

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Geografía e Historia

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE



**Dolor y militancia: desobediencias artísticas
queer en torno al VIH/sida en España**

*Grief and Activism: Queer Artistic Disobediencies
on HIV/AIDS in Spain*

Daniel Alvarado Santiago

Dirigido por Dra. Mónica Carabias Álvaro

2021/2022

A quienes se quedaron sin voz gritando,
a quienes reivindicaron su derecho a existir

Resumen

La pandemia de VIH/sida surgida a comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado configuró toda una serie de imágenes y significados que convirtieron su letalidad en una serie de metáforas culturales que hicieron de ella una enfermedad social cuya prevención, estigma y discriminación sigue combatiéndose en la actualidad. Dentro del ámbito artístico, la irrupción inesperada del VIH provocó una crisis representativa que demandaba una nueva asociación entre arte y vida, unido a un fuerte sentimiento de activismo sociopolítico. Diversos artistas y activistas, infectados o concienciados por la gravedad de la situación, se sirvieron de los diferentes lenguajes artísticos posmodernos para demandar nuevas formas políticas, sociales y sanitarias.

En el caso de España, tanto personalidades artísticas como Pepe Espaliú, Pepe Miralles o Sonia Guisado, entre otros, como colectivos *queer* nacidos a finales de los años ochenta tales como La Radical Gai, LSD o ACT UP Barcelona desarrollaron un nuevo arte disidente y político que nacía del dolor para convertirse en rabia y denuncia.

The HIV/AIDS epidemic that emerged in the early 1980s shaped a whole series of images and meanings that turned its lethality into a series of cultural metaphors that made it a social disease whose prevention, stigma and discrimination is still being fought today. Within the artistic world, the unexpected irruption of HIV provoked a representational crisis that demanded a new association between art and life, coupled with a strong sense of sociopolitical activism. Various artists and activists affected by or aware of the gravity of the situation made use of the different postmodern artistic languages to demand new political, social and health-related forms.

In Spain, artistic personalities such as Pepe Espaliú, Pepe Miralles and Sonia Guisado, among others, and queer collectives born at the end of the 1980s like La Radical Gai, LSD and ACT UP Barcelona developed a new dissident and political art that was born from pain and sorrow to activism and rage.

ÍNDICE

1. Introducción	5
2. «La primera revolución es la supervivencia». Aproximaciones para comprender el impacto sociocultural del sida	8
2.1. EL ESPECTÁCULO MEDIÁTICO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UNA ENFERMEDAD SOCIAL	10
2.2. UNA REALIDAD SATURADA DE METÁFORAS	13
3. «Alguien tendrá que hacer la prevención». Redes de afecto y activismo.....	15
3.1. LA UTILIZACIÓN «ARTIVISTA» DEL FANZINE Y EL CARTEL	16
3.2. RETRATOS DE UNA COLECTIVIDAD LATENTE	23
4. Corporalidad y espacio público: el giro performativo.....	26
5. Hacia una nueva dimensión corporal: en contra del enfermo asexuado	36
6. Conclusiones.....	42
7. Créditos de las imágenes	45
8. Bibliografía	47

1. Introducción.

La desobediencia supone un acto político, social y cultural de insumisión, desacuerdo y disconformidad frente a un orden y unas ideas firmemente establecidas que pone en relieve aquello que no busca ni quiere categorizarse dentro de unos parámetros fijos. Lo *queer*¹ es igualmente producto de este estado de ruptura y quiebre con lo tradicional, que busca dar un «golpe» al sistema patriarcal y heterosexual, pero también capitalista, colonial y precario contemporáneo, celebrando la disidencia. De forma inesperada, la irrupción del sida puso en evidencia la necesidad de una actitud de desobediencia mayor por parte de los colectivos minoritarios, que se vieron fuertemente afectados por las políticas discriminatorias del momento. Un activismo de supervivencia que se materializó especialmente en los colectivos *queer* que en aquellos momentos comenzaban a definirse.

Los objetivos del presente trabajo responden a un análisis de diferentes manifestaciones artísticas surgidas a mediados de los años ochenta y noventa del siglo XX dentro del ámbito artístico y activista *queer* español. La crisis de la representación provocada por el VIH y el sida ha sido tratada en muchas ocasiones por diversos autores, pero suelen ser acercamientos centrados sobre todo en Estados Unidos², mientras que prácticas como las españolas han quedado relegadas a una segunda categoría hasta su reivindicación en los últimos años en el ámbito académico por dos autores principales: Rut Martín Hernández y Alfredo Baya Gallego, cuyas tesis doctorales aparecen citadas en la bibliografía. Al igual que la importancia capital que tuvo el estudio de Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés titulado *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida* y publicado en 1993, uno de los primeros escritos en castellano en reflexionar sobre el sida y el arte.

En el ámbito museológico su presencia ha ido creciendo también en los últimos años, a través de exposiciones temporales³ y el propio acto de repensar los archivos. Por ejemplo, el *Anarchivo Sida*⁴ de Equipo Re (Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés) exhibido en Tabakalera Donosti en 2016, el grupo El Palomar y su *Cartografía sobre el arte y el sida en España* producida para el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2018 y el *¿Archivo Queer?* de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, presentan, cada una con sus inquietudes, nuevas formas de replantear los discursos hegemónicos del arte español contemporáneo a través de la revisión y estudio del archivo.

¹ Se trata de un término acuñado en los años 90 que sigue causando todo tipo de debates. En el caso español, han existido intentos de castellanizarlo a través del uso del término «teoría torcida», utilizada por Ricardo Llamas en 1998, o «marica» y «bollera». Sin embargo, no terminan de alcanzar toda la carga política y social que contiene el término, enlazado con las políticas feministas y antirracistas por igual, además de la lucha contra la homofobia y transfobia. No se trata únicamente de una descripción identitaria de género y sexo, sino que va más allá. A modo de introducción, puede consultarse el siguiente título recientemente publicado: Victor Mora, *¿Quién teme a lo queer?*, 1ª ed (Madrid: Continta Me Tienes, 2021).

² Cabe destacar algunos títulos como Raphael Gyax y Heike Munder, *United by AIDS: An Anthology on Art in Response to HIV/AIDS* (Zurich: Migros Museum y Verlag Scheidegger & Spiess, 2019) o, para el caso francés, Élisabeth Lebovici, *Sida*, trad. Cristina Zelich, 1ª ed (Barcelona: Arcadia, 2020).

³ En menos de cinco años, han sido varias las exhibiciones de artistas cuya trayectoria vital quedó marcada por el sida, como David Wojnarowicz. *La historia me quita el sueño* (MNCARS, 2019), *Félix González-Torres. Política de la relación* (MACBA, 2021) y *ELISA* de Pepe Miralles (IVAM, 2018-19) entre otros.

