

Therese Frare & Peta: una fábula fotográfica durante la crisis del Sida

Therese Frare & Peta: a photographic fabel during the AIDS crisis

FRANCISCO PARRA MONTERO

fcoparramontero@hotmail.es

UCM

Recibido: 30 de mayo de 2023 · Aceptado: 15 de noviembre de 2023

Resumen

En 1990 la estudiante de fotoperiodismo Therese Frare captó la agonía del joven activista y enfermo de Sida David Kirby. Una imagen impactante e indulgente, convertida en icono de la lucha contra el estigma hacia la enfermedad. A pesar del gran prestigio alcanzado el trabajo posterior entorno a uno de los cuidadores de este, el enigmático Peta, durante dos años hasta su muerte, también a causa del Sida, resultó mucho más profundo y complicado. Un viaje poético en la recta final de un ser extraordinario y fascinante cuya vida estuvo llena de dualidades. La conmovedora historia que componen las fotografías tomadas supuso otra manera de mostrar al portador del VIH, dentro de un género surgido durante los años más duros de esta epidemia, y un reto enternecedor al que se enfrentaron ambos.

Palabras clave: Fotoperiodismo; Sida; estigma; identidad; arte; Estados Unidos; Therese Frare; Patrick Church (Peta); Siglo XX

Abstract

In 1990, photojournalism student Therese Frare captured the agony of the young activist and AIDS patient David Kirby. A striking and indulgent image made iconic in the fight against disease stigma. Despite the great prestige achieved, the subsequent work around one of his caretakers, the enigmatic Peta, for two years until his death, also due to AIDS, turned out to be much more deep an complicated. A poetic journey in the final stretch of an extraordinary and fascinating being whose life was full of dualities. The moving story that make up the photographs taken was another way of showing the HIV carrier within a genre that emerged during the hardest years of this disease and a touching challenge that both faced.

Keywords: Photojournalism; AIDS; stigma; identify; art; United States; Therese Frare; Peta (Patrick Church); XX century.

cómo citar este trabajo | how to cite this paper

Parra Montero, F. (2023). Therese Frare & Peta: una fábula fotográfica durante la crisis del Sida. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 54: 237-254.

Introducción

En su ensayo *Sobre la fotografía*, Sontag reflexionaba acerca de si la gran cantidad de imágenes que inciden en el dolor y las catástrofes del planeta consiguen paliar la compasión humana, así como su sensibilidad (Sontag, 2008). Por su parte Bourdieu, en *Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, nos hablaba del sentido que esta alcanza en relación a su consideración y función pública (Bourdieu, 2003). El rito visual que causa el ver una estampa, con carga dramática, supone toda una experiencia en cuanto al uso social que esta disciplina adquiere entre la ciudadanía. Durante los años más duros de la pandemia del Sida hubo una necesidad, en parte de los fotógrafos, por mostrar no solo el cuerpo devastado del enfermo, sino también todo lo que estuviera al margen de lo acordado. A esto se unió el hecho de exponer los lazos de afecto entre los protagonistas y captar la dolencia desde el amor y los sentimientos de impotencia por la pérdida (Morcate, 2015).

En este sentido el enfoque de la fotoperiodista Therese Frare partía de su opinión sobre el poder que adquiere un momento, el cual puede ser muy personal y estar cargado de emoción al mismo tiempo. Para ella, en esta disciplina, enseñar la muerte forma parte de la experiencia vital, en estrecha relación con Barthes y Sontag (Assandri, 2007). De igual modo piensa que puede sintetizar la bondad entre los miembros de una familia y allegados (Bugeja, 2019). En el mundo periodístico del que procede conviven, en la actualidad, dos tipos de profesionales. Por un lado, los que se especializan en la foto noticia y, por otro, los que utilizan la imagen como instrumento que origine debate e impresión de algún modo. En 1990 la sociedad norteamericana y, de manera acelerada, la del resto del mundo se dio de bruces con una imagen impactante sobre el momento final en la vida del enfermo terminal de Sida David Kirby. Una instantánea que revolvió conciencias y abrió las puertas, de par en par, a los efectos más devastadores de esta enfermedad convertida en pandemia.

La instantánea podría encuadrarse en los dos aspectos comentados. Era noticia, ya que por aquel entonces el número de fallecidos por el VIH se situaba en cifras demoledoras sin que existiera una cura. Además, generaba debate porque ponía a prueba a la sociedad frente a su manera de actuar, sin misericordia y llena de prejuicios ante el infectado por dicho virus. Informaba y expresaba alcanzando la eclosión entre dos extremos de la fotografía como son la expresión y la información.

La imagen consiguió un alto grado de verisimilitud desde la objetividad de Therese Frare, siguiendo la estela de Cartier-Bresson, al no existir una preparación en la escena y no necesitar ningún tipo de explicación (Susperregui, 2013). La joven estudiante de fotoperiodismo fue testigo excepcional de ese momento único y decisivo. El poder de la fotografía traspasó cualquier límite imaginado y ayudó, como ninguna otra, en la lucha contra el estigma hacia el infectado por VIH. En la imagen, acompañando a David aparecían más personas como eran su padre, en el punto más álgido de expresividad, junto

a su hermana y sobrina que, con resignación e inocencia, contemplaban el trágico final. También aparecía el brazo de otra que le intentaba consolar. Esta extremidad pertenecía a Peta (Patrick Church), mitad nativo americano y mitad blanco, mujer en cuerpo de hombre, que trabajaba como voluntario en Pater Noster House, un hospicio localizado en Columbus, Ohio, dedicado a enfermos de Sida y al que la fotoperiodista también se unió. En el tránsito hacia la muerte, Peta le hablaba a David mientras Therese Frare lo inmortalizaba desde la discreción.

Al margen de esta icónica fotografía realizó alguna otra donde se les puede observar a ellos dos solos, ocupando toda la representación, como en la que vemos al enfermo, en su lecho de muerte, recibiendo el cuidado y atención por parte del voluntario (Fig.1). Este, durante el tiempo que duró la agonía, trató al moribundo de manera especial, paliando su soledad y tristeza, permaneciendo a su lado mientras la vida se desvanecía.

Una relación muy afectiva que se prologaría después entre Therese Frare y Peta, dando como resultado que este fuera el protagonista absoluto durante los siguientes dos años de la cámara de Therese. De la amistad forjada entre ambos nacerían unas imágenes asombrosas, dentro del periodo más convulso en el trascurso de la epidemia. Al igual que David, Peta había contraído el virus del VIH, y moriría en 1992, lo que le otorgaba un mayor valor a la anterior imagen, pues mostraba la ayuda entre enfermos mientras su cuerpo se lo permitiera. No debemos olvidar que el estigma llegaba desde los propios familiares biológicos de muchos de los contagiados. La exclusión y el rechazo les condenaban, en ocasiones, a tierra de nadie por lo que la empatía entre infectados era un bálsamo dentro de un ambiente de lo más hostil.



Fig. 1. Therese Frare (1990). David Kirby en su lecho de muerte. Ohio (EE.UU.).

Esto era debido a que el gobierno norteamericano tardó años en reconocer y ser consciente de la magnitud de la pandemia propiciando que los efectos del virus, en Estados Unidos, fueran demoledores. La ceguera política, de corte conservadora, junto a corrientes fundamentalistas del país llegaron a comentar que el Sida era un castigo de Dios al colectivo homosexual, existiendo una criminalización hacia los grupos considerados causantes del mal (Baya, 2015).

La aparición del Sida y su extensión por el país puso en relieve distintos aspectos destacando aquel que señalaba al gay desde una reducción a un status corpóreo, siendo la enfermedad una clara muestra de déficit moral. La manipulación, por parte de muchos medios de comunicación, unido a la escasa información y el papel de la iglesia católica, convirtió a la enfermedad en un mal que avanzaba según criterios de orden ético y sociológico. La ofensiva hacía los portadores del VIH fue una de las mayores persecuciones a lo largo de la historia que han sufrido los homosexuales en dicho país, definidos por muchos sectores como el apestado (Baya, 2015).

Es por ello que, desde el arte, a modo de denuncia, surgieran múltiples obras para combatir en este entorno tan adverso. Los trabajos fotográficos durante la crisis del Sida proliferaron como arma arrojada contra la intolerancia (Plaza, 2016), siguiendo la estela de “*la tradición de la víctima*” de Brian Winston (Souza, 2020). En lo concerniente a Therese Frare, ésta abordó la enfermedad desde diferentes ópticas, pero siempre ligada a un compromiso con el doliente.

Un relato de compasión

Sontag nos habla que la fotografía “*confiere a cada momento el carácter de un misterio*” (Sontag, 2003). Una imagen, a la vez que nos ofrece información respecto al referente, también nos la oculta. Esta característica estuvo presente en el trabajo de Frare entorno a Peta. Intuimos descifrar su pensamiento pero, al mismo tiempo, es todo un enigma. Jean Luc Godar, por su parte, comentaba: “*fotografiar un rostro es fotografiar un alma*” (Ríos, 2017). El documento, de una belleza innegable, permitía observar imágenes nunca vistas hasta el momento de un enfermo de Sida, rompiendo con el estereotipo creado por el extremismo religioso y la política ultraconservadora y arrogante. Juntos viajaron a la reserva de la cual Peta era natal en Ridge, Dakota del Sur, donde le seguiría fotografiando en imágenes cargadas de poesía que nos ayudaban a conocer al enigmático personaje, dentro de un estudio antropológico de lo más singular.

Casualmente los padres de David Kirby acompañarían a Peta en el tramo final de su vida, como este lo hizo con su hijo, siendo su afecto y cuidado parte también del genial documento. Todo un corpus fotográfico, plasmado en blanco y negro, basado en el interés humano con fragmentos de una realidad gozosa, por momentos, pero terrible en su conjunto. El *punctum* del que nos hablaba Barther, la fusión de recuerdos y emociones en el receptor de una imagen, era latente y reconocido gracias al magnetismo del personaje y los hallazgos que Therese encontró en él (Barther, 1989).

Hay un mensaje muy bello en la obra realizada por Frare en relación a Peta, persona que, a parte de su bondad, se caracterizaba por su espíritu libre. Nos encontrábamos ante un ser que habiendo roto las reglas entorno al género, sin tener la necesidad de pedir disculpas, posaba dentro del escenario tan complejo como era la epidemia del Sida, incluso tiempo atrás al nacimiento del término “Género no conforme”. En el idioma lakota Peta era considerado un “*winkte*”, palabra con la que se denomina a todos aquellos hombres que viven o quieren ser mujeres. Habitan en un cuerpo masculino, pero hablan en femenino. En su tribu hay una actitud ambivalente respecto a su figura, pues son muy respetados a la vez que causan cierto miedo y esto, de algún modo, viene dado por su parte varonil y sus impulsos heterosexuales. En inglés, se les suele llamar “*persona de dos espíritus*” (Hassrick, 2012). La particularidad, entorno a su condición, añadía mayor fascinación al documento siendo Therese Frare capaz de capturar una historia extraordinaria, dentro de un contexto terrible de la reciente historia de la humanidad.

Peta y los padres de Kirby componían un escenario que revolucionaría el panorama artístico, junto a otros creados por múltiples profesionales, ocasionando un cambio sobre la mirada hacia el enfermo de Sida. La individualidad de cada infectado, plasmada en su propia experiencia, formaba un espacio colectivo de expresión y comunicación. A esto se unía la amistad entre fotógrafo y sujeto fotografiado, circunstancia que se dio en múltiples trabajos. El australiano William Yang realizó un relato fotográfico entorno a Allan, un ex amante suyo. Nan Goldin, por su parte, haría algo parecido con su amiga íntima Cookie Mueller. El trato del fotógrafo Richard Nixon con muchos enfermos a los que fotografió también se enriquecería, a juzgar por sus palabras: “*Cualquier retrato es una colaboración entre el sujeto y el fotógrafo. A lo largo del tiempo, la relación se puede volver más rica e íntima*” (Galassi, 1988).

Pine Rige

La sincera amistad surgida entre Therese Frare y Peta era el instrumento perfecto para conseguir que las fotografías realizadas alcanzaran el mejor efecto entre los espectadores. La compenetración en los trabajos entorno al Sida era confirmada por muchos escritos como prueba relevante de un resultado óptimo. Aun así, Douglas Crimp, en *Posiciones críticas*, reflexionaba sobre el trato consensual entre ambas partes cuestionándose sí, en el fondo, se trataba de una relación de intimidad cada vez más grande o sí, por el contrario, era la prueba evidente de una carencia de sintonía del sujeto a fotografiar (Crimp, 2005). Una reflexión para la que el fotógrafo Michael Freeman encuentra una respuesta al decir que el acceso al sujeto, y la existencia de una conexión con el mismo, permite captar lo que a los demás les resulta inalcanzable (Freeman, 2021). Therese Frare y Peta llegaron a entablar una sólida amistad, compartiendo múltiples vivencias que perfilaron bonitos momentos en común. Esto les llevó hasta la reserva de Pine Rige, en el extremo sur de Badlands, dentro de las Grandes Llanuras.

Freeman también nos habla sobre el entorno y la relevancia que este último puede tener para el sujeto a fotografiar (Freeman, 2021). En el caso de Peta, la reserva formaba parte de su identidad y la de sus antepasados. Era como regresar al origen de todo, a su hogar, y esta circunstancia, ligada a la tierra, resulta atractiva para la fotografía ya que, desde comienzos del siglo XX, es un medio necesario en el campo de la antropología.

Muchos maestros de la imagen llevan décadas realizando trabajos costumbristas en torno a muchas tribus, pueblos y etnias alrededor del mundo. Sin embargo, la manera en cómo Therese Frare abordó el trabajo sobre Peta se alejaba de obras como las realizadas por el antropólogo Konrand Preuss, a comunidades indígenas. En ellas los modelos se mostraban estáticos, un tanto tensos, con la indumentaria típica en aparente encapsulamiento en el tiempo, muy al estilo de muchas otras realizadas por C.B. Waite o Windfiel Scott (Schabasser y Gutiérrez, 2021).

En su caso observamos al nativo ajeno a la cámara, como cuando aparece bañándose en el lago (Fig. 2). Es captado en un entorno ancestral en el que se encuentra cómodo y relajado, estableciéndose una conexión entre presente y pasado. La fotografía funcionaba a modo de emblema, permitiéndonos observar cosas específicas del lugar, cumpliendo una función localista pero centrada en la figura del aborigen. Gracias a ella apreciábamos dicho espacio evocando su realidad dentro de ese paraje. Peta defiende su territorio al tiempo que nos le muestra.



Fig. 2. Therese Frare (1991). Peta Peta nada en el lago de la Reserva India Pine Ridge en Dakota del Sur, durante un viaje a casa con la fotógrafa Therese Frare en julio de ese año.

El documento era enfocado desde otros ángulos, lo que recuerda que si algo caracteriza a la fotografía es que muestra un interés basado en el cuestionamiento de múltiples circunstancias. Un ejemplo es en la que aparece recostado en la cama, con un camisón de seda y encaje, fumando un cigarrillo (Fig. 3).



Fig. 3. Therese Frare (1991). Peta en la Reserva India Pine Ridge en Dakota del Sur, durante un viaje a casa con la fotógrafa Therese Frare en julio de 1991.

La imagen evoca la condición fotográfica de ir más allá de la vulneración de disciplinas como la androginia, el travestismo o la ambigüedad. Este arte ha criticado todos aquellos aspectos por los cuales existe una clasificación de género y los papeles que lleva implícitos, tales como lo masculino o femenino. Una manera de Therese Frare de acabar con los clichés era por medio de esta instantánea donde el sujeto fotografiado, delante del objetivo, perdía los prejuicios en paralelo con Claude Cahun, quien hizo de la ambigüedad su sentido existencial (Aliaga, 2004). Cabe recordar que la fotografía ha contribuido a romper, de manera generosa, con la identidad de género, alejándose de la exclusividad de una postura binaria (Butler y Lourties, 1998). Es un instrumento que resulta de lo más eficaz a la hora de cuestionar los arquetipos basados en la sexualidad. Además es una disciplina que siempre ha intentado analizar todos los factores y condiciones que pueden afectar a la creación de la propia identidad. Esto confirma lo comentado por Gisele Freund, para quien el medio fotográfico es uno de los más prácticos de cara a influir e incidir en nuestro comportamiento (Freund, 2017). Parte de la norma-

lización de la libertad sexual y su visibilización es gracias a la producción fotográfica, como en el caso que nos ocupa. Una imagen que, más allá de luchar contra el estigma hacia el enfermo por VIH, contribuía a vencer el rechazo por cuestiones de la libre elección sexual. La cámara penetraba en el alma de Peta haciendo florecer su esencia.

La ambigüedad de la instantánea recordaba a los trabajos realizados por Pierre Moliner o Robert Mapplethorpe en la serie *Transformers* (1989-1994), donde los protagonistas del retrato eran transexuales. También a *L'Androgyne Sexual* (1993-1996), en el que aparecen primeros planos de mujeres y hombres que evitan mostrar sus atributos sexuales. Estos se centran en lo epidérmico que resulta el cambio físico, de cara a ir contra corriente a las normas establecidas (Díaz, 2003).

Una imagen completamente distinta es otra donde aparece su rostro en primerísimo plano envuelto por su larga melena negra, como si fuera un sudario. De una belleza increíble, entronca con la rebeldía y libertad del personaje (Fig. 4). El editor Ben Cosgrove describía la imagen tomada por Therese Frare de la siguiente manera:

“Tiene, supongo que lo llamaría, una especie de calma galvánica. Es elegiaco, pero no suave, sensibilero o tenue. Es, obviamente, solo el retrato magistral de un individuo alto y fuerte” (O’Neill, 2011).



Fig. 4. Therese Frare (1991). Peta en la Reserva India Pine Ridge en Dakota del Sur, durante un viaje a casa con la fotógrafa Therese Frare en julio de ese año.

Monsivasis, en el prólogo del libro *Masculinidad e intimidad: Identidad, sexualidad y Sida* (2007) comentaba que el virus del VIH sacó del anonimato a muchos homosexuales. Lo evidente es que, al igual que Peta, muchos otros infectados tuvieron la osadía de enseñar su cuerpo y rostro, de manera activa, para luchar por una causa que consideraban justa y legítima. Perdieron el miedo, mostrándose sin ningún pudor ante la cámara.

El valor de muchos de ellos a dejarse fotografiar, a pesar del entorno tan adverso en el que se encontraban, contribuyó a empatizar con el virus. El enfermo, desahuciado, no tenía nada que perder. El cuerpo del doliente apareció como un soporte de intervención, con carga política, a modo de denuncia.

Gooffman habla de que las personas estigmatizadas son incapaces de ser aceptadas en la sociedad (Gooffman, 2006). En este sentido la fotografía fue un instrumento valioso en la lucha contra el oprobio. Peta no se presentaba como una víctima, ni tampoco era la intención de Therese Frare de mostrarlo así. El que la enfermedad se alejara del modelo de masculinidad hegemónica, del que nos habla Connell, suponía un obstáculo para el infectado demostrando lo complicado que era ser homosexual durante la crisis del Sida (Connell, 1987). De este modo el protagonista, rebelde de corazón y espíritu libre, se deja capturar en los parajes de sus orígenes dentro de un viaje con una carga espiritual, aventurera y de resiliencia donde las raíces adquirirían un significado especial enlazando, de manera inmediata y profunda, con su intimidad.

Ohio

Tras el trabajo y vivencias en la reserva de Pine Ridge, Therese siguió fotografiando a Peta en Ohio, donde se encontraba el hospicio en el que se conocieron, Pater Noster House, y la vivienda en la que se alojó gracias a la ayuda recibida por el centro. La enfermedad avanzaba y la muerte se mostraba próxima. Las imágenes reflejan ese sentimiento en el rostro de una persona que, en apariencia, era fuerte. La carga emocional que la obra posee resulta de lo más escalofriante. La fotoperiodista capta perfectamente la soledad del desahuciado debido a la desestructuración que la enfermedad llevaba consigo. Se trataba de una verdad literal, en consonancia con Barthes en *El mensaje fotográfico* (1961) y Klary en *El fotógrafo retratista* (1892). Ambos insinuaban que una imagen fotoperiodística debía representar la evidencia, ya que se configura como un testimonio fidedigno (Negrete, 2006).

Las fotografías entorno al infectado por VIH, así como las maneras en las que era abordado, dejaban rastro por la franqueza que en ellas se representaba, en línea con Rosalind Krauss quien habla del carácter de la disciplina fotográfica en su estatus documental, el cual es de una veracidad innegable (Krauss, 2002).

Las imágenes de Peta al regreso a Ohio, tras su tiempo en la reserva, no pierden el valor de lo certero, como una cuestión ética ni su condición documental, a modo de estética, en consonancia con lo comentado por Krauss. De esta manera podemos verle pasando las horas muertas, documentando Therese su monotonía. El destierro del sen-

tenciado, plasmado en imágenes, resultaba desolador (Hernández-Navarro, 2006). Este enfoque estuvo muy presente en gran número de fotografías, donde la intromisión en la más absoluta intimidad y clausura era la mejor manera de entender el drama por el cual pasaba el doliente. Lugares comunes como eran el propio hogar lo que, en cierto modo, ayudaba a empatizar mejor con él. El entorno volvía a ser importante, configurándose como pieza esencial a la hora de luchar contra el estigma.

Al mismo tiempo era una forma de visibilizar la presencia del colectivo más allá de performances como los *outness* (declaración de la homosexualidad en público) o los *die-in* (muerte de enfermos de Sida en público para manifestarse a modo de contestación social) (Foster, 2001). En la obra en torno a Peta vamos observando, poco a poco, la devastación del físico, sin hacer hincapié en sus síntomas visibles, alejándose del cuerpo arruinado por el virus, sino más bien desde la honorabilidad de un ángel caído. A diferencia del trabajo en torno a David Kirby, aquí la muerte se representará mediante la ausencia de ella, a modo de homenaje hacia el sujeto fotografiado.

La experiencia existencial de Peta es documentada reafirmando los lazos sentimentales con Therese Frare, por encima del duelo más banal, a través de sus márgenes temporales. De este modo podemos observar un primer plano del protagonista pensativo poco antes de ingresar en Pater Noster House, ya no como voluntario sino como paciente (Fig. 5). En este sentido Morcate habla de “una reacción ambivalente de aversión y pulsión” en el observador, al ser testigo o intuir el tránsito de un ser vivo hacia el óbito (Morcate, 2019). En la obra se percibe la curiosidad por acercarnos al precipicio del personaje al igual que Barthes lo sentía al contemplar el retrato de Lewis Payne, sentenciado a muerte. Peta está vivo, pero va a morir en breve y lo sabe, construyéndose en el espectador el *punctum* temporal que nos sitúa ante una persona condenada a causa de su enfermedad.

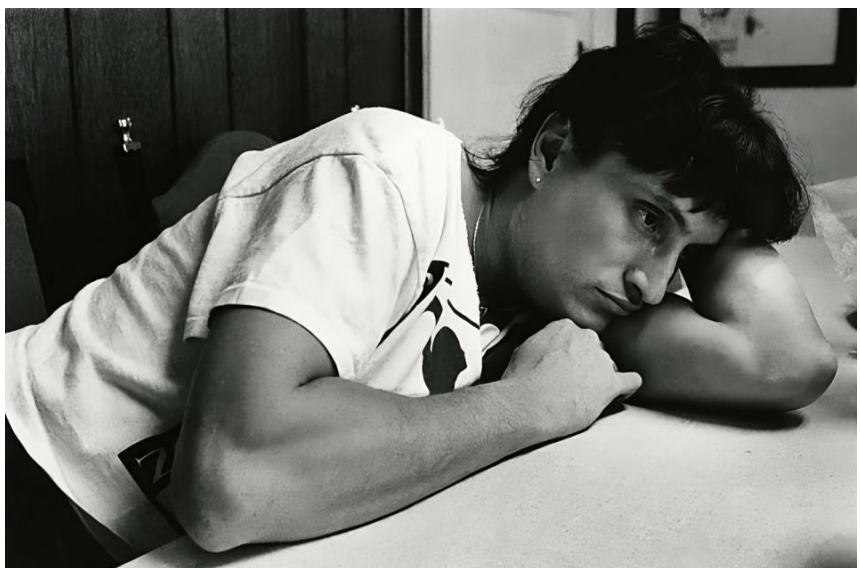


Fig. 5. Therese Frare (1991). Peta en Pater Noster House. Ohio (EE.UU).

Pater Noster House

En su libro *Ante el dolor de los demás* Susan Sontag comenta:

“cuando el tema es la mirada al dolor de los demás, no hay un nosotros o un ellos, sino que nos afecta a todos. La iconografía del sufrimiento sirve tanto a los que pueden hacer algo por aliviarlo como a los que pueden aprender de ello” (Sontag, 2003).

Regresando al origen donde comenzó todo, Peta ingresa en Pater Noster House, lugar donde cuidó a David Kirby y donde Therese Frare conoció a ambos. Al igual que Gideon Mendel en *The Ward* (1993), la fotoperiodista encuentra en el centro un entorno en el cual fotografiar el drama del Sida. A pesar de ser una joven y primeriza fotoperiodista sigue la estela de uno de los grandes maestros como fue Eugene Smith, el cual defendía a ultranza la necesidad de estar un tiempo considerable en el lugar de cara a hacer un documento en condiciones. Therese, como voluntaria, empatizó con la enfermedad y con los enfermos. Esto le permitió contemplar la humanidad y crear un vínculo con la realidad, por medio de la fotografía, en sintonía con lo comentado por Barthes y Sontag (De la peña, 2008). Allí documenta el final de Peta desde que ingresa hasta que muere.



Fig. 6. Therese Frare (1992). Peta con Kay y Bill Kirby en Pater Noster House. Ohio (EE.UU.).

Por expreso deseo de David Kirby, sus padres le acompañan, tal y como se muestra en la imagen (Fig. 6), donde se intuye el amor y respeto que los tres se procesan e, inevitablemente, el recuerdo del hijo y amigo fallecido. El espectador al observar a un enfermo que recibe cuidados y visitas de seres queridos entenderá su dolor, y máxime cuando todos se muestran cabizbajos, circunstancia que Marianne Hirsch denomina de “*mirada afiliativa*” (Hirsch, 2012).

La óptica que Therese adopta es de carácter testimonial. La figura humana funciona a modo de reportaje dentro de una estructura que va desde lo antropológico a lo sociológico, sin perder su calidad artística. Se alejó de la fotografía fabricada dedicándose, al igual que Cartier-Bresson, a tomar imágenes en el lugar, donde la realidad sobresalía por encima de la imaginación. En su enfoque, la enfermedad no permitía una mirada distinta más allá de atrapar el momento captando, como el gran maestro francés, toda la esencia de un acontecimiento que estaba ocurriendo ante sus ojos. De este modo captura, por ejemplo, a Kay Kirby, madre de David, administrando medicamentos por vía intravenosa a Peta, quien aparece tumbado en la cama en actitud colaborativa.

La instantánea recoge un momento que ocurre tal como es, con naturalidad, manteniéndose los protagonistas ajenos al objetivo de la cámara. Sigue el precepto de Walker Evans quien comentaba que la imagen, como documento, no admitía ningún tipo de injerencia. También lo dicho por James Agee cuando reflexionaba sobre la verdad árida y absoluta de la cámara (De la Peña, 2008).

La responsabilidad de Therese Frare incluía, como buena profesional, una lección de humanidad, algo esencial en su trabajo, tal y como defiende Niceto Blázquez (Blázquez, 2000). Si algo caracterizó a todos los fotógrafos en relación a la crisis del Sida fue su sensibilidad al dolor humano la cual, según este autor, se equipara a la corrección ética que se espera de esta materia (Blázquez, 2000). Las palabras de Juan Carlos Tomasi lo confirman:

“Para poder interpretar unas historias tienes que conocer mejor tu corazón que tu alma, porque tu corazón te hace preguntas y el alma las diluye. Cuando algo te afecta y te interesa, cuanto te toca el corazón, inicias la búsqueda” (Surinyach, Tomasi, 2021).

Pater Noster House era un diamante en bruto para un profesional interesado en documentar la crisis del Sida y máxime si tenías vocación de ayudar al débil, como en el caso de Therese. El lugar en sí, un hospicio, daba pistas de hacia dónde había derivado la enfermedad en muchas partes de Estados Unidos. El rostro del doliente, dentro del recinto, adquiriría otra dimensión con respecto a un documento fotográfico, algo que Barthes, en *La Cámara lucida*, reivindicaba al echar en falta imágenes en dicho escenario (Barthes, 1989).

De este modo, Therese Frare aportó unas imágenes de Peta, desde ese lugar, como en la que aparece recostado en la cama de su habitación asistido por varias máquinas, mirando hacia la ventana. La luz exterior penetra a través de la persiana, iluminando parte del rostro (Fig. 7). Una imagen nada ocasional donde el contexto le da sentido, tal y como sostienen Sontag, Barthes y Agullo (Terron, 2020). La finalidad comunicativa

certificaba un hecho tan cierto como era lo grave de una enfermedad repudiada y sin tratamiento, por aquel entonces.



Fig. 7. Therese Frare (1992). Peta en cama en la Pater Noster House, Ohio (EE.UU.).

Estas imágenes revalorizaban el sentido de la fotografía y su necesidad como vehículo de memoria colectiva e individual, al mismo tiempo que confirmaban el fracaso que supone la muerte dentro de nuestra sociedad. La fotoperiodista Susana Vera, ganadora del prestigioso premio Pulitzer, comenta al respecto: “*hay que publicar imágenes de muertos para que la gente sea consciente de la gravedad de la pandemia*” (Simón, 2020). Esta consigna fue uno de los pilares en la que se basaron los trabajos fotográficos durante la crisis del Sida. Therese Frare lo hizo de manera difuminada en el caso de Peta, a diferencia de lo realizado con David Kirby. Aun así, observamos la dignidad de una persona cuyas defensas se desvanecen pero que se mantiene firme, aunque necesite de la ayuda de un bastón, aceptando el final de su existencia (Fig. 8).

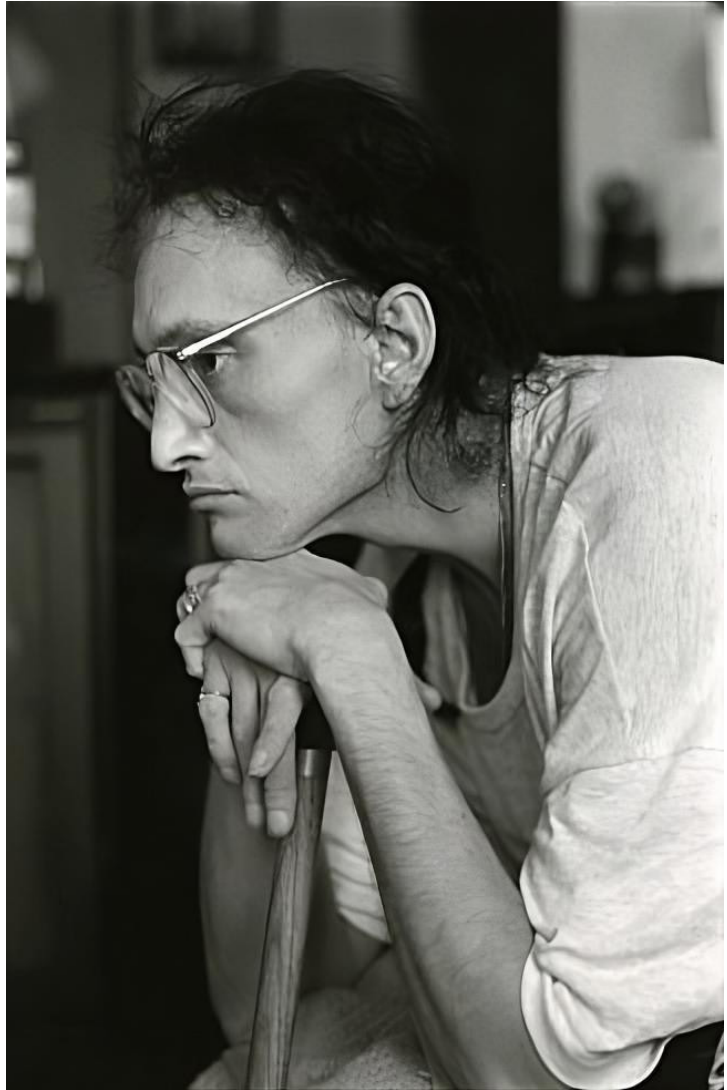


Fig. 8. Therese Frare (1992). Peta en la Pater Noster House. Ohio (EE.UU.).

Therese Frare acompaña a Peta y documenta su ocaso, a modo de epílogo, mientras observamos al personaje en diferentes momentos conviviendo con la enfermedad, circunstancia que Rebeca Pardo lo atribuye a un status de poder del enfermo, en aras de democratizar la enfermedad y mostrarla (Pardo, 2019). Lo pertinente es que la obra se alejaba del término acuñado por Patricia Pietro “*fotografía fática*”, la cual busca crear vínculos entre personas que están pasando por algo parecido (Terron, 2020). La fotografía entorno al Sida, al margen de los lazos entre infectados, perseguía ampliar el campo de visión al resto de los mortales, sin que la conmoción que pudiera originar tuviera un tiempo limitado, tal y como se preguntaba Susan Sontag (Sontag, 2003). En el caso de

Peta, aunque su cuerpo se apague, el documento permanece como memoria colectiva de una época maldita de la reciente historia de la humanidad.

Conclusiones

Robert Capa decía: “*si tu foto no es suficientemente buena es que no estas lo suficientemente cerca*” (Lobo, 2015). Esta cercanía de la que habla no es solamente física, sino también emocional. Es necesario tener empatía por el dolor del próximo para saber capturarlo en una imagen. Los lazos que Therese Frare creó en el lugar fundado por Barb Cordle, en especial con Peta, consiguieron el efecto propicio descrito por Capa. Juntos vivieron un trauma y esta circunstancia, en palabras de Frare, fue el detonante perfecto para crear un vínculo trascendental (Starboisky, 2020).

Durante la crisis del Sida el mal se instaló de manera convulsa en la sociedad, respondiendo esta de manera adversa ante el enfermo. A esto se unió la circunstancia de que el protagonista del documento, Peta, estaba lidiando con angustias personales. A pesar de la entereza demostrada, como cuidador, su vida personal cabalgaba entre continuas dualidades, pormenores que Therese no quiso pasar por alto.

Lewis Hine se reiteraba en que el fotógrafo tenía que enseñar los acontecimientos que debían ser corregidos y los que debían ser percibidos (Meseguer, Villanueva, 1998). La campaña emprendida por muchos profesionales, durante los años más terribles del virus, incidía en educar la mirada hacia el infectado. Contar con imágenes lo que estaba más allá de las palabras, tal y como entendía Hine la profesión. Therese Frare contribuyó sobre manera con sus instantáneas a David Kyrby, de ahí que el documento sobre Peta girase entorno a su persona de una manera menos sobrecogedora, eludiendo las secuelas físicas y el dolor para centrarse en la identidad humana de un seropositivo. Bajo un estilo completamente personal nos mostraba a un hombre aguerrido, libre y arraigado en el primer tramo de la obra, para recaer en la humanidad y compasión en el segundo. Era el retrato de un ser anónimo en su cotidianidad, en estrecha sintonía con los grandes maestros de la materia.

Therese Frare fabricó todo un imaginario social entorno a un hombre corriente, dentro un humanismo fotográfico, que entroncaba directamente con el fotoperiodismo el cual, en palabras de Susan Sontag, tiene que conmocionar si quiere perturbar una conducta (Sontag, 2008). Patrick Church compuso, junto con muchos otros enfermos por VIH, un retrato colectivo en busca de conciencia social, en línea con la obra de los padres del género tales como Lewis Hine, cuando denunció la explotación infantil y el impacto que en el observador suponía. El valor documental de la fotografía entorno al Sida vino marcado por el intento expreso de adentrarse en lo social. Artísticamente puso en evidencia la relación del arte con la antropología, la sociología o la política al tiempo que reflexionaba sobre la identidad humana (Martín, 2010).

La relación entre el fotógrafo y modelo fue determinante en muchos trabajos creándose un vínculo sentimental, como el surgido entre Peta y Therese, o afianzándose aún más el ya existente. El ojo intuitivo de esta, del que hablaba Cartier-Bresson, se centró en una persona enferma de la que dejó un testimonio documental que transitaba por varias etapas, dentro de una cotidianidad desoladora, alejándose simplemente del momento de la captura para dejar que el espectador fabulara. La frescura innovadora con la que Frare plasmó su monotonía elevaba el documento a la categoría de arte, en línea con lo que Xavier Jubierre entiende que es el trabajo del fotoperiodista (Jiménez, 2016). No existía ningún tipo de manipulación que alterara la información visual cumpliendo los códigos de su profesión y alejándose de la victimización, descrita por Douglas Crimp (Crimp, 2005), al entablar juntos un viaje de supervivencia. La aportación de Therese Frare al género fotográfico entorno al Sida enseñó un nuevo escenario, ligado a la tierra, donde desenmascaró a Peta y su identidad de género, mostrándole bello y sensual, por momentos, trascendiendo esta circunstancia por encima de las lesiones de la enfermedad. La obra alcanzó una magnífica transversalidad y refinamiento. El final de una historia humana que corría veloz, como la realidad en el fotoperiodismo, por medio de fotografías candidas que evidenciaban, tal y como recuerda Goffman, la contundente certeza de un estado de ánimo, así como sus preocupaciones, dejando constancia de un hecho a denunciar (Goffman, 2006).

Bibliografía

- Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género, una travesía del siglo XX*. San Sebastián: Ne-rea.
- Assandri, J. (2007). *Entre Bataille y Lacan*. Córdoba: Ediciones Literales.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Baya, A. (2015). *El imaginario del Sida en la cultura visual, construcción significación y cuestionamiento a través de estrategias artísticas*. Granada: Universidad.
- Butler, J., y Lourties, M. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, (18), 296-314.
- Blázquez, N. (2000). *El desafío ético de la información*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Bugeja, M. (2019). *Living Media Ethics*. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (2003) *Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili: Barcelona.
- Crimp, D. (2005). *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- Connell, R. (1987). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics* Stanford. California: Stanford University Press.
- De la Peña, I. (2008). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Madrid: Siglo XXI editores.

- Díaz, J. M. (2003). *Fotografía en la región de Murcia*. Murcia: Murcia Cultural.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Barcelona: Akal.
- Freeman, M. (2021). *Capte las fotografías que otros no puedan*. Barcelona: Blume.
- Freeman, M. (2021). *El ojo del fotógrafo*. Barcelona: Blume.
- Freund, G. (2017). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Galassi, P. (1988). *Nicholas Nixon Pictures of people*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Goffman, E. (2006). *Estigma, la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hasrickk, P. (2019). *The Life and Art of Joseph Henry Sharp*. Cody: Buffalo Bill Center of the West.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo anti visual y lo siniestro. *Revista de Occidente*, 297, (11), 7-25.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jiménez, R. (2016). *Cien casos. La ética periodista en tiempos de precariedad*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Krauss, Rosalind (2002). *Lo fotográfico por una teoría del desplazamiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lobo, R. (2015). *Todos náufragos*. Barcelona: Ediciones B.
- Martín, R. (2010). El cuerpo enfermo. Una aproximación al arte sobre VIH/SIDA. *Thémata. Revista de Filosofía*, (46), 693-705. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/themata/article/view/443>.
- Meseguer, Ll. y Villanueva, M.^a L. (1998). *Intertextualitat i recepcio*. Castellón de la Plana: Universidad Jaume I.
- Monsivasis, C. (2007). De la variedades de la experiencia homoerótica. En Nuñez Noriega, G. *Masculinidad e intimidad: Identidad, sexualidad y Sida*. México: UNAM.
- Morcate, M. (2015). Reflexiones en torno a la fotografía, la muerte y el duelo en tiempos de pandemia. En *Cuerpos conectados*. Madrid: Dykinson.
- Morcate, M. (2019). Elaboración y resignificación del álbum familiar a través del proyecto de creación en el duelo. *Arte y Políticas de Identidad*, 21, 11-28.
- Negrete, C. (2006). *Valleto humanos: fotógrafos mexicanos de entre siglos*. México: UNAM.
- O'Neill, P. (2011). The photo that changed the face of Aids. *The picture show*. Disponible en: <https://www.npr.org/sections/pictureshow/2011/12/01/142998189/the-photo-that-changed-the-face-of-aids>.
- Pardo, R. (2019). *Fotografía y enfermedad. Iconografías en transformación. La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones.

- Plaza Chillón, J. L. (2016). La representación indeseable del cuerpo: sobre fotografía y Sida. *Discurso visual*, 3, 47-52.
- Ríos Gascón, I. (2017). *El cine de Carlos Fuerte*. México D.F.: Penguin Ramdon House.
- Schabasser, Ch. y Gutiérrez del Ángel, A. (2021). *Antropología visual y epistemes de la imagen*. México: El Colegio de San Luis.
- Simón, P. (2020). Publicar imatges dels morts perquè la gent sigui conscient de la gravetat de la pandèmia. *Mèdia.Cat*. Disponible en: <https://www.media.cat/2020/05/21/cal-publicar-imatges-dels-morts-perque-la-gent-sigui-cons-cient-de-la-gravetat-de-la-pandemia/>.
- Starboisky, J. (2022). Entrevista: La cara del Sida a los 30 años con la fotógrafa Therese Frare. *Queer Media UK*. Disponible en: <https://queermedia.org.uk/faceofaidsat30/>.
- Sontang, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Sontag, Susan (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: De bolsillo.
- Souza, G. (2022). Víctimas del trauma en el documental brasileño. *Razón y palabra*, 26 (115) 15-32.
- Surinyach, A. y Tomasi, J. C. (2021). *El compromiso de la fotografía*. Barcelona: 5W.
- Susperregui, J. M. (2013). *La luz y el discurso de la fotografía*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Terrón Blanco, J. L. (2020). Como representan las fotografías una pandemia. *Revista latinoamericana de ciencias de la comunicación*, 19 (35), 78-96.