de una ambigüedad radical, en cambio Wojnarowicz manifestó su homosexualidad de manera explícita y abierta a lo largo de la totalidad de su carrera artística madura. Si Warhol combinó su carrera como artista con la vida de las celebridades, Wojnarowicz hizo lo propio en el ámbito del activismo político.

### **David Wojnarowicz, una vida en fragmentos**

David Wojnarowicz nació en Red Bank, Nueva Jersey en 1954, creció en un ambiente tóxico donde el abuso físico y psicológico de su padre alcohólico era parte del día a día. Posteriormente vivió en Manhattan con su madre y sus hermanos; durante sus años de adolescencia recurrió a la prostitución en las calles de Times Square y vivió en las calles de Manhattan, cimentando lo que sería su experiencia personal del ambiente urbano de Nueva York, un elemento protagónico de sus futuras exploraciones en el arte.

Su carrera artística comenzó en la poesía, inspirado por las ideas de la generación *beat* viajó a través de los Estados Unidos, de costa a costa, haciendo autoestop y subiendo ilegalmente a trenes de carga. Esta etapa inicial de su formación como artista estuvo caracterizada por la idealización y la romantización de la creatividad alcanzada a través de la auto-destrucción (inspirado en escritores como Kerouac y Burroughs). Esta figura del genio torturado que se destruye a sí mismo o que se auto-impone estilos de vida marginales son la constante en la primera incursión de Wojnarowicz en el quehacer artístico. Este periodo es relevante no tanto por el contenido que creó Wojnarowicz, sino porque sería la primera vez que el artista experimentó con la noción de una identidad híbrida y fragmentada, que mezcla los límites entre la realidad y la ficción. La vida misma y la forma de plasmarla a través del relato autobiográfico se convertiría en el medio para negociar estas narrativas.



Wojnarowicz hizo y deshizo su identidad y biografía en múltiples ocasiones, a veces perdiéndose entre los virajes y desvíos que hacía entre personalidades e historias. La experiencia del trauma y de la violencia durante su infancia y adolescencia le llevó a la necesidad de automitificarse y de vivirse a sí mismo desde las vidas ajenas. En esta primera etapa, siguiendo el *status quo* machista de la llamada “generación perdida”, Wojnarowicz no habló de manera explícita sobre su sexualidad a través de su escritura ni tampoco lo compartió con la mayoría de las personas con las que colaboró e interactuó durante esos años. Cynthia Carr explica en la biografía de Wojnarowicz que durante estos años el artista todavía no había encontrado su voz ni un método establecido para abordar sus inquietudes creativas, ni tampoco una manera efectiva de revelarse al espectador sin recurrir a este abanico de enmascaramientos.

Esto cambió en una segunda etapa en la que renovó a su panteón de ídolos literarios: adoptando a Jean Genet y en mayor medida, a Arthur Rimbaud, como modelos a seguir y fuentes de inspiración. Dicho giro creativo fue catalizado principalmente por una temporada que Wojnarowicz pasó en París en 1979. En el caso de Rimbaud el sentido de identificación fue significativo ya que existían diversas coincidencias biográficas entre ambos artistas: padres abusivos, adolescencias fugitivas en las calles, la búsqueda de la experiencia estética a través del sufrimiento, homosexualidad, sus nacimientos estaban a cien años de distancia exactamente (Rimbaud nace en octubre de 1854 y Wojnarowicz en septiembre de 1954), y completando el ciclo de similitudes, ambos hombres murieron a la misma edad de 37 años.<sup>20</sup> Esta resonancia con el poeta simbolista francés llevó a Wojnarowicz a hacer lo que muchos consideran su primera obra de arte “seria” en su carrera. A finales de los años setenta, ejecutó una serie de retratos de su amigo cercano y colaborador Brian Butterick utilizando una máscara con el rostro de Rimbaud. El poeta francés se ve en diferentes viñetas deambulando por un Nueva York sombrío y en ruinas, Rimbaud toma el metro, anda en motocicleta, se inyecta heroína y visita el muelle de Coney Island (Fig. 1).

Las fotografías de Rimbaud son significativas porque pueden considerarse como la primera evolución profunda en la carrera artística de Wojnarowicz. Con estas obras el artista se encontró

---

<sup>20</sup> Cynthia Carr, “Fire in the Belly...”, p. 133.

con un método que perfeccionó en el futuro y que le permitió analizar y comunicar los contenidos de la memoria que había suprimido durante su primera aproximación al arte como poeta *beatnik*. Este método le mostró a manera de revelación que podía contar su propia historia a través de la vida de los otros y que era posible crear otros a partir de sus experiencias personales: “el arte proporciona un lugar en el cual las re-cogniciones y reconfiguraciones de la memoria pueden ser comunicadas y compartidas.”<sup>21</sup> Su aproximación a la creación artística cambia radicalmente en esta época: “se interesa en construir con palabras, dibujos, fotografías, y objetos una versión alternativa de la historia que dispute el formato “apoyado por el estado”, el cual no toma en cuenta la manera en que sobreviven las minorías.”<sup>22</sup> Con este proyecto Wojnarowicz aprendió que las máscaras no necesariamente conllevan el encubrimiento del yo, sino que pueden potenciar la revelación de nuestras verdades más profundas.

A inicios de los años ochenta Wojnarowicz enfocó su creación artística a un cierto tipo de guerrilla urbana que usaba la ciudad de Nueva York como un campo de experimentación creativa. Exploró las bodegas y los muelles que se encontraban a orillas del Río Hudson donde se reunían las personas ignoradas y estigmatizadas por la sociedad estadounidense: vagabundos, drogadictos y homosexuales (Fig. 2). Wojnarowicz comenzó a reunir historias de estos personajes para armar lo que sería su primer libro *Sounds in the Distance*, que después se publicó de manera póstuma con el título *The Waterfront Journals*. Además de esto realizó varias pinturas murales en las entrañas de estos edificios en ruinas. También colaboró con una banda de música experimental y realizó actos vandálicos a los que llamaba “instalaciones de acción” en algunas de las instituciones culturales más reconocidas de la ciudad: llenó las escaleras de la entrada principal de la galería Leo Castelli en SoHo con sangre y liberó miles de cucarachas en una inauguración en el MoMA PS1 en Queens.

En 1981 conoció al fotógrafo Peter Hujar, quien tuvo una influencia radical en su vida personal y en su manera de hacer arte. En 1987 después de la muerte de Peter Hujar por complicaciones relacionadas al SIDA, Wojnarowicz escribió: “Me di cuenta de que Peter era muchas cosas para

---

<sup>21</sup> Joan Gibbons, “Contemporary Art and Memory”, p. 6. (Traducción del autor)

<sup>22</sup> David Wojnarowicz, *In the Shadow of the American Dream: The Diaries of David Wojnarowicz* (Versión electrónica), Open Road Media, Nueva York, 2014, p. 9. (Traducción del autor)

mí, o ahora lo reconozco. Peter fue como un maestro para mí, un hermano, un padre. Fue una conexión emocional y espiritual como la que nunca tuve con mi familia.”<sup>23</sup> Hujar se convirtió en un mentor para Wojnarowicz y fue quien le empujó a concretar sus ideas a manera de pinturas mucho más complejas a nivel conceptual y formal, en comparación con sus proyectos públicos anteriores. En esta época comenzó a tener sus primeras exposiciones en galerías como Civilian Warfare<sup>24</sup> y Gracie Mansion<sup>25</sup> ubicadas en el East Village de Nueva York.

En 1985 presentó dos pinturas en la Bienal del Museo Whitney. Un año después conoció a Tom Rauffenbart con quien tuvo una relación sentimental desde ese momento hasta su muerte en 1992. A partir de 1987 comenzaron los años más duros en la vida del artista: su mentor y mejor amigo Peter Hujar es diagnosticado con VIH en 1987 y muere a finales de ese mismo año; Tom Rauffenbart también da positivo y Wojnarowicz se entera de su propio diagnóstico el próximo año. Durante esos años inauguró la exposición en la que presentó la serie de pinturas dedicada a los cuatro elementos clásicos en la galería Gracie Mansion. En ese entonces no recibió mucha atención de parte de la crítica pero actualmente son reconocidas como unas de las obras maestras del artista y forman parte de la colección permanente del MoMA en Nueva York.

A finales de los años ochenta se desató la guerra cultural que convirtió a David Wojnarowicz en un activista político, miembro de la organización ACT UP y objeto directo de ataques de organizaciones conservadoras estadounidenses (Fig. 3). La AFA y congresistas republicanos se dedicaron a presionar a la NEA para retirar la financiación a museos, exposiciones, catálogos e investigaciones que incluían obras calificadas como inmorales, indescendentes y pornográficas. Además de la guerra declarada contra Wojnarowicz otros artistas como Andrés Serrano y Robert Mapplethorpe se vieron afectados por estas mismas políticas de censura.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> David Wojnarowicz, “In the Shadow of the American Dream...”, p. 324. (Traducción del autor)

<sup>24</sup> Galería de arte fundada por Alan Barrows y Dean Savard a inicios de los años ochenta en el East Village de Nueva York.

<sup>25</sup> Gracie Mansion catalizó el movimiento del East Village a inicios de los años ochenta abriendo una galería de arte en el baño de su departamento en 1982. Continuó organizando exposiciones en otros barrios de Nueva York hasta 2002.

<sup>26</sup> David Breslin y David Kiehl (Eds), *David Wojnarowicz. La historia me quita el sueño*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2019, p. 241.

En 1990 inauguró su primera exposición retrospectiva con el título *Tongues in Flame* en la Illinois State University. Para esta exposición Wojnarowicz presentó al público su *Biographical Dateline* (Línea de tiempo biográfica), una cronología que seguía su vida desde su nacimiento en 1954 hasta 1982. Este fue el primer intento de Wojnarowicz por proporcionar al público un relato comprensivo de sus orígenes como persona y los eventos que lo llevaron a convertirse en artista. Cynthia Carr explica este gesto autobiográfico de la siguiente manera:

*Esta cronología cumplía una doble función. Por una parte, su intención era crear un personaje, no solo a través de las terribles historias que contaba, sino también del tono de amargura que las envolvía. Había una parte de su vida que David intentaba ocultar siempre. Sin embargo, creo que para él era importante decir: “Estos son mis orígenes”. Eso explicaría por qué la cronología terminaba en 1982. Justo en ese momento, su carrera empezaba a despegar. Había triunfado.<sup>27</sup>*

David Wojnarowicz murió el 22 de julio de 1992. Una semana después de su muerte tomó lugar el primer “funeral político” de la crisis del VIH/SIDA en su honor. Una manifestación conformada por activistas, amigos, artistas y personas afectadas por la epidemia recorrió el Lower East Side de Manhattan mostrando una manta que leía: “DAVID WOJNAROWICZ, 1954 – 1992, MURIÓ DE SIDA POR NEGLIGENCIA DEL GOBIERNO”. Los manifestantes cargaban reproducciones de dibujos y pinturas del artista y leyeron fragmentos de su libro *Close to the Knives*.<sup>28</sup> Tom Rauffenbart se encargó de esparcir las cenizas de Wojnarowicz en lugares significativos de la vida personal del artista y de su vida en común como pareja: París, Nueva Orleans, Nueva Jersey, las pirámides de Teotihuacán en México y las ruinas de los muelles y bodegas en las orillas del Río Hudson en Manhattan. En Octubre de 1996 Rauffenbart se unió con el grupo ACT UP para realizar un acto de protesta en Washington D.C. en el que escaló las bardas de la Casa Blanca para arrojar un último puñado de las cenizas de Wojnarowicz en el pasto de la residencia presidencial.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> *Ibidem*. p. 219.

<sup>28</sup> Cynthia Carr, “Fire in the Belly...”, pp. 576 - 577.

<sup>29</sup> Cynthia Carr, “Fire in the Belly...”, p. 578.



Fig. 1.

David Wojnarowicz, *Arthur Rimbaud in New York*, 1978-1979 (copia de 2004), Impresión en gelatina de plata, 24.6 x 32.8 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, SP.  
© The Estate of David Wojnarowicz.



Fig. 2.

David Wojnarowicz pintando en el Muelle 34 del Río Hudson.  
Fotografía de Dirk Rowntree, 1983.

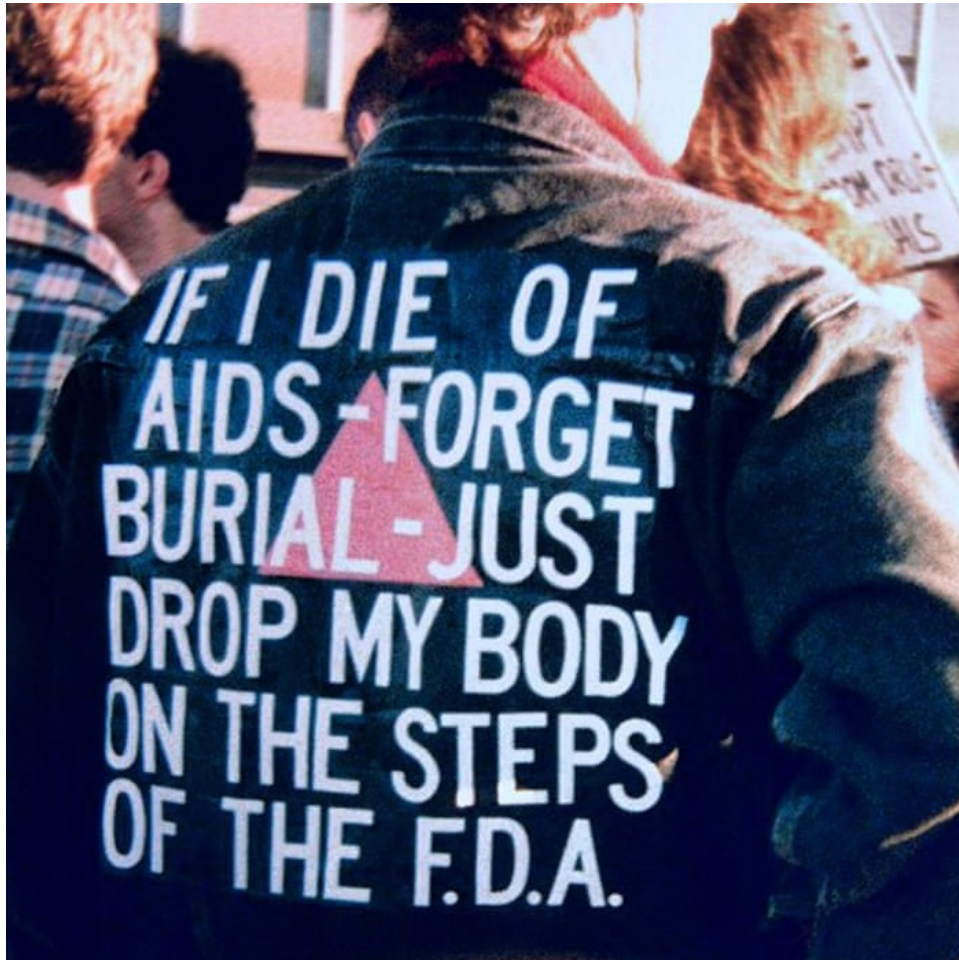


Fig. 3.

David Wojnarowicz en una manifestación de ACT UP con una chamarra que lee: “Si muero de SIDA – olviden el entierro – sólo arrojen mi cuerpo en las escaleras de la FDA<sup>30</sup>”. Fotografía de William Dobbs, 1988.

---

<sup>30</sup> Administración de Alimentos y Medicamentos de los Estados Unidos. Agencia del gobierno estadounidense responsable de la aprobación y regulación de medicamentos, tratamientos, vacunas, etc.

## El gesto autobiográfico, recordar como acto de transgresión

¿Qué obras podemos considerar como el cuerpo literario de Wojnarowicz en sentido autobiográfico y diarístico? En primer lugar tenemos el libro *Close to the Knives*, subtulado como *A Memoir of Disintegration* (Una memoria de la desintegración) publicado en 1991 y que está ampliamente reconocido como la autobiografía por excelencia de David Wojnarowicz aunque estilísticamente no sigue los lineamientos tradicionales de la literatura autobiográfica. Es en realidad una complicación caótica de ensayos, algunos de ellos son extremadamente personales como el texto que comparte título con el libro que relata los últimos días antes de la muerte de Peter Hujar, el mentor y amigo más cercano de Wojnarowicz; otros ensayos como *Postcards from America* (Postales de Estados Unidos) pueden ser considerados como manifiestos políticos y la respuesta en tiempo real a la crisis del VIH/SIDA en Estados Unidos.

El segundo libro y el último que fue publicado durante la vida de Wojnarowicz en 1992 se titula *Memories That Smell Like Gasoline* (Memorias que huelen a gasolina), puede ser categorizado como un libro de artista ya que combina una serie de acuarelas con cuatro relatos autobiográficos. Las acuarelas en tonos grises y negros muestran actos sexuales explícitos y acompañan cuentos que contraponen el panorama de la vida homosexual antes y después de la epidemia del VIH en Nueva York. Por el contenido visual y la sinceridad radical de las historias, “el libro sería un último acto de transgresión”<sup>31</sup> antes de la muerte de Wojnarowicz.

Luego están los diarios de Wojnarowicz que están compuestos por 31 manuscritos y que cubren aproximadamente 20 años de la vida del artista, desde 1971 cuando tenía 17 años hasta 1991, un año antes de su muerte a los 37 años. De estos 31 diarios existe solamente un libro publicado editado por Amy Scholder y que representa solamente un 10 o 15% de las miles de páginas que escribió Wojnarowicz. Dentro de la literatura de Wojnarowicz estos diarios pueden considerarse como la parte más personal e íntima de su escritura, sin embargo el artista siempre consideró estos escritos como algo que le gustaría publicar y compartir con el mundo.

---

<sup>31</sup> Cynthia Carr, “Fire in the Belly...”, p. 530. (Traducción del autor)



Por último está la novela gráfica autobiográfica *Seven Miles a Second* (Siete millas por segundo) que se concretó de manera póstuma. El libro cuenta con la escritura de Wojnarowicz y con el arte de James Romberger y Marguerite Van Cook. Esta publicación significaba mucho para Wojnarowicz, quien expresó en múltiples ocasiones la importancia de que Romberger y Van Cook terminaran el proyecto después de su muerte. Romberger explica de la siguiente forma la importancia del proyecto para Wojnarowicz: “David quería que este proyecto fuera algo que los adolescentes pudieran leer. Él esperaba que al tomarlo se dieran cuenta de que alguien más había pasado por las mismas cosas.”<sup>32</sup> Su objetivo con este libro era ofrecer a otros una experiencia que él nunca tuvo, encontrarse con referentes visuales y culturales con los cuales pudiera identificarse y experimentar una conexión empática. El hecho de que seleccionara el lenguaje visual del comic no es algo arbitrario pues en este medio y en la estética de los superhéroes frecuentemente se localizan las aspiraciones colectivas de una sociedad como la estadounidense:

*No había imágenes en ninguna parte de esta cultura que me proporcionaran comodidad o que me ayudaran con mis miedos. No había ningún modelo a seguir. No me gusta particularmente la idea de los modelos a seguir, pero cuando era niño, estaba buscando todos estos estereotipos, y quería ver algún estereotipo que me reflejara. No lo pude encontrar. Estaba completamente ausente. Todos los demás que no son homosexuales o que no tienen inclinaciones que se encuentran fuera de la norma están totalmente apoyados por cada imagen que ven en los medios, películas y libros.*<sup>33</sup>

Todos estos proyectos literarios que en conjunto podemos considerar como el cuerpo autobiográfico de David Wojnarowicz coinciden en que construyen una secuencia de vida y una imagen de sí mismo que el artista buscaba proyectar a los demás, podría decirse que es su autobiografía pública. Estos textos fluctúan entre fragmentos confesionales íntimos y una autonarrativa que se aproxima a lo anecdótico desde lo mitificante. Algunos eventos son exagerados y se enmarcan de cierta manera para enfocar la vida y el sufrimiento de Wojnarowicz como un posible punto de encuentro para el dolor de otras personas. Una constante a lo largo de estos escritos son las descripciones fenomenológicas de la experiencia sensorial y corporal de la enfermedad tanto a nivel físico, como emocional; siguiendo esta línea descriptiva Wojnarowicz también busca explicar cómo opera la memoria, el duelo y el trauma en la mente

---

<sup>32</sup> Sylvère Lotringer (Coord) y Giancarlo Ambrosino (Ed), “David Wojnarowicz...”, p. 110. (Traducción del autor)

<sup>33</sup> *Ibidem.* p. 164.

humana, cómo surgen en la consciencia y se desarrollan a manera de experiencias tangibles. Todo esto se complementa por sus reflexiones políticas y de protesta que frecuentemente aterrizan en el plano de la práctica las preocupaciones que expone en sus investigaciones artísticas y poéticas. En Wojnarowicz podemos ver una relación horizontal entre arte, vida diaria, activismo político, relaciones interpersonales, pasado, presente, futuro, espiritualidad, etc. Todo es parte de una misma actitud ante la vida y no existe una jerarquía que ponga a ningún aspecto en una posición de mayor importancia. Esta simbiosis está presente en todos los textos que Wojnarowicz escribió que por su naturaleza fragmentaria: “entremezclan sin esfuerzo observaciones sociales retratadas agudamente y viñetas sobre la vida en las calles con fantasías oníricas sobre el escape, la destrucción y el éxtasis sexual.”<sup>34</sup>

Esta actitud horizontal y unificadora que entremezcla los límites entre arte, política, vida personal y espiritualidad nos lleva a la siguiente cuestión que concierne el sentido y la intencionalidad que Wojnarowicz le otorgó a esta investigación de la vida propia. Comúnmente entendemos la autobiografía como un ejercicio literario que los grandes creadores realizan al final de sus vidas para revisar críticamente su obra y así poder darle forma a la vida recorrida como un legado comprensivo para los demás: “escribiendo mi autobiografía pretendo haber reunido mi vida en una totalidad, “redondéandola” y preparándome para la muerte.”<sup>35</sup> Esta idea de lo autobiográfico como un ejercicio preparatorio para lo inevitable en la propia muerte toma un significado radicalmente distinto en los libros de Wojnarowicz, quien se aleja de la figura del autor que se encuentra en su estudio después de décadas de producción artística ponderando tranquilamente la pertinencia de su propia vida y obra, observando a lo lejos la promesa de la muerte como algo indefinido o tal vez ya anunciada por medio de una enfermedad crónica que lentamente se va asentando en el cuerpo.

En el caso de Wojnarowicz la promesa de la muerte se convirtió en algo cotidiano y tangible a partir de su diagnóstico de VIH y era algo que se actualizaba constantemente en las muertes de

---

<sup>34</sup> Eleanor Heartney, *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art*, Midmarch Arts Press, Nueva York, 2004, p. 95.

<sup>35</sup> Jazmín Anahí Acosta, “Post-Filosofía y “psicobiografías”: Rorty, Derrida y la escritura filosófica” en *BAJO PALABRA, Revista de Filosofía*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, número 5, 2010, p. 315.

amigos cercanos y en el exterminio de todo un grupo poblacional que en este momento histórico no representaba una prioridad para los gobiernos en turno. El ejercicio autobiográfico se convirtió en un acto creativo de extrema urgencia ya que la muerte podría llegar en cualquier momento. De igual manera la pertinencia de generar un testimonio y de producir una crónica del desarrollo de la epidemia llevó al autor a hibridar la autonarrativa de sus propias experiencias en un tipo de plataforma que pudiera canalizar simultáneamente las emociones y particularmente la ira de toda una comunidad que estaba siendo ignorada explícitamente. La urgencia palpable en la escritura de Wojnarowicz responde a la necesidad personal de no permitir que su propia muerte y la muerte de sus seres queridos quedara relegada al olvido de la historia.

Otra anomalía en la escritura autobiográfica de Wojnarowicz que no concuerda con la tradición de este género literario es la decisión consciente del autor por ignorar la necesidad de exactitud y precisión; mezclando hechos reales con ficción y manipulando ciertas anécdotas a una exageración casi mitológica. En una entrevista con el filósofo Sylvère Lotringer, Wojnarowicz explica el proceso de construcción de su historia personal: “He creado un mito en mi identidad y en lo que proyecto a las personas, mis recuerdos combinados con mis fantasías, mezclados con las cosas que supuestamente pasaron a las que puedo ver en retrospectiva y decir, “Esas cosas sucedieron”.”<sup>36</sup> En este sentido se podría afirmar que la capacidad de la rememoración y la imaginación se confunden y se complementan entre sí: “la imaginación apunta en gran medida a la ficción, mientras que la memoria lo hace a la realidad ya sucedida [...] la imaginación puede ser utilizada en el abuso de la memoria para inventar un pasado inexistente o una mentira creíble.”<sup>37</sup> Considero que esta intermitencia entre rememoración e imaginación; realidad y ficción; verdad y fantasía, no es simplemente una decisión que responde al deseo de establecer un estilo literario o de hacer una declaración estética, sino que se convirtió en una manera real de lidiar con el trauma y la experiencia continua de no tener control sobre la propia vida. “La

---

<sup>36</sup> Sylvère Lotringer (Coord) y Giancarlo Ambrosino (Ed), “David Wojnarowicz...”, p. 163. (Traducción del autor)

<sup>37</sup> John Fredy Lenis Castaño, “Memoria, ideología y crítica. Una fenomenología del mundo ético-político” en *Revista Estudios Políticos*, Universidad de Antioquía, Antioquía, número 34, enero-junio 2009, p. 16.

selección de los hechos narrados y la trama realizada no está determinada necesariamente por la búsqueda de verdad, sino, la mayoría de las veces, por el propio bienestar.”<sup>38</sup>

Wojnarowicz presenta un concepto fundamental que de igual manera nos empuja a reconsiderar lo que entendemos por memoria y recuerdo. En lugar de guiar la remembranza por medio de la necesidad de coherencia cronológica, Wojnarowicz lo hace por medio de la noción de intensidad, es decir que importa más la forma en la que los recuerdos aparecen y se presentan más allá de su precisión y concordancia con los hechos reales:

*Hay símbolos en esas historias, o esos recuerdos, que son muy, muy potentes. Hay un intercambio. Es lo que produce, lo que la experiencia deja detrás. Ya sea todo real o no real; no importa. Para mí tienen una sustancia real porque los recuerdo. Están muy codificados. Son muy pesados. Son muy vívidos. [...] Creo que creamos mitos incesantemente.*<sup>39</sup>

La intensidad descrita por Wojnarowicz se presenta de manera visual, como los sueños, y se localiza en las emociones que la experiencia produjo. La experiencia que detona el recuerdo es la acción concreta que como una roca que cae en el agua produce una serie de ondas y movimientos que se comportan de manera diferente que el impacto inicial; la intensidad sería este efecto expansivo en la psique y a veces esto representa la materia prima del recuerdo.

### ***Magic Box*, la posibilidad de un archivo íntimo**

Existe un objeto o más bien una colección de objetos que presentan una visión distinta a la que se comunica en la autobiografía pública de Wojnarowicz. Más allá de su figura como activista político y como provocador, Wojnarowicz también dedicó parte de sus investigaciones a crear un registro de vida para sí mismo. En este ejercicio se reconoce no como artista o como escritor, sino como un ser humano que puede recordar y que hace relaciones simbólicas y que atesora ciertas cosas porque se han vuelto significativas; un ser humano que puede reconocer la belleza

---

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> Sylvère Lotringer (Coord) y Giancarlo Ambrosino (Ed), “David Wojnarowicz...”, pp. 163 - 164. (Traducción del autor)

y que se reconoce a sí mismo en la historia y en los otros. Después de su muerte en 1992 se encontró debajo de su cama una caja de madera con una etiqueta que decía “*Magic Box*” (Caja mágica) y contenía 58 objetos diversos. “De acuerdo con Cynthia Carr, quien investigó exhaustivamente a Wojnarowicz y entrevistó a su extensa red de amigos, familiares y amantes, Wojnarowicz nunca mencionó la *Magic Box* a sus amigos o escribió sobre su significado. [...] Nunca exhibió los contenidos de la caja.”<sup>40</sup> Los objetos que conforman la *Magic Box* (Fig. 4) abarcan prácticamente toda la iconografía que está presente en la obra pictórica de Wojnarowicz, los símbolos que representó de forma reiterada en sus escritos, pinturas y esculturas. Son las cosas que más atesoraba y que tenían un fuerte valor personal: insectos de plástico, una serpiente de tela, un cráneo de un primate pintado de azul, rocas, cristales, estampas religiosas, un crucifijo, globos terráqueos en miniatura, relojes, juguetes, monedas, billetes, un trozo de concreto, flores secas, etc.

Este archivo portátil de objetos representa el mundo personal de David Wojnarowicz, su autobiografía privada, en la que no había referencias a la epidemia del VIH/SIDA, ni a los políticos conservadores, ni a la muerte de sus amigos. Considero que no es algo arbitrario el hecho que Wojnarowicz haya decidido registrar sus memorias más íntimas sin hacer uso directo del lenguaje, sino que recurrió a las imágenes y a las cosas mismas. Hay múltiples referencias en sus escritos que hacen evidente su relación conflictiva con el lenguaje: “Siento como si viniera desde otro mundo y ya no pudiera hablar el lenguaje correcto”<sup>41</sup>, “Debemos de encontrar nuestras propias formas de gestos y comunicación”<sup>42</sup>, “el proceso del lenguaje me falla. Es como si nunca lo hubiera examinado lo suficientemente cerca como para construir palabras alrededor de ello, en torno al sabor y el olor de la comunicación, la sangre de ello en mi corazón.”<sup>43</sup> “El mundo de los sonidos codificados: el mundo del lenguaje, el mundo de las mentiras.”<sup>44</sup> Y es que el mundo social y la memoria colectiva se filtran a través del lenguaje, incluso cuando se utiliza para describir las experiencias más íntimas: “No hay lenguaje privado, y en definitiva, el

---

<sup>40</sup> David Wojnarowicz Knowledge Base contributors, “Magic Box”, David Wojnarowicz Knowledge Base, 20/V/2017 [https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php?title=Magic\\_Box](https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php?title=Magic_Box) Consultado 09/XI/2020.

<sup>41</sup> David Wojnarowicz, “In the Shadow of the American Dream...”, p. 426. (Traducción del autor)

<sup>42</sup> David Wojnarowicz, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, Canongate, Edimburgo, 2017, p. 132. (Traducción del autor)

<sup>43</sup> David Wojnarowicz, “In the Shadow of the American Dream...”, p. 417. (Traducción del autor)

<sup>44</sup> David Wojnarowicz, “Close to the Knives...”, p. 96. (Traducción del autor)

repliegue del texto autobiográfico exhibe mejor la absoluta exterioridad del juego.”<sup>45</sup> Curiosamente la creación de este lenguaje privado a partir de la resonancia de los objetos cancela en sí misma la posibilidad del gesto autobiográfico como narración, pues este requiere de inteligibilidad para ser entendido e interpretado.

La *Magic Box* es también el testamento más utópico y por lo tanto optimista en la obra del artista, “Wojnarowicz quería expresar los sueños y las pesadillas que el inglés no permitía a través de la creación de su propio lenguaje privado y todo lenguaje requiere de un diccionario.”<sup>46</sup> Estos objetos codificados y rebosantes de poder simbólico privado resaltan de manera paradigmática una de las cuestiones más interesantes del gesto autobiográfico: la ulterior inaccesibilidad al otro a pesar de que se nos estén develando sus secretos y recuerdos más íntimos; los límites del lenguaje al abordar la memoria individual. Aunque veamos los objetos que contiene la *Magic Box* con extremo detenimiento y leamos todos los libros que Wojnarowicz escribió de principio a fin, no sabremos lo que estas cosas significan ni las historias que contienen. Es un gesto conmovedor de parte del artista que con este archivo parece afirmar que a pesar de haber volcado su mundo íntimo en sus libros y en su obra artística, todavía permanecía una parte de su persona replegada y oculta detrás de estas confesiones.

Lo autobiográfico en Wojnarowicz se nos presenta entonces como una dualidad contradictoria que simultáneamente apunta a la universalidad de la experiencia humana, comunicada a través de las emociones como la ira, el dolor y el sufrimiento. Pero también señala una parte de la experiencia humana que persistirá en su carácter incommunicable y privado. Es un ejercicio literario que opera bajo las exigencias particulares de un momento histórico caracterizado por la urgencia, la enfermedad y las confrontaciones sociales, que sin embargo admite la posibilidad de redención bajo ciertas condiciones que discutiremos a continuación.

---

<sup>45</sup> Jorge Panesi, “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso”, *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, número 1, 1996, [https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n01a05/pdf\\_318](https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n01a05/pdf_318) Consultado 13/XI/2020 p. 4.

<sup>46</sup> Hugh Ryan, “The Final Secret of David Wojnarowicz”, *Vice*, 26/XII/2014, <https://www.vice.com/en/article/5gkvbx/the-final-secret-of-david-wojnarowicz-0000469-v21n10> Consultado 09/XI/2020.



Fig. 4.

David Wojnarowicz, *Magic Box*, Sin fecha, Caja de madera de pino, clavos, pintura acrílica, cinta adhesiva y colección de 58 objetos encontrados, Medidas variables. David Wojnarowicz Papers, Fales Library and Special Collections, New York University, Nueva York, EU. Fotografía de Galerie Buchholz, Nueva York, EU. © The Estate of David Wojnarowicz.

## Conmemoración y resonancia

La expresión de lo biográfico a través de la literatura y el arte convierte a los lectores y espectadores, que previamente estaban en condición de “otros”, en allegados. Se establece un punto de encuentro entre diferentes círculos de memorias personales, se conectan entre sí e intercambian información. La persona que antes permanecía en el anonimato indefinido se vuelve próxima por medio del relato de su vida. El artista al revelar su mirada interior a través de su obra se coloca a sí mismo en una posición accesible para aquellos que no estuvieron presentes durante su vida. Los espectadores de igual manera debido a esta nueva proximidad se encuentran en una situación de reciprocidad en la que pueden conmemorar la existencia de aquel que se ha volcado en su obra biográfica a través de procesos como la identificación, la resonancia y la empatía: “Mis allegados son los que aprueban mi existencia y cuya existencia yo apruebo en la estima recíproca e igual [...] Espero de mis allegados que aprueben lo que yo atesto: que puedo hablar, actuar, narrar, imputarme a mí mismo la responsabilidad de mis acciones.”<sup>47</sup> La lectura de una autobiografía puede considerarse como un acto de conmemoración.

En una entrevista con la fotógrafa Nan Goldin, David Wojnarowicz explica lo que le gustaría lograr con la publicación de su libro *Close to the Knives*: “Supongo que hacer que alguien se sienta menos alienado: eso es lo más significativo para mí.”<sup>48</sup> A través del acto autobiográfico Wojnarowicz admite que su propia experiencia personal puede replicarse en los otros y que los problemas que él sufrió durante su vida pueden acontecer en otras vidas. De esta manera también supera otro de los tropos clásicos detrás de la literatura biográfica en el sentido tradicional que enmarca al autor como una persona con experiencias únicas y que gracias a la combinación singular de acontecimientos en su vida surge un cuerpo de obra artística igualmente sin precedentes. En los libros de Wojnarowicz se puede afirmar lo siguiente:

*la autobiografía no es un mero teatro interior: viene del otro y va hacia el otro. Si bien lo privado exige el respeto de la singularidad, por su parte, lo público, la publicidad y la*

---

<sup>47</sup> Paul Ricoeur, “La memoria, la historia, el olvido”, p. 172.

<sup>48</sup> Sylvère Lotringer (Coord) y Giancarlo Ambrosino (Ed), “David Wojnarowicz...”, p. 201. (Traducción del autor)



*publicación están desde siempre como un murmullo de voces, como el polilogo interior que al formar parte del teatro autobiográfico exigirá, demandará, reclamará una respuesta singular, una marca que volverá a marcar lo singular del otro, del texto del otro.*<sup>49</sup>

¿Qué significa leer de primera mano las experiencias de un autor como David Wojnarowicz? Implica llegar a los rincones que la teoría es incapaz de alcanzar, y significa enfrentarte a la historia en su presentación más cruda posible. Nos localiza en una condición de urgencia absoluta y las apuestas no podrían ser más altas. A pesar de la densa amargura que se condensa en las páginas de sus libros, más allá de eso podemos vislumbrar un vitalismo radical donde la posibilidad de trascendencia existe y depende directamente de narrar, contar y enunciar: “Las novelas, y no los tratados morales, son las mejores fuentes para obrar la reinención moral del yo y de la autoimagen de nuestras comunidades.”<sup>50</sup> Es a través de la conmemoración y de la resonancia espontánea con el otro que el testimonio individual puede propiciar procesos más complejos. La lectura puede dar pie al reconocimiento y a la identificación, incluso a replantear prejuicios arraigados sobre cuestiones ignoradas. Con ello podemos ser partícipes de una memoria que se ensambla de manera compartida, lo desconocido adquiere una proximidad nueva. Al poner de manifiesto la universalidad de las experiencias humanas por medio del texto autobiográfico, surge la posibilidad de crear puntos de encuentro con personas y contextos que reconocíamos previamente como completamente ajenos.

---

<sup>49</sup> Jorge Panesi, “El precio de la autobiografía...”, pp. 3-4.

<sup>50</sup> Jazmín Anahí Acosta, “Post-Filosofía y “psicobiografías...” p. 310.

## 2. Memoria colectiva: en las sombras del sueño americano

En su libro *La memoria colectiva*, Maurice Halbwachs explica que de la misma manera en que existen incontables memorias individuales también existe una multiplicidad de memorias colectivas que pueden operar simultáneamente en una sociedad determinada. Las comunidades y los colectivos que comparten una determinada memoria varían radicalmente en su tamaño y en el tipo de información que comparten. Un solo individuo puede participar en numerosos círculos de memoria colectiva y verse afectado de manera particular por cada uno de ellos. La memoria colectiva puede estar validada y legitimada a manera de historia, o puede ser pertinente exclusivamente para un grupo de personas bien definidas. Esta concatenación de saberes, que conlleva ciertos modos de recordar y de reconocer, es esencial para la vida en sociedad pues determina nuestra red de referencias y nuestras concepciones más profundas del mundo y también condiciona nuestras expectativas del futuro.

Frecuentemente estas memorias colectivas se ven influenciadas por discursos ideológicos que permean a través de diferentes grupos sociales; se enmarcan en narrativas abarcadoras que en ocasiones son fabricadas con propósitos que responden a agendas sociopolíticas específicas. Se nos puede enseñar a recordar de cierta manera; el pasado puede ser programado para ser valorado o despreciado; y finalmente con los procedimientos adecuados es posible olvidar por completo algún acontecimiento determinado. También hay algunos desafortunados que al estar descarrilados del *status quo* de la sociedad o por pertenecer a grupos marginalizados se les excluye del marco general de la memoria social. Lo anterior se concreta a través de la asignación de lo que Erving Goffman denomina como una “identidad deteriorada”.

En este capítulo atenderemos los diversos métodos que pueden utilizarse para influenciar y ejercer poder a través de la memoria colectiva. Inicialmente presentaré el contexto histórico postmoderno para dar cuenta de la influencia de los medios masivos de comunicación y del flujo acelerado de información presente en la cultura occidental durante la segunda mitad del siglo XX. Posteriormente emparejaré los conceptos y nociones que David Wojnarowicz desarrolló en su trabajo artístico relativos a la memoria colectiva, la ideología y la estigmatización, con los postulados teóricos de Michel Foucault y Erving Goffman que abordan estos temas. Finalmente

presentaré una obra literaria del artista que condensa estas reflexiones y que de igual manera proporciona una respuesta ante el problema esencial que se presenta en esta sección del ensayo.

### **Memoria en la postmodernidad<sup>51</sup>**

David Wojnarowicz vivió durante la segunda mitad del siglo XX, un mundo muy distinto al de Proust y al de Freud que analizamos en el capítulo anterior. En Nueva York durante los años setenta y ochenta ya estaba bien establecido el dominio de los medios masivos de comunicación y el trauma de la Segunda Guerra Mundial ya parecía algo lejano, aún más en el Estados Unidos continental que permaneció fuera del alcance de la destrucción generalizada que aconteció en Europa, África y Asia. Este contexto puede ser descrito atinadamente por medio de conceptualizaciones como la sociedad del espectáculo y del consumo (de acuerdo con las ideas de Debord y Baudrillard), las cuales apuntan a una circulación exacerbada de imágenes y una sobreabundancia de información que de manera tautológica y auto-referencial configuran un mundo de representaciones que se vuelca sobre sí mismo desconectándose de la realidad.

Es en la vida cotidiana y en la banalidad del día a día donde se despliegan estos dispositivos que terminan por crear mónadas individuales y privadas, aisladas entre sí: “La cotidianidad es la disociación de una praxis total en una esfera trascendente, autónoma y abstracta (de lo político, de lo social, de lo cultural) y en la esfera inmanente, cerrada y abstracta, de lo “privado”.”<sup>52</sup> Parecería que la narrativa de la sociedad del consumo estaría enfocada a abrir la brecha entre la memoria individual y la memoria colectiva que Baudrillard complejiza a través de la noción de simulacro: “La cotidianidad como encierro, como retiro, [...] sería insoportable sin el simulacro del mundo. Necesita alimentarse de imágenes y de signos multiplicados de esa trascendencia. Su quietud tiene necesidad como ya vimos, del vértigo de la realidad y de la historia.”<sup>53</sup> También Guy Debord resalta esta bifurcación entre lo representado y lo real a través de la noción de

---

<sup>51</sup> Postmodernidad entendida a grandes rasgos como la incredulidad ante los meta-relatos argumentada por Lyotard; la experiencia de la “pérdida de significado” ante el conocimiento que ya no se encuentra inscrito en una continuidad narrativa; y el lenguaje visto desde el enfoque de la deconstrucción de Derrida como un sistema de diferencias inestable. Cfr. Sim, Stuart (Ed), *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, London, 2001. Ver especialmente la sección *Postmodernism and Philosophy*, pp. 3 – 14.

<sup>52</sup> Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo*, Siglo XXI, Madrid, 2009, p. 16.

<sup>53</sup> *Idem*.

espectáculo que podría identificarse con el simulacro de Baudrillard. Para Debord esto no significa que el espectáculo sea algo separado del mundo real sino que sería la materialización de la ideología subyacente en la sociedad:

*El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemente al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante.*<sup>54</sup>

Los diarios de Andy Warhol que presentamos en el primer capítulo podrían entenderse como una replica fotográfica, casi una crónica etnográfica, de la cultura postmoderna. Sin juicio o discernimiento se nos presenta tal como es. En las próximas secciones presentaré los aparatos de análisis que a través de su obra artística Wojnarowicz utilizó para diseccionar y eventualmente hacer frente al abuso evanescente que involucra vivir dentro de la sociedad dominada por el consumo y el espectáculo.

## **El Mundo Pre-inventado**

En los libros de David Wojnarowicz podemos identificar una serie de conceptos recurrentes que fueron utilizados por el artista para dar un sentido propio de la alienación y la vida diaria como un ciudadano de segunda clase en el Nueva York de los años setenta y ochenta. También abordan la creación de la identidad estadounidense a manera de una narrativa ideológica que sistemáticamente excluye a personas como Wojnarowicz y sedimenta las metáforas necesarias para que fenómenos como las guerras culturales sucedan.

En el ensayo *Living Close to the Knives*, incluido en el libro con el mismo título, Wojnarowicz presenta a la realidad como algo dividido en el “Mundo” y el “Otro Mundo”: “Primero está el Mundo. Después está el Otro Mundo. El Otro Mundo es donde a veces pierdo el equilibrio. En sus giros calendarizados, en su existencia pre-inventada.”<sup>55</sup> El “Mundo” puede entenderse como

---

<sup>54</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Archivo Situacionista Hispano, Bilbao, 1998, p. 4.

<sup>55</sup> David Wojnarowicz, “Close to the Knives...”, p. 96. (Traducción del autor)

una noción idealizada de la realidad inalterada, que no está mediada por construcciones ideológicas o por filtros de significado añadido. En sus obras se hace referencia a esta idea a través de la representación de la naturaleza, los animales, las civilizaciones antiguas y los modos de vida preindustriales (Fig. 5). De forma contrastante, el “Otro Mundo” será identificado con el concepto del mundo pre-inventado, Wojnarowicz lo ilustra de la siguiente manera:

*El mundo de los semáforos, las señales de no fumar, el mundo de las rentas, el cercado de madera protegiendo cientos de millas de naturaleza inhóspita del paso humano. [...] El mundo comprado; el mundo poseído. El mundo de los sonidos codificados: el mundo del lenguaje, el mundo de las mentiras. El mundo empacado; el mundo de velocidad en movimiento metálico. El Otro Mundo donde siempre me he sentido como un extraterrestre.*<sup>56</sup>

El mundo pre-inventado para Wojnarowicz es “la progenie de la civilización industrializada y las estructuras sociales coercitivas dentro de las cuales hemos nacido. El mundo pre-inventado está dominado por la tecnología, la ciencia, el lenguaje, la ley y la historia oficial.”<sup>57</sup> Básicamente se trata de la articulación de significados y símbolos que fueron establecidos por generaciones anteriores y que recubren y definen al mundo social, donde él se ha visto arrojado por la vida misma. Tiene un carácter ilusorio y fantasmagórico por lo que podríamos compararlo con la idea de simulacro en Baudrillard o de espectáculo en Debord. El mundo pre-inventado surge como un problema en la obra de Wojnarowicz ya que el artista se da cuenta que esta pre-invencción funciona bastante bien para algunas personas, pero para otras el juego es completamente opuesto. Esta sospecha es una cuestión que evoluciona a lo largo de la vida del artista y que va aumentando en *crescendo*: iniciando con la hipocresía de los vecinos suburbanos que observaban silenciosamente al padre de Wojnarowicz abusar de él y de su familia; la zona roja de Times Square visitada por hombres con vidas dobles que descendían desde los barrios acaudalados del Upper East Side; los vagabundos, criminales y drogadictos cuya existencia era prácticamente invisible para la sociedad estadounidense; y durante los últimos años de su vida, la aparición de un virus que el gobierno de Ronald Reagan observó de manera indiferente hasta que se convirtió en una crisis de salud pública insostenible.

---

<sup>56</sup> David Wojnarowicz, “Close to the Knives...”, p. 96. (Traducción del autor)

<sup>57</sup> Eleanor Heartney, “Postmodern Heretics...”, p. 95. (Traducción del autor)

Para Wojnarowicz la injusticia, la negligencia y el abuso de poder no se manifestaban solamente en las acciones de los perpetradores, sino que estaban encarnados en el lenguaje, en la disposición de las ciudades y en los cuerpos de las personas. El mundo pre-inventado no solamente está presente en el ámbito de lo público, también opera en las partes más íntimas de los individuos: en su forma de recordar, en los límites de su imaginación y en sus emociones. “Es pues ese carácter *desde siempre* colectivo de la existencia el que funda la pre-comprensión y el carácter normativo de la vida humana, con lo cual la auto-comprensión parte de una configuración previa e intersubjetiva de significados.”<sup>58</sup> Con la biopolítica de Foucault podemos comprender claramente cómo el ejercicio de poder se internaliza en los sujetos: “los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo – en cuerpos, funciones, procesos fisiológicos, sensaciones, placeres”<sup>59</sup> frecuentemente este proceso se realiza a través de las regulaciones relativas al sexo:

*El sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie. Es utilizado como matriz de las disciplinas y principio de las regulaciones. [...] se convierte en tema de operaciones políticas, de intervenciones económicas [...] de campañas ideológicas de moralización o de responsabilización [...] De uno a otro polo de esta tecnología del sexo se escalona toda una serie de tácticas diversas que en proporciones variadas combinan el objetivo de las disciplinas del cuerpo y el de la regulación de las poblaciones.* <sup>60</sup>

En los ensayos que componen *Close to the Knives*, Wojnarowicz se refiere a la idea de la ideología encarnada a través de motivos visuales que combinan el propio cuerpo con lo robótico, sugiriendo la idea de la subjetividad como un espacio infestado de voluntades programadas por agentes externos: “Mis ojos son microscopios. Mis ojos son lentes de aumento.”<sup>61</sup> “Permito que mis manos se conviertan en armas, mis dientes se convierten en armas, cada hueso y músculo y fibra y onza de sangre se convierten en armas.”<sup>62</sup> “¿Qué texturas e imágenes están codificadas y encerradas en esos genes, esas células, esos huesos que arrastran al mundo hacia mis ojos?

---

<sup>58</sup> John Fredy Lenis Castaño, “Memoria, ideología y crítica...” p. 19.

<sup>59</sup> Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. v.1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2011, p. 142.

<sup>60</sup> Michel Foucault, “Historia de la sexualidad. v.1...” p. 136.

<sup>61</sup> David Wojnarowicz, “Close to the Knives...”, p. 64. (Traducción del autor)

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 90.

¿Qué tienen que ver estos ojos con las cámaras de vigilancia? ¿Qué tienen en común las venas que corren a través de mis venas con el cableado eléctrico?”<sup>63</sup> La tecnología representada en los fragmentos anteriores de forma paradigmática como instrumentos de vigilancia y lo armamentístico, se infiltra en el cuerpo y se asienta en él. Elaine Scarry explica este proceso como algo que sucede de manera imperceptible y que se afianza incluso en la memoria corporal: “El estado-nación reside inadvertido en los recovecos intrincados de la personalidad, penetra las capas más profundas de la consciencia, y se manifiesta en el cuerpo. [...] La identidad política del cuerpo es usualmente aprendida inconscientemente, sin ningún esfuerzo y muy tempranamente. [...] Lo que es “recordado” en el cuerpo es bien recordado.”<sup>64</sup>

En términos sociológicos, la corporalización de la ideología se concreta en las diversas estrategias que conforman el control social entendido como “los medios a través de los cuales una sociedad asegura la adherencia las normas sociales; específicamente, cómo minimiza, elimina o normaliza el comportamiento anormal.”<sup>65</sup> Lo anterior puede suceder de manera interna o externa y con métodos negativos o positivos, en contextos informales o formales; estos últimos serán los que reconocemos como espacios institucionales y abarcan desde el sistema penal hasta el sistema educativo, los medios masivos de comunicación, la medicina, etc.<sup>66</sup> Una de las maneras de controlar y eliminar el “comportamiento anormal” es a través de la estigmatización a nivel social, la cual produce identidades deterioradas que son diferenciadas de la “población general”. La estigmatización que analizaremos en los términos de Erving Goffman deberá de entenderse como un proceso que se enmarca a su vez en lo que Foucault entiende por la disciplina que fabrica individuos: “El éxito del poder disciplinario se debe en efecto al uso de instrumentos simples: la inspección jerárquica, la sanción normalizadora y su combinación en un procedimiento que le es propio: el examen.”<sup>67</sup> La estigmatización es una consecuencia directa de este procedimiento disciplinario; lo entenderemos como uno de los castigos que encuentran su génesis en el examen: “Es una mirada normalizadora, una vigilancia

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>64</sup> Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Nueva York, 1987, pp. 108 – 109. (Traducción del autor)

<sup>65</sup> Peter Conrad y Joseph W. Schneider, *Deviance and Medicalization: From Badness to Sickness*, Temple University Press, Philadelphia, 1992, p. 7. (Traducción del autor)

<sup>66</sup> Peter Conrad y Joseph W. Schneider, “Deviance and Medicalization...”, p. 7-8.

<sup>67</sup> Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2009, p. 199.

que permite calificar, clasificar y castigar. Establece sobre los individuos una visibilidad a través de la cual se los diferencia y se los sanciona. [...] manifiesta el sometimiento de aquellos que son perseguidos como objetos y la objetivación de aquellos que están sometidos.”<sup>68</sup> Y el examen marcará el objeto y el espacio donde se lleva a cabo la estigmatización a manera de táctica disciplinaria: “El examen se halla en el centro de los procedimientos que constituyen al individuo como objeto y efecto de poder, como efecto y objeto de saber.”<sup>69</sup>

Por lo tanto, ¿cómo entenderemos el proceso de la estigmatización como medida disciplinaria? De acuerdo con Erving Goffman: “El término estigma será utilizado, pues, para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador; pero lo que en realidad se necesita es un lenguaje de relaciones, no de atributos.”<sup>70</sup> Goffman entiende el estigma no desde una perspectiva esencialista, sino como una dinámica relacional que se presenta cuando lo previsible y lo cotidiano se fracturan. Las interacciones sociales están configuradas para funcionar en condiciones óptimas cuando no se presentan imprevistos o situaciones que no puedan identificarse dentro del catálogo de expectativas sociales que los individuos considerados como funcionales cargan en su subjetividad. Por eso cuando se presenta una intencionalidad anormal las palabras que surgen para definir dichas actitudes refieren a la metáfora espacial de la “desviación”. Por lo tanto “el normal y el estigmatizado no son personas, sino, más bien, perspectivas. Éstas se generan en situaciones sociales durante contactos mixtos, en virtud de normas no verificadas que probablemente juegan en el encuentro.”<sup>71</sup> Al decir que el proceso de la estigmatización no se localiza de manera fija en los individuos y que los roles son intercambiables, Goffman apunta a algo esencial: el ejercicio del poder tiene su objeto y su terreno de aplicación en los individuos concretos, pero aquél que ejerce el poder permanece en una condición anónima y fantasmagórica, es decir que el poder es algo completamente desindividualizado y que funciona de manera automática. El estigma se adjudica a través de un sistema de control y vigilancia que se aplica mecánicamente a través del cuerpo total de la sociedad: por medio del lenguaje, de los prejuicios, de los gestos corporales y faciales, de las

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>70</sup> Erving Goffman, *Estigma: La identidad deteriorada*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006, p. 13.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 160.



emociones y de las expectativas: “La inspección funciona sin cesar. La mirada está por doquier en movimiento.”<sup>72</sup>

El panoptismo<sup>73</sup> de Foucault nos puede ayudar a comprender cómo se aplica y ejerce la estigmatización a nivel social. El normal y el estigmatizado se persiguen mutuamente en un juego de roles aprendido que transmite en un rebote constante el papel del vigilado y el vigilante, el acusado y el acusador. La única función de la vigilancia y la disciplina es conseguir la imposición de un sistema que funcione de manera perfecta y con la necesidad mínima de recursos; lo más fácil será que las personas mismas se encarguen de ejercer la función punitiva y la actitud policiaca sobre aquellos que entorpezcan el engranaje social: “Poco importa, por consiguiente, quién ejerce el poder.”<sup>74</sup> El Panóptico no necesita ser una cárcel sino que “debe ser comprendido como un modelo generalizable de funcionamiento; una manera de definir las relaciones del poder con la vida cotidiana de los hombres.”<sup>75</sup> El poder está en todas partes y es lo que la idea del mundo pre-inventado de David Wojnarowicz busca expresar. La sensación de extrañeza generada por no tener control sobre nuestras propias vidas y que la intención de crear nuestras propias reglas es algo que deriva de manera inevitable en la replicación de los esquemas de poder que hemos heredado desde nuestra condición histórica como seres humanos sociales. “El poder puede ser invisible, puede ser fantástico, puede ser aburrido y rutinario. Puede ser obvio, puede alcanzarte por el garrote de un policía, puede hablar el lenguaje de tus pensamientos y deseos. [...] Es sistémico y pluralista y frecuentemente es ambos al mismo tiempo. Hace que los sueños vivan y que los sueños mueran.”<sup>76</sup>

## **La Nación de una tribu y el mito de la identidad nacional**

El otro concepto fundamental para la literatura de David Wojnarowicz y que complementa a la noción del mundo pre-inventado es cuando se refiere a Estados Unidos como “Nación de una

---

<sup>72</sup> Michel Foucault, “Vigilar y castigar...”, p. 228.

<sup>73</sup> Concepto desarrollado a partir del modelo de cárcel que ideó Jeremy Bentham a encargo de Jorge III en el Reino Unido a finales del siglo XVIII.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>76</sup> Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Duke University Press, Durham, 2007, p. 221. (Traducción del autor)

tribu” (*One-Tribe Nation*). La nación de una tribu básicamente es la idea narrativa que homogeniza a la sociedad en un simple “público general”, el cual está en constante amenaza por parte de grupos externos que son considerados como contrarios al “espíritu común” de los estadounidenses y comprometen su continuidad ininterrumpida. La nación de una tribu es para Wojnarowicz una ilusión que está incrustada en la memoria colectiva a través de las instituciones sociales, y su postulado principal es la unidad perfecta de un pueblo ficticio.

La postulación de Estados Unidos como un país conformado por una sola tribu es una aseveración narrativa extremadamente problemática pues permite la distorsión de la sociedad en dos grupos opuestos: “nosotros” y “ellos”, los “verdaderos estadounidenses” y “los extraños”. En inglés frecuentemente se usa la palabra “*alien*” para definir a este grupo ajeno. Este concepto polisémico abarca simultáneamente los significados de inmigrante, extraterrestre, foráneo y extraño; por esa misma razón fue una palabra que Wojnarowicz utilizó en múltiples ocasiones para describirse a sí mismo. Este principio de diferenciación es el motivador principal que incita a las guerras culturales a las que podríamos definir como batallas ideológicas entre grupos sociales distintos para tener el poder de establecer significados que determinarán lo que es aceptable y lo que es reprobable en una sociedad determinada. Otro de los objetivos principales de estas confrontaciones es la posibilidad de controlar la transmisión de lo histórico y su incrustación en la memoria colectiva: “El control, el hecho de tener razón en el orden del saber histórico, en síntesis, decir la verdad de la historia, significa, por eso mismo, ocupar una posición estratégica decisiva.”<sup>77</sup>

Es importante aclarar que David Wojnarowicz no está en contra de la noción misma de memoria colectiva, muchas de sus obras apuntan a la creación de recuerdos compartidos que se transmiten en ciertas comunidades que se atreven a narrar su propia historia. De hecho la ilusión de la Nación de una tribu es lo que busca neutralizar la diversidad y la multiplicidad de los grupos sociales con la finalidad de imponer una historia oficial monolítica y abarcadora: “Guardar silencio es negar el hecho de que hay millones de tribus separadas en esta ilusión llamada

---

<sup>77</sup> Michel Foucault, *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p. 161.

ESTADOS UNIDOS”<sup>78</sup>. La historia oficial de Estados Unidos como la nación de una tribu es la historia reducida a una perspectiva exclusiva e imaginaria:

*En Estados Unidos, el único hombre que no tiene que avergonzarse de nada es un joven casado, padre de familia, blanco, urbano, norteño, heterosexual, protestante, que recibió educación superior, tiene un buen empleo, aspecto, peso y altura adecuados y un reciente triunfo en los deportes. Todo norteamericano tiende a mirar al mundo desde esta perspectiva, y esto constituye uno de los sentidos en el que puede hablarse de un sistema de valores comunes en Estados Unidos.*<sup>79</sup>

De cierta manera el mantenimiento hegemónico de esta perspectiva unilateral requiere del ejercicio constante del poder a través de la disciplina: “De forma global puede decirse que las disciplinas son técnicas para garantizar el ordenamiento de las multiplicidades humanas.”<sup>80</sup> En el apartado siguiente se discutirá cómo con sus obras literarias David Wojnarowicz combatió esta imposición del orden de lo múltiple.

### **El estigma encarnado en la literatura de David Wojnarowicz**

La obra literaria de David Wojnarowicz en la que confluyen estos temas de manera más relevante es la colección de cuentos titulada *Sounds in the Distance*, o también conocido como *The Waterfront Journals* en su publicación postuma. Esta obra que también fue el primer proyecto literario ambicioso de Wojnarowicz ofrece una visión única al panorama social estadounidense previo a la crisis sanitaria del SIDA/VIH. En una carta de 1978 a una editorial francesa, Wojnarowicz presentó el libro de la siguiente manera: “He recolectado una serie de monólogos – fragmentos de conversaciones con drogadictos, prostitutas y prostitutos, trailers, vagabundos, jóvenes criminales, niños fugitivos y vagabundos perpetuos.”<sup>81</sup> El propósito de este libro era rescatar del olvido las historias y la sensibilidad de aquellos que vivían en los márgenes de la sociedad estadounidense a finales de los años setenta. Cada capítulo lleva como título una descripción anónima y breve de la persona que relata su anécdota, además de

---

<sup>78</sup> David Wojnarowicz, “Close to the Knives...”, p. 161. (Traducción del autor)

<sup>79</sup> Erving Goffman, “Estigma...”, p. 150.

<sup>80</sup> Michel Foucault, “Vigilar y castigar...”, p. 251.

<sup>81</sup> David Wojnarowicz, “In the Shadow of the American Dream...”, p. 112. (Traducción del autor)

especificar el lugar donde sucedió la conversación con el artista o donde se escuchó la historia: paradas de camión, restaurantes solitarios a medianoche, o la ubicación precisa en las coordenadas de la retícula de Manhattan. Las investigaciones de Wojnarowicz se ubican en estos espacios liminales<sup>82</sup> de la vida estadounidense, donde se acaba el mundillo privado de las familias respetables y comienza el espacio donde ocurren cosas tan escandalosas que solo existen en las páginas de los periódicos amarillistas o en la curiosidad morbosa de los noticiarios de la vida criminal. En la introducción de *The Waterfront Journals*, el escritor Tony Kushner explica: “La vida en las calles es la antítesis de nuestra vida, su criminalidad y disfuncionalidad contrasta de manera impresionante con lo que hemos decidido llamar nuestra decencia y sensatez.”<sup>83</sup>

Las personas que desfilan por las páginas de los cuadernos de Wojnarowicz son las personas que han sido definidas y simplificadas por el poder desacreditador del estigma. Las personas a quienes se les niega una historia personal y se les impone una identidad deteriorada:

*Esta es la gente a quien se considera comprometida en cierto tipo de rechazo colectivo del orden social. Se los percibe como incapaces de utilizar las oportunidades de progreso existentes en diversos caminos aprobados por la sociedad; muestran un abierto desacato a sus superiores, así como carecen de piedad. Ellos representan fracasos en los esquemas motivacionales de la sociedad.*<sup>84</sup>

Wojnarowicz restaura a través de la escucha atenta la autonomía sobre la memoria personal de estos “desviados sociales” y defiende la validez y la posibilidad de que estas “comunidades desviadas” construyan redes de memorias colectivas. La manera de desarticular el mito de los Estados Unidos como la nación de una tribu será a través de la visibilización de las existencias plurales, reconociendo su complejidad como identidades autónomas en donde la reflexión biográfica confluye con igual fuerza: “Hablar de nosotros mismos – mientras vivimos en un país

---

<sup>82</sup> La liminalidad aquí se entiende desde las propuestas de Arnold Van Gennep y Victor Turner. Lo liminal representa un momento y un espacio caracterizados por su ambigüedad e inderterminación, potenciando procesos de transición y reconfiguración estructural. En la antropología de Turner esto se ve ilustrado en los rituales de paso; también explica el campo de la liminalidad como el “reino de la posibilidad.” Cfr. Victor Turner e Ingrid Geist (Comp.), *Antropología del ritual*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2002.

<sup>83</sup> David Wojnarowicz, *The Waterfront Journals*, Grove Press, Nueva York, 1996, p. XI. (Traducción del autor)

<sup>84</sup> Erving Goffman, “Estigma...”, pp. 165-166.

que nos considera a nosotros y a nuestros pensamientos como un tabú – es tambalear las fronteras de la ilusión de la Nación de una tribu.”<sup>85</sup> La aproximación de Wojnarowicz se caracteriza por evitar los clichés de la literatura decadente, la cual realiza un tipo de etnografía exotizante que termina caricaturizando a sus personajes:

*El escenario se le otorga en estas ficciones a las personas que raramente tienen la oportunidad de hablar a una audiencia; Wojnarowicz logra enmarcar una acusación a las estructuras sociales a las que dichas vidas están sujetas sin comprometer el pecado sociológico de objetivizarlas o zoologizar a las personas que las han vivido. Sus personajes se vuelven simultáneamente los autores de sus narrativas y sus intérpretes.* <sup>86</sup>

El papel como escritor de Wojnarowicz en este proyecto literario se caracteriza por ser uno de simple mediación: “He servido meramente como un filtro en todo esto.”<sup>87</sup>

El realismo crudo que podemos encontrar en los monólogos en lugar de ser una decisión estilística es una estrategia que empuja al lector al reconocimiento. Muchas de las historias hablan sobre episodios traumáticos y situaciones de violencia extrema. No podemos decir que la violencia es algo ajeno a la cultura popular estadounidense, más bien es uno de los hilos narrativos que configuran simbólicamente a dicha sociedad. Existe una obsesión pervasiva por lo criminal y lo violento, ejemplificado en las series televisivas policiacas, las películas bélicas y el culto a los asesinos seriales. Lo que sucede en este tipo de contenidos culturales es precisamente lo contrario a lo que pasa en los monólogos de Wojnarowicz: la muerte y la violencia quedan recluidas a la bidimensionalidad de la pantalla, son fantasías y mitos del mundo moderno; en el mundo real no suceden estas cosas, al apagar el televisor o al terminarse la película existe el consuelo de una sociedad que se encuentra en constante negación y rechazo con la idea de la muerte. El papel que asume Wojnarowicz como mediador busca exponer realidades incómodas y retratar la experiencia de emociones complejas como la culpa y la vergüenza, las cuales normalmente entendemos desde la supresión, la negación y su incomunicabilidad inherente. Emociones que se experimentan como absolutamente privadas e íntimas y que no tienen lugar en el campo de lo social, ya que nos arriesgaríamos al poder

---

<sup>85</sup> David Wojnarowicz, “Close to the Knives...”, p. 161. (Traducción del autor)

<sup>86</sup> David Wojnarowicz, “The Waterfront Journals...”, p. XIII. (Traducción del autor)

<sup>87</sup> David Wojnarowicz, “In the Shadow of the American Dream...”, p. 112. (Traducción del autor)

desacreditador del estigma si las expresamos. El hecho de proporcionar un espacio a estas personas para generar un discurso monológico, sin las constantes interrupciones, prejuicios o presuposiciones de policías, terapeutas, abogados y demás “personas decentes”, busca replicar un proceso que el mismo Wojnarowicz experimentó al escribir y crear obras artísticas sobre sus propias experiencias traumáticas de la infancia con su padre abusivo: “Las palabras pueden quitar el poder de un recuerdo o un evento. Las palabras pueden cortar las cuerdas de una experiencia. Romper el silencio en relación a una experiencia puede quebrar las cadenas del código de silencio. Describir lo que fue una vez indescriptible puede dismantelar el poder del tabú.”<sup>88</sup> Lo anterior sugiere una solución para el círculo vicioso que implica la experiencia estigmatizante pues corta el circuito de la vergüenza y la culpa por medio de la transgresión de las reglas sociales que definen dichas experiencias como temas innombrables. Wojnarowicz pretendía proporcionar un espacio de libertad absoluta para que estas personas decidieran los términos en los que contar estas historias pudiera representar algo benéfico para ellos mismos.

En uno de sus diarios Wojnarowicz aborda la intención de su libro y los posibles efectos en los lectores de una manera que se aproxima a lo trascendental:

*Son lo suficientemente diversos como para permitir una transformación continua en la mente/vista. La experiencia de ellos gradualmente amplía y con suerte al final uno será transformado en la conciencia y en la experiencia. Vistazos personales y privados en la configuración del carácter, Estados Unidos simbolizado/representado por un puñado de personajes.*<sup>89</sup>

Para Wojnarowicz el acto de hacer visible lo invisible implica participar en la consturcción de lo que puede llegar a ser memorable, de lo que puede ser conmemorado y eventualmente ser entendido como histórico. “La historia, por tanto, hace memorable y, al hacerlo, inscribe los gestos en un discurso que confina e inmoviliza los hechos más mínimos en monumentos que van a petrificarlos y transformarlos, en cierto modo, en indefinidamente presentes.”<sup>90</sup> La monumentalización de estas subjetividades significa dismantelar la mitología de la nación de una tribu e ir en contra del engranaje ideológico del mundo pre-inventado; significa la

---

<sup>88</sup> David Wojnarowicz, “Close to the Knives...”, p. 161. (Traducción del autor)

<sup>89</sup> David Wojnarowicz, “In the Shadow of the American Dream...”, p. 85. (Traducción del autor)

<sup>90</sup> Michel Foucault, “Defender la sociedad...”, p. 69.

desactivación de la existencia estigmatizada por medio del reconocimiento y la puesta en perspectiva de los dispositivos disciplinarios a través de la externalización de experiencias íntimas y personales.

Fig. 5.

David Wojnarowicz, *Something from Sleep IV (Dream)*, 1988-1989, Impresión en gelatina de plata, acrílico y collage de papel sobre masonita, 40.6 x 52.1 cm. Colección de Luis Cruz Azaceta y Sharon Jacques. © The Estate of David Wojnarowicz.





### 3. Historia oficial: la invención del mundo en tiempo real

En esta parte final del ensayo atenderemos el caso de una manifestación particular de la memoria colectiva que se caracteriza por ser abarcadora y por su capacidad de filtrarse y afectar a otros círculos de memoria colectiva y el campo subjetivo de la memoria personal. A lo que denominaremos como la historia oficial es una visión de los acontecimientos que se desarrollan en el mundo y que son interpretados de una manera específica a partir de un entramado de postulados ideológicos. A través de un ensamblaje de instituciones se genera un círculo de validación y legitimación de contenidos específicos que comienzan a dar sentido y a explicar un determinado fenómeno. El problema que veremos más a detalle en los próximos apartados es que los sentidos metafóricos y las connotaciones agregadas funcionan y son pertinentes en base a una agenda moral e ideológica definida.

En su ensayo *Postcards from America*, David Wojnarowicz afirma lo siguiente en relación a su diagnóstico de VIH: “Mi ira en realidad es sobre el hecho de que cuando me dijeron que había contraído este virus no me tomó mucho tiempo para darme cuenta de que había contraído una sociedad enferma también.”<sup>91</sup> Esta reflexión apunta a que “estar enfermo” no involucra solamente la vivencia de los procesos físicos y emocionales desencadenados por la alteración del propio cuerpo, sino que también representa la adopción de un modo específico de estar en lo social. En el caso del VIH/SIDA, por razones que se analizarán a continuación, el padecimiento nunca se entendió como un simple evento biológico, la enfermedad entró en un proceso acelerado de mitificación que expuso los entramados ideológicos que operaban en ese momento histórico y que alteraron la respuesta de instituciones de salud, entidades gubernamentales, medios de comunicación, líderes religiosos y la sociedad en conjunto, creando una situación explícitamente desfavorable y que se extendía a través de diversos escenarios geopolíticos, perjudicando a los grupos sociales más vulnerables y que se veían afectados de manera directa por la propagación del virus. Es importante recordar y hacer patente que “aspectos cruciales de la tragedia médica del SIDA han sido construidos culturalmente.”<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> David Wojnarowicz, “Close to the Knives...”, p. 122. (Traducción del autor)

<sup>92</sup> Julia Epstein, “AIDS, Stigma, and Narratives of Containment” en *American Imago*, John Hopkins University Press, Baltimore, Vol. 49, No. 3 AIDS and Homophobia, Otoño 1992, p. 295. (Traducción del autor)

A continuación, estudiaremos el caso específico de la pandemia de VIH/SIDA en Nueva York para dar cuenta de cómo la historia oficial se construye en base de la adquisición de significados, el despliegue de metáforas y la creación de narrativas complejas. En primer lugar se abordará cómo las enfermedades operan a manera de construcciones sociales y después se estudiará caso por caso las principales fuentes de connotaciones metafóricas: las vías de contagio, los grupos de riesgo y el origen de la enfermedad. En el caso del contexto estadounidense es pertinente hablar de otras connotaciones macro-culturales como el discurso apocalíptico y el pánico moral que de igual forma han proporcionado un marco para que la pandemia del VIH/SIDA entrara en un discurso referente a la identidad nacional y a las confrontaciones culturales preexistentes que podemos encontrar en Estados Unidos. Finalmente y a manera de cierre, caracterizaré la crisis del VIH/SIDA como una epidemia de significación a partir de la conceptualización desarrollada por Paula A. Treichler.

### **La enfermedad como construcción social**

Las enfermedades y las epidemias en gran parte son experimentadas a manera de narraciones o de historias; los símbolos que se adjuntan a estos padecimientos determinan la forma en la que se experimentarán socialmente y cómo se insertarán en la memoria colectiva. Es importante destacar que la narrativización de las enfermedades no es un acontecimiento arbitrario ni algo que se pueda adjudicar a una persona o institución concreta, sino que forma parte de una estrategia discursiva que es condición de posibilidad para sustentar políticas públicas y sociales, además de legitimar y reforzar una ficción social abarcadora. Este uso estratégico de las enfermedades a manera de símbolos estará enmarcado bajo lo que Michel Foucault entiende por poder: “no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada.”<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Michel Foucault, “Historia de la sexualidad. v.1...” p. 87.

La producción discursiva en torno a las enfermedades es particularmente exitosa y relevante porque en ellas confluyen cuestiones que probablemente ostentan el mayor peso simbólico a nivel social: la muerte y la disposición de nuestros cuerpos. Por tocar estos temas la enfermedad se vuelve una plataforma en la que se pueden proyectar y diseminar una multiplicidad de significados ajenos a su condición como evento biológico, Susan Sontag explica este proceso como el uso de las enfermedades a manera de metáforas:

*Nada es más punitivo que dotar a una enfermedad con un significado – ese significado siendo invariablemente moral. Cualquier enfermedad importante cuya causalidad sea turbia, y su tratamiento sea ineficaz, tiende a estar repleta de significado. Primero, las cuestiones de mayor temor (podredumbre, deterioro, anomia, debilidad) son identificadas con la enfermedad. La enfermedad en sí misma se vuelve una metáfora. Después, en el nombre de la enfermedad [...] ese horror se impone sobre otras cosas. La enfermedad se vuelve adjetival.*<sup>94</sup>

En un evento histórico que involucra el surgimiento de una enfermedad que cumple con las condiciones iniciales mencionadas por Sontag: causalidad incierta y ausencia de tratamiento; se revelará en tiempo real la producción acelerada de discursos localizados dentro de una determinada red de relaciones de poder. Dependiendo de las características intrínsecas de la enfermedad este proceso de mitificación puede desbordarse y abarcar otras dimensiones simbólicas de la vida social y como argumenta Sontag producir connotaciones morales. La enfermedad como metáfora puede ser utilizada como un dispositivo de poder para incidir en los polos de la biopolítica definidos por Foucault: “Las disciplinas del cuerpo y las regulaciones de la población [...] la organización del poder sobre la vida.”<sup>95</sup>

Ahora procederé a analizar el caso del VIH/SIDA<sup>96</sup> a través de los siguientes tres enfoques: vías de infección y transmisión, grupos de riesgo y origen de la enfermedad. Por medio de la

---

<sup>94</sup> Susan Sontag, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Picador, Nueva York, 2001, p. 58. (Traducción del autor)

<sup>95</sup> Michel Foucault, “Historia de la sexualidad. v.1...” p. 130.

<sup>96</sup> De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud, el virus de la inmunodeficiencia humana (VIH) infecta y compromete el funcionamiento del sistema inmunitario en los seres humanos. El síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA) representa los estadios más avanzados de la infección e involucra un grupo de infecciones oportunistas que pueden arriesgar la vida del paciente. *Cfr.* Organización Mundial de la Salud (OMS), *VIH/SIDA*, Organización Mundial de la Salud, 6/VII/2020, <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/hiv-aids> Consultado 23/I/2021.

delimitación de los ejes anteriores busco revelar el carácter artificial del estigma agregado a la experiencia de la enfermedad que debemos de situar como algo construido culturalmente: “El colapso del sistema inmunológico y las infecciones oportunistas características de la enfermedad del VIH representan un fenómeno médico, pero el estigma que se ha adjuntado a las condiciones del SIDA está producido de manera localizada, y las maneras en que el estigma es asignado y explicado necesitan ser analizadas en su contexto histórico y social.”<sup>97</sup> Esta investigación se hará bajo la orientación proporcionada por las observaciones de Foucault en relación al carácter particular de las epidemias como eventos históricos: “Contagiosa o no, la epidemia tiene una especie de individualidad histórica. De ahí la necesidad de utilizar con ella un método complejo de observación. Fenómeno colectivo, exige una mirada múltiple; proceso único, es preciso describirla en lo que tiene de singular, de accidental, de inesperado.”<sup>98</sup> Buscando mantener el marco de individualidad histórica y con la finalidad de ceñirnos al contexto sociocultural donde David Wojnarowicz se desarrolló como artista, solamente hablaremos del caso particular de la epidemia en Estados Unidos, y más específicamente en Nueva York.

### **Vías de contagio**

Las vías de contagio de una enfermedad son un territorio fértil para la producción de metáforas y ejes narrativos potenciales. El 9 de septiembre de 1983 la CDC<sup>99</sup> especificó los grupos poblacionales donde prevalecían la mayor parte de los casos de SIDA e identificó las principales vías de transmisión de la enfermedad. Los pacientes pertenecían principalmente a los siguientes grupos sociales: hombres homosexuales y bisexuales, usuarios de drogas intravenosas y hemofílicos. La CDC determinó que la enfermedad se transmitía sexualmente o a través de la sangre principalmente en agujas contaminadas. La comida, el agua, el aire y las superficies fueron descartadas como vías de transmisión.<sup>100</sup> Esta serie de particularidades harían del

---

<sup>97</sup> Julia Epstein, “AIDS, Stigma, and Narratives of Containment”, p. 295. (Traducción del autor)

<sup>98</sup> Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2012, p. 49.

<sup>99</sup> Centro para el Control y Prevención de Enfermedades. Agencia del Departamento de Salud y Servicios Humanos de Estados Unidos.

<sup>100</sup> Centers for Disease Control and Prevention, *Current Trends Update: Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) -- United States*, 09/IX/1983, <https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00000137.htm> Consultado 31/V/2020.

VIH/SIDA una enfermedad que se localiza y transmite en las esferas privadas e íntimas de la vida social, entendida en gran medida como una enfermedad de transmisión sexual. Esto hizo que la comunicación relativa a la prevención fuera especialmente complicada pues los gobiernos estaban renuentes en abordar directamente temas de sexualidad o de uso de drogas.

Sontag describe la genealogía metafórica del VIH/SIDA como un proceso doble: “Como micro-proceso es descrito a manera del cáncer: una invasión. Cuando el enfoque es la transmisión de la enfermedad, una metáfora más antigua reminiscente de la sífilis es invocada: contaminación.”<sup>101</sup> La idea de invasión se plantea por medio de la imagen de que el cuerpo experimenta la irrupción de un agente exterior, el cual reprogramará a las células del huésped en contra suya generando una auténtica batalla interna. Esto se ve reflejado en el lenguaje militar que se ha utilizado históricamente para describir los procesos de la infección del VIH y los padecimientos derivados del SIDA: se habla de un sistema inmunológico “secuestrado”, el virus es caracterizado como un “enemigo”, el cuerpo experimenta una “conquista” y una posterior “colonización” y se procura consolidar “tratamientos agresivos” a manera de respuesta. En la siguiente descripción de la “batalla del SIDA” podemos corroborar la persistencia de estos tropos bélicos en la comunicación de la enfermedad: “una lucha titánica en la que un enemigo ingenioso y despiadado eventualmente debilita las fuerzas organizadas por el sistema inmunológico, con billones de víctimas en ambos bandos cada día hasta que eventualmente el VIH triunfa.”<sup>102</sup> Sontag puntualiza de la siguiente manera los efectos de utilizar esta clase de metáforas: “El efecto de la imagería militar en el pensamiento sobre la enfermedad y la salud está muy lejos de ser inconsecuente. Sobre-moviliza, sobre-describe y contribuye poderosamente a la exclusión y la estigmatización de los enfermos.”<sup>103</sup> Poner a la enfermedad en términos militares inevitablemente sugiere la existencia de “ganadores” y “perdedores”, y exige de los pacientes una actitud marcial en relación a su propio sufrimiento, además de sugerir una relación de confrontación que dará lugar a la metáfora de contaminación.

---

<sup>101</sup> Susan Sontag, “Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors”, p. 105. (Traducción del autor)

<sup>102</sup> Thomas L. Long, *AIDS and American Apocalypticism*, State University of New York Press, Albany, 2005, pp. 109-110. (Traducción del autor)

<sup>103</sup> Susan Sontag, “Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors”, p. 182. (Traducción del autor)

## Grupos de riesgo

En el caso del VIH, el contagio se produce a través de fluidos corporales “contaminados”. El estigma social presupone que dichos fluidos han sido impregnados y se han convertido en sustancias virulentas a través de la ejecución de actos “inmorales” e “impúdicos”. La enfermedad se transfigura en la consecuencia de decisiones individuales indebidas y de estilos de vida anormales, el padecimiento adquiere la connotación de castigo y la enfermedad sólo se puede experimentar a través de la culpa y la vergüenza. “La enfermedad deja al descubierto una identidad.”<sup>104</sup> La experiencia social del VIH/SIDA se caracterizó por la diferencia y la construcción de la figura del “otro” que se materializó en la delimitación de los grupos de riesgo. Durante los primeros dos años de la aparición del VIH/SIDA se utilizaron una variedad de nombres para referirse al padecimiento; inicialmente la enfermedad fue nombrada como *Gay-related immune deficiency* o GRID (Inmunodeficiencia asociada a la homosexualidad), este término se usó por primera vez en un artículo del New York Times publicado en mayo de 1982<sup>105</sup>. Durante ese mismo periodo de tiempo en Estados Unidos los medios de comunicación usaban abiertamente los términos “neumonía gay” y “cáncer gay” para referirse a la enfermedad, el concepto de “plaga gay” también era usado con frecuencia.<sup>106</sup> Con la documentación en 1982 de casos de personas infectadas provenientes de Haití, la CDC publicó el famoso Club de las 4 Haches (*4Hs Club* en inglés) para reafirmar la identificación de los grupos de riesgo: homosexuales, heroinómanos, hemofílicos y haitianos<sup>107</sup>.

En 1985 cuando el actor Rock Hudson se convirtió en una de las primeras celebridades en morir por complicaciones relacionadas al SIDA (Fig. 6), se concretó la metáfora paranoica de que el VIH contaminaría a la sociedad por medio de una filtración identitaria que amenazaría a la totalidad del pueblo estadounidense, afectando incluso a su panteón de ídolos de Hollywood.

---

<sup>104</sup> Susan Sontag, “Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors”, p. 113. (Traducción del autor)

<sup>105</sup> Lawrence K. Altman, “New Homosexual Disorder Worries Health Officials” en *The New York Times*, 11/V/1982, <https://www.nytimes.com/1982/05/11/science/new-homosexual-disorder-worries-health-officials.html> Consultado 31/V/2020.

<sup>106</sup> Mirko D. Grmek, *History of AIDS: Emergence and Origin of a Modern Pandemic*, Princeton University Press, Princeton, 1993, p. 10.

<sup>107</sup> Richard Hunt (Ed), “Human Immunodeficiency Virus and AIDS. The History of the Disease. Haiti and the 4Hs Club” en *Microbiology and Immunology On-line*, University of South Carolina School of Medicine, 2015, <http://www.microbiologybook.org/lecture/4hclub.htm> Consultado 31/V/2020.

“A lo largo del verano de 1985 e iniciado el otoño, ensayos fotográficos de Rock Hudson yuxtaponían la salud robusta heterosexual del antes con la debilidad demacrada homosexual del después: el miedo que se escondía detrás de la preocupación articulada en torno a la filtración enmascaraba un miedo más profundo que contraer el SIDA era convertirse en homosexual.”<sup>108</sup> Ese mismo año la revista Life publicaría en portada el titular “*Now no one is safe from AIDS*” (Ahora nadie está a salvo del SIDA) en mayúsculas rojas (Fig. 7). Curiosamente, el artículo no incluiría entrevistas ni menciones a ningún paciente homosexual con VIH, pero en cambio sí anunciaría que “las minorías con SIDA están comenzando a infectar a la mayoría heterosexual, libre de drogas”<sup>109</sup> y vaticina la transformación de Estados Unidos en una sociedad ansiosa y alterada.

Las minorías que la sociedad estadounidense había tratado de invisibilizar y censurar ahora se convertían en verdaderas “armas biológicas” que amenazaban con transgredir los límites establecidos, esto llevó al desarrollo de narrativas que ilustraban una diferenciación identitaria aún más marcada: “La construcción de la identidad por medio de una serie de oposiciones binarias (ej. Yo Mismo/Otro, Nosotros/Ellos, sagrado/secular) es reforzada a través de la representación de la corrupción corporal [...] En la construcción del Yo por medio de la demonización del Otro.”<sup>110</sup> Para Julia Kristeva este estado de paranoia social incluso va más allá del tema de la salud: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto.”<sup>111</sup> Por lo tanto podemos concluir que la paranoia estadounidense planteada a través de la salud y la enfermedad refiere a un miedo esencial y radical por lo compuesto: “Este es el lenguaje de la paranoia política, con su característica desconfianza por un mundo plural”<sup>112</sup>.

---

<sup>108</sup> Julia Epstein, “AIDS, Stigma, and Narratives of Containment”, pp. 294-295. (Traducción del autor)

<sup>109</sup> Michael Petrelis, “Life, July 1985: Now No One is Safe From Aids” en Petrelis Files, 27/VI/2005, <http://mpetrelis.blogspot.com/2005/06/life-july-1985-now-no-one-is-safe-from.html> Consultado 31/V/2020.

<sup>110</sup> Thomas L. Long, “AIDS and American Apocalypticism”, p. 10. (Traducción del autor)

<sup>111</sup> Julia Kristeva, *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2006, p. 11.

<sup>112</sup> Susan Sontag, “Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors”, p. 106. (Traducción del autor)

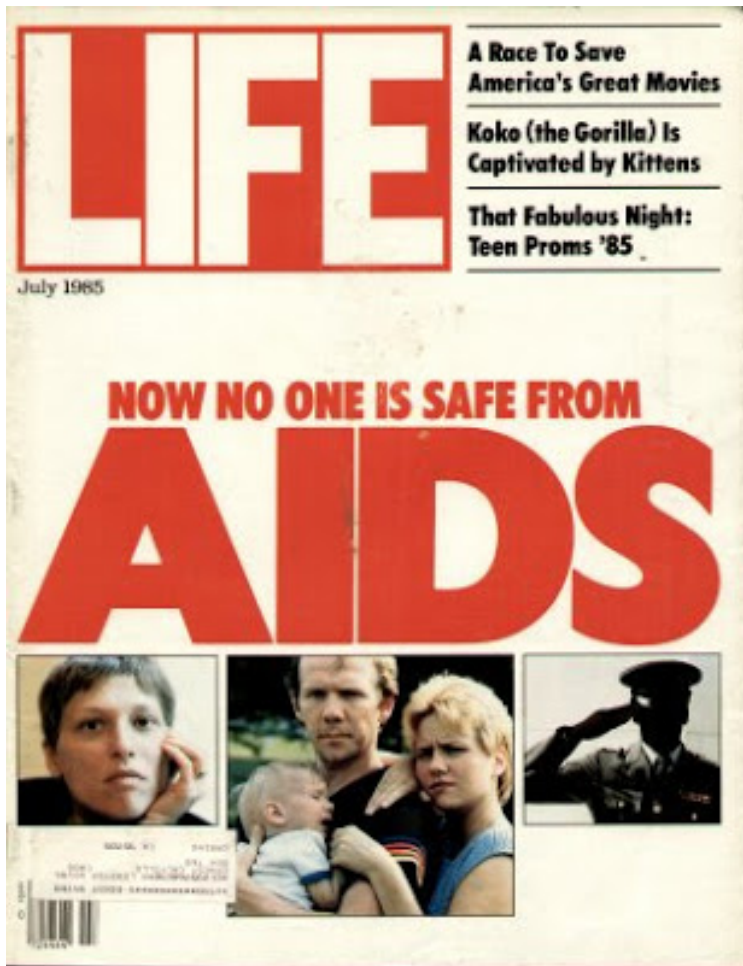


Fig. 7.

Portada de "Life Magazine", Julio, 1985.

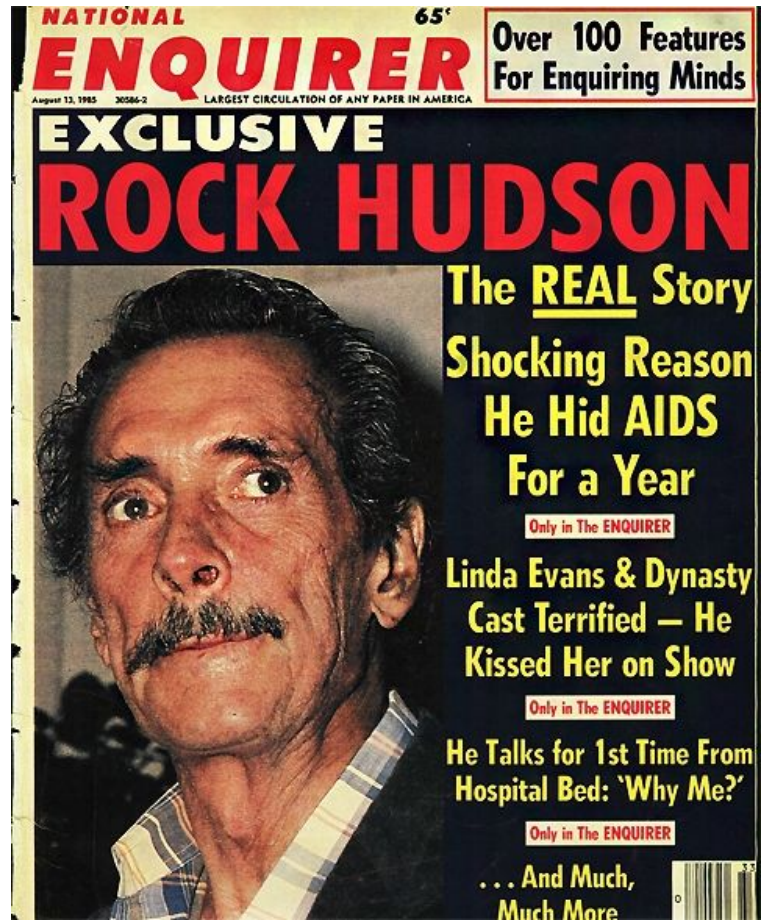


Fig. 6.

Portada del "National Enquirer", Agosto, 1985.



## El origen de la enfermedad

Un torrente adicional de fantasía y teorías conspiratorias entraría al discurso relativo al VIH/SIDA cuando se comenzó a especular sobre los orígenes de la enfermedad, deformando y manipulando la poca información que comenzaba a estar disponible con el pasar de los años. Uno de los tropos predilectos de Occidente que es utilizado reiteradamente como una ejemplificación de todo lo que no es “el mundo civilizado” sería introducido en el abanico metafórico de la crisis. La invención de una África caricaturizada como un país-continente ficticio donde se mezcla lo animalístico, lo primitivo y lo salvaje, será referenciada como el lugar donde nació el virus y se esparció al resto del “mundo moderno”.

Toda buena historia necesita tener un inicio, un origen determinado y fácilmente reconocible. Las teorías conspiratorias y las leyendas populares caracterizadas por su actitud paranoica buscarán desesperadamente un culpable bien delimitado para concretar un poco de control narrativo sobre una situación que se presenta como algo una crisis desenfrenada: “Mientras una gran parte del esfuerzo y la especulación científica se ha dedicado en años recientes a intentar encontrar los orígenes del virus del VIH que provoca el SIDA, el debate se ha vuelto, tal vez de manera predecible, entrelazado con preguntas de *quién* (qué raza, cuál país, qué subgrupo) debe de asumir la culpa por la epidemia.”<sup>113</sup> Estos debates en lugar de enfocarse en cuestiones epidemiológicas o propias de la virología se enfocarían en temas como: “las tradiciones del vudú en Haití y en África, la prostitución, las drogas y la promiscuidad [...] mientras que algunos científicos alemanes y rusos especularían sobre si Estados Unidos estuviera involucrado en guerra biológica y teorías de conspiración sobre el desarrollo del virus.”<sup>114</sup> Estas categorías como ejes discursivos indican un camino claro de dónde provienen estas explicaciones: de lo radicalmente otro y de lo que se tiene tan poco conocimiento que puede ser determinado completamente a través de la propia fantasía ideológica, “existe una conexión entre imaginar la enfermedad e imaginar lo extranjero.”<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Diane E. Goldstein, *Once Upon A Virus*, University Press of Colorado & Utah State University Press, Louisville, 2004, p. 78. (Traducción del autor)

<sup>114</sup> *Idem.* (Traducción del autor)

<sup>115</sup> Susan Sontag, “Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors”, p. 136. (Traducción del autor)

Los dos tropos narrativos o las historias que quedaron grabadas en el imaginario popular en relación al origen del virus del VIH pueden rastrearse a la teoría científica conocida como “la teoría del mono verde africano” que apareció a mediados de los años ochenta y el escándalo mediático del supuesto paciente cero, un asistente de vuelo canadiense llamado Gaëtan Dugas a quien se le adjudicó la introducción del virus en el contexto de los países occidentales. Es importante destacar que ambas teorías han sido refutadas a nivel científico pero han influido en gran medida el discurso popular en relación al VIH/SIDA.

Ya que la articulación de explicaciones sobre el origen de la enfermedad debía de corresponder con el conocimiento que se tenía en relación a las vías de contagio y transmisión, el intercambio de fluidos se convirtió en un componente esencial de estas fantasías paranoicas. “Vino originalmente de África donde tienen la práctica ritual en la que los nativos tienen sexo con monos [...] Vino de África central donde a veces las prostitutas realizan actos sexuales con animales en ceremonias.”<sup>116</sup> Otras explicaciones refieren a costumbres culinarias que involucran el consumo de productos desagradables, impensables para la mentalidad occidental, o que son preparados en condiciones inmundas; también se habla del consumo ritual de órganos o la sangre de animales. Todo está visto bajo una mirada que confunde lo bestial y lo animalístico en una simplificación burda de lo otro entendido como salvaje y primitivo; esto se sustenta a la vez en una supuesta mirada antropológica que es ficticia e infundada, encasillando sus invenciones en una perspectiva claramente racista y colonial. En su libro *The Origin of AIDS*, el historiador francés Jacques Pepin explica que: “Lejos de la historia simplista de un virus de la jungla que se esparció aprovechándose de humanos con carencias morales, Pepin describe un entrelazamiento profundo entre humanos y no-humanos, y muestra cómo eventos históricos, innovaciones médicas y cambios sociales y culturales han permitido la difusión del virus.”<sup>117</sup> En una entrevista Pepin incluso propone que si consideramos el problema desde una perspectiva abarcadora podríamos rastrear el origen de la crisis del VIH/SIDA en otro proceso histórico: “la colonización de África jugó un papel importante en el surgimiento exitoso del VIH/SIDA, por

---

<sup>116</sup> Diane E. Goldstein, “Once Upon A Virus”, p. 85. (Traducción del autor)

<sup>117</sup> Charlotte Brives, *From Fighting against to becoming with: viruses as companion species*, HAL Archive Ouverte, 2017, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01528933/document> Consultado 19/XI/2020. p. 7.

lo que se podría culpar a los colonizadores”<sup>118</sup> pero después reafirma la naturaleza multifactorial de este proceso histórico: “No culparía a nadie específicamente. Creo que es una combinación de muchos factores que crearon la epidemia.”<sup>119</sup>

En el caso del “paciente cero” se creó toda una mitología alrededor del asistente de vuelo Gaëtan Dugas quien trabajó para Air Canada durante la etapa inicial de la crisis del VIH/SIDA y fue uno de los primeros casos registrados del virus. Básicamente se le adjudicó la introducción de la enfermedad en las grandes ciudades estadounidenses y europeas, y se popularizó en los medios masivos de comunicación gracias al libro de Randy Shilts titulado *And the Band Played On: Politics, People, and the AIDS Epidemic* publicado en 1987. En este libro “Shilts creó la personalidad del “paciente cero” para encarnar todo lo que el libro buscaba revelar: irresponsabilidad, demora, negación – y a la larga, asesinato.”<sup>120</sup> Frecuentemente se hacía referencia a los cientos de parejas sexuales que Dugas mantenía alrededor del mundo, Shilts demonizó su persona y lo representó en su libro como un monstruo sexual: “un sociópata insensibilizado que hacía su mayor esfuerzo por esparcir la enfermedad por doquier.”<sup>121</sup> En *60 Minutes*<sup>122</sup> se le calificaría como “la víctima y el victimario central de la epidemia.” Muchos años después uno de los editores del libro de Shilts reconocería que la editorial habría tomado la decisión consciente de vilificar al personaje de Gaëtan Dugas para aumentar las ventas del libro. Esta narrativa también es responsable de reforzar el prejuicio de que el VIH/SIDA se esparcía con facilidad a través de las comunidades homosexuales porque se les consideraba como una cultura “caótica, amoral y desconsiderada.”<sup>123</sup>

---

<sup>118</sup> Martha Henry, *Q&A with Jacques Pepin*, AIDS Initiative, Harvard T.H. Chan School of Public Health, Cambridge, 26/IV/2012, <https://aids.harvard.edu/qa-with-jacques-pepin/> Consultado 19/XI/2020. (Traducción del autor)

<sup>119</sup> *Idem*. (Traducción del autor)

<sup>120</sup> Riley R. McDonald, *Narrative Immunities: The Logic of Infection and Defense in American Speculative Fiction*, The University of Western Ontario, Electronic Thesis and Dissertation Repository, 2018, <https://core.ac.uk/download/pdf/215381712.pdf> Consultado 19/XI/2020. p. 188. (Traducción del autor)

<sup>121</sup> David France, *How to Survive a Plague: The Inside Story of How Citizens and Science Tamed AIDS*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2016, p. 87. (Traducción del autor)

<sup>122</sup> Programa de televisión estadounidense emitido desde 1968 por la CBS dedicado al análisis periodístico.

<sup>123</sup> Riley R. McDonald, “Narrative Immunities...”, p. 188. (Traducción del autor)

## El discurso apocalíptico y el pánico moral

Para aterrizar las metáforas, fantasías y ficciones descritas anteriormente en acciones discursivas concretas citaré tres opiniones de personas influyentes en la política estadounidense durante la época de la crisis sanitaria para describir el humor general y el espíritu de la opinión pública en relación a la epidemia: “Es patriótico hacerse la prueba del SIDA y salir negativo” (Cory Servaas, Comisión Presidencial del SIDA); “A todo a quien se detecte con SIDA deberá de ser tatuado en la parte superior de su antebrazo para proteger a los usuarios de agujas ordinarios, y en el trasero para proteger la victimización de otros homosexuales” (William F. Buckley, comentarista conservador); “El SIDA es el juicio de Dios sobre una sociedad que no vive de acuerdo a sus reglas.” (Jerry Falwell, tele-evangelista).<sup>124</sup> La epidemia del VIH/SIDA se entendió en gran medida como un fenómeno punitivo a nivel social y simultáneamente se le otorgó un carácter premonitorio de un desastre anunciado, una profecía apocalíptica, por lo tanto metafóricamente la crisis sería comunicada como una plaga: “La homosexualidad era por lo tanto imaginada como una epidemia a manera de plaga amenazando la totalidad del cuerpo estadounidense.”<sup>125</sup>

¿Cómo podría definirse el discurso apocalíptico dentro del cual se enmarcó la crisis del SIDA/VIH en el contexto estadounidense? Según Thomas L. Long este tipo de discurso es “particularmente efectivo en promover la solidaridad de grupo al comprometer lo individual y lo colectivo por medio del sentido de amenaza y crisis.”<sup>126</sup> Esto quiere decir que el peligro inminente genera una narrativa de oposiciones y contradicciones, de enfrentamiento tangible entre perspectivas del mundo. Curiosamente las redes de poder que despliegan sus dispositivos discursivos se postulan a sí mismas como las víctimas en una situación desventajosa: “El camino a la ruina de Estados Unidos ha sido concretado por los militantes políticos homosexuales. Su programa se concibe desde la malicia. Su plataforma es perversa moralmente. Llevarían a Estados Unidos al desastre, de la misma manera que sus homólogos antiguos llevaron a Sodoma

---

<sup>124</sup> Allison Fraiberg, “Of AIDS, Cyborgs, and Other Indiscretions: Resurfacing the Body in the Postmodern” en *Postmodern Culture Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures*, 26/IX/2013, <http://www.pomoculture.org/2013/09/26/of-aids-cyborgs-and-other-indiscretions-resurfacing-the-body-in-the-postmodern/> Consultado 18/XI/2020. (Traducción del autor)

<sup>125</sup> Thomas L. Long, “AIDS and American Apocalypticism”, p. 4. (Traducción del autor)

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 9. (Traducción del autor)

a su destrucción inevitable.”<sup>127</sup> El comunicado anterior puede mostrar las connotaciones apocalípticas en su estado más crudo y evidente pero hay otras maneras en las que este tipo de pensamiento se filtra a la comunicación mediática y al lenguaje político: al definir cambios sociales a manera de crisis catastróficas; al definir el compromiso y la acción social por medio de la declaración de guerras metafóricas; al definir diferencias sociales y políticas a manera de oposiciones binarias; al construir el pasado y postular el futuro en términos proféticos y de misión colectiva. Es importante recordar que el lenguaje apocalíptico no requiere de la creencia activa en ninguna religión, sino que es algo que está incrustado en la mentalidad cultural estadounidense.<sup>128</sup>

Un término que nos puede ayudar a comprender cómo opera el discurso apocalíptico en la sociedad estadounidense es el concepto de pánico moral desarrollado por el sociólogo Stanley Cohen en los años setenta, y que refiere a lo siguiente:

*Una condición, episodio, persona o grupo de personas emergen para ser definidas como una amenaza a los valores e intereses sociales; su naturaleza es presentada de manera estilizada y estereotípica por los medios masivos de comunicación; las barricadas morales están lideradas por editores, obispos, políticos y otras personas de pensamiento de derechas; expertos acreditados socialmente pronuncian sus diagnósticos y soluciones.*<sup>129</sup>

Cada época y cada generación tienen una figura cultural que funciona a manera de “mal encarnado”; estos tropos son reciclados y readaptados de manera cíclica pero siempre coinciden en que son fantasías paranoicas relativas a lo otro y a lo desconocido. Este es un fenómeno que de acuerdo con Cohen se localiza en la memoria colectiva y se determina ideológicamente, no es una coincidencia que la renovación de estos mitos se ha acelerado exponencialmente desde la aparición de los medios masivos de comunicación y recientemente con el surgimiento del internet y las redes sociales ha tomado un ritmo frenético en el que se desdibujan aún más los límites entre lo real y lo ficticio. Con el paso de los años siempre existe esa gran amenaza externa

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 8. (Traducción del autor)

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 21. (Traducción del autor)

<sup>129</sup> Erich Goode y Nachman Ben-Yehuda, “Moral Panics: Culture, Politics, and Social Construction” en *Annual Review of Sociology*, Annual Reviews, Palo Alto, vol. 20, 1994, p. 154. (Traducción del autor)

que se infiltra en lo más íntimo de las sociedades occidentales y espera pacientemente el momento indicado para dinamitar el orden social: el extremismo islámico, el flujo incontrolable de migrantes ilegales y refugiados, regímenes autoritarios en países lejanos, el satanismo transmitido por medio de videojuegos, tiroteos en escuelas y, como se discute en el presente ensayo, enfermedades que se originan por medio de prácticas sexuales anormales y el uso de drogas ilícitas.

### **El VIH/SIDA como epidemia de significación**

Para cerrar este capítulo quisiera referir a una conceptualización desarrollada por Paula A. Treichler, quien propone entender la crisis del SIDA/VIH no solamente como una epidemia en el sentido médico/biológico, sino como una *epidemia de significación*. Su análisis comenzará a partir del nombre que se adjudicó de manera general a la enfermedad provocada por el VIH y que se cimentó en la memoria colectiva:

*La naturaleza fundamental del SIDA está construida a través del lenguaje y en particular a través de los discursos de la medicina y la ciencia [...] El nombre del SIDA en parte construye la enfermedad y ayuda a hacerla inteligible. Por lo tanto, no podemos mirar “a través” del lenguaje para determinar lo que el SIDA “verdaderamente” es. Sino que debemos explorar el sitio donde aquellas determinaciones realmente ocurren e intervienen en el punto donde el significado es creado: en el lenguaje.<sup>130</sup>*

Lo que Treichler indica en el fragmento anterior es que debido a que el vocabulario que utilizamos para referirnos a las enfermedades proviene de las disciplinas científicas que conforman a las instituciones clínicas, esto genera una falsa sensación de que este lexicón nos acerca automáticamente a la “verdad” del asunto. Pero en realidad a lo que accedemos, y lo que termina irremediabilmente tatuado en la memoria colectiva, es la versión socializada de dichas palabras, las cuales presentan una serie de significados y connotaciones añadidas.

---

<sup>130</sup> Paula A. Treichler, “AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification” en *October*, The MIT Press, Cambridge, vol. 43, Invierno 1987, p. 31. (Traducción del autor)

Por esta circulación del conocimiento científico en su modo vernáculo debemos de considerar que la epidemia del VIH/SIDA es “simultáneamente una epidemia de una enfermedad letal transmisible y una epidemia de significados y significación.”<sup>131</sup> Por esta misma razón Treichler argumenta que para poder abordar el problema del SIDA debemos de radicalizar la propuesta de Sontag y aceptar de una vez por todas que las enfermedades son metáforas y que hay un trabajo semántico por hacer. No basta con el deseo de “calmar la imaginación, no incitarla. No conferir significado [...] sino desproveer algo de significado”<sup>132</sup>, para Treichler la imaginación ya ha sido incitada y por lo tanto habrá que aproximarse con la misma seriedad y rigor a las fantasías homofóbicas y a las teorías de conspiración paranoicas que al discurso científico o a las políticas públicas. En lugar de asumir el proyecto en contra de la interpretación habrá que sobre-interpretar para llegar a lo esencial del asunto.

“El SIDA es una historia, o múltiples historias, que se leen en gran medida desde un texto que no existe [...] Es un texto que la gente quiere – y necesita – leer a tal medida que han ido tan lejos como para escribirlo por sí mismos. El SIDA es un nexo donde múltiples significados, historias y discursos intersectan y se sobreponen, se refuerzan y se subvierten entre sí.”<sup>133</sup> Debemos de entender esta circulación de historias e interpretaciones como los múltiples intentos de diversos grupos sociales de consolidar su propia versión de realidad del mundo como la verdadera y legítima. Lo científico deviene en un discurso socializado que está mediado por una comunicabilidad definida por los medios masivos de comunicación y las agencias gubernamentales; además de detonar ciertos aspectos de la imaginación colectiva dependiendo del contenido de las investigaciones científicas que al ser colocadas al alcance de la opinión pública dejan atrás su objetividad. Es importante desmitificar los argumentos de autoridad que hablan de la “ciencia” como un proveedor de verdad para justificar agendas ideológicas que finalmente buscan una determinada administración del cuerpo y de la vida. Bruno Latour y Steve Woolgar dicen lo siguiente en relación a la función de las interpretaciones científicas en el contexto social: “Dicho de otro modo, las interpretaciones no sólo informan, sino que

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>132</sup> Susan Sontag, “Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors”, p. 102. (Traducción del autor)

<sup>133</sup> Paula A. Treichler, “AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse...”, p. 42. (Traducción del autor)

confirman,”<sup>134</sup> en la versión en inglés de *La vida en el laboratorio* se utiliza la palabra “perform”<sup>135</sup> en lugar de “confirmar”, la cual considero más próxima al sentido de lo que se quiere expresar en este análisis. Lo científico se convierte en un *performance*<sup>136</sup> social en el que entran en juego las emociones, sensibilidades, intencionalidades y las dinámicas propias de la memoria tanto en lo personal como en lo colectivo: “hay un continuo entre las controversias de la vida cotidiana y las que se producen en el laboratorio.”<sup>137</sup> No podemos esperar que los individuos en su propia capacidad, en tiempos de crisis y enfrentándose a una situación desestabilizante en el propio sentido existencial, realicen de manera independiente la tarea de interpretación y desmitificación para despojar al discurso científico de su carcaza narrativa, fantasmiosa e imaginada. Esta tarea deberá realizarse en cambio a manera de una *epidemiología de significación* según Treichler:

*Con el SIDA, donde los significados son abrumadores en su enorme volumen y su vinculación frecuentemente explícita con agendas políticas extremas, no sabemos de quién serán los significados que se convertirán en “la historia oficial”. Necesitamos una epidemiología de significación – un mapeo y un análisis comprensivos de estos múltiples significados – para formar la base de una definición oficial que constituirá las políticas, regulaciones, reglas y prácticas que gobernarán nuestro comportamiento por el algún tiempo por venir.*<sup>138</sup>

En la próxima sección, a manera de cierre, se presentarán los diferentes puntos de partida que podemos encontrar en el trabajo artístico de David Wojnarowicz para crear este mapeo de los múltiples significados que están en juego y en confrontación. Partiendo del análisis y la

---

<sup>134</sup> Bruno Latour y Steve Woolgar, *La vida en el laboratorio: La construcción de los hechos*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 306.

<sup>135</sup> Bruno Latour y Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Princeton University Press, Princeton, 1986, p. 285.

<sup>136</sup> *Performance* entendido desde las consideraciones de Erving Goffman, Richard Schechner y Victor Turner, como proceso social que no se origina solamente desde la racionalidad, sino que también admite elementos como la volición y el afecto, por lo tanto en el campo social pueden surgir incongruencias, incoherencias, ambigüedades, etc. El *performance* apunta a actividades humanas que involucran conductas ensayadas y practicadas; a través del acto de la repetición éstas son restauradas reiteradamente. La acumulación de determinada sucesión de actos puede apuntar a la existencia y la legitimación de un guión socio-cultural, que sin embargo no es permanente y puede sufrir modificaciones. Cfr. María Celeste Bianciotti y Mariana Ortecho, “La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo” en *Tabula Rasa, Revista de Humanidades*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, número 19, julio-diciembre, 2010, pp. 119-137.

<sup>137</sup> Bruno Latour y Steve Woolgar, “La vida en el laboratorio...”, p. 301.

<sup>138</sup> Paula A. Treichler, “AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse...”, p. 68. (Traducción del autor)



disección de esta situación concreta, y de su posterior fragmentación en elementos individuales, el carácter fabricado de la historia oficial se revela poco a poco. Ante este carácter artificioso, el testimonio y el texto autobiográfico surgen como posibles puntos de referencia para influir en la consolidación de definiciones en común. Idealmente llevando a la experiencia íntima y personal a incidir en la creación de políticas públicas y en los términos en los que un determinado evento es comunicado y recordado socialmente.

## Conclusión o ¿cómo reescribir la historia oficial según David Wojnarowicz?

¿Qué estrategias puntuales podemos detectar dentro de la obra de David Wojnarowicz que puedan contrarrestar la imposición ideológica de una narrativa oficial sobre un evento histórico, en este caso la crisis del VIH/SIDA? ¿De qué manera el gesto autobiográfico, el testimonio y el diario pueden proporcionar herramientas para diseccionar la articulación metafórica de la enfermedad? ¿Es posible reescribir la historia desde la práctica artística y a partir de la memoria personal? ¿Cómo funcionaría esta versión reescrita de la historia y cómo circularía en la memoria colectiva?

A manera de conclusión decantaré la respuesta artística de Wojnarowicz en tres estrategias que resultan complementarias: la conversión de lo privado en algo público a través del gesto autobiográfico y el testimonio; el dismantelamiento del lenguaje a partir de la noción de intensidad; y la representación de lo múltiple a través de la estética del *collage*. Finalmente daré cuenta de cómo estas tres estrategias en el campo de la creación artística pueden generar espacios para repensar el rol de la memoria que se comparte en el campo social. La conmemoración y la remembranza se presentan como procesos para repensar la futuridad y desarticular los dispositivos ideológicos que buscan imponer una “historia oficial” a manera de herramientas disciplinarias. El legado artístico de Wojnarowicz apunta a la gestación de una actitud radicalmente crítica ante lo que se recuerda y lo que se olvida; simultáneamente proporciona de herramientas reales para lidiar con la epidemia de significación que se mencionó en el capítulo anterior y atiende lo siguiente: “La cuestión es cómo alterar y renegociar las poderosas narrativas culturales en torno al SIDA. La homofobia está inscrita dentro de otros discursos en un nivel alto, y es en un nivel alto donde deberán ser interrumpidos y confrontados.”<sup>139</sup>

---

<sup>139</sup> Paula A. Treichler, “AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse...”, p. 66. (Traducción del autor)

## La visibilización de lo privado en lo público

La primera estrategia que podemos identificar es la externalización de lo íntimo y lo privado hacia el campo de lo público. David Wojnarowicz explica lo anterior en su ensayo *Postcards from America*:

*Convertir lo privado en algo público es una acción que tiene repercusiones enormes en el Mundo Pre-inventado. [...] Cada revelación pública de una realidad privada se convierte en un tipo de imán que puede atraer a otros con un marco de referencia similar; por lo tanto, cada revelación pública de un fragmento de realidad privada sirve como una herramienta para dismantelar la ilusión de la Nación de una tribu.*<sup>140</sup>

El hecho de revelar experiencias íntimas que los lineamientos disciplinarios sociales clasifican como innombrables o que deben de ser reprimidas a través de la estigmatización, abre la posibilidad de que por medio de un proceso de identificación intersubjetiva se gesticule una memoria colectiva basada en la experiencia común. El mito social de la “historia oficial” o la nación de una tribu, en los términos de Wojnarowicz, se tambalea por medio de la visibilización de aquello que se ha buscado esconder de manera sistemática a través de herramientas disciplinarias. La fuerza narrativa de lo metafórico sólo puede ser combatido a través de una honestidad radical; la desmitificación sólo puede conseguirse a través de la presentación de una realidad más nítida y actualizada que las visiones paranoicas de los grupos dominantes.

En el caso específico de Wojnarowicz, su trabajo autobiográfico implica un reto doble. Inicialmente existe el precio público que debe de pagarse al revelar una verdad privada que explícitamente contradice las nociones sociales de normalidad. Es un tipo de auto-representación que desafía los parámetros mismos de la representatividad y por lo tanto se sobrevive ante los dispositivos de vigilancia y de control.<sup>141</sup> El otro reto que Wojnarowicz asume es lo que convierte su testimonio en una manifestación radical de lo autobiográfico, pues aborda la experiencia de lo traumático y lo indescriptible en el dolor y el sufrimiento.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> David Wojnarowicz, “Close to the Knives...”, p. 130. (Traducción del autor)

<sup>141</sup> Joan Gibbons, “Contemporary Art and Memory”, p. 22.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 23.

Cuando Wojnarowicz habla de sus experiencias traumáticas de la infancia y de la adolescencia, suceden una serie de procesos simultáneos: él decide los términos en los que su experiencia será relatada; la mitificación y las licencias creativas presentes en los relatos de Wojnarowicz responden no a la realidad concreta de los hechos, sino que replican cómo los acontecimientos se desarrollaron en su subjetividad y quedaron grabados en su memoria. Por último, llevar una experiencia de abuso al campo de lo público restaura el control de la persona sobre las cosas que le acontecieron. La experiencia traumática que aparecía como algo incompatible y degradante se convierte en una plataforma donde otros pueden reconocerse e identificarse; se producen círculos de memoria colectiva y de conmemoración que responden a necesidades específicas de la experiencia personal.

Una obra que ejemplifica potentemente lo anterior es el tríptico fotográfico que hizo Wojnarowicz de su mentor y amigo íntimo Peter Hujar en su lecho de muerte (Fig. 8). Las fotografías son absolutamente frontales y no permiten ningún enfoque eufemístico. Presentan el rostro, las manos y los pies de Hujar momentos después de perder la vida por complicaciones relacionadas al SIDA. Las imágenes conjugan una frialdad casi periodística de la muerte que acaba de acontecer, pero simultáneamente nos presentan la intimidad sin precedentes de un momento privado congelado en el tiempo. Más allá del contenido trágico de las imágenes, Wojnarowicz intentó hacer dos cosas con estas obras fotográficas: generar un modo personificado de esta crisis social, situarla en un cuerpo, dotarla de un rostro, reclamando la experiencia indefinida de la que se habla en los noticieros y en los discursos políticos. Y de igual manera, definir los términos de homenaje y de luto, re-articularlos como un evento expansivo y que puede insertarse en lo público. La relación conflictiva de negación hacia la muerte que se promueve en la cultura estadounidense es rechazada y sustituida por una aproximación directa que no admite tabús o desviaciones.



Fig. 8.

David Wojnarowicz  
*Sin título*, 1988  
Impresión en gelatina de plata  
77.5 x 62.9 cm (c/u)

Whitney Museum of  
American Art, Nueva York,  
US.

© The Estate of David  
Wojnarowicz.

## Desmantelamiento del lenguaje

En un esfuerzo adicional por llevar a cabo este acto de visibilización y representación bajo sus propios términos y condiciones, Wojnarowicz articulará su práctica literaria bajo una reconfiguración exhaustiva de la manera en la que utiliza el lenguaje. Como lo indica el título de uno de sus libros, Wojnarowicz buscó generar un testimonio de la experiencia de la desintegración. Una desintegración a nivel físico provocada por el avance progresivo de una enfermedad crónica y multisistémica; concatenada con una disolución a nivel emocional y psicológico causada por la estigmatización implícita en la enfermedad a nivel social, además de la muerte prematura de amigos cercanos a raíz del manejo negligente de la pandemia a nivel gubernamental.

En el capítulo 1, referente a la memoria personal y a los escritos autobiográficos de Wojnarowicz, hice mención del despecho explícito que el artista experimentaba por el lenguaje. Podríamos ampliar el análisis anterior con lo que expresan los filósofos Deleuze y Guattari en su texto *Por una literatura menor* relativo a la obra de Franz Kafka: “Estar en su propia lengua como un extranjero [...] Incluso si es única, una lengua sigue siendo un puchero, una mezcla esquizofrénica, un traje de Arlequín a través del cual se ejercen funciones de lenguaje muy diferentes y diversos centros de poder, donde se debate lo que se puede decir y lo que no se puede decir.”<sup>143</sup> Este es el *locus* del proyecto artístico de Wojnarowicz: dinamitar los límites de lo innombrable para reescribir la historia haciendo visible lo invisible. En una entrada de su diario en el año de 1991 podemos vislumbrar lo que significa el proyecto literario para el artista:

*No me interesa tanto crear literatura sino intentar transmitir la presión de lo que he presenciado o experimentado. Escribir y reescribir hasta que uno logra una forma literaria, una forma estricta, simplemente hace sangrar la vida de la experiencia – no queda sangre si no permanece crudo. Cómo hablamos, cómo pensamos, no en novelas o en párrafos, sino en asociaciones, y a veces en flujos desarticulados.*<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka: Por una literatura menor*, Ediciones Era, Ciudad de México, 1978, p. 43.

<sup>144</sup> David Wojnarowicz, “In the Shadow of the American Dream...”, p. 381. (Traducción del autor)

Wojnarowicz se sentía como un extranjero en su propia lengua porque de cierta manera no podía soportar que las palabras con las que él podía expresar sus emociones, sus recuerdos y sus deseos más íntimos, formaban parte de un código compartido con aquellos políticos que usaban ese mismo lenguaje y esas mismas palabras para crear un mundo de mentiras, de engaño y de falsedad; o el lenguaje que su padre utilizaba para abusar emocionalmente de él y sus hermanos. Cuando Wojnarowicz recurrió al inglés para escribir lo usó de una manera fragmentada, contorsionada y fracturada, como si palpitará con ira y urgencia. En sus últimos libros escritos antes de morir Wojnarowicz reconfiguró el lenguaje que utilizó para escribir. Partiendo de un sistema representacional preestablecido, el artista se desplaza a un vocabulario que comunica a partir de intensidades, “un uso intensivo asignificante de la lengua.”<sup>145</sup> Lo que hace Wojnarowicz, como muchos otros escritores “marginales” es “escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto.”<sup>146</sup>

Ese uso intensivo y asignificante de la lengua es una vía para aproximarse a la experiencia del trauma y del sufrimiento físico que se mencionó en el apartado anterior. El lenguaje se disloca de sus puntos de referencia habituales para pasar a representar algo que normalmente sería categorizado como “incoherente” o “delirante”. El artista sacrifica la inteligibilidad de lo escrito, estirando las palabras y los significados para hacerlos encajar con lo vivido y lo experimentado a nivel corporal. Lo que aparece como inarticulado es un ejercicio que busca replicar la naturaleza accidentada y múltiple de la memoria, habitada por las lagunas de lo traumático, las intensidades galvanizadas en lo emocional y lo afectivo, y el carácter fantasioso inherente al deseo que subyace como un sustrato motivador bajo los fenómenos de la subjetividad. Como indica Elaine Scarry, una de las principales dimensiones del dolor físico es precisamente la habilidad de destruir el lenguaje, la capacidad del habla se tambalea frente a sensaciones que resisten cualquier posibilidad expresiva, nos remite a un pre-lenguaje de gestos, gritos, quejas y llantos.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Kafka: Por una literatura menor”, p. 37.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>147</sup> Elaine Scarry, “The Body in Pain...”, p. 54.

## El *cut-up*, el *collage* y la estética del fragmento

Por último tenemos la estética del *collage*, la cual encaminó a Wojnarowicz a incorporar una perspectiva de lo múltiple en su creación artística interdisciplinaria. La tradición del *collage* que recibió el artista y que adaptó a sus necesidades creativas proviene principalmente de las ideas del escritor estadounidense William S. Burroughs relativas a la técnica del *cut-up*. Esta técnica de ensamblaje literario es a su vez adjudicada por Burroughs al artista británico Brion Gysin, quien estableció dicho método partiendo desde las contribuciones de las vanguardias europeas como los círculos dadaístas y surrealistas. Básicamente el *cut-up* involucra el arreglo, en gran medida aleatorio, de fragmentos de texto preexistente con la finalidad de generar un contenido nuevo. El gesto artístico del *cut-up* se basa completamente en la edición: en dividir, compartimentar y fragmentar, para posteriormente reacomodar, enlazar y yuxtaponer. La reinención del contenido se basa en la deconstrucción de sus partes y su posterior hibridación. Este *ethos* artístico se cristaliza no solo en la poesía de vanguardia, sino también en la pintura, el cine y otras disciplinas que florecieron durante la segunda mitad del siglo XX.

En su novela *The Ticket That Exploded* escrita en 1962, Burroughs anuncia: “La palabra es ahora un virus. [...] Puede que la palabra haya sido una vez una célula nerviosa saludable. Ahora es un organismo parasítico que invade y daña el sistema nervioso central. El hombre moderno ha perdido su opción al silencio.”<sup>148</sup> El lenguaje, independientemente de la voluntad de sus usuarios, involucra la reproducción automática de un cierto orden social y ejerce de manera inherente dinámicas de control y disciplina, por lo tanto su uso no puede ser nunca neutral o inocente.<sup>149</sup> El *cut-up* y el *collage* serían maneras de usar el lenguaje bajo el reconocimiento constante de su función como modo de reproducción de estructuras ideológicas:

*El cut-up funcionaría como una producción lingüística inmanente dentro del lenguaje que interrumpe y estanca el funcionamiento suave de la lengua dando lugar al cambio y a la reorganización [...] Abre un espacio para lo indecible, un tartamudeo momentáneo,*

---

<sup>148</sup> James Grauerholz e Ira Silverberg (Eds), *Word Virus: The William S. Burroughs Reader* (Versión electrónica), Grove Press, Nueva York, 1998, p. 777. (Traducción del autor)

<sup>149</sup> Christopher Land, “Apomorphine Silence: Cutting-up Burroughs’ Theory of Language and Control” en *Ephemera Journal: Theory and Politics in Organization*, Volumen 5, Número 3, 2005, p. 461. (Traducción del autor)



*donde la interpretación del significado es incierta y nuevas lógicas del sentido pueden surgir a partir del texto.*<sup>150</sup>

La técnica de recortes se convirtió en la principal herramienta de construcción pictórica cuando Wojnarowicz comenzó a ejecutar sus pinturas a finales de los años ochenta. Su estética del *collage* además estaba informada por elementos y estrategias de la “baja cultura” que no habían sido consideradas por las vanguardias artísticas previamente mencionadas: el cómic, el grafiti y el uso del estencil. Un primer antecedente son las intervenciones que el artista realizó sobre carteles publicitarios de supermercados a inicios de los años ochenta (Fig. 9). El lenguaje de las ofertas y del consumo se convierte en una plataforma donde aparecen viñetas de cómic; el *collage* y la yuxtaposición de elementos se ejecuta con objetos reales que operan en la vida cotidiana. Años después Wojnarowicz crearía una serie de mapeos fotográficos que reúnen imágenes como si se trataran de anotaciones acumuladas en un tablero (Fig. 10). Las fotografías y acuarelas mantienen el formato de viñeta y aparecen como radiografías a diferentes profundidades de la historia vista como un flujo continuo de momentos y símbolos.

Estos ejercicios fueron complejizados y perfeccionados por el artista al ser llevados al campo de la pintura, como es el caso de la serie dedicada a los cuatro elementos clásicos de 1987 (Fig. 11) o su serie de flores realizadas a inicios de los noventa (Fig. 12). El campo pictórico se convierte en un receptáculo de elementos heterogéneos que se acumulan y mezclan entre sí. Su serie de flores muestra diferentes plantas tropicales pintadas con acrílico que son alteradas con fotografías en blanco y negro que son cosidas directamente sobre la tela, muestran a manera de gestos cinematográficos visiones imposibles del panorama: acercamientos microscópicos, tomas aéreas, rayos x; símbolos recurrentes en el imaginario del artista. De igual manera la pintura se ve interrumpida por cuadros de texto que relatan de forma confesional los pensamientos del artista relativos a la enfermedad y a la muerte; la contemplación pictórica se vuelve un acto de lectura, casi obligando al espectador a realizar una exégesis duracional de aquello que está presenciando. El artista no busca propiciar una experiencia de comodidad para su público, el vistazo rápido queda excluido dentro de las posibilidades de contemplación.

---

<sup>150</sup> *Ibidem.* p. 462. (Traducción del autor)

El contenido mismo que podemos encontrar en las pinturas y en los libros de Wojnarowicz se caracteriza por ser un intercalado entre las fabricaciones de la mente y lo que está en el mundo; entre diferentes momentos históricos y contextos culturales. “No existen los *collages* apacibles [...] El *collage* saca violentamente todas las cosas de su contexto falsamente confortable, y obliga a los contrarios a copular para descubrir nuevos híbridos.”<sup>151</sup> Esta sensibilidad responde al reconocimiento de lo múltiple y podría entenderse a través de la propuesta de Donna Haraway y su manifiesto ciborg: “Todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados a partir de máquina y organismo; en pocas palabras somos ciborgs. Lo ciborg es nuestra ontología; nos otorga nuestras políticas. Lo ciborg es una imagen condensada de imaginación y realidad material, los dos centros mezclados estructurando cualquier posibilidad de transformación histórica.”<sup>152</sup> La política implícita en la ontología ciborg de Haraway en gran medida explica y hace manifiesto que dentro de la propuesta artística de David Wojnarowicz existe siempre la promesa del futuro y de lo utópico, identificada con la aceptación y el reconocimiento de lo múltiple.

---

<sup>151</sup> David Breslin y David Kiehl (Eds), “David Wojnarowicz. La historia me quita el sueño”, p. 66.

<sup>152</sup> Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016, p. 7. (Traducción del autor)



Fig. 9.

David Wojnarowicz, *Savarin Coffee*, 1983, Pintura acrílica sobre cartel comercial serigrafado montado sobre cartón pluma, 110.5 x 81.3 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, US. © The Estate of David Wojnarowicz.



Fig. 10.

David Wojnarowicz, *Weight of the Earth, Part I*, 1988, Catorce impresiones en gelatina de plata y acuarelas sobre papel montadas sobre cartón, 99.1 x 104.8 cm. The Museum of Modern Art, Nueva York, US. © The Estate of David Wojnarowicz.

Fig. 11.

David Wojnarowicz, *Wind (For Peter Hugar)*, 1987, Pintura acrílica y collage de papel sobre masonita, dos paneles, 182.9 x 243.8 cm. Colección de la Second Ward Foundation, Nueva York, US. © The Estate of David Wojnarowicz.

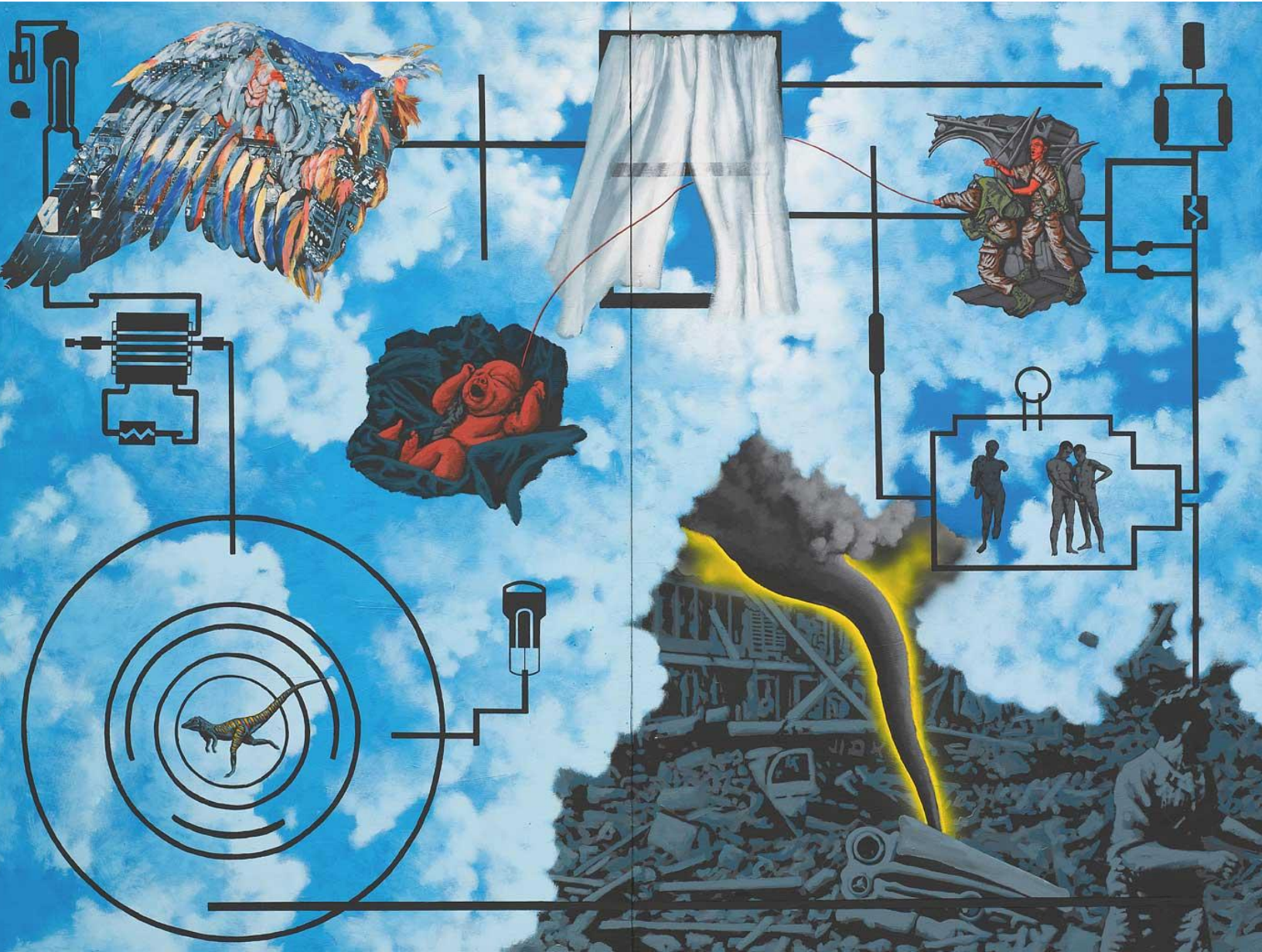




Fig. 12.

David Wojnarowicz, *I Feel A Vague Nausea*, Cinco impresiones en gelatina de plata, pintura acrílica, hilo y serigrafía sobre masonita, 157.5 x 127 x 7.6 cm. Colección de Michael Hoeh. © The Estate of David Wojnarowicz.

## **Epílogo o ¿cómo evitar los errores del pasado?**

En gran parte el valor de los escritos y las obras de arte de David Wojnarowicz reside en la constatación de que algo deplorable sucedió y que personas reales fueron afectadas y sufrieron por la negligencia y los prejuicios de unas cuantas personas en posiciones de poder. Los diarios y los escritos autobiográficos de Wojnarowicz son un testimonio que convierte un evento histórico normalmente referenciado a través de cifras abstractas y los nombres de algunas personas en un acontecimiento al que podemos acceder por medio de la resonancia emocional, la empatía y el dolor de personas concretas. Estas obras son una forma efectiva de perpetuar la indignación, la rabia y la ira, y de transmitir este sentimiento de forma transgeneracional para así procurar una vigilancia efectiva que pueda evitar que algo similar suceda de nuevo en la historia. La visibilización del dolor individual y el sufrimiento privado se convierte en un recordatorio constante de que debemos de ser extremadamente vigilantes con aquello que normalizamos y aquello que decidimos ignorar como sociedad.

El arte y la literatura de un artista como David Wojnarowicz son extremadamente valiosos en el contexto de las sociedades olvidadizas en el que nos ubicamos. La evidente negligencia del gobierno estadounidense frente a una crisis sanitaria en la que miles de personas murieron debido a su respuesta inadecuada y aproximación moralista, ahora no resulta tan patente y de hecho es una realidad totalmente ignorada por muchos. Un ejemplo de lo anterior es cuando en 2016 Hillary Clinton elogió a Nancy Reagan durante su funeral por ser una supuesta defensora de la causa del VIH/SIDA en Estados Unidos. Días después se vio obligada a retractarse de dicha afirmación, ya que fue fuertemente criticada por grupos de activistas que hicieron surgir evidencia concreta de que Nancy Reagan y su esposo ignoraron sistemáticamente la crisis. Incluso llegaron a rechazar ayudar a su amigo cercano Rock Hudson cuando él estaba buscando desesperadamente un tratamiento para el SIDA en Francia en 1985.<sup>153</sup> ¿Qué significa el comentario de Clinton? Probablemente se fundamenta en la esperanza compartida de los políticos que preferirían ver las grandes vergüenzas de sus gobiernos sedimentadas en el fondo

---

<sup>153</sup> Kat Eschner, “The Hollywood Star Who Confronted the AIDS “Silent Epidemic”” en *Smithsonian Magazine*, 02/X/2017, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/hollywood-star-who-confronted-aids-silent-epidemic-180965059/> Consultado 27/XI/2020.

del olvido colectivo; o que los afectados de la crisis hubieran generado algún tipo de simpatía espontánea por una persona en su lecho de muerte. Gracias al trabajo de re-escritura histórica de Wojnarowicz y de muchos otros artistas, activistas y personas comunes, esta tibieza y la tendencia al olvido son confrontados constantemente; nos obligan a recordar al leer sus novelas y al contemplar sus obras de arte.

Avanzar a través de las páginas de la autobiografía de Wojnarowicz, su memoria de la desintegración, es como recibir una serie despiadada de baldazos de realidad. Una de las consecuencias más fúnebres de la biopolítica de Foucault se convierte en un relato en primera persona: “Se mata legítimamente a quienes significan para los demás una especie de peligro biológico. Podría decirse que el viejo derecho de *hacer morir* o *dejar vivir* fue remplazado por el poder de hacer *vivir* o de *arrojar* a la muerte.”<sup>154</sup> Este *arrojar* a la muerte en el contexto de la crisis del SIDA/VIH adquirió formatos burocráticos y legislativos que bajo la mirada contemporánea no se considerarían como un *hacer morir*, pero que sin duda condujeron a la muerte a miles de personas: “Se creía ampliamente dentro de la comunidad gay que la conexión del SIDA con la homosexualidad retrasó y problematizó prácticamente todos los aspectos de la respuesta del país (Estados Unidos) ante la crisis. Que la respuesta *fue* retrasada y problemática ha sido la conclusión de varios investigadores.”<sup>155</sup> Los relatos de Wojnarowicz hablan de la experiencia personal de no tener control sobre tu propio destino y de estar obligado a ver el espectáculo de la historia desarrollándose en tu contra, como un ciudadano de segunda clase.

Los ejemplos de esta negligencia generalizada son numerosos, y a manera de ejercicio de consciencia histórica me parece pertinente mencionarlos en este ensayo: Se bloqueó por varios años la investigación científica y médica por tratarse de una “plaga gay” hasta que se convirtió en una crisis de salud pública fuera de control (esto es evidente en la manipulación constante que ejercía la administración de Reagan sobre la CDC); una vez que entró a la discusión el contagio de VIH de personas heterosexuales, el discurso se reconfiguró para invisibilizar por completo el contagio en personas homosexuales; por razones “morales” se restringió el acceso

---

<sup>154</sup> Michel Foucault, “Historia de la sexualidad. v.1...” p. 128.

<sup>155</sup> Paula A. Treichler, “AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse...”, p. 50. (Traducción del autor)



a la educación sexual (que se reducía a la imposición de la abstinencia y no contemplaba información específica para personas LGBT) y en muchos casos el uso del condón fue ignorado en políticas públicas por pensar que era una invitación a la actividad sexual;<sup>156</sup> de igual manera se ignoró por completo el caso de los usuarios de drogas intravenosas, la difusión extensa del virus en comunidades empobrecidas de mayoría latina o afroamericana y entre las personas sin hogar en los grandes núcleos urbanos estadounidenses.<sup>157</sup>

Es importante mencionar lo anterior porque el motivo principal del testimonio en la obra de Wojnarowicz es situar estos datos duros despersonalizados en situaciones de vida reales y concretas. En lugar de caer en un vórtice de información y de cifras, nos vemos compelidos a reconocer que alguien vivió estos eventos; pasamos de ser simples espectadores a desempeñar un rol de testigos que participan activamente en un acto de conmemoración colectiva. Pero a la par de estos procedimientos de remembranza y posteriores a ellos ¿Qué podemos encontrar? ¿Qué existe después de la lucha política y del activismo? ¿Estas obras de arte apuntan a algún sentido de futuro o se ubican exclusivamente amarradas al momento histórico en el que surgieron?

Los momentos de optimismo en las obras de Wojnarowicz se caracterizan por la celebración de lo múltiple, a lo que se le otorga una condición casi espiritual ya que con ello es posible ensamblar posibilidades utópicas alternativas. La promesa inherente en su trabajo y el objetivo de su lucha política es llegar a un momento en el que su obra dejara de ser considerada como radical y transgresiva. En el que su estilo de vida y sus motivos de inspiración para sus pinturas dejaran también de ser entendidos como provocaciones y fuentes de polémica y escándalo. El futuro utópico al que apuntan todas las obras de Wojnarowicz se caracteriza por postular la

---

<sup>156</sup> Donald P. Francis, “Deadly AIDS policy failure by the highest levels of the US government: A personal look back 30 years later for lessons to respond better to future epidemics” en *Journal of Public Health Policy*, Agosto 2012, pp. 290-300, [https://www.researchgate.net/publication/230678322\\_Deadly\\_AIDS\\_policy\\_failure\\_by\\_the\\_highest\\_levels\\_of\\_the\\_US\\_government\\_A\\_personal\\_look\\_back\\_30\\_years\\_later\\_for\\_lessons\\_to\\_respond\\_better\\_to\\_future\\_epidemics](https://www.researchgate.net/publication/230678322_Deadly_AIDS_policy_failure_by_the_highest_levels_of_the_US_government_A_personal_look_back_30_years_later_for_lessons_to_respond_better_to_future_epidemics) Consultado 27/XI/2020.

<sup>157</sup> Seth C. Kalichman, Karen A. Matthews, Jennifer A. Pellowski, *et al.*, “A pandemic of the poor: social disadvantage and the U.S. HIV epidemic” en *Am Psychol*, Mayo-Junio 2013, pp. 197-209, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3700367/> Consultado 27/XI/2020.

posibilidad de que una serie de vitalismos convivan en armonía en aquello que denominamos sociedad.

Una de las últimas obras que realizó David Wojnarowicz antes de morir fue una fotografía en blanco y negro que muestra el rostro del artista emergiendo desde la tierra (Fig. 13). A primera vista, podríamos interpretar que la imagen muestra al cuerpo sin vida de Wojnarowicz siendo enterrado después de morir. Pero de igual forma podría tratarse de un proceso inverso, como si se tratara de una semilla que brota desde el suelo: un acto de renacimiento. Siento que la futuridad implícita en sus obras se manifiesta con mayor definición en esta fotografía, que a pesar de la situación funesta de una crisis personal y social es posible visualizar la idea de un retorno a un mundo distinto. Al igual que con el tríptico fotográfico que el artista realizó del cuerpo sin vida de Peter Hujar, Wojnarowicz nos hace ver que no puede existir una concepción liberadora del futuro a menos de que reconfiguremos nuestra relación con la muerte y la finitud. Muchas de sus obras tardías pueden entenderse como formas especulativas de experimentar el acto del luto y del duelo; son esfuerzos radicales para ofrecer una experiencia distinta al homenaje ofrecido por los rituales funerales socialmente aceptados. Una de sus últimas pinturas de la serie de flores lleva el título “Los estadounidenses son incapaces de enfrentarse a la muerte”; los escritos autobiográficos de Wojnarowicz, sus fotografías y pinturas nos empujan no a normalizar la muerte, sino a entenderla de manera similar a como estudiamos la enfermedad anteriormente: como una concatenación de significados y símbolos aprendidos y que no son fortuitos. El rechazo y la negación de la muerte a nivel social le otorga un poder inmenso a las instituciones que se encargan de disponer de estos procesos humanos, Wojnarowicz estaba consciente de esto y buscó modificar esta situación convirtiendo al funeral en un acto de protesta y al lecho de muerte en un espacio de reconocimiento.



Fig. 13.

David Wojnarowicz, *Untitled (Face in Dirt)*, 1991 (copia de 1993), Impresión en gelatina de plata, 48.3 x 58.4 cm. Colección de Ted y Maryanne Ellison Simmons. © The Estate of David Wojnarowicz.

## Bibliografía

Acosta, Jazmín Anahí, “Post-Filosofía y “psicobiografías”: Rorty, Derrida y la escritura filosófica” en *BAJO PALABRA, Revista de Filosofía*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, número 5, 2010.

Altman, Lawrence K., “New Homosexual Disorder Worries Health Officials” en *The New York Times*, 11/V/1982, <https://www.nytimes.com/1982/05/11/science/new-homosexual-disorder-worries-health-officials.html> Consultado 31/V/2020.

Asociación Psicoanalítica Internacional (API), *Diccionario enciclopédico de psicoanálisis de la API*, <https://online.flippingbook.com/view/1045111/2/> Consultado 25/I/2021.

Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo*, Siglo XXI, Madrid, 2009.

Bianciotti, María Celeste y Ortecho, Mariana, “La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo” en *Tabula Rasa, Revista de Humanidades*, Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca, Bogotá, número 19, julio-diciembre, 2010, pp. 119-137.

Breslin, David y Kiehl, David (Eds), *David Wojnarowicz. La historia me quita el sueño*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2019.

Brives, Charlotte, *From Fighting against to becoming with: viruses as companion species*, HAL Archive Ouverte, 2017, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01528933/document> Consultado 19/XI/2020.

Carr, Cynthia, *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*, Bloomsbury, Nueva York, 2013.

Cascone, Sarah, “*AIDS Is Not History*”: *ACT UP Members Protest the Whitney Museum’s David Wojnarowicz Show, Claiming It Ignores an Ongoing Crisis*, ArtNet News, 30/VII/2018, <https://news.artnet.com/art-world/act-up-whitney-museum-david-wojnarowicz-1325891>  
Consultado 09/XI/2020.

Centers for Disease Control and Prevention, *Current Trends Update: Acquired Immunodeficiency Syndrome (AIDS) -- United States*, 09/IX/1983, <https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00000137.htm> Consultado 31/V/2020.

Conrad, Peter y Schneider, Joseph W., *Deviance and Medicalization: From Badness to Sickness*, Temple University Press, Philadelphia, 1992.

David Wojnarowicz Knowledge Base Contributors, “Magic Box”, David Wojnarowicz Knowledge Base, 20/V/2017  
[https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php?title=Magic\\_Box](https://cs.nyu.edu/ArtistArchives/KnowledgeBase/index.php?title=Magic_Box)  
Consultado 09/XI/2020.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Archivo Situacionista Hispano, Bilbao, 1998.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Kafka: Por una literatura menor*, Ediciones Era, Ciudad de México, 1978.

Epstein, Julia, “AIDS, Stigma, and Narratives of Containment” en *American Imago*, John Hopkins University Press, Baltimore, Vol. 49, No. 3 AIDS and Homophobia, Otoño 1992, pp. 293-310.

Eschner, Kat, “The Hollywood Star Who Confronted the AIDS “Silent Epidemic”” en *Smithsonian Magazine*, 02/X/2017, <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/hollywood-star-who-confronted-aids-silent-epidemic-180965059/> Consultado 27/XI/2020.

Foucault, Michel, *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

-----, *El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2012.

-----, *Historia de la sexualidad. v.1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2011.

-----, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2009.

Fraiberg, Allison, “Of AIDS, Cyborgs, and Other Indiscretions: Resurfacing the Body in the Postmodern” en *Postmodern Culture Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures*, 26/IX/2013, <http://www.pomoculture.org/2013/09/26/of-aids-cyborgs-and-other-indiscretions-resurfacing-the-body-in-the-postmodern/> Consultado 18/XI/2020.

France, David, *How to Survive a Plague: The Inside Story of How Citizens and Science Tamed AIDS*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2016.

Francis, Donald P., “Deadly AIDS policy failure by the highest levels of the US government: A personal look back 30 years later for lessons to respond better to future epidemics” en *Journal of Public Health Policy*, Agosto 2012, pp. 290-300, [https://www.researchgate.net/publication/230678322\\_Deadly\\_AIDS\\_policy\\_failure\\_by\\_the\\_highest\\_levels\\_of\\_the\\_US\\_government\\_A\\_personal\\_look\\_back\\_30\\_years\\_later\\_for\\_lessons\\_to\\_respond\\_better\\_to\\_future\\_epidemics](https://www.researchgate.net/publication/230678322_Deadly_AIDS_policy_failure_by_the_highest_levels_of_the_US_government_A_personal_look_back_30_years_later_for_lessons_to_respond_better_to_future_epidemics) Consultado 27/XI/2020.

Gibbons, Joan, *Contemporary Art and Memory*, I.B. Tauris, Londres, 2007.

Goffman, Erving, *Estigma: La identidad deteriorada*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006.

Goldstein, Diane E., *Once Upon A Virus*, University Press of Colorado & Utah State University Press, Louisville, 2004.

Goode, Erich y Nachman, Ben-Yehuda, “Moral Panics: Culture, Politics, and Social Construction” en *Annual Review of Sociology*, Annual Reviews, Palo Alto, vol. 20, 1994.

Grauerholz, James y Silverberg, Ira (Eds), *Word Virus: The William S. Burroughs Reader* (Versión electrónica), Grove Press, Nueva York, 1998.

Grmek, Mirko D., *History of AIDS: Emergence and Origin of a Modern Pandemic*, Princeton University Press, Princeton, 1993.

Haraway, Donna, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2016.

Heartney, Eleanor, *Postmodern Heretics: The Catholic Imagination in Contemporary Art*, Midmarch Arts Press, Nueva York, 2004.

Henry, Martha, *Q&A with Jacques Pepin*, AIDS Initiative, Harvard T.H. Chan School of Public Health, Cambridge, 26/IV/2012, <https://aids.harvard.edu/qa-with-jacques-pepin/> Consultado 19/XI/2020.

Hunt, Richard (Ed), “Human Immunodeficiency Virus and AIDS. The History of the Disease. Haiti and the 4Hs Club” en *Microbiology and Immunology On-line*, University of South Carolina School of Medicine, 2015, <http://www.microbiologybook.org/lecture/4hclub.htm> Consultado 31/V/2020.

Kalichman, Seth C., Matthews, Karen A., Pellowski, Jennifer A., *et al.*, “A pandemic of the poor: social disadvantage and the U.S. HIV epidemic” en *Am Psychol*, Mayo-Junio 2013, pp. 197-209, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3700367/> Consultado 27/XI/2020.

Kristeva, Julia, *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2006.

Lacan, Jacques, *Escritos I*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2009.

Land, Christopher, “Apomorphine Silence: Cutting-up Burroughs’ Theory of Language and Control” en *Ephemera Journal: Theory and Politics in Organization*, Volumen 5, Número 3, 2005, pp. 450-471.

Latour, Bruno y Woolgar, Steve, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Princeton University Press, Princeton, 1986.

-----, *La vida en el laboratorio: La construcción de los hechos*, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Lenis Castaño, John Fredy, “Memoria, ideología y crítica. Una fenomenología del mundo ético-político” en *Revista Estudios Políticos*, Universidad de Antioquía, Antioquía, número 34, enero-junio 2009, pp. 11-45.

Llorens, María, “La memoria involuntaria: Marcel Proust y el descubrimiento poético del interior. Un análisis desde la perspectiva filosófica de Walter Benjamin” en *ARETÉ Revista de Filosofía*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Vol. XXX, N° 2, 2018, pp. 305-331.

Long, Thomas L., *AIDS and American Apocalypticism*, State University of New York Press, Albany, 2005.

Lotringer, Sylvère (Coord) y Ambrosino, Giancarlo (Ed), *David Wojnarowicz: A definitive history of five or six years on the Lower East Side*, Semiotext(e), Nueva York, 2006.



McDonald, Riley R., *Narrative Immunities: The Logic of Infection and Defense in American Speculative Fiction*, The University of Western Ontario, Electronic Thesis and Dissertation Repository, 2018, <https://core.ac.uk/download/pdf/215381712.pdf> Consultado 19/XI/2020.

Méndez Reyes, Johán, “Memoria individual y memoria colectiva: Paul Ricoeur” en *Agora Trujillo*, Universidad de los Andes, Venezuela, número 22, Julio-Diciembre 2008, pp. 121-130.

Moffitt, Evan, *Why Has the Whitney Tried to Sanitize David Wojnarowicz?*, Frieze Magazine, 28/VIII/2018, <https://www.frieze.com/article/why-has-whitney-tried-sanitize-david-wojnarowicz> Consultado 09/XI/2020.

Organización Mundial de la Salud (OMS), *VIH/SIDA*, Organización Mundial de la Salud, 6/VII/2020, <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/hiv-aids> Consultado 23/I/2021.

Panesi, Jorge, “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso”, *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, número 1, 1996, [https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n01a05/pdf\\_318](https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv01n01a05/pdf_318) Consultado 13/XI/2020.

Petrelis, Michael, “Life, July 1985: Now No One is Safe From Aids” en *Petrelis Files*, 27/VI/2005, <http://mpetrelis.blogspot.com/2005/06/life-july-1985-now-no-one-is-safe-from.html> Consultado 31/V/2020.

Puar, Jasbir K., *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Duke University Press, Durham, 2007.

Radstone, Sussanah (Ed), *Memory and Methodology*, Routledge, Nueva York, 2020.

Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

Ryan, Hugh, “The Final Secret of David Wojnarowicz”, *Vice*, 26/XII/2014,  
<https://www.vice.com/en/article/5gkvbx/the-final-secret-of-david-wojnarowicz-0000469-v21n10> Consultado 09/XI/2020.

Scarry, Elaine, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Nueva York, 1987.

Sim, Stuart (Ed), *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, London, 2001.

Sontag, Susan, *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, Picador, Nueva York, 2001.

Treichler, Paula A., “AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification” en *October*, The MIT Press, Cambridge, vol. 43, Invierno 1987, pp. 31-70.

Turner, Victor y Geist, Ingrid (Comp.), *Antropología del ritual*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2002.

Warhol, Andy y Hackett, Patt (Ed), *The Andy Warhol Diaries* (Versión electrónica), Grand Central Publishing, Nueva York, 2009.

Wojnarowicz, David, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, Canongate, Edimburgo, 2017.

-----, *In the Shadow of the American Dream: The Diaries of David Wojnarowicz* (Versión electrónica), Open Road Media, Nueva York, 2014.

-----, *The Waterfront Journals*, Grove Press, Nueva York, 1996.