⁴ Proporciono a continuación el enlace a su sitio web: http://www.anarchivosida.org/index_es.php.

Asimismo, la intención de este trabajo es poder ahondar en dichas prácticas españolas a través de dos marcos teóricos: la contestación disidente a través de las redes de afecto y la exploración del cuerpo y la sexualidad a través de la transformación del espacio público. Sugerir y articular una posible división teórica donde todas las prácticas diversas puedan ponerse en común y ver cómo tanto artistas como activistas presentan rasgos comunes. Asimismo, esta división permite establecer una visión más clara de cómo todas estas acciones, que entre otras cosas provocaron también la introducción de las teorías *queer* en el Estado español, siguen presentando un diálogo con el presente. Como es habitual decir, conocer y recuperar el pasado nos permite comprender mejor el presente.

Para poder llevar a cabo esta aproximación, ha sido necesario crear una división metódica. El primer capítulo responde a la necesidad de explicar el contexto sociopolítico en el que surge y se desarrolla la pandemia de VIH y como ciertos sectores aprovechan la situación para construir un relato ficticio e intencionado, lleno de metáforas discriminatorias que, en muchas ocasiones, no se relacionan con la realidad. El segundo capítulo procede a explicar cómo se configuraron las diferentes redes de afecto y activismo *queer* surgidas a raíz de la emergencia sociosanitaria del momento. Para ello, se procede a analizar la utilización del fanzine, en concreto de *Non Grata* de LSD y *De un plumazo* de La Radical Gai, consultados físicamente, como fenómeno activista que con el tiempo ha alcanzado una cierta dimensionalidad artística⁵. Asimismo, se analiza la práctica artística realizada por diversas personalidades como Pepe Espaliú o Pepe Miralles, entre otros, como respuesta personal y, en ocasiones, alcanzando una dimensión y legibilidad colectiva ante las políticas discriminatorias. Unas prácticas, generalmente a través de la fotografía y la escultura, que pueden resultar en un principio aisladas e individuales, pero que contienen un gran sentimiento de comunidad.

Finalmente, los dos últimos capítulos surgen de la necesidad de explicar cómo el cuerpo se consolida como marco teórico y práctico a la hora de concebir el arte contemporáneo a través de las experiencias del sida. El primero, centrado en el giro performativo, analiza la transformación de la vía pública a través de la reivindicación y la protesta, donde los cuerpos reconfiguran el espacio; artistas y activistas que utilizaron su propia dimensión física para manifestar sus ideas. Por su parte, el segundo de ellos se centra en la revolución sexual propiciada por colectivos y artistas a través del fomento del sexo seguro ante la ineficacia de las acciones estatales y sanitarias.

Por consiguiente, se ha procedido a estudiar diversas figuras que usaron su propio cuerpo biológico, marcado o no por la enfermedad, dentro del espacio público como objeto artístico y de reflexión social, así como aquellas que se sirvieron de medios plásticos y literarios más relacionados con el underground como el cartel y el fanzine para desarrollar una militancia más directa y una mayor libertad de expresión frente a la rigidez de las editoriales y de los políticos, entroncado a su vez en el propio acto de protesta, que

⁵ Ante el predominio del arte como objeto que interpela a la sociedad a través de una experiencia visual y estética, el cartel y el fanzine adquieren una nueva dimensión simbólica a través de su sentido crítico y políticamente activo, con un lenguaje más cercano y directo, de militancia.

siempre lleva consigo cierto carácter performático. Un estudio de un arte combativo, nacido del dolor y la rabia activista, ante la inacción de las instituciones frente a una pandemia; pero también un arte literario y contestatario que permitió la introducción de ideas, pensamientos y autores de las incipientes teorías *queer* por primera vez dentro del contexto sociocultural español.

Con respecto a la metodología, el trabajo parte principalmente de la consulta bibliográfica para analizar y profundizar la crisis sociocultural surgida a raíz de la pandemia desde una perspectiva teórica. Además, con el objetivo de explicar el contexto específico que se vivió en el país, ha sido necesario acudir y consultar principalmente a teóricos y autores que vivieron de primera mano lo sucedido dentro de nuestras fronteras. Destacan así obras como el ya mencionado *De amor y rabia...* [1993] escrito por Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortes; *Construyendo sidentidades* [1995] compilado por Ricardo Llamas; *Conciencia de un singular deseo* [1995] editado por Xosé M. Buxán con la participación de los principales pensadores *queer* españoles del momento y *El libro de buen amor* editado por Fefa Vila y Javier Sáez. A ello se le une también la consulta de archivos, fuentes y testimonios orales a partir de los fondos de la biblioteca del MNCARS y de SIDA STUDI⁶ que me han permitido analizar en profundidad los carteles y artistas seleccionados, así como los fanzines de LSD y La Radical Gai.

La selección de imágenes y obras a analizar en el trabajo, cuyas referencias aparecen recogidas al final en un apartado propio para no entorpecer la lectura, parte de una elección propia de las que, tras la consulta de diversa bibliografía, considero que son las más relevantes para poder proporcionar al lector y al estudio de una cierta profundidad, al mismo tiempo que poder dejar plantada la semilla del interés en pretender ahondar más en la infinidad de obras que se han realizado a lo largo de estas cuatro décadas⁷. No obstante, el centrarme especialmente en los años ochenta y noventa responde a un interés por querer abordar las dos décadas más acuciantes y que, por la propia perspectiva del tiempo, permiten un análisis más profundo.

Todo ello permite conducir a unas conclusiones en las que el análisis del pasado pueda explicar el presente y cómo muchas de las obras, aunque puedan haber quedado olvidadas por la falta de perspectiva histórica, siguen presentes a modo de vaso comunicante. Un diálogo con los problemas que en la actualidad siguen derivándose del VIH y el sida, una pandemia que, si bien en Occidente consiguió remitir, sigue llevándose la vida de multitud de personas y sigue transformando los modos de concebir la sociedad y, con ello, la propia actividad artística universal.

⁶ Se trata de una ONG con sede en la ciudad de Barcelona surgida en 1987 que en la actualidad presenta digitalizado en su página web todo un centro de documentación relacionado con el VIH/Sida. En él se encuentran recogidas tanto campañas, como carteles, noticias de prensa, monográficos y congresos. A su vez, sirve también como lugar de asesoramiento, de exposiciones y formación a través de talleres. Puede consultarse en: <http://www.sidastudi.org/es/homepage>.

⁷ En junio de 2021 se cumplieron 40 años de los primeros casos de VIH/sida diagnosticados.

2. «La primera revolución es la supervivencia»⁸. Aproximaciones para comprender el impacto sociocultural del sida.

Pensar en los orígenes del sida y su rápida expansión es siempre un acto de memoria, de mirar hacia el pasado con respeto por aquellos que dieron su cuerpo en la lucha por poder vivir con unas condiciones políticas, sociales y sanitarias dignas. Es a su vez una historia llena de silencios, como señala Sejo Carrascosa, unos silencios causados por «todas las personas que murieron entre el miedo y el estigma»⁹, de deseos de futuro que se vieron truncados por una enfermedad que tardó demasiado tiempo en obtener respuesta.

La pandemia impulsó la presencia de la muerte dentro del espacio y el discurso público de las sociedades contemporáneas posmodernas, produciéndose una continua tensión entre la vida y la muerte, entre la memoria y el olvido y entre cuerpos individuales y colectivos. En esta nueva realidad, «vida y revuelta serán durante un tiempo lo mismo. Una revuelta que por el camino logra dinamitar también el último reducto de supervivencia del genio creador [...]; y esto se logra a través de las relaciones que el arte, la política y una enfermedad, entonces devastadora, establecen»¹⁰. Por ello, el hablar sobre el sida no puede limitarse a cuestiones sanitarias, sino también sociales, políticas y culturales, ámbitos donde se produjeron toda una serie de transformaciones sustanciales, tal y como se irá viendo.

Hoy día, afortunadamente, se trata de una infección controlada, especialmente en los países occidentales, gracias al desarrollo de terapias antirretrovirales, que comenzaron a entrar en funcionamiento a partir del año 1996 permitiendo un control de la carga viral mucho más monitorizado, y de métodos preventivos como la Profilaxis pre-exposición (PrEP) y la Profilaxis post exposición (PEP). Sin embargo, la falta de una vacuna efectiva para prevenir su transmisión sigue siendo una necesidad después de más de cuarenta años, aunque los últimos resultados del estudio *Mosaico* parecen ser esperanzadores¹¹.

Previo a analizar su origen y consecuencias es necesario comprender primero el contexto español previo a los años ochenta de los colectivos minoritarios y sus peculiaridades con respecto al contexto estadounidense. La dictadura de Francisco Franco estableció toda una serie de políticas represivas que impusieron un silencio absoluto a todo tipo de persona que se saliese de la norma, a través de una violencia física desarrollada «bien por el estrangulamiento del espacio de los signos disidentes, colonizados con “signos oficiales” más inocuos». Los espacios de libertad, surgidos en la contracultura y bohemia del periodo republicano, como *La Criolla* en el barrio chino barcelonés, desaparecen.

⁸ Referencia a uno de los lemas utilizado por el colectivo madrileño de La Radical Gai que venía a resumir en solo seis palabras el carácter urgente de su lucha política llevada a cabo a principios de los noventa.

⁹ Sejo Carrascosa, «Nadie hablará del sida cuando estemos muertas», en *El libro de buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, ed. Fefa Vila Núñez y Javier Sáez del Álamo (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2019), 59.

¹⁰ Fefa Vila Núñez, «Tomar en serio a los muertos», *CTXT*, 6 de marzo de 2020, <https://ctxt.es/es/20200302/Culturas/31230/>.

¹¹ Véase: Sandra Pulido, «Mosaico: la esperanza abierta frente al VIH», *Gaceta Médica*, 10 de septiembre de 2021, <https://gacetamedica.com/investigacion/mosaico-la-esperanza-abierta-frente-al-vih/>.

La represión política y cultural franquista se articuló a través de distintas leyes. Al *Código de Justicia Militar* (art. 352), que castigaba cualquier acción considerada como deshonest¹² entre individuos del mismo sexo [sic.], se unía la inclusión de «los homosexuales» dentro de la *Ley de Vagos y Maleantes*, vigente desde 1933, a partir de una modificación de la ley llevada a cabo el 15 de julio de 1954¹³. Menos de dos décadas después, el 4 de agosto de 1970, se sustituyó esta modificación por la *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social*, que pretendía erradicar cualquier tipo de comunidad marginal que pusiera en evidencia la progresiva decadencia del anhelo normalizador franquista.

Una vez caída la dictadura, la restitución democrática permitió que volvieran a darse toda una serie de libertades. La *Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social* no fue derogada en su totalidad hasta el año 1995, aunque sí fue atenuándose progresivamente, en especial en lo relacionado con la homosexualidad masculina, a partir de 1978, tras celebrarse un año antes la primera manifestación LGTBI del actual Estado español en Barcelona, que a lo largo de toda la década se había establecido como un lugar de referencia para multitud de actividades disidentes y contraculturales, alejado del centralismo madrileño. La década de los setenta fue también el origen de nuevos espacios de activismo político como el *Movimiento Español de Liberación Homosexual* (MELH) y el *Frente de Liberación Homosexual de Castilla* (FLHC), entre otros, donde militaban no solo homosexuales, sino también lesbianas, bisexuales y personas trans que poco a poco fueron distanciándose para protagonizar sus propios espacios y visibilizar sus propias problemáticas¹⁴. Una lucha articulada, aunque minoritaria, que se vincula a su vez con otros movimientos sociales como el feminismo y antirracismo, sindicales e independentistas.

La continuidad de la reforma legal no se veía desde un punto de vista punitivo, sino como una manera de mantener la seguridad del país a través del control. Así, la «reaparición de la tuberculosis, la extensión de la hepatitis y las enfermedades infecciosas y la progresiva adulteración de las sustancias llevaron a la muerte o miseria a miles de heroinómanos callejeros; una circunstancia que fue tácticamente aprovechada por una parte del poder y de los medios de comunicación para “deshacerse” de los grupos sociales “indeseables”»¹⁵. A partir de la aparición del VIH/sida en 1981, muchos de ellos se vieron demonizados con una mayor profundidad, configurándose un binomio entre heroinómanos y homosexuales como principales «culpables» de la expansión de la enfermedad.

¹² Aunque el Código Penal no castigaba las posibles relaciones entre adultos producidas en el ámbito privado, las propias instituciones franquistas lo aprovecharon para poner en marcha sus políticas represivas a través de «delitos de “abusos deshonestos (relaciones con menores de 12 años) (art. 430); de “corrupción de menores” (relaciones con personas entre 12 y 13 años) (art. 452 bis, párrafo b) y de “escándalo público” (art. 431)». En: Ricardo Llamas y Fefa Vila, «Spain: Passion for Life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado español», en *Conciencia de un singular deseo*, ed. Xosé M. Busán Bran (Barcelona: Laertes, 1997): 192.

¹³ Llamas y Vila, «Spain: Passion for Life...», 193.

¹⁴ Sobre la complejidad y profundidad del origen y desarrollo de las principales comunidades y grupos activistas del Estado español, desde mediados del siglo XIX a finales del siglo XX, uno de los estudios más completos es el siguiente: Piro Subrat, *Invertidos y rompepatrias: marxismo, anarquismo y desobediencia sexual y de género en el estado español (1868-1982)*, 1ª ed (Madrid: Imperdible, 2019).

¹⁵ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas* (Madrid: Cátedra, 2015), 355.

2.1. El espectáculo mediático y la construcción de una enfermedad social.

El 5 de junio de 1981 se documentó por primera vez el primer caso de VIH/sida¹⁶ diagnosticado en el Centro para el Control y Prevención de Enfermedades (CDC) de los Estados Unidos. Se trataba de una patología desconocida, con una evolución progresiva rápida y mortal, que se manifestaba en ocasiones a través de elementos físicos como el denominado sarcoma de Kaposi. El hecho de que este primer diagnóstico tuviese lugar dentro de la comunidad homosexual fue aprovechado por los medios de comunicación, marcando el inicio del desarrollo de un determinado relato social y político por el cual quedaban profundamente estigmatizados.

Dentro del Estado español, el primer caso se documenta durante el mes de octubre de ese mismo año en el Hospital Vall d'Hebron de Barcelona, aunque sin apenas información al respecto. Ya para 1983 aparecen registrados catorce casos en total, dos por transfusión de sangre, cuatro por inyección y otros cuatro por mantener relaciones homosexuales¹⁷. La presencia de colectivos minoritarios abre portadas de periódicos como *Diario 16* que el 14 de junio de 1983 titulaba una noticia de la siguiente manera: «Primer homosexual con “cáncer gay” en Madrid». En cuanto al cuerpo de la noticia, podemos ver como en varias ocasiones aparece la idea de «síndrome gay» y llamadas a la tranquilidad de la población para evitar cualquier tipo de «histeria», como si se tratara de una enfermedad que únicamente afectaba a un determinado sector de la sociedad. Comienza así a fraguarse el ya mencionado binomio entre homosexuales y heroinómanos como principales culpables de la expansión del VIH/sida.



1.
Portada *Diario 16*, 14 de junio de 1983.

A raíz de esto comienza a configurarse una serie de aspectos, divididos en tres por Ricardo Llamas¹⁸, que provocaron la expansión del relato social y cultural de la enfermedad. El primero responde a la reducción de la enfermedad a un estatus visual y corpóreo con el objetivo de poder reconocerla y, por tanto, poder evitarla. Para ello se utiliza toda una serie de códigos visuales, como la imagen del enfermo terminal que llevaría a una

¹⁶ Cabe señalar que al comienzo se hablaba de ello como una suerte de cáncer y se hacía principalmente referencia al sarcoma y a una suerte de infección intracerebral. Poco a poco van surgiendo nuevos términos como *Pneumocystis carinii* o GRID (Síndrome de la Inmunodeficiencia relacionada con la homosexualidad) hasta que en 1986 se oficializa el uso del término VIH (Virus de la Inmunodeficiencia Humana) cuya fase más avanzada pasa a denominarse Sida (Síndrome de inmunodeficiencia adquirida) que no siempre se manifiesta en el cuerpo infectado con la misma rapidez ni violencia. El debilitamiento del sistema inmunitario es el que provoca que muchas personas acaben falleciendo por complicaciones y enfermedades derivadas una vez entrada la fase avanzada.

¹⁷ Unidad de vigilancia de VIH, ITS y hepatitis, *Vigilancia Epidemiológica del VIH y sida en España 2020: Sistema de Información sobre Nuevos Diagnósticos de VIH y Registro Nacional de Casos de Sida* (Madrid: Plan Nacional sobre el Sida, División de control de VIH, ITS, Hepatitis virales y tuberculosis, D. G. de Salud Pública ISCIII y Centro Nacional de Epidemiología, 2021), 24.

¹⁸ Ricardo Llamas, *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*, 1ª ed (Madrid: Siglo XXI, 1995), 175-176.

reducción como sujetos asexuados de las personas afectadas, que supuso la aparición del «cuerpo como campo de batalla»¹⁹ y, a su vez, como resistencia, contrario a cualquier tipo de normalización.

En segundo lugar, se configuró la enfermedad como un signo de déficit de moralidad, es decir, como un castigo para aquellos que llevaban una vida alejada de los morales tradicionales. Esto surgía por la necesidad de darle una explicación al origen y desarrollo de la enfermedad, al mismo tiempo que la propia idea de castigo, intrínseca en la propia moral cristiana predominante en el ideario occidental, permite un control mucho más persuasivo de la sociedad. El recto comienza a plantearse como una tumba y el mantener relaciones sexuales «de riesgo» como una sentencia directa de muerte²⁰. Si la homosexualidad ya había estado penalizada durante siglos, aquí alcanza un estado mayor de desprecio, desactivando muchas de las conquistas sociales que se habían conseguido a partir de la liberación sexual experimentada en los años sesenta y setenta, así «el Apocalipsis llegaba de la mano de lo obscuro del cuerpo»²¹. Desde sectores conservadores y religiosos se potenció la creación de una cruzada contra lo sexual, con mensajes a favor de la abstinencia y en contra de soluciones como los preservativos²².

Por último, se codificó la relación entre mal localizado y disperso, por el cual se localizaba a un determinado agente que encarnara la causa de la enfermedad²³. A raíz de ello comienza a utilizarse la expresión grupos de riesgo, especialmente en el ámbito mediático con el objetivo de dar a entender erróneamente que el VIH solo se transmitía en ciertos sectores de la población. Estos grupos han sido catalogados como «las cuatro haches», respondiendo a: homosexuales, heroinómanos, haitianos²⁴ y hemofílicos. Estos últimos estaban libres de culpa y de pecado, pues a diferencia del resto eran considerados «unas pobres víctimas “inocentes” que, por necesitar transfusiones, se infectaban dejando así la culpabilidad e intención a los otros grupos que eran identificados como buscadores de la enfermedad y de la muerte por el uso descontrolado de sus cuerpos»²⁵. La creación de víctimas absueltas de cualquier tipo de culpa fortalecía el relato y los estigmas apropiados al resto de colectividades.

¹⁹ Silvia L. Gil, *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*, 1ª ed (Madrid: Traficantes de sueños, 2011), 186.

²⁰ Como se verá en otro de los apartados, la propia experiencia del placer se desprecia en favor de una serie de políticas marcadas moralmente por la culpa, la vergüenza y el miedo. Para Javier Sáez, «el rechazo a los cuerpos enfermos no se basa solo en categorías morales o ideológicas, ahora la relación con el marica constituía un acercamiento cruel a la muerte». En: Javier Sáez y Sejo Carrascosa, «El culo y el sida», en *Por el culo. Políticas anales*, ed. Javier Sáez y Sejo Carrascosa (Madrid: Egales, 2011), 140-41.

²¹ Sáez y Carrascosa, «El culo y el sida»..., 137.

²² Las políticas contrarias al uso del condón han sido frecuentes en los mensajes pronunciados desde el Vaticano, de ahí que, en 1990, el colectivo Gran Fury, nacido del seno de ACT UP, aprovechase la Bial de Venecia para denunciar este tipo de discursos y políticas que estigmatizaban al sujeto -reduciéndolo a un estatus asexuado- y al propio placer corporal a través de su instalación *The Pope and the Penis*.

²³ Llamas, *Construyendo sidentidades*..., 175.

²⁴ La presencia de los haitianos dentro de estos mal llamados «grupos de riesgo» -en la actualidad se habla de prácticas de riesgo- respondía a las investigaciones científicas que situaban a Haití -que en los años 70 se había convertido en un destino recurrente por el turismo sexual- como la pasarela para la llegada de África a Estados Unidos del VIH.

²⁵ Sáez y Carrascosa, «El culo y el sida»..., 138.

Esta visión sesgada daba lugar también a que otros modos de infección como la penetración vaginal quedasen ocultos o que en la mayoría de las ocasiones no se reconociera como enfermedad dentro de los diagnósticos médicos de la mayoría de mujeres, que en el caso del colectivo lésbico experimentó a su vez una doble ocultación, por su género y su orientación sexual. No fue hasta diez años después, en 1991, cuando a raíz del caso de Magic Johnson, y más de 10 millones de infecciones después a nivel global, la Organización Mundial de Salud decidió revelar que «más de las tres cuartas partes de las personas afectadas en el mundo contrajeron el virus por vía heterosexual»²⁶.

La televisión también reforzó todos estos discursos en torno al sida. En 1983 se estrenaron en España los dos primeros reportajes, titulados *Alarma: El virus que viene de California* y *Sida: La enfermedad de los 80*, que hablaron sobre la enfermedad, aunque siempre con una perspectiva alejada y foránea, como de algo que viene de fuera y que no afectará con gravedad a nuestro país²⁷. A lo largo de los reportajes se habla en varias ocasiones en términos de «plaga gay», de dolor, de pérdida, de grupos de riesgo y de elementos físicos como el sarcoma de Kaposi que comienza a configurarse iconográficamente. Hasta los años noventa, la mayoría de la información al respecto procedía de este tipo de reportajes criptográficos, mientras que la prensa periodística apenas pasaba de la utilización retorcida de imágenes de personas en fase terminal, promoviendo esa histeria social²⁸.

Asimismo, la mayoría de estas crónicas no tenían una intención de prevenir. Apenas se explicaban las maneras de evitar su infección, fuese por la desinformación del momento, desinterés o por miedo que al explicarlo hubiese un mayor número de toxicómanos y homosexuales en el país, sino que exponían públicamente a la sociedad los modos de vida de estas comunidades sin el respeto y sensibilidad necesarias²⁹. Una mirada interesada y llena de prejuicios que propició el desarrollo del *outing*, o salida del armario, público, todo cuerpo infectado, o sin estarlo, pasaba a ser considerado como homosexual o adicto, jugando con la identidad de las celebridades.

Todo ello influía en la construcción de un determinado relato social causante de estigmas que atribuyeron el sida a «maricones» y a «gente desalmada»³⁰, mujeres, drogadictos, pobres e inmigrantes. La homosexualización del discurso sobre el sida por parte de los

²⁶ La Radical Gai, *Silencio=Muerte: dossier sobre sida*, nº 1 (1992): 4.

²⁷ Dean Allbritton, «It Came from California: The AIDS Origin Story in Spain», *Revista de Estudios Hispánicos* 50, nº 1 (2016): 155-156, [doi:10.1353/rvs.2016.0015](https://doi.org/10.1353/rvs.2016.0015). El artículo de Allbritton rastrea de forma extraordinaria los inicios del discurso social sobre el sida establecido en nuestro país y sus semejanzas y diferencias con el discurso norteamericano.

²⁸ José Antonio Blanco Rueda et al., *La imagen del sida en la prensa española*, 1ª ed (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996), 74-75.

²⁹ Para Alberto Mira, la única vez en la que se consiguió una representación fidedigna de la realidad tuvo lugar en 1992 a través del programa *Esta noche sida* presentado por Mercedes Milá en Antena 3. En: Alberto Mira, «Esta noche sida. Comentarios a algunos tratamientos del sida en prensa y televisión», en *De amor y rabia: acerca del arte y el sida*, ed. Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés (Valencia: Universidad Politécnica, 1993), 145-162.

³⁰ Así es como se refiere al resto de cuerpos y realidades que se vieron igualmente afectadas y agredidas por las políticas -o la falta de ellas- tomadas con respecto al sida. En: Llamas, *Construyendo sidentidades...*, 179.

medios y los sectores más conservadores produjo no solo una estigmatización en torno al prejuicio y la ignorancia, sino un retraso en las iniciativas por parte de los sectores sanitarios, que hasta 1996 no consiguió un tratamiento verdaderamente eficaz, perdiéndose millones de vidas por el camino, y las que aún siguen perdiéndose.

2.2. Una realidad saturada de metáforas.

El miedo a verse infectado transformó a la sociedad, otorgándole a la enfermedad una serie de connotaciones sociales y culturales que iban más allá de los estrictamente sanitario, especialmente dentro de la tradición occidental. Esto propició que se comenzara a ver como una fuente de metáforas, al igual que en el siglo XIX lo había sido la sífilis o a comienzos del siglo XX el cáncer. Susan Sontag [1933-2004] analizaba en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas*, de 1978, cómo diferentes enfermedades han permanecido en los discursos y la cultura visual de las sociedades contemporáneas a través de toda una serie de códigos, símbolos y mensajes que en muchas ocasiones imposibilitan su propia comprensión y curación. En él, situaba al cáncer, el cual ella misma había experimentado, como el epítome de la enfermedad moderna, misteriosa e incapaz de ser previsible, creándose «la mixtificación de cáncer = muerte»³¹.

Diez años después, en 1988, se vio en la necesidad de ampliar su ensayo como respuesta a la situación social, política y sanitaria surgida por el sida. La visión negativa, metafórica y estigmatizada del cáncer pasaba a una nueva enfermedad que provocó todo tipo de histerias ante su rápida expansión, las pérdidas provocadas y el desconocimiento inicial. De este modo, la idea de peste, que había servido como metáfora principal del cáncer, pasaba a identificarse con el sida, banalizando la experiencia del cáncer³². A su vez, el cuerpo sexualizado de la *femme fatale* finisecular, considerado como «un laboratorio de desarrollo de infecciones [...] y vector de transmisión»³³ de la sífilis, pasaba a ser ahora el de los cuerpos maricas, lesbianos y trans. Mientras, los bisexuales pasaron a ser «el eslabón perdido que introdujo el virus en el mundo heterosexual»³⁴.

Por otro lado, siguiendo la atribución del cáncer como la enfermedad propia de la modernidad, teóricos como Douglas Crimp hablan del sida como el epítome de la sociedad posmoderna, que pone en juego las diversas identidades, subjetividades y sensibilidades al mismo tiempo que es reflejo de la situación económica y política de occidente a partir de los años ochenta, devorándose a sí mismo desde dentro a través de la presencia, totalmente instaurada en la actualidad, del sistema neoliberal³⁵. La privatización de los espacios públicos y el miedo volvió a encerrar a muchas personas en los armarios, símbolo de la falta de libertad, que «impedía cualquier posibilidad de que

³¹ Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, 3ª ed. (Barcelona: Debolsillo, 2021), 116.

³² Sontag, *La enfermedad y sus metáforas...*, 151.

³³ Llamas, *Construyendo sidentidades...*, 181.

³⁴ Llamas, *Construyendo sidentidades...*, 182.

³⁵ Douglas Crimp, «Sida: militancia y representación», en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, ed. Douglas Crimp (Tres Cantos: Akal, 2015), 99-156.

se forme un colectivo fuerte y bien organizado que pueda pedirle cuentas al gobierno y a las instituciones»³⁶. Las políticas contrarias al sida llevadas a cabo por Ronald Reagan,³⁷ presidente de los Estados Unidos entre los años 1981 y 1989, los más desconcertantes y fuertes de la pandemia, y Margaret Thatcher en Reino Unido potenciaron aún más esa privación de las libertades que se habían ido consiguiendo a partir de los disturbios de Stonewall en 1969, y que serán reconquistados a partir del nacimiento de los primeros colectivos *queer* como ACT UP, de influencia internacional.

Otra de las metáforas que se consolidaron fue la atribución del sida como algo foráneo que había llegado a occidente desde «lo primitivo» para debilitarlo. Como señala Sontag, «el hecho de asociar la enfermedad con los pobres que son, desde el punto de vista de los privilegiados, extranjeros dentro de casa, refuerza la asociación de la enfermedad con lo extranjero: con un lugar exótico, a menudo primitivo»³⁸. Existe, por tanto, también un fuerte componente de clase y etnia en el carácter represivo de los discursos del sida³⁹.

A partir de la presencia constante en los medios de comunicación de términos sanitarios, como la palabra virus, tuvo lugar también toda una reconfiguración lingüística de la sociedad, de nuevas expresiones que comenzaron a utilizarse en el vocabulario diario. Estos influyeron también en otros aspectos como la informática, coincidiendo con la comercialización masiva de los ordenadores para los hogares, siendo ejemplo de ello el uso del término virus al hablar de la entrada de un *software* dañino en el sistema operativo del ordenador, que se simboliza con los sistemas del cuerpo humano⁴⁰.

La infinidad de metáforas influyó en la construcción del relato social, marcado por las vulnerabilidades individuales y colectivas de los cuerpos, aun no existiendo motivos biomédicos para la discriminación de individuos y los discursos de odio, configurando así una pandemia social de significados y subjetividades.

³⁶ Paco Vidarte y Ricardo Llamas, «Armario. La vida privada del homosexual o el homosexual privado de vida (1999)», en *Por una política a carapero. Placeres textuales para las disidencias sexuales*, ed. Javier Sáez y Fefa Vila (Madrid: Traficantes de sueños, 2021), 49.

³⁷ La falta de políticas fue una habitual en la gran mayoría de países, incluida España. En el caso de Reagan es llamativo como hasta 1984, cuatro años después de los primeros diagnósticos oficiales, no pronunció nunca la palabra sida en público, ni tampoco realizó ningún discurso al respecto hasta el año 1987, habiendo fallecido más de diez mil personas en el país. Esta situación de silencio fue criticada por ACT UP a través de la instalación artística-política titulada *Let the Record Show...* (1987-88).

³⁸ Sontag, *La enfermedad y sus metáforas...*, 158.

³⁹ Sobre como el racismo y la xenofobia forman parte los discursos de odio relacionados con el origen y desarrollo del sida puede leerse lo siguiente: Lee Edelman, «The Plague of Discourse: Politics, Literary Theory and “AIDS”», en *Homographesis: essays in gay literary and cultural theory*, ed. Lee Edelman (Nueva York: Routledge, 1994), 79-92.

⁴⁰ Élisabeth Lebovici, *Sida*, trad. Cristina Zelich, 1ª ed. (Barcelona: Arcadia, 2020).

3. «Alguien tendrá que hacer la prevención»⁴¹. Redes de afecto y activismo.

La solidaridad no es creer en la bondad de los que muerden el polvo, sino saber que mientras alguien muerda el polvo yo estoy en riesgo de morderlo al día siguiente⁴².

A partir de los años ochenta, la movilización política de los frentes de liberación fue menguando progresivamente, especialmente tras conseguir la despenalización de la homosexualidad en 1978, momento tras el cual muchos grupos desaparecieron y otros se reestructuraron. El debilitamiento de los movimientos sociales provocó el abandono de las calles «en favor del establecimiento de centros de sociabilidad donde, con frecuencia, coexisten gays con lesbianas poco vinculadas al movimiento feminista y a la militancia lésbica ya organizada»⁴³, unido a la incipiente colaboración con las instituciones estatales para financiarse. Esta despolitización pasaba también por querer acercarse a la normatividad heterosexual, comenzando a instaurarse la necesidad de la aprobación de medidas como el matrimonio, frenándose así el carácter emancipatorio y de superación que pretendían en un principio tanto los movimientos LGTB como feministas.

Los colectivos *queer* buscaban recuperar ese carácter contestatario y de querer romper con cualquier tipo de norma escrita, desbordándolas. Era una vuelta a salir a la calle, de poner el cuerpo como campo de batalla para evitar una muerte no solo física, sino también moral y social. Las nuevas formas de organización permiten hacer frente a la homofobia de los discursos del sida y crear nuevas alianzas que, de nuevo, se entrelazan con otras luchas como el antirracismo y el feminismo. El activismo contra el sida no era solo una lucha por la visibilización y alivio de la enfermedad, sino una lucha contra todo tipo de opresiones que se estaban articulando en los años ochenta y noventa, una lucha abierta a todo tipo de personas que se sintieran interpeladas.

En el Estado español, «el hedonismo despolitizado que se impone mayoritariamente en los años de gobiernos socialistas (1982-96) y de integración en Europa (1986) hace que las primeras noticias sobre el sida sean percibidas por las comunidades como propaganda anti-homosexual»⁴⁴. El miedo ante una posible asociación entre el sida y la homosexualidad provoca que en un principio ningún colectivo existente se posicionara en una posición de lucha destacada como ACT UP, abierto a todos pero formado principalmente por lesbianas y maricas, había hecho en el contexto estadounidense. Esto se explica debido a que en España no había dado tiempo al establecimiento de un movimiento LGTB tan fuerte como el norteamericano, por lo que cualquier tipo de prejuicio se pensaba que podría perjudicar sus objetivos sociopolíticos a futuro, y por el hecho de que la población gay no se había visto tan enormemente afectada, siendo

⁴¹ Al igual que en el apartado anterior, la frase citada hace referencia al lema que La Radical Gai utilizó como firma en muchas de sus acciones y carteles, que denota ese carácter de solidaridad, fraternidad y apoyo mutuo característico y de cuestionamiento de la falta de apoyos y campañas eficaces.

⁴² Paco Vidarte, *Ética marica: proclamas libertarias para una militancia LGTBQ* (Madrid: Egales, 2014), <https://bibliotecacomplutense.odlotk.es/info/00083020>.

⁴³ Llamas y Vila, «Spain: Passion for Life...», 209.

⁴⁴ Llamas y Vila, «Spain: Passion for Life...», 215.

mayoritarios los casos por vía intravenosa⁴⁵. De hecho, Alberto Cardín en 1985 se pronunciaba no solo ante al abandono institucional, sino también del propio colectivo homosexual, al que tachaba de falta de concienciación y compromiso⁴⁶. En cualquier caso, se prefirió la creación de los denominados comités anti-sida para «evitar el asumir esta lucha como nuestra»⁴⁷.

Sin embargo, la necesidad de crear nuevos espacios de resistencia y subversión donde lo corporal fuese político y trinchera causó el nacimiento de agrupaciones y colectivos como ACT UP Barcelona [1987-?], La Radical Gai [1991-97], que había surgido como escisión de COGAM, y LSD [1993-?]. Estos dos últimos aparecen dentro del contexto político y social del barrio madrileño de Lavapiés, marcado por la fuerte presencia de centros y asambleas okupas que concebían «nuevas alternativas de sociabilidad, entramado urbano y creatividad, a menudo en sintonía con micropolíticas relativas al ecologismo o antimilitarismo»⁴⁸. Por tanto, fueron colectivos donde fluctuaban intereses anticapitalistas con perspectivas feministas y *queer* que en muchas ocasiones quedaban en el olvido dentro de estos colectivos sociales.

A raíz de esta nueva movilización activista y política, comenzará a existir tanto en España como en el resto de los países occidentales una mayor conciencia en torno a la idea de sujeto y como sus diferentes subjetividades se construyen y operan en una sociedad en muchas ocasiones opresiva. La identidad pasa así no a ser solo un fin, «sino [a ser] el principio de la autoconciencia»⁴⁹.

3.1. La utilización «artivista» del fanzine y el cartel.

Este nuevo activismo pasaba por la necesidad de servirse del lenguaje no solo verbal, sino textual y artístico. Influidos por ACT UP, Gran Fury, Queer Nation o Lesbian Avengers, los colectivos antes mencionados desarrollaron una serie de estrategias artivistas, unión de arte y activismo político, donde la utilización del cartel y el desarrollo del fanzine fueron esenciales. El fanzine, vinculado con la disidencia y la necesidad de una prensa alternativa donde una comunidad pudiera expresar sus ideas, se rige por una naturaleza DIY, es decir, *do it yourself* o hazlo tú mismo, por lo que se trata de autopublicaciones de tiradas cortas sin fines de lucro con un precio con el que se intentan cubrir los gastos de impresión⁵⁰. En las publicaciones de La Radical Gai y LSD, principales colectivos en desarrollar esta idea del fanzine, encontramos ensayos, críticas, reproducciones de

⁴⁵ La Radical Gai, *Silencio=Muerte: dossier sobre sida*, nº 1 (1992): 5.

⁴⁶ Véase: Paul Julian Smith, «La representación del sida en el estado español: Alberto Cardín y Eduardo Haro Ibars», en *Conciencia de un singular deseo*, ed. Xosé M. Buxán Bran (Barcelona: Laertes, 1997), 318.

⁴⁷ La Radical Gai, *Silencio=Muerte: dossier sobre sida*, nº 1 (1992): 5.

⁴⁸ Luis Marzo y Mayayo, *Arte en España...*, 557.

⁴⁹ Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila, «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español 2* (2005): 166, <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>.

⁵⁰ Laura López Cansado, «Fanzines y teoría queer: el caso de De un plumazo y Non Grata», en *Ciberpolítica. Hacia la cosmópolis de la información y la comunicación*, ed. Ramón Cotarelo y Javier Gil (Madrid: Instituto Nacional de Administración Pública, 2017), 739.

carteles y obras de arte, artículos de opinión, historietas y recomendaciones. Pero lo que principalmente los hacía diferentes al resto de fanzines fue la introducción de las primeras traducciones de autores *queer* y los primeros planteamientos propios en torno al género y el sexo por parte de teóricos y escritores como Ricardo Llamas, Paco Vidarte, Fefa Vila, Lilitiana Couso, Virginia Villaplana y Paul B. Preciado, entre muchos otros.

Crearon «redes de afecto, de relaciones [...] y de supervivencia»⁵¹ que dieron pie a la eclosión de nuevas ideas políticas de pensar(se). Un arte surgido de los márgenes de la sociedad contra el silencio, el odio, la violencia de los «queerpos» y el olvido, que permitió cuestionar los tejidos sociopolíticos y culturales de la España del momento. Eduardo Nabal, integrante de La Radical Gai, recuerda aquellos años como «una forma de recuperar el espíritu combativo ante el ya entonces amenazante capitalismo rosa. Fue un momento de mucha lucha política en Madrid y donde había esperanzas de cambio y renovación del movimiento»⁵². Era el momento necesario para organizarse y luchar sirviéndose de todo tipo de lenguajes ante la indiferencia, ya fuese con proclamas, eslóganes y carteles desafiantes como ocupando los espacios públicos⁵³.

La Radical Gai aparece en 1991 tras separarse de COGAM como una vertiente más política y crítica. Se identifican en lo «gai» como sujetos politizados, como una identidad disidente y una forma de desobediencia capaz de unificar todas las luchas sociales⁵⁴. El rechazo al uso del término gay, con y griega, en favor de un uso intencionado de *gai*, con *i* latina, era una forma de alejarse de todo modelo que remitiera a lo anglosajón e institucionalizado, cuyas reivindicaciones consideraban vacías por acceder a «un diálogo con el Estado y el poder, aceptando sus posiciones asimilacionistas, la monogamia y prácticas en definitiva legibles y no rupturistas para la heterosexualidad»⁵⁵. Su política buscaba ser un revulsivo, rompiendo la izquierda política heterosexual desde lo marica, insulto que comienzan a reapropiarse como seña de identidad propia, proponiendo modos de hacer, pensar y querer diferentes. De hecho, tanto Paco Vidarte como Ricardo Llamas denunciaron en diversas ocasiones el rechazo político que sintieron no solo por la derecha, sino también por la izquierda, que veía en las políticas *queer* un «inevitable vacío ideológico, cuando no la frivolidad burguesa de un número de revista»⁵⁶.

⁵¹ Fefa Vila Núñez y Javier Sáez, «Haciendo memoria, dibujando mapas o ¿qué hay del archivo queer?», en *El libro de buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, ed. Fefa Vila Núñez y Javier Sáez (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2019), 328.

⁵² Gustavo Pecoraro, «La Radical Gai: sobrevivientes que vuelven de la guerra», *Revista Furias*, 3 de diciembre de 2015, <https://revistafurias.com/la-radical-gai-sobrevivientes-que-vuelven-de-la-guerra/>.

⁵³ No obstante, a diferencia de los Estados Unidos donde sí había tenido lugar esa consolidación del colectivo, en el Estado español las movilizaciones apenas congregaron a gente, mas si lo comparamos con los números que suelen darse en la actualidad. Existía cierto miedo a verse asociado con lo queer.

⁵⁴ Andrés Senra, «20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa», video de Youtube, 2:03:49, publicado el 15 de abril de 2015, <https://youtu.be/z-JrvnRwL44>.

⁵⁵ Paula Martín Peláez, Francisco Javier Rueda Córdoba y David Manuel Sánchez Sánchez, «La “ficción” de Chueca: análisis de discursos, cuerpos y espacios en fanzines lesbianos y gais en la década de los noventa en Madrid», *Maricorners* 1 (2020): 163, <https://www.researchgate.net/publication/344454655>.

⁵⁶ Paco Vidarte y Ricardo Llamas, «Cero a la izquierda (1995)», en *Por una política a caraparro. Placeres textuales para las disidencias sexuales*, ed. Javier Sáez y Fefa Vila (Madrid: Traficantes de sueños, 2021), 37. Una versión reducida sobre esta misma cuestión puede leerse en La Radical Gai, *De un plumazo: el fanzine de La Radical Gai de Madrid*, nº 4 (c. 1994-95): 1-30.

Su fanzine, titulado *De un plumazo* como referencia al uso de la pluma como símbolo de lucha⁵⁷, pretendía convertirse en un espacio de reflexión, una manera de crear una red de apoyos dentro y fuera del colectivo gai con el objetivo de «seguir avanzando en la construcción de una autonomía vital libre en el presente, y además, sobre todo, para conquistar un pasado, una referencia que limite nuestro vacío actual, y un futuro de liberación, que dé sentido a un presente más combativo»⁵⁸. Desde el primer número se intuyen claramente sus principales motivaciones y reivindicaciones, pues en él pueden leerse frases como «a la mili ni loca» o «presos gais, presos de conciencia»⁵⁹, indicando ese antimilitarismo y ese querer seguir luchando contra toda forma de opresión social e institucional. También, referencias a eventos de la discusión pública del momento como «no al 92, sí al 69», entre otros.

Al mismo tiempo, llevaron a cabo toda una acción en torno a la concepción de carteles, que solían incluirse dentro de las páginas del fanzine junto a la reproducción de obras y carteles procedentes de artistas y figuras del extranjero. Por ejemplo, podemos encontrar diversas reproducciones de obras de David Wojnarowicz como *Sin título (Un día, este chico...)* de 1990-91, Gran Fury, Keith Haring o Tom of Finland, entre otros. El más célebre de todos ellos fue el cartel *Silencio=Muerte* que venía a ser una apropiación y castellanización del original neoyorquino. La mixtificación de cáncer igual muerte había pasado a ser sida = muerte y, posteriormente, a raíz de la homosexualización del relato

de la enfermedad, pasó a identificarse como homosexual = sida = muerte. Esto propició el nacimiento del colectivo *Silence=Death Project*, autor de uno de los símbolos más reconocidos de la lucha contra el sida a través de la utilización del cartel como elemento artístico y combativo⁶⁰. Un cartel sencillo, con apenas dos palabras que incluía la imagen del triángulo rosa no con el objetivo «de confirmar nuestro papel de deportados y gaseados, sino señalar que conocemos el pasado»⁶¹; un querer construir una memoria colectiva.

Esta apropiación de elementos iconográficos y símbolos, algunos de ellos artísticos como *El grito* de Edvard Munch, no era únicamente una manera de concebir memoria, sino de demostrar lo ficticio del relato sobre la originalidad del arte y una manera posmoderna de hacer frente a la realidad,



2. La Radical Gai
El silencio produce sida ¡Grita!, 1993.

⁵⁷ De hecho, según se recoge en los propios fanzines, era frecuente encontrar en Madrid grafitis firmados con la siguiente frase a modo de eslogan: «Si tu pluma les molesta, clávasela».

⁵⁸ La Radical Gai, *De un plumazo: queerzine de La Radical Gai de Madrid*, nº 666 (estío de 1993): 3.

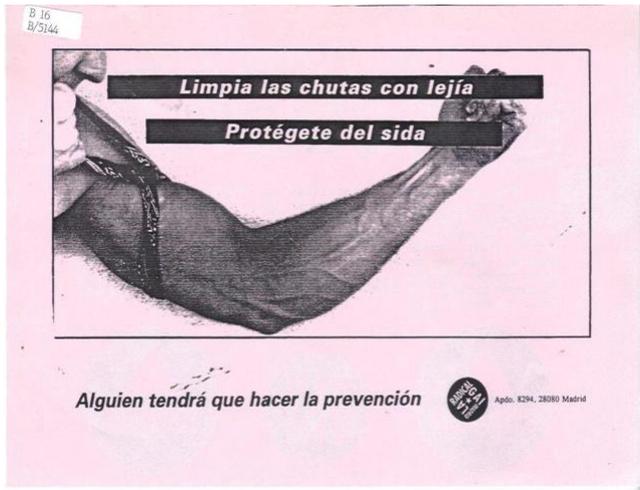
⁵⁹ La Radical Gai, *De un plumazo*, nº 1 (otoño de 1991): 1.

⁶⁰ El lema ha dado pie a todo tipo de interpretaciones literarias y metafóricas por parte de autores, destacando la aportación de Lee Edelman en: Lee Edelman, «The Mirror and the Tank: "AIDS", Subjectivity and the Rhetoric of Activism», en *Homographesis: essays in gay literary and cultural theory*, ed. Lee Edelman (Nueva York: Routledge, 1994), 93-120.

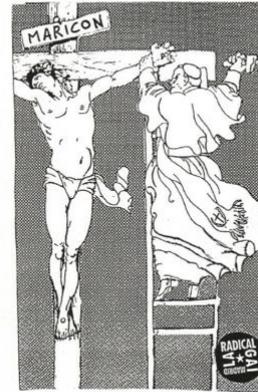
⁶¹ La Radical Gai, *De un plumazo: queerzine de La Radical Gai de Madrid*, nº 666 (estío de 1993): 13.

apropiándose de los modelos del enemigo para subvertirlos. Asimismo, realizaron con frecuencia carteles recomendando el uso de condones, así como todo tipo de reivindicