

La ausencia del cuerpo en “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”: Pérdida, memoria e invisibilización durante la crisis del VIH en Estados Unidos

Kayla Scheppler Palacios
Universidad Iberoamericana



<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.102619>

Recibido: 06/05/2025 • Aceptado: 12/11/2025

ES Resumen. “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” (1991) de Félix González-Torres es una obra que ha sido objeto de múltiples interpretaciones debido a su carga simbólica y su relación con la crisis del VIH en Estados Unidos durante las décadas de 1980 y 1990. La presente investigación se enfoca en analizar la ausencia física del cuerpo como una metáfora de la pérdida, la memoria y la invisibilización de la comunidad gay afectada por la enfermedad. A través de una aproximación interdisciplinaria que combina teoría “queer” y filosofía del arte, se busca explorar cómo la obra no solo representa un duelo personal, sino que también actúa como una denuncia política frente a las normas de invisibilización y marginación ejercidas sobre los cuerpos “queer”. La metodología adoptada articula análisis contextual, formal y teórico, situando la pieza dentro del corpus del artista y en diálogo con prácticas activistas contemporáneas.

El análisis teórico se fundamenta en los conceptos de precariedad y performatividad de Judith Butler, la biopolítica y el castigo de Michel Foucault, y la memoria y olvido de Paul Ricoeur. Se plantea que la desaparición progresiva de los caramelos en la obra materializa la vulnerabilidad de las personas afectadas, y que el acto de participación del espectador crea un espacio de resistencia frente a la exclusión social. La hipótesis central sostiene que “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” es una metáfora de resistencia y memoria colectiva que confronta las narrativas de olvido.

Este texto contribuye a la discusión académica al ofrecer una nueva lectura de la ausencia del cuerpo en la obra. Se interpreta esta ausencia no sólo como un proceso de duelo individual, sino también como un acto político que desafía las normas de la heteronormatividad.

Palabras clave. Félix González-Torres, arte queer, representación del SIDA, ausencia del cuerpo.

ENG The Absence of the Body in Portrait of Ross in L.A: Loss, Memory and Invisibility During the AIDS Crisis in the United States

EN Abstract. “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” (1991) by Félix González-Torres is a work that has been the subject of multiple interpretations due to its symbolic weight and its relationship to the AIDS crisis in the United States during the 1980s and 1990s. The present research focuses on analyzing the physical absence of the body as a metaphor for loss, memory, and the invisibilization of the gay community affected by the disease. Through an interdisciplinary approach that combines queer theory and philosophy of art, it seeks to explore how the work not only represents personal grief, but also acts as a political denunciation against the norms of invisibilization and marginalization exercised upon queer bodies. The adopted methodology articulates contextual, formal, and theoretical analysis, situating the piece within the artist’s corpus and in dialogue with contemporary activist practices.

The theoretical analysis is grounded in Judith Butler’s concepts of precariousness and performativity, Michel Foucault’s biopolitics and punishment, and Paul Ricoeur’s memory and forgetting. It posits that the progressive disappearance of the candies in the work materializes the vulnerability of affected persons, and that the act of viewer participation creates a space of resistance against social exclusion. The central hypothesis maintains that “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” is a metaphor for resistance and collective memory that confronts narratives of forgetting.

This text contributes to academic discussion by offering a new reading of the absence of the body in the work. This absence is interpreted not only as a process of individual mourning, but also as a political act that challenges the norms of heteronormativity.

Keywords. Félix González-Torres, queer art, AIDS representation, absence of the body.

Sumario. 1. Introducción. 2. Análisis. 2.1. La crisis del VIH y su relación con el arte. 2.2. El cuerpo ausente. 2.3. Duelo y memoria. 3. Conclusión. 4. Referencias citadas.

Cómo citar: Schepper Palacios, K. (2025). La ausencia del cuerpo en “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”: Pérdida, memoria e invisibilización durante la crisis del VIH en Estados Unidos. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 5(2), pp. 153-166. <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.102619>

1. Introducción

«Al ingresar a la galería, lo primero que se observa es una esquina con una pila de caramelos. Cada uno de ellos está envuelto individualmente con un papel brillante que crea una masa que refleja la iluminación de la sala de exposición. No hay ninguna barrera entre el espectador y la obra de arte: no hay cuerdas, ni vitrinas, ni carteles de «no tocar». Al contrario, hay un pequeño texto que invita a tomar uno. Debajo de cada caramelo hay sombras y luces que hacen que la instalación parezca moverse y cambiar sutilmente. La obra es acogedora y conmovedora, monumental e íntima. Esto es “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” »

La obra aunque se presenta como un retrato, inscribe la ausencia del cuerpo en el contexto histórico y social de la crisis del VIH en Estados Unidos durante las décadas de 1980 y 1990. En ese periodo, la enfermedad no solo devastaba a miles de personas, sino que también generaba una respuesta institucional y cultural que invisibilizaba y marginaba sus historias. Esta obra de González-Torres, creada en 1991, explora de manera simbólica la pérdida de su pareja, Ross Laycock, quien falleció por complicaciones relacionadas con el VIH. A través de la representación metafórica del cuerpo mediante los caramelos, la pieza propone una reflexión sobre la ausencia del cuerpo físico, la memoria y la invisibilidad de las personas que sucumbieron a la enfermedad.

Esta instalación ha sido interpretada como una crítica a la respuesta negligente y estigmatizante del Estado y los medios ante la epidemia, que contribuyó a la invisibilización y marginalización de las vidas *queer* (Amaral Sales, 2023). El tema de la ausencia del cuerpo en esta obra cobra especial relevancia al considerar cómo el gobierno estadounidense creó un discurso de invisibilidad en torno a dicha población, asociándolas con estigmas y exclusiones y las consecuencias a comunidades ya marginadas, así como la respuesta por parte de los artistas al abordar la crisis del VIH.

Con respecto al análisis de “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” de Félix González-Torres, éste ha sido objeto de varias interpretaciones por su carga simbólica e intersección con lo privado, político y social. Entre los años 1991 y 1995 se escribieron diversos textos sobre la recepción de obra Robert Storr en *When This You See Remember Me* (1991) hace uno de los primeros análisis críticos, centrándose en lo innovadora que era la pieza como retrato y conmemoración. De igual manera Ann Goldstein en 1994 en el catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles habla de la instalación en el contexto de la crisis del VIH y explora la interacción de los visitantes con la misma como una metáfora de la pérdida de peso de Ross durante la enfermedad, ya que el peso ideal de la obra es de 79 kg y conforme los espectadores toman los caramelos, va disminuyendo esta masa. Nancy Spector por su parte en el libro *Félix González-Torres* (1995) enfatiza que la pieza ya no solo es un duelo privado, sino una conmemoración pública. En *Stone’s Thrown* (2016), David Deitcher ofrece una perspectiva más personal, ya que conocía tanto al artista como a Ross y su análisis se centra en cómo la obra desafía las convenciones del retrato, así como las dimensiones políticas de la crisis del VIH y cómo se crea una conexión con el espectador a través del consumo de los caramelos.

Douglas Crimp es un autor y crítico de arte clave para entender tanto la obra como el contexto en el que fue creada. En su libro *On the Museum’s Ruins* (1993), Crimp posiciona “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” en discusiones en torno a la crítica institucional y el activismo durante la crisis del VIH, ya que no es una obra «tradicional» por sus formas de representación y conservación. Además en *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism* (1988) replantea y desafía las narrativas dominantes sobre la epidemia y hace énfasis en la importancia de la representación artística como forma de resistencia.

En cuanto a literatura más reciente, Mónica Amor en su texto *Félix González-Torres: Towards a Postmodern Sublimity* (1995) ofrece un marco teórico diferente para comprender la obra desde conceptos como la temporalidad y el afecto *queer*, así como el término “*feeling historical*”, en donde la pérdida personal se mezcla con la memoria colectiva y la conciencia política. De igual manera, Maura Reilley en *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating* (2018) habla de la obra como un desafío para la curaduría y la narrativa histórica del arte, explicando que “Portrait of Ross in L.A.” es simultáneamente un monumento, un performance y una declaración política que a su vez pide una participación por parte de los visitantes para que siga el proceso continuo de creación y construcción de significado de la pieza.

Es fundamental también considerar el contexto activista que enmarca la producción artística de González-Torres. Colectivos como Gran Fury, brazo creativo de ACT UP, produjeron intervenciones gráficas contundentes como *Kissing Doesn’t Kill* (1990) y *Silence=Death* (1987), que confrontaban directamente la negligencia gubernamental. El colectivo canadiense General Idea, con obras como *AIDS* (1987), apropiaba iconografía pop para visibilizar la epidemia, mientras que en España, Pepe Espaliú realizaba acciones como *Carrying* (1992), donde su propio cuerpo enfermo se convertía en testimonio público. The Trevor Vela Dance Company (TDV) también incorporó la corporalidad vulnerable en sus performances. Estas prácticas activistas configuraron un lenguaje visual de resistencia del cual González-Torres forma parte, aunque desde estrategias formales más sutiles y poéticas.

En el contexto español, trabajos recientes como el de García-Ramos (2023) analizan el cortometraje *Chenoa’s Fault* (Abril Zamora, 2018), integrado en la webserie *Indetectables*, donde las canciones de la can-

tante de pop Chenoa articulan un relato en torno a la transmisión del VIH, el sexo sin preservativo y la incorporación de la PrEP en el sistema de salud pública. El corto constituye uno de los primeros ejemplos en el audiovisual español que aborda de forma explícita prácticas como el *barebacking* y su dimensión preventiva entre población joven, desplazando el discurso del miedo hacia gramáticas del cuidado y la información.

Desde América Latina, voces críticas como las del poeta argentino Néstor Perlongher, quien teorizó sobre el deseo y la marginalidad en *El fantasma del SIDA* (1988), o la escritora chilena Lina Meruane en *Viajes virales* (2012), han aportado perspectivas decoloniales sobre la construcción discursiva de la enfermedad. Los trabajos de Roberto Mérida y Javier Cocciarini sobre memoria y archivo *queer* latinoamericano, aunque posteriores, dialogan con las preocupaciones de González-Torres sobre la preservación de vidas consideradas desechables. Estos aportes enriquecen la lectura de la obra al situarla en redes transnacionales de pensamiento *queer*.

Si bien, como se ha demostrado en el anterior estado de la cuestión, la obra ha sido ampliamente analizada desde perspectivas que enfatizan el carácter participativo o su relación con el duelo personal, la invisibilización del cuerpo, en particular la ausencia de cuerpos “queer” afectados por el VIH, no ha sido abordada de manera exhaustiva en estudios previos, y es precisamente ese abordaje lo que da carácter original y pertinente a esta investigación. La invisibilidad del cuerpo persiste como un eco de la marginación sufrida por la comunidad LGBTQ+ durante la epidemia del VIH en Estados Unidos, y si bien las narrativas actuales tienden a celebrar los avances en los derechos de las personas *queer*, las experiencias de pérdida y exclusión continúan siendo relegadas a un segundo plano en la memoria colectiva.

Por lo tanto, esta investigación propone que la ausencia física del cuerpo en “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”, opera como una metáfora que representa la memoria, la pérdida e invisibilización de la comunidad gay afectada por la crisis del VIH en Estados Unidos en las décadas de 1980 y 1990. A través de un enfoque interdisciplinario que combina teoría *queer* y filosofía del arte, y tras una revisión exhaustiva de fuentes que han abordado la obra, se busca problematizar y visibilizar la representación de la ausencia del cuerpo en la obra de González-Torres, no solo como un acto de duelo personal, sino como una denuncia de las políticas de invisibilización que afectaron a una generación entera. La investigación propuesta aporta una profundización en cuanto al contexto histórico-social de la crisis del VIH y cómo ésta influyó de cierta manera, a la elección de los caramelos y su significado simbólico en relación con el cuerpo ausente. Este análisis trasciende las interpretaciones meramente biográficas previas al examinar la obra como vehículo de memoria personal y colectiva.

Este texto se divide en tres apartados. Primero, se abordará la crisis del VIH y su relación con el arte. En este primer apartado se justificará la relevancia de la obra dentro de su contexto histórico, destacando la crisis del VIH y movimientos activistas como “ACT UP”, proporcionando un marco para comprender la importancia de la pieza en relación con el momento social y político de su creación. Teniendo establecido el contexto, en la segunda sección, se examinará el cuerpo ausente como metáfora en la obra, relacionándolo teóricamente con conceptos de ausencia y presencia, y analizando cómo se refleja la vivencia de la comunidad gay, así como las estrategias que el artista empleó. Finalmente, en el último apartado se explorará cómo la obra actúa como un proceso de duelo y memoria, tanto para el artista como para la comunidad, ofreciendo una interpretación que subraya la dimensión colectiva y conmemorativa de la pieza.

El soporte teórico que sustenta esta investigación parte de los estudios de género y teoría *queer*, así como de la filosofía del arte y la estética. La obra de Judith Butler, especialmente “*Bodies That Matter*”, proporciona un marco teórico fundamental para este análisis, ya que su concepto de performatividad nos permite entender cómo los cuerpos adquieren significado y materialidad a través de las normas de género y poder. Este texto, junto con “*Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*” y “*Frames of War: When is Life Grievable?*” son fundamentales para entender la ausencia del cuerpo en “Portrait of Ross in L.A.” y cómo ciertos cuerpos son más vulnerables y precarios que otros por «marcos» sociales y culturales impuestos por la sociedad hegemónica que determinan qué vidas son dignas de duelo y cuáles son desechables, ayudando a justificar el dolor y la invisibilidad en torno a las vidas “queer” afectadas por el VIH.

Ahondando en la misma línea que aborda la muerte está *Loss: The Politics of Mourning* de David L. Eng y David Kazanjian que analiza cómo el duelo puede ser politizado y usarse para cuestionar la normatividad social y política, siendo un enfoque útil para argumentar el duelo de las vidas perdidas a causa del VIH en la obra de González-Torres como un acto político, y a la pérdida como motor para crear nuevas formas de memoria.

Desde la teoría *queer*, José Esteban Muñoz, en *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics* (1999), introduce el concepto de *disidentification* que resulta relevante para comprender la obra de González-Torres, argumentando que en lugar de ajustarse a los estereotipos impuestos por la sociedad hegemónica, las identidades “queer” subvierten sus normas a través de una práctica de desidentificación.

En cuanto al duelo, Sigmund Freud ofrece una base para analizar la relación entre la pérdida y el proceso de duelo, que es útil para entender cómo ésta puede ser traducida y representada en la instalación.

En términos de estética y filosofía del arte, Jean-Luc Nancy explora cómo el cuerpo se convierte en un espacio de significación que puede mostrar algo más allá de su mera existencia física que podría, de alguna manera justificar la presencia de los dulces en la obra de González-Torres.

Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido* (2000) argumenta que la ausencia puede ser una forma de recordar a aquellos que han sido marginados por la historia. Así, “Portrait of Ross in L.A.”, al desmaterializar el cuerpo, no solo propone un duelo privado, sino una memoria colectiva que se resiste al olvido impuesto.

Finalmente, Michel Foucault con sus obras «Historia de la Sexualidad» y «Vigilar y Castigar», nos ayuda a revisar cómo el poder regula el sexo y los cuerpos para comprender la biopolítica con relación a la invisibili-

zación de las personas con VIH y cómo las instituciones sociales ejercen control sobre los cuerpos a través de la disciplina y la vigilancia.

Esta investigación adopta un enfoque cualitativo de carácter interdisciplinario que articula teoría *queer*, filosofía del arte y estudios culturales para analizar “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”. La metodología se estructura en tres niveles: primero, una revisión exhaustiva del contexto histórico-social de la crisis del VIH mediante fuentes primarias y secundarias, incluyendo documentos de activismo, testimonios y archivo visual; segundo, un análisis formal y simbólico de la obra que examina sus estrategias de representación, materialidad y participación del espectador; tercero, una interpretación teórica que moviliza conceptos de Butler, Foucault, Ricoeur y Nancy para problematizar la ausencia corporal como operación política y memorial. Este análisis se complementa con la contextualización de la pieza dentro del corpus de González-Torres y en diálogo con prácticas activistas y artísticas contemporáneas.

2. Análisis

2.1. La crisis del VIH y su relación con el arte

En la década de 1980, la crisis del VIH en Estados Unidos surgió como consecuencia de una serie de factores que afectaron a la comunidad gay, incluyendo la discriminación, el rechazo y la respuesta tardía del gobierno y las instituciones de salud, que se intensificó cuando la enfermedad comenzó a afectar también a personas heterosexuales. Al ser catalogada en un principio como una enfermedad exclusivamente de hombres homosexuales (“*Gay-Related Immune Deficiency*” (“GRID”)), el prejuicio, la exclusión social y la carga psicológica de percibir el virus como una sentencia de muerte, además del proceso de duelo por la pérdida de amigos y comunidad causaron un trauma colectivo en la comunidad gay (Handlovsky et al., 2024).

Como consecuencia a la falta de respuesta gubernamental, en 1987 el grupo activista “ACT UP” (“AIDS Coalition to Unleash Power”), entre otros colectivos, visibilizó el problema y exigió políticas de salud pública efectivas. Si bien González-Torres no perteneció a este organismo, él era parte de “Group Material”, donde artistas exhibían piezas para crear conciencia social de distintas problemáticas, y con el inicio de la epidemia buscaron «llamar la atención sobre el comportamiento poco ético y despreciable de la sociedad en general, en respuesta a la crisis del VIH.» (Wojton, 2010, p. 17) El problema que enfrentó esta organización, así como González-Torres, fue que debían operar en una sociedad heteronormativa que privilegiaba la heterosexualidad y clasificaba todo lo que estuviera fuera de esa categoría como «desviado». Aún así, por medio de activismo incendiario, disruptivo y radical, “ACT UP” pudo reflejar el duelo de la comunidad gay² y buscó subvertir la narrativa de «vergüenza gay» hacia «vergüenza gubernamental» por su negligencia y respuesta punitiva (Gould, 2012). Es esta misma sociedad y gobierno³, que clasifica y decide basado en la moral, qué sexualidad es aprobada, disciplinada, normalizada o marginada. Además, lo que hizo la crisis del VIH, en el ámbito de la historia del arte, fue catalizar prácticas artísticas que cuestionaban las representaciones tradicionales del cuerpo, estableciendo un lenguaje visual que operaba simultáneamente como denuncia política, constituyendo una estética del activismo, donde la producción cultural opera como herramienta de resistencia. En muchas de las obras presentadas por estos colectivos, incluida la de González-Torres, era muy común encontrar una estética minimalista, ya que era el estilo que estaba de moda en Estados Unidos durante este periodo.

Pese a que para este momento el movimiento de liberación gay y lésbico ya había ocurrido, David M. Halperin (1995) menciona que si bien ya había emancipación sexual, todavía no eran libres para mostrar su sexualidad y que inclusive, ésta los había esclavizado más (p.20). Esto es importante, ya que la crisis ocurrió bajo la administración de Ronald Reagan, que estaba caracterizada por políticas marcadas por un enfoque ultraconservador y que se resistían a abordar de manera efectiva la enfermedad. Durante los primeros cinco años de su mandato, el presidente evitó pronunciarse públicamente sobre el tema, a pesar de su rápida propagación (Ortiz, 2023) y como consecuencia, contribuyó a la falta de respuesta por parte del gobierno y al bloqueo de fondos necesarios para investigar tratamientos y políticas de salud pública. Esto ocurre debido a que Reagan tenía que apegarse a una postura moralista de derecha contra los gays y las personas con una adicción a las drogas, quienes eran los principales afectados por el VIH. (Brier, 2009, p.79). Como menciona Douglas Crimp (2003) el gobierno era del siguiente pensamiento:

Nosotros mismos nos hemos buscado el VIH por un estilo de vida que ha sido acogido con agrado. No se pueden tener relaciones sexuales indiscriminadamente con múltiples parejas que también hacen lo mismo, sin propagar la enfermedad, una enfermedad que durante muchos años también ha sido causa de muerte. La naturaleza siempre cobra un precio por la promiscuidad (p.191).

¹ Gay-related immunodeficiency is renamed AIDS. (s. f.). *EBSCO Research Starters*. Recuperado el 2 de noviembre de 2025, de <https://www.ebsco.com/research-starters/social-sciences-and-humanities/gay-related-immunodeficiency-renamed-aids>

² Algunas obras del colectivo que retratan la crisis son las fotografías de Nicholas Nixon tituladas *Pictures of People* (1988), el cartel de Keith Haring *Ignorance = Fear* (1989), así como la serie de anuncios publicitarios creados por miembros de ACT UP autodenominados “Gran Fury”, como *Silence = Death* (1987).

³ Muchos gobiernos son gestados por las sociedades que lideran, es decir, no están totalmente aislados uno del otro. Estados Unidos en este momento se inserta dentro de una problemática de regulación y vigilancia de la cisheteronorma blanca, patriarcal, así como muchos otros países capitalistas, cristianocéntricos occidentales.

Esta inacción gubernamental puede analizarse a través del marco teórico propuesto. En la obra «Vigilar y Castigar» (1975) de Michel Foucault, a esto le llama «castigos menos inmediatamente físicos, [...], un juego de dolores más sutiles» (p.10) que resulta pertinente para comprender la respuesta institucional a la crisis. Tomando la cita en este contexto, las personas afectadas por el virus no solo enfrentaron deterioro físico provocado por la enfermedad, sino que también fueron sometidas a castigos sociales, políticos y culturales. Los dolores más sutiles de los que habla el filósofo francés se ven manifestados en políticas públicas ineficaces, acceso limitado o inexistente a atención médica adecuada y la construcción de una narrativa cultural que culpabiliza a las víctimas de su propio sufrimiento.

El silencio gubernamental y social frente a la epidemia constituyó entonces, desde esta perspectiva, un mecanismo disciplinario que operaba a niveles emocionales y psicológicos, contribuyendo al alza en la mortalidad por la enfermedad. El silencio no fue casual, sino parte de las estrategias subyacentes que permeaban el discurso del gobierno y las instituciones sociales.

En este contexto, resulta particularmente revelador el concepto foucaultiano del panóptico⁴ como metáfora de los mecanismos de control social, basado en la vigilancia constante, pero invisible. Aplicando este marco conceptual a la crisis del VIH, podemos interpretar la respuesta del gobierno estadounidense como una forma de panoptismo social en la que la administración de Reagan, en lugar de implementar políticas de salud efectivas, optó por una estrategia de inacción y olvido que funcionaba como mecanismo de control y vigilancia sobre la comunidad gay. No responder a la epidemia enviaba un mensaje implícito, pero contundente: aquellas vidas afectadas no eran dignas de atención, amenazando y castigando a aquellos que decidieran continuar con este «estilo de vida». La falta de intervención era una advertencia y castigo preventivo; aquellos que transgredieran el límite de la heteronormatividad, participando en estas prácticas sexuales no normativas, quedaban excluidos del campo de la protección gubernamental. El miedo al estigma, al rechazo social y a la enfermedad se convirtió así en el principal mecanismo de control. El hecho de saber que la homosexualidad era sinónimo de muerte era suficiente para advertir a la población sobre estos peligros y favorecer su patomogización (Navarro-Gaviño, 2021). La comunidad sabía que estaba siendo observada y juzgada por sus acciones.

“Portrait of Ross in L.A.” puede ser también leída en el marco de las reflexiones de *La Historia de la Sexualidad* (1998). Foucault argumenta que la sexualidad no es simplemente reprimida, sino producida y regulada a través de discursos y relaciones de poder. La homosexualidad ha sido históricamente sometida a un régimen de vigilancia y represión, así como a procesos sistemáticos de exclusión y negación. Es por esto, que estas sexualidades, al no ajustarse al sistema reproductivo normativo, eran consideradas ilícitas y debían ser «expulsadas, negadas y reducidas al silencio» (p.06).

La teorización foucaultiana se ve materializada en la representación de la ausencia del cuerpo de Ross Laycock en la obra de González-Torres: su desaparición física simboliza también la desaparición social de su sexualidad, condenada por las estructuras hegemónicas a la inexistencia.

Profundizando en esta línea teórica, Achille Mbembe (2006) desarrolla el concepto de necropolítica, extendiendo el análisis de Foucault para examinar cómo ciertos poderes determinan quién puede vivir y quién debe morir. Mbembe argumenta que cuando la existencia del Otro supone una amenaza mortal a mi propia vida, debe ser «eliminado biofísicamente» para reforzar mi potencial de vida y seguridad (p.24). Si bien Mbembe basa su concepto en la noción de «biopolítica» de Foucault, sobre cómo el poder gestiona la vida, el autor camerunés enfatiza los mecanismos a través de los cuales se ejerce el poder mediante el control sobre la muerte y la capacidad de someter a las personas a condiciones de violencia extrema, deshumanización y muerte social (p.32).

Según Mbembe son los Estados modernos los que crean espacios donde ciertos grupos son excluidos, subyugados y convertidos en prescindibles, utilizando la muerte tanto física como social, como herramienta de control político. En el contexto de la crisis del VIH, esta teorización permite comprender cómo la inacción gubernamental participaba activamente en la catalogación de un grupo social considerado como «sacrificable» por el bien de la hegemonía. Estas sexualidades eran consideradas ilícitas y debían ser “expulsadas, negadas y reducidas al silencio” (Foucault, 1998, p.6).

Retomando lo que dice Foucault, Judith Butler en “Bodies That Matter” (1993), contribuye significativamente a este marco teórico al desarrollar el concepto de las normas que «regulan qué cuerpos importan más que otros» (p.49), implicando que algunos cuerpos son reconocidos socialmente como valiosos, mientras que otros no.

En este caso, en el contexto de la epidemia del VIH, el gobierno efectivamente determinó que los cuerpos afectados por la enfermedad no eran dignos de ser reconocidos y no merecían atención institucional. La instalación de González-Torres, entonces, puede interpretarse desde esta perspectiva como una representación simbólica de todas las vidas que fueron consideradas «desechables» o que, en un sentido más profundo, ni siquiera pudieron ser lloradas porque fueron construidas como ya perdidas, o como nunca existentes por no encajar en el marco dominante de la sociedad hegemónica a la que pertenecían.

Como afirma Butler en “Frames of War” (2009) «ciertas imágenes no aparecen en los medios, ciertos nombres de los muertos no son pronunciados, ciertas pérdidas no son reconocidas como pérdidas» (p.38).

⁴ El panóptico es un concepto que Michel Foucault retoma de una estructura ideada por Jeremy Bentham. En *Vigilar y Castigar* (1975), éste funciona como metáfora del sistema de vigilancia y disciplina en las sociedades modernas. Este espacio es una prisión diseñada en forma circular, con una torre de vigilancia en el centro, desde donde se puede observar a todos los prisioneros. Su efectividad radica en que la mera posibilidad de estar siendo observado en cualquier momento, es suficiente para inducir autorregulación en los sujetos, sin necesidad de una intervención directa o castigo físico.

En este contexto, hay una doble invisibilización de las personas de la comunidad; por su orientación sexual y por la enfermedad. La ausencia del cuerpo en la obra se convierte así en un poderoso recordatorio de esas vidas que no fueron lloradas públicamente, de las muertes silenciadas y relegadas al olvido por no conformarse a estos marcos heteronormativos del discurso oficial. De la misma manera, Foucault (1998) expone lo siguiente, reforzando que aquellos cuerpos que no se ajusten a la heteronormatividad, serán inexistentes.

Las prohibiciones sexuales se vuelven condena de desaparición, pero también como orden de silencio, afirmación de inexistencia, y por consiguiente, comprobación de que de todo eso nada hay que decir, ni ver, ni saber. (Foucault, 1998, p.6).

Dentro de esta sociedad, y como menciona Foucault, «el sexo es colocado bajo un régimen binario: lícito e ilícito, permitido y prohibido» (p.50), implicando no sólo la prohibición de ciertas prácticas sexuales, sino la negación misma de la existencia de esas identidades. El gobierno niega estas existencias, pero “Portrait of Ross in L.A.” se vuelve de alguna manera una visibilización y una forma de resistencia a lo que la hegemonía ha querido suprimir.

Esta crisis no solo fue una emergencia de salud pública, sino que también fue un punto de inflexión en la historia del arte y la cultura. En este contexto, el arte emergió como una herramienta de resistencia, duelo y visibilización en un ambiente lleno de desesperación y muerte. Gracias a esto muchos artistas comenzaron a crear obras que abordaban directamente el impacto de la crisis del VIH, utilizando el arte no solo como una forma de expresarse, sino como herramienta de denuncia social y política, así como para crear comunidad. El arte visibilizó las vidas de aquellos que ya no estaban, y al mismo tiempo, construyó una narrativa alternativa a aquella hegemónica que culpabilizaba y estigmatizaba a los afectados.

Artistas como Félix González-Torres, Keith Haring y David Wojnarowicz, entre otros, usaron sus obras para cuestionar la pasividad de las instituciones frente a la crisis y para rendir un homenaje a aquellas vidas que no fueron protegidas, que no contaron con apoyo y no calificaban como «dignas de ser lamentadas». Teniendo esto en mente, el arte era una forma de consolar a aquellos que experimentaban una pérdida, pero también de activismo político, creando un espacio simbólico donde los cuerpos y vidas que habían sido marginadas y desechadas podían ser recordadas y reivindicadas.

Félix González-Torres como artista cubano-americano y abiertamente gay siempre estuvo profundamente influenciado por su identidad y las dinámicas de poder que ésta conllevaba, y “Portrait of Ross in L.A.” es un claro ejemplo de cómo el arte funciona como metáfora para la pérdida, la memoria y la invisibilidad⁵. La obra está compuesta por una pila de caramelos envueltos individualmente en papel brillante que pesa aproximadamente 79 kilogramos, representando el peso ideal de Ross Laycock, la pareja del artista, antes de morir por complicaciones del VIH.

Esta instalación hace que los espectadores interactúen con ella, ya que los invita a tomar un caramelo, causando que la pila se desintegre lentamente con el tiempo. Los dulces brillantes y coloridos están a la vista, tangibles, pero su desaparición progresiva alude a esta desaparición de los cuerpos afectados y borrados de la vista pública. Además, al involucrar al espectador, éste toma un papel activo en la activación de la obra, lo que resulta contrario a la pasividad que el gobierno mostró frente a la epidemia.

González-Torres, en cuanto al arte y sus obras, hablaba de un “infecting power”, un poder que se propaga. Conversando con T. Fleischmann (1993), autor y curador, el artista platica lo siguiente:

Un individuo que contempla su arte puede transformarse, pero al verse implicado e involucrado en él, llevándose a casa una hoja de papel, probando el azúcar, sintiendo. Una persona en el mundo que ha sido afectada por el dolor de otra es un agente de cambio (2019, p.51).

El artista tiene una clara conciencia del potencial del arte para incidir en estructuras sociales y culturales dominantes. Su estrategia formal de desmaterializar el cuerpo y sustituirlo por caramelos como elemento participativo crea una reconfiguración de lo que Jacques Rancière (2009) denomina lo «visible y decible» en el espacio social (Rancière, 2009, p.5).

El acto aparentemente simple de tomar un caramelo transforma al espectador en un agente de memoria y duelo. La obra trasciende su condición de ser un objeto contemplativo para convertirse en una experiencia que, como lo sugiere el propio artista, “infecta” al participante. Esta metáfora del contagio resulta significativa en el contexto de creación y del VIH: el artista subvierte la asociación negativa del virus para crear un contagio positivo de memoria, duelo y resistencia, sobre el que profundizaré en el último apartado del texto.

2.2. El cuerpo ausente

«Al contemplar la pila de dulces titulada “Portrait of Ross in L.A”, el espectador se enfrenta a una paradoja visual: un retrato con un sujeto físicamente ausente. Los caramelos equivalen al peso ideal de Ross Laycock, 79 kg, pero su cuerpo no está, solamente es una alusión a su existencia.»

⁵ Félix González-Torres incorporó la presencia de Ross Laycock en múltiples obras a lo largo de su carrera artística, evidenciando que “Untitled (Portrait of Ross in L.A)” no representa un caso aislado de esta temática en su producción. El artista desarrolló una variedad de piezas que hacen referencia a Ross mediante diferentes materiales y conceptos, incluyendo instalaciones con focos (“Rossmore”), relojes (“Untitled (Perfect Lovers)”) y obras de papel. Su relación con Ross fue un eje fundamental en la práctica artística de González-Torres, sin embargo el uso de caramelos es también recurrente en sus obras que se alejan de temáticas personales para abordar cuestiones sociopolíticas más amplias como la obra “Untitled (Welcome Back Heroes)”, que habla de la Guerra del Golfo.

“Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” no constituye un caso aislado en la producción de González-Torres, sino que forma parte de un corpus coherente donde la ausencia, la temporalidad y la participación del espectador operan como estrategias recurrentes. Obras como “Untitled (Billboard of an Empty Bed)” (1991), que muestra la huella de dos cuerpos sobre sábanas arrugadas sin los cuerpos presentes, o “Untitled (America)” (1994-1995), que despliega una bandera estadounidense descolorida, comparten esta poética de lo que está pero no se ve. En “Untitled (Perfect Lovers)” (1991), dos relojes sincronizados eventualmente se desajustan, metaforizando la desincronización que produce la muerte. La serie de pilas de papel, como “Untitled” (1990), invita igualmente a tomar y llevarse fragmentos de la obra. Este lenguaje formal minimalista y participativo atraviesa toda su producción, pero en “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” alcanza su máxima intensidad poética al condensar corporalidad, desaparición y memoria en una forma aparentemente simple pero conceptualmente densa.

La ausencia corporal en la obra de Félix González-Torres no es simplemente un vacío, sino una presencia negativa cargada de significado que invita a una lectura desde diversas perspectivas teóricas que transforman la experiencia contemplativa en un acto de participación, memoria colectiva y estrategia artística sobre la vivencia de la comunidad gay afectada frente a la invisibilización.

Judith Butler proporciona un marco teórico útil para comprender cómo el cuerpo ausente en “Portrait of Ross in L.A.” opera dentro de lo que denomina «una ontología social del cuerpo» (2009, p.26). Para Butler, «un cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad y agencia» (p.26), atributos que se manifiestan en una dimensión pública. Esta cualidad social del cuerpo significa que, aunque mi cuerpo sea mío, paradójicamente, nunca me pertenece completamente.

Entonces, González-Torres, en esta obra, materializaría esta teoría al presentar un cuerpo, hecho por caramelos, que está siendo entregado a otros, a normas y políticas, así como a instituciones reguladoras que determinan su visibilidad. De igual manera, se evidencia la capacidad de éstas para «maximizar la precariedad para algunos y minimizar la precariedad para otros» (p. 02).

Esta precarización se traduce visualmente en la vulnerabilidad de la pila de dulces que puede ser tomada y consumida por los espectadores: cada dulce retirado representa el deterioro gradual del cuerpo, siendo una metáfora visual de cómo las políticas trataron estos cuerpos como imprescindibles. Butler argumenta que los cuerpos están materializados dentro de un campo de poder regulador (1993, p. 28), y la obra de González-Torres revela cómo estos mecanismos operaban concretamente: la pila de dulces, siempre disminuyendo, pero nunca completamente desaparecida (el museo repone los caramelos cada cierto tiempo), ejemplifica la vulnerabilidad, pero también la persistencia frente a las estructuras de poder que intentaban borrar estas existencias “queer”.

El trabajo de González-Torres, al desmaterializar el cuerpo y dejar la ausencia como protagonista, desafía directamente estas estructuras que invisibilizan a aquellos que no encajan en el sistema heteronormativo. Lo que hacía el gobierno, en ese entonces, era ejercer una violencia «sobre aquellos que no son reales, [...] no hiere ni niega esas vidas, ya que éstas ya han sido negadas.» (Butler, 2009, p.33) “Portrait of Ross in L.A.” resiste a esta negación al crear un espacio donde estas vidas existen y pueden ser recordadas, aunque sea a través de la ausencia.

En “Portrait of Ross in L.A.”, el espectador no solo observa la ausencia, sino que se ve forzado a enfrentarse a ella, ya que «ver la ausencia/presencia de los cuerpos...[es] insistir en una visión arraigada a la corporeidad del objeto perdido. La ambigüedad de las imágenes obliga al espectador a trabajar y fantasear.» (p.237) Y por lo tanto, invita a la reflexión y la proyección, volviéndole un agente activo en la construcción de significado. La ausencia del cuerpo crea una alteración que abre la posibilidad de proyecciones que cambian el «espejo de la identificación y el deseo hacia el espectador» (p.238), convirtiendo la ausencia en un recurso estético que obliga al público a confrontar la invisibilización y a reflexionar sobre las vidas olvidadas.

La obra se inscribe dentro de las políticas de ver y ser visto que mencionan David Eng y David Kazanjian, y en este contexto, la política de visibilidad es crucial. La comunidad gay al ser relegada al olvido y la indiferencia, tuvo un «encuentro traumático con la muerte, que desafió las estrategias para recordar a los muertos, forzando la invención de nuevas formas de duelo y conmemoración» (p.427). “Portrait of Ross in L.A.” es justamente una respuesta a este reto: una nueva forma de duelo que exige la participación del espectador y lo hace cómplice de un acto de resistencia frente a la invisibilización.

Por otro lado, Jean-Luc Nancy en «58 indicios sobre el cuerpo» (2011), ofrece una perspectiva útil para entender la obra de González Torres, a través de su concepción del cuerpo como no algo que se «tiene», sino algo que «es». Cuando Nancy afirma que «un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, piezas, tejidos» (p.13), proporciona un marco para entender que la pila de caramelos funciona como un cuerpo fragmentado, pero a la vez completo. El cuerpo de Ross, aunque está físicamente ausente, «es» a través de los dulces, representando su esencia y entendiéndose como que el cuerpo no desaparece, sino que se expande y se comparte con cada persona que toma un caramelo, haciendo del cuerpo una experiencia colectiva.

Esta fragmentación se manifiesta literalmente en los dulces envueltos individualmente, donde cada uno contiene simbólicamente una parte del ser de Ross. Lo que Nancy denomina «corpus» (p.23), esta colección de piezas y fragmentos, se materializa visualmente en la obra. González-Torres en conversación con Tim Rollins (1993), afirmó que «una hoja individual de papel de una de las pilas no constituye la «obra» en sí misma, pero de hecho, sí es una pieza. (p.10). Esta declaración resuena con la noción del filósofo francés sobre la fragmentación corporal, donde el todo, no está restringido a un único lugar, sino que se extiende y existe en cada parte.

Para Nancy, el cuerpo es «material, denso e impenetrable» (p.13) y en la obra, Ross, aunque no «está», su alma es la que persiste. Puede parecer una contradicción simultánea entre lo material e inmaterial del cuerpo

y el alma, pero citando a Descartes, Nancy menciona que “el alma está extendida en todas partes a través de cuerpo, está enteramente por todas partes a lo largo de él”, reflejando la idea de que el alma no está confinada a un solo punto en el cuerpo, sino que se distribuye y permea en su totalidad.

Aquí, los caramelos funcionan también como lo que Nancy define como envoltura: «el cuerpo es una envoltura: sirve pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable» (p. 16). El cuerpo de Ross no se presenta como una entidad finita, tanto por su suministro infinito, como por su presencia/ausencia que se convierte en un proceso continuo de desenvolvimiento. Esta idea cobra significado literal y poético en la instalación.. Si lo vemos de manera literal, al tomar un caramelo y abrirlo, estamos desenvolviendo textualmente esa capa o embalaje que contiene a Ross, y este proceso, que no solamente es físico, se repite con cada espectador que interactúa con la pila de dulces, desmaterializándose y preservándose en su memoria. González-Torres crea un espacio donde el cuerpo finito de Ross contiene una esencia infinita: duelo compartido, recuerdo y amor. Este infinito no es un alma o un espíritu en el sentido tradicional, sino el desenvolvimiento del cuerpo a través de la participación de los espectadores, que son parte del proceso de despedida y memoria al involucrarse activamente con Ross y con la obra.

Esto resuena con la naturaleza fragmentada de la pila de caramelos que invita a los espectadores a «consumir» el cuerpo pieza por pieza.

El concepto de Nancy de que el cuerpo se expone a un riesgo inevitable y necesario al interactuar con otros (p.58) se manifiesta claramente en la naturaleza participativa y táctil de la instalación. El artista refleja esta exposición de manera exitosa, debido a que el cuerpo de Ross está continuamente en riesgo, disminuyendo de manera constante y recordando visualmente la vulnerabilidad y precariedad de los cuerpos, especialmente aquellos afectados por el VIH. Esta exposición corporal se convierte a su vez en una forma de comentario político, que refuerza la idea de que la comunidad gay no solo estaba sujeta a la enfermedad, sino también al rechazo y el relego social.

La ausencia expone los límites del tacto y presencia, de «tocar lo intocable» (p.56), donde el espectador se siente atraído y tentado por lo físico y lo consumible, pero todo esto es fugaz, simbólico e incompleto, al igual que los intentos de la comunidad por recordar y lamentar a quienes perdieron la vida a causa del VIH.

En la entrevista con Rollins, González-Torres habla de cómo sus retratos «siempre existirán porque en realidad no existen o porque no tienen por qué existir todo el tiempo» (p.10), reflejando una noción de presencia y ausencia simultánea, en la que la obra no depende de su existencia física continua para mantener su significado e impacto. Si bien la instalación puede desaparecer a medida que los espectadores toman piezas de ella, la esencia de la obra –su memoria, carga emocional y simbólica– sigue existiendo más allá de su manifestación física. La idea de lo tangible y efímero en el arte de González-Torres es que su poder no reside en lo físico, sino en la memoria, la idea y la emoción que evoca en quienes interactúan con él. Es un retrato que trasciende las barreras del espacio y el tiempo, así como el amor que el artista sentía por Ross, una «transgresión total» (Bleckner, 1995), que desobedeció los límites del cuerpo y la imaginación.

“Portrait of Ross in L.A” utiliza la ausencia del cuerpo, de acuerdo a lo que Stuart Hall describe, como el proceso de representación. El sociólogo (1997) señala que «la representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje» (p. 01), lo que implica que los objetos y acciones en la obra de González-Torres, así como los caramelos y la ausencia gradual, no solo simbolizan el cuerpo de Ross, sino que también construyen una serie de significados que articulan duelo, pérdida y memoria, sin necesitar una personificación directa del cuerpo.

El concepto de la ausencia funciona a través de lo que Hall llama representación «construccionista». Los caramelos no son el reflejo directo de Ross, pero mediante el uso de signos e imágenes que están en lugar de las cosas, lo representan (p. 01), haciendo que la pila de dulces se convierta en un signo que reemplaza al cuerpo. Además, teniendo en cuenta que el sentido es construido y producido por nosotros mismos, la ausencia no está inherentemente en los caramelos mismos, sino que es a través de esta metáfora, que González-Torres construye un espacio donde el cuerpo se desmaterializa y está presente en su desaparición progresiva. Es entonces que el artista no busca reproducir el cuerpo figurativamente, sino crear una construcción simbólica de lo que la ausencia significa.

Además, Foucault (1998) menciona algo interesante que sirve para leer “Portrait of Ross in L.A” desde otra perspectiva:

El «ciclo de lo prohibido»: no te acercarás, no tocarás, no consumirás, no experimentarás placer, no hablarás, no aparecerás; en definitiva, no existirás, salvo en la sombra y el secreto. El poder no aplicaría al sexo más que una ley de prohibición. Su objetivo: que el sexo renuncie a sí mismo. Su instrumento: la amenaza de un castigo que consistiría en suprimirlo. Renuncia a ti mismo so pena de ser suprimido; no aparezcas si no quieres desaparecer. Tu existencia no será mantenida sino al precio de tu anulación. El poder constriñe al sexo con una prohibición que implanta la alternativa entre dos inexistencias” (p.50).

Teniendo esto en cuenta, Félix González-Torres habría tomado estas prohibiciones y las habría subvertido en su obra al incorporar los caramelos. La instalación invita explícitamente a acercarse, a tocar y consumir, precisamente las acciones prohibidas del esquema foucaultiano. Con el caramelo puedes sentir placer y con él, en el montículo, aparece y existe Ross. El gobierno quiso silenciar a Ross y a otros cuerpos afectados por el VIH, pero es el artista, quien por medio de esta estrategia, logra recuperar y hacer hablar a estas existencias, hacerlas visibles y darles este derecho de «ser» públicamente. El artista desafía la idea de mantener el cuerpo en secreto, de no ser visto ni tocado. Es entonces aquí que el acto de tomar un caramelo se convierte en una acción simbólica tanto de memoria como de resistencia frente a la invisibilización de las vidas perdidas, una forma de reivindicar esas existencias y darles un lugar en la sociedad.

Como menciona David M. Halperin (1995) «resistir no es simplemente una negación, sino un proceso creativo» (p.60). He aquí que los caramelos son parte de un sistema simbólico que opera en varios niveles de significado. Al tener 79 kg de dulces, hay una representación del peso ideal de Ross, convirtiendo una característica corporal en una presencia tangible, pero no figurativa. La idea de tener caramelos es que al ser objetos de placer sensorial, éstos contradicen la narrativa cultural que asociaba la homosexualidad y el VIH con el sufrimiento y la abstinencia, y así González-Torres afirma el derecho al placer, incluso en contextos de duelo y pérdida. Los colores brillantes de los envoltorios (rojo, amarillo, morado, verde, plateado, entre otros), es importante mencionar que no son aleatorios, sino que evocan e insinúan «emociones específicas, pero variadas, que van desde pasión, frialdad y soledad.» (Eng y Kazanjian, 2002, p.239). Para mí, estos colores representan la complejidad emocional del amor y la pérdida, siendo una oda a la vida y al amor compartido entre González-Torres y Laycock. Para el artista representaba una mezcla de emociones que iban «desde el miedo, hasta la alegría de amar, de crecer, de cambiar, de siempre ser más, de perderse a uno mismo lentamente y luego reponerse de nuevo desde cero» (Rollins, 1993, p.10).

El recurso de la desaparición progresiva de la obra proviene de lo que González-Torres presencié con el deterioro físico de Laycock, describiéndolo como «este hermoso, increíble cuerpo, esta entidad de perfección, simplemente desapareciendo físicamente, completamente frente a mis ojos» (Bleckner, 1995). Cada caramelo retirado de la pila simboliza este desgaste corporal de Ross, un cuerpo inicialmente lleno de vida que se fue desvaneciendo poco a poco. Sin embargo, el artista menciona «cuando él se estaba volviendo menos persona, yo lo amaba más. Con cada lesión que tenía yo lo amaba más. Hasta el último segundo.» (Bleckner, 1995). Esta cita introduce una dimensión más profunda en la obra: mientras la desaparición física avanza, el amor se intensifica. Entonces, la obra, no solo es un retrato de pérdida y memoria, sino también una manifestación del amor frente al deterioro. El proceso de desaparición de la obra a través de la interacción física del público no es únicamente un recordatorio de la fragilidad del cuerpo y de la vida, sino una forma de mantener viva la memoria y el amor, incluso cuando el cuerpo físico ya no está presente.

Esta estrategia artística de usar caramelos como materia prima, trasciende la simple metáfora para convertirse en esta representación constructivista de la que habla Hall. No son un reflejo de Ross, sino signos que lo representan mediante un sistema simbólico construido por el mismo artista, permitiendo que el espectador experimente la ausencia como una forma de presencia, participando activamente en la producción de significado a través del acto de tomar, desenvolver y consumir el caramelo.

Así, la ausencia corporal en “Portrait of Ross in L.A” opera como un dispositivo conceptual que subvierte las narrativas hegemónicas sobre la homosexualidad y el VIH, transformando el acto de ver en participación, y el duelo privado en memoria colectiva. A través de esto, González-Torres logra rendir homenaje a su pareja, pero también establecer un modelo de resistencia artística frente a la invisibilización social y política de los cuerpos.

González-Torres rechazaba las estructuras de identidad, ya que eran limitantes tanto para él como para su obra. Por lo tanto, su estrategia era no invocarla de manera obvia, sino «evocar significados y connotaciones, utilizando el estilo minimalista para hablar a un orden social más amplio y de cuestiones de identidad más amplias» (Muñoz, 1993, p.164). Al no invocar y reflejar la identidad, y hacerlo por medio de connotaciones, no participa en este juego de estereotipos, roles y expectativas que se tienen sobre la comunidad gay en ese momento, que satisfacen la narrativa hegemónica, haciendo lo que Muñoz llama «desidentificación».

En entrevista con Ross Bleckner (1995), el artista menciona que no buscaba satisfacer lo que se esperaba de las personas homosexuales para evitar que su obra fuera catalogada como «homoerótica» o «pornográfica», sino que «confía en el espectador y en el poder del objeto». Al no poner un cuerpo físico, desafía las normas binarias de género y heterosexuales, así como las formas de representación convencionales. Además es importante mencionar que al titular la obra “Untitled (Portrait of Ross in L.A)”, ese “Untitled” es lo que hace que uno como espectador, le asigne el significado como práctica social, pero también alude a cómo las instituciones, gobiernos y autoridades son aquellas que le dan un significado, así como aceptar la obra en el contexto de creación y recepción. De igual manera, es necesario pensar la obra junto con su título, ya que sin este, no podríamos imaginar lo que la instalación busca representar: un retrato.

El no tener una visualización fiel tanto de Ross, como de hombres homosexuales o personas con VIH, hace que el artista y la obra nos impidan tomar una posición voyeurista de un cuerpo con signos de enfermedad. Como menciona Foucault, el cuerpo castigado es un cuerpo señalado y marcado: «sobre el cuerpo mismo del condenado unos signos que no deben borrarse» (p.39), haciendo que los demás vean las consecuencias del delito, en este caso las consecuencias de la homosexualidad, y no incurran en ella. Por lo tanto, no podemos juzgarle por categorías y prejuicios impuestos por la sociedad, ni seguir con la forma tradicional de representación. Entonces, la estrategia de González-Torres es eliminar todo lo figurativo, quitarle cualquier significado convencional, antes de volver a otorgarle un significado diferente; retratarlo solamente por su esencia y espíritu, y como esta persona completa que González-Torres amaba, quitando cualquier indicio de un cuerpo marcado por la enfermedad, pero al mismo tiempo aludiendo, aún así, a un retrato que se está consumiendo en un proceso de amor y muerte.

El uso del cuerpo ausente y los caramelos son el equivalente visual a lo que sería una fotografía de Ross a punto de morir o caracterizado por el VIH, pero el artista evita fetichizar más el cuerpo de Ross, y los miles de muertos por la epidemia que evidenciaban el castigo impuesto por el gobierno. Al representarlo de esta manera, no sólo reivindica a su pareja, sino también el amor que le tenía.

2.3. Duelo y memoria

«El espectador toma un caramelo y siente la textura del envoltorio en sus dedos. Lo desenvuelve lentamente y lo lleva a su boca, una acción efímera, así como la vida misma. Un simple gesto, un caramelo tomado, altera la obra, así como el tiempo y la memoria alteran la presencia de una vida.»

“Portrait of Ross in L.A.” no solo trasciende la representación individual de la pérdida, sino que se extiende hacia una memoria colectiva. Walter Benjamin establece que el duelo no solo consiste en una relación con lo perdido, sino también en una «relación activa y abierta con la historia» (Eng y Kazanjian, 2002, p.1), permitiendo que el pasado cobre un nuevo sentido hoy en día. Esta conceptualización resulta fundamental para comprender cómo la obra de González-Torres funciona como un dispositivo de activación histórica: el cuerpo ausente de Ross materializa esta dinámica entre pasado y presente, donde la memoria no permanece estática sino que se reconfigura continuamente a través del acto de desaparición y reposición de los caramelos. A su vez este duelo no se concibe como un acto conclusivo, sino como una relación continua con la pérdida. Benjamin postula que hay que «traer a los fantasmas al presente» (p.04), sugiriendo que nuestra relación con el pasado no debe permanecer inmóvil, sino mantenerse en constante movimiento. Y eso es precisamente lo que la instalación logra mediante su naturaleza cambiante, y lo que yo interpreto como este constante ir y venir con los dulces es un proceso que no concluye, sino que se repite, intentando, de alguna manera, «unir los pedazos rotos de una totalidad quebrada para que la iliación del recuerdo sirva de consuelo a sus identidades cicatrizadas» (Richard, 2010, p.137). “Portrait of Ross in L.A.”, no busca ser una representación perfecta del pasado, sino un intento de recomponer una totalidad dañada por la pérdida. Esta cita, a mi interpretación, podría hacer referencia a las experiencias, vivencias y memorias de Félix González Torres y Ross Laycock que se encuentran dispersas y desconectadas, pero que buscan ser entrelazadas, por medio de la obra y a través de la memoria para ofrecer consuelo al artista.

La teoría de Nelly Richard aportan otra dimensión a esa lectura. En «Críticas a la memoria» (2010), argumenta que los actos de rememoración⁶, «cumplen una misión reparadora de suturar las heridas del pasado con la fuerza empática de la recordación sensible» (p.137). Bajo esta perspectiva, “Untitled (Portrait of Ross in L.A)” se constituye como un ejercicio de sutura, un intento de reparación simbólica que busca reconstituir no sólo la pérdida individual, sino también sanar colectivamente las heridas provocadas por la indiferencia social e institucional frente al VIH.

La concepción freudiana del duelo y la melancolía resultan esenciales para interpretar esta obra. Freud define el duelo como «reacción regular ante la pérdida de una persona amada o de una abstracción que ha ocupado su lugar, como la patria o la libertad» (Eng y Kazanjian, 2002, p. 03). Esta definición nos permite comprender cómo “Portrait of Ross in L.A.” opera en múltiples niveles: no representa únicamente la pérdida corporal de Ross, sino también la lucha colectiva de una comunidad estigmatizada contra el olvido.

Además, el psicoanalista, establece una distinción fundamental entre duelo y melancolía, ésta última como una forma más persistente de compromiso con el objeto perdido. Como señalan Eng y Kazanjian (2002) citando a Freud, la melancolía «se niega a soltar la pérdida y la reubica en la «región de la memoria de las cosas» » (p.232). Esta resignificación melancólica opera precisamente en la estrategia de González-Torres: el acto de tomar y consumir el caramelo traslada la pérdida física hacia el territorio de la memoria colectiva, creando un duelo que no concluye sino que se perpetúa en este ciclo de desaparición y reposición.

La melancolía, así como la obra, ofrecen una capacidad enorme de significados que abarcan desde lo individual y lo colectivo, lo espiritual y material, hasta lo estético y lo político. “Untitled (Portrait of Ross in L.A)” es un duelo íntimo por la pérdida de un ser querido, pero también de un testimonio de las vidas perdidas, permitiendo que el objeto de estudio sea entendido como algo que cambia tanto espacial como temporalmente y que adopta significados y perspectivas a lo largo del camino. El cuerpo de Ross, entonces, se convierte en una metáfora de la invisibilización, la pérdida y la memoria.

El concepto freudiano de “Trauerarbeit” (“Trauer und Melancholie”, 1917) resulta igualmente relevante, pues postula que este proceso debe traer a la conciencia los recuerdos del objeto perdido poco a poco (p.02). Esta gradualidad se materializa físicamente en la disminución progresiva de la pila de dulces, que visualiza el proceso temporal del duelo como experiencia vivida y compartida, pero también con la evocación de la memoria gradual. Freud enfatiza además en la importancia de externalizar la pérdida, ya sea a través del lenguaje o de manifestaciones materiales. Y eso es precisamente lo que logra Félix González-Torres mediante la traducción de la ausencia corporal a la presencia simbólica de la vida de Ross, así como de muchas más, que fueron suprimidas por una sociedad que prefería no ver lo que estaba ocurriendo, generando una hermenéutica de lo perdido. Crear una obra en memoria de su pareja es la forma en la que el artista puede expresar su duelo y darle significado a la pérdida.

Para enriquecer la discusión, considero pertinente abordar los conceptos que Paul Ricoeur trata en *«La memoria, la historia y el olvido»* (2000). El autor establece que «la imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente» (p.67). Esta formulación teórica ilumina la estrategia central de González-Torres de crear una presencia (los caramelos) que evoca y materializa una ausencia (el cuerpo de

⁶ Lo que Paul Ricoeur define como rememoración es la búsqueda activa por recordar y recuperar el pasado. La rememoración está relacionada con el esfuerzo de traer de vuelta cosas que han sido olvidadas y culmina con el reconocimiento de estos recuerdos.

⁷ Se refiere al proceso en el que las personas aceptan la pérdida de un ser querido y procesan las emociones y recuerdos que conlleva el duelo.

Ross). Los caramelos funcionan como una representación del pasado que no depende de la imagen directa del cuerpo, sino de una relación más compleja que está mediada por la memoria.

Citando a Husserl, Ricoeur, introduce el concepto de “Seinsglaube an das Erinnerte”, que define como la «creencia de estar vinculado al recuerdo» (p.71). Esto resulta crucial para comprender cómo “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” establece un vínculo afectivo entre el espectador y la memoria que no ocurre a través de una representación directa, sino mediante una experiencia sensorial que activa la imaginación. Los caramelos, en su materialidad, no contienen la memoria de Ross de manera directa, pero establecen un puente entre la ausencia y la presencia afectiva del recuerdo que permiten que éste persista.

Aún cuando la memoria de Ross no está contenida en una imagen fija se logra desplegar de manera fragmentada y dinámica, dando a entender que la memoria y el duelo no son un proceso lineal, sino una constante reconstrucción, en el que la pérdida se experimenta una y otra vez.

La tensión entre lo visible y lo ausente en la obra se alinea con la reflexión de Ricoeur sobre cómo «la presencia en la que, se cree, consiste la representación del pasado, parece ser la de una imagen» (p.21). González-Torres logra, de manera exitosa, construir una imagen del cuerpo ausente que trasciende la representación literal, operando en un registro más complejo donde la presencia es evocada y construida por fragmentos dispersos de su presencia y esencia. Esta estrategia permite que el artista controle la narrativa de la enfermedad y la pérdida, alejándose de lo que típicamente se esperaba que fuera la representación del VIH como deterioro físico visible⁸.

Ricoeur también analiza cómo «la memoria opera siguiendo las huellas de la imaginación» (p.21), un principio que en “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” invita al espectador a activar esa imaginación para reconstruir una imagen de Ross que no se limita al deterioro, sino que se conecta con dimensiones afectiva más complejas como el amor y el duelo que subyacen en la obra, que hacen que la memoria se mantenga viva en un espacio simbólico que desafía los límites impuestos por la representación directa, y en su lugar, ofrece una experiencia de rememoración que se despliega lentamente en el tiempo, convirtiendo la obra en un lugar donde la memoria y el olvido luchan constantemente. Buscar recordar a alguien es lo que Ricoeur llama «una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la «rapacidad» del tiempo» (p.50). A esto solo me queda agregar que no solo hace referencia al despojo del tiempo, sino que también a la forma en la que la historia oficial creó una narrativa de relego.

Paul Ricoeur sostiene que la memoria está marcada por el “pathos”, la afección que acompaña la experiencia de recordar. La reminiscencia de Ross no es experimentada de manera distante, sino como una vivencia emocional y afectiva en donde cada caramelo retirado simboliza el aspecto emocional de la pérdida y el duelo. Plate y Smelik (2009) coinciden con esta noción del “pathos”, al «encarnar la memoria que nos habita» (p.01), ya que ésta no es un proceso racional, sino una afectación que se vive y se siente en el cuerpo. Éste, así como el virus, actúa como portador y receptor de la memoria, implicando que recordar también es experimentar en el cuerpo lo vivido y lo perdido.

Asimismo, Ricoeur plantea preguntas sobre la naturaleza del recuerdo: ¿de qué se acuerda uno entonces? ¿De la afección o de la cosa de la que ésta precede? (Ricoeur, 2000, p.35). Este cuestionamiento se ve materializado en la tensión entre lo que se recuerda: ¿es el cuerpo de Ross lo que se está recordando, o es el sentimiento asociado a su ausencia? Como dice el filósofo también, «al percibir una imagen, puede uno acordarse de algo distinto de ella» (p.35) y es así como los caramelos, como imagen, no solo representan el cuerpo físico de Ross, sino también la memoria afectiva que su ausencia evoca. La obra no busca retratar figurativamente ni dar una imagen estática de Ross como persona enferma, sino que al usar dulces permite que la imagen esté ligada a recuerdos más complejos y llenos de afecto.

De igual manera la obra puede ser leída de dos formas: como una pila de dulces en una esquina, o como una “eikon”⁹; los caramelos como objetos materiales independientes y como metáforas del cuerpo de Ross. La instalación y la elección de los componentes permite esta dualidad, operando como una representación directa y como una representación metafórica de la pérdida, memoria e invisibilización, pero también como un vehículo para activar el duelo y el recuerdo.

El temor al olvido es un motivo central que vemos en “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”. Félix González-Torres no deja que la memoria de Ross se desvanezca. La idea de Ricoeur de que el «deber de la memoria consiste esencialmente en el deber de no olvidar» (p.50) resuena en esta instalación e incluso podría ser el motor de la misma. Esta lucha contra el olvido, a través de su naturaleza participativa, hace que el público sea parte activa en el proceso de recordar y mantener viva la memoria.

Aunado a esto Ricoeur observa que «durar es, en cierta manera, superar la exclusión entre pasado y ahora. Durar es permanecer» (p.56). Esta concepción de la duración se materializa en el acto continuo de la reposición de los caramelos para asegurar que la presencia simbólica de Ross trascienda la linealidad temporal, estableciendo una continuidad entre pasado y presente, pero también lo interpreto como si el recuerdo de las personas que murieron de VIH, hubiese superado la invisibilización, exclusión y abandono, permaneciendo solamente en la memoria de sus seres queridos.

Sobre la memoria corporal, el filósofo se refiere a las «pruebas, enfermedades y traumatismos del pasado» que invitan a la rememoración y creación de relatos, y eso es precisamente lo que hace el artista: sub-

⁸ Artistas como Theresa Frare (*Gone Too Soon*, 1990), Nicholas Nixon (*People With AIDS*, 1994) y Sunil Gupta (*From Here To Eternity*, 2001), son algunos de los artistas, que por medio de fotografías, le dieron una cara al imaginario de la enfermedad.

⁹ Del griego; imagen o representación.

vertir la narrativa hegemónica sobre la enfermedad, retomando este trauma que sufrió la comunidad gay y plasmándolo en una obra que muchas veces pasa desapercibida, hasta saber la naturaleza de su temática.

Butler desarrolla el concepto de "grievable lives" (vidas llorables), argumentando que el reconocimiento de una vida como digna de duelo público constituye un acto político que revela las estructuras normativas que determinan qué existencias son valoradas socialmente. En este sentido, la obra representa una intervención en el espacio público, ya que traslada el duelo privado por Ross hacia una dimensión colectiva donde exige el reconocimiento y la visibilidad para una vida que el discurso dominante había relegado.

Como señalan David L. Eng y David Kazanjian en "Loss: The Politics of Mourning" (2002) citando a Judith Butler:

La conceptualización del género convierte la homosexualidad en una pérdida que no puede ser lamentada dentro de un marco de la heteronormatividad porque estos cuerpos ausentes parecen ser un afecto desplazado por un anhelo de amor que solo puede realizarse a través de una negación y deseo de otros tipos de relaciones «ilícitas» (p.236).

Esta reflexión ilustra cómo la ausencia, entonces, actúa como representación de un duelo que la sociedad heteronormativa negó, un lamento ininterrumpido que la obra permite continuar y completar. Los caramelos, entendidos como algo dulce y placentero, subvierten las asociaciones negativas impuestas sobre los cuerpos homosexuales y seropositivos, transformando el estigma en una experiencia compartida de placer y empatía. Además, la naturaleza efímera y consumible de los caramelos evoca la fragilidad del cuerpo humano, pero también, de manera simultánea, su dulzura contrasta con el amargor de la pérdida, estableciendo una dialéctica entre placer y dolor.

Es entonces que el duelo como acto político resulta relevante, ya que argumentan Eng y Kazanjian que éste no es solamente una respuesta psicológica individual a la pérdida, sino una práctica social con potencial transformador. "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)" se vuelve un ejemplo de cómo el duelo no es un proceso conclusivo, sino un punto de partida para cuestionar las estructuras sociales que determinan qué vidas son consideradas valiosas.

Por su parte, Jean-Paul Sartre habla en «Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación» (1940) sobre el acto de la imaginación como un «encantamiento destinado a hacer que aparezca el objeto en el cual se piensa, la cosa que se desea, de manera tal que se pueda entrar en su posesión» (p.163). A esto Ricoeur (2000), interpreta el encantamiento como estrategia para «anular la ausencia y la distancia» y «generar una cuasi-presencia» (p.71). "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)", entonces, puede ser visto de la misma manera: buscar eliminar la ausencia, evocando con los caramelos una presencia de manera metafórica y material. Así la cuasi-presencia actúa no sólo como un recuerdo del ser amado, sino como una estrategia de reivindicación y como una satisfacción temporal, una representación, en palabras de Sartre, del «no-ser-ahí» (p.171) cubierto por la magia del recuerdo y el acto creativo.

La disminución gradual de la pila de caramelos visualiza el proceso de la pérdida, representando no solo el deterioro físico causado por la enfermedad, sino también la erosión progresiva de la memoria con el paso del tiempo, sin embargo la instrucción de reponer continuamente los caramelos, introduce un contrapunto dialéctico: la pérdida no es definitiva, la memoria puede renovarse, y el duelo continúa como un proceso abierto y colectivo. Además, que el espectador participe es fundamental para activar la obra. Al involucrarlo se convierte en un agente activo en este proceso. González-Torres distribuye la responsabilidad del duelo y la memoria, transformando la pérdida individual en una experiencia compartida, creando un espacio para la conexión emocional y la empatía, constituyendo lo que Ricoeur llamaría «memoria de los lugares». "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)" se vuelve un soporte tangible para la memoria e inclusive un monumento viviente que resiste al olvido.

Ricoeur aborda el concepto de «fragilidad de memoria» (p.110) que se manifiesta al señalar su carencia como un abuso del olvido, y en la confrontación con la otredad, percibida como amenaza, como lo menciona Mbembe, quien sostiene que la existencia del Otro puede suponer un peligro para mi propia vida, por lo que debe de ser eliminado para reforzar mi seguridad. En relación con el primero, la invisibilidad y el olvido de los cuerpos con VIH no fue una cuestión individual, sino una imposición sistemática y social, contra la cual González-Torres busca resistir a la tendencia de relegar estas vidas al olvido. En cuanto al segundo, el «otro», es decir, las personas homosexuales, eran percibidas como una amenaza para la integridad social y normativa; sin embargo, el artista también desafía esta noción al presentar a Ross no como un «otro» peligroso, sino como alguien digno de amor, memoria y duelo.

Por último, quisiera interpretar la muerte de Ross, seguida posteriormente por la de Félix González-Torres, y el legado que el artista dejó, a través del lente teórico de Cathy Caruth (1996) cuando define «la libertad de irse» como «paradójicamente, la libertad no de vivir, sino de morir; de dar a conocer su voz en los demás en el acto de morir» (p.23). Caruth, citando a Freud en su última carta a su hijo, identifica esta libertad como la de «morir en libertad» (p.23).

Esta conceptualización me permite comprender la obra como manifestación de una agencia que paradójicamente se ejerce a través de la ausencia. "Untitled (Portrait of Ross in L.A.)" transforma la muerte en un acto que comunica y continúa resonando, visibiliza su voz y su historia por medio de los caramelos, no como una simple pérdida, sino como una declaración. Es a través de su representación, que «habla» aún después de su muerte, trascendiendo la finitud corporal. La instalación logra simbólicamente eximir del estigma, el dolor y la invisibilización.

Ross Laycock, en esta paradoja, puede finalmente existir sin los juicios de ser un hombre homosexual en la crisis del VIH, cuyo cuerpo ya no está sujeto a las reglas de la sociedad, y su memoria se transforma en un espacio de amor y reconocimiento donde su vida es celebrada y recordada en libertad.

3. Conclusión

“Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” es una obra paradigmática que trasciende los límites tradicionales de la representación del cuerpo y del retrato, ya que utiliza la ausencia física como metáfora que encapsula la pérdida, la memoria y la invisibilización de la comunidad gay durante la crisis del VIH en Estados Unidos. La obra no es solo una pérdida personal, sino que se constituye como un memorial vivo que convierte este dolor individual en un acto colectivo de memoria y resistencia.

Esta investigación ha demostrado que la estrategia formal de González-Torres —la sustitución del cuerpo por caramelos consumibles, opera simultáneamente en múltiples registros: como metáfora del deterioro corporal causado por el VIH, como dispositivo de activación del duelo público, y como crítica a las políticas de invisibilización institucional. El artista subvierte la creencia de que las personas con VIH eran «intocables» o «peligrosas» para el contacto físico. La obra invita a tocarla, tomar un caramelo y consumirlo, estableciendo no solo un vínculo táctil, sino también uno afectivo, haciéndolo un acto de intimidad y cuidado. La tactilidad de la instalación hace que la presencia de Ross sea visible y tangible, resignificando esta barrera infranqueable del contacto con un cuerpo enfermo.

A través del marco teórico movilizado —Butler, Foucault, Ricoeur, Nancy— se ha evidenciado cómo la ausencia corporal no constituye un simple vacío, sino una presencia negativa cargada de significación política. La desaparición progresiva de los caramelos denuncia las políticas de invisibilización, y cada caramelo consumido es un acto de rememoración donde el espectador se convierte en un agente activo que participa continuamente en el duelo y la reivindicación. La fragilidad de los dulces refleja la vulnerabilidad de los cuerpos *queer* que han sido marginados y considerados «desechables» por las estructuras de poder hegemónicas.

Desde la investigación y la experiencia *queer*, se considera fundamental, hoy más que nunca, con el surgimiento de gobiernos y políticas de ultraderecha, seguir generando, preservando y visibilizando representaciones que recuperen narrativas de la comunidad LGBT. “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” ejemplifica cómo el arte puede ser una herramienta para desafiar el olvido, transformando el estigma y rechazo en un espacio de memoria. Estas representaciones no sólo son estéticas, sino son actos de resistencia que nos permiten reconstruir la historia desde nuestras propias experiencias y perspectivas.

La obra, así como muchas otras del corpus de González-Torres y de artistas activistas, abre múltiples líneas en el campo de los estudios *queer* y el arte contemporáneo para investigaciones futuras, invitando a explorar cómo las prácticas artísticas contemporáneas siguen utilizando la ausencia y participación del público como estrategias para abordar problemáticas de marginalización y visibilizar experiencias y comunidades silenciadas. En particular en esta obra, sería interesante abordar temas de interseccionalidad como la clase y la raza para analizar cómo las condiciones de atención médica del artista y su pareja, así como su posición como artista cubano-americano con acceso a circuitos institucionales, incidieron en la creación y circulación de la obra. Reconocer estos privilegios no disminuye el valor político de “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)”, sino que permite una lectura más compleja que considera las múltiples capas de vulnerabilidad y agencia que atraviesan la producción artística *queer*.

Asimismo, futuras investigaciones podrían profundizar en la recepción transcultural de la obra, particularmente en contextos latinoamericanos donde las epidemias de VIH siguen activas y las políticas de memoria sobre la crisis del VIH presentan particularidades distintas al caso estadounidense. El diálogo con voces críticas latinoamericanas como Perlongher, Meruane y los archivos regionales podría enriquecer la comprensión de cómo operan las políticas de duelo y memoria en geografías marcadas por historias coloniales y dictaduras.

Una limitación de este estudio radica en la imposibilidad de acceder a la experiencia directa de la obra en su contexto de exhibición, lo cual restringe el análisis de su dimensión fenomenológica y afectiva. Igualmente, la investigación se centró principalmente en fuentes teóricas anglófonas y europeas; incorporar de manera más sistemática epistemologías del sur global permitiría descentrar las narrativas hegemónicas sobre el VIH y el activismo artístico.

Finalmente, este proceso de investigación ha resaltado la importancia de analizar obras de arte no solo desde el aspecto estético, sino también desde su capacidad para interpelar contextos sociales e históricos. “Untitled (Portrait of Ross in L.A.)” no es solo un retrato de una pérdida personal, sino una llamada a resistir el olvido y mantener viva el recuerdo de aquellos que ya no están. La obra es testigo de que aunque los cuerpos pueden desaparecer, la memoria y el amor persisten de otras formas.

4. Referencias citadas

- Amaral Sales T. (2023). Mesclando imagens, criando narrativas outras: educações menores em HIV/aids e(m) filmes. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 3(1), 35-46. <https://doi.org/10.5209/eslg.88085>
- Bleckner, R. (1995, 01 de abril). Félix González-Torres by Ross Bleckner. “On the installations artist’s lost love and the political implications of the “gay artist” label.” *Bomb Magazine*. <https://bombmagazine.org/articles/1995/04/01/felix-gonzalez-torres/>
- Brier, J. (2009). *Infectious Ideas: U.S Political Responses to the AIDS Crisis*. University of North Carolina Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.

- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.
- Butler, J. (2009). *Frames of War: When is Life Grievable?* Verso.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Violence and Mourning*. Verso.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press.
- Eng, D.L y Kazanjian D. (2002). *Loss: The Politics of Mourning*. University of California Press.
- Fleischmann, T. (2019). *Time is a Thing a Body Moves Through*. Coffee House Press.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y Castigar*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (1998). *La Historia de la Sexualidad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Freud, S. (1917). *Trauer und Melancholie*. Fischer.
- García-Ramos, F. J. (2023). Te lo digo por las canciones. El barebacking y la PrEP en Chenoa's Fault (Abril Zamora, 2018). En F. A. Zurian & F.-J. García-Ramos (Eds.), *Travesías culturales en el audiovisual contemporáneo: Mediaciones estéticas, literarias y musicales* (pp. 182-209). Fragua.
- Gould, D. (2012). Chapter Thirty-Three: Education in the Streets: ACT UP, Emotion, and New Modes of Being." *Counterpoints*, vol. 367, 352-363. <http://www.jstor.org/stable/42981418>
- Halperin, D. (1995). *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Oxford University Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Open University.
- Handlovsky, I. y Sidhu, Jessy. (2024) The collective trauma of HIV/AIDS and contemporary constructions of health: Older gay men's perspectives. *SSM - Qualitative Research in Health*, vol. 6, 01-08. <https://doi.org/10.1016/j.ssmqr.2024.100477>
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Editorial Melusina.
- Muñoz, J. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.
- Navarro Gaviño, Á. (2021). La patologización homosexual. Una comprensión comparada del miedo al SIDA y sus modelos de resistencia en la cultura visual de Estados Unidos y España (1986-1992) *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, 51(9). <https://doi.org/10.48276/issn.2280-8833.5955>
- Nancy, J. (2011). *58 Indicios sobre el cuerpo, extensión del alma*. Ediciones La Cebra.
- Ortiz, J. (2023). Silence From the Great Communicator: The Early Years of the AIDS Epidemic Under the Reagan Administration. *Swarthmore Undergraduate History Journal*, vol. 4, 77-99. <https://works.swarthmore.edu/suhj/vol4/iss2/6>
- Plate, L. y Smelik, A. (2009). *Technologies of Memory in the Arts*. Palgrave Macmillan.
- Rancière, J. (2009). La división de lo sensible. Estética y Política. Centro de Estudios Visuales de Chile. <https://biblat.unam.mx/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/jul/4.pdf>
- Richard, Nelly. (2010). *Crítica de la memoria*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura Económico.
- Rollins, T. (1993, 12 de junio). Entrevista a Félix González-Torres: "Félix González-Torres." *Art Resources Transfer Inc.* <https://www.felixgonzalez-torresfoundation.org/attachment/en/5b844b306aa72cea5f8b4567/DowloadableItem/639385f3fa829db6a90469fb>
- Sartre, J. (1940). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Editorial Losada.
- Wojton, A. (2010). *Love and Loss: The Works of Félix González-Torres, the AIDS epidemic and postmodern art*. [Tesis de Maestría, Kent State University]. OhioLink Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=kent1277860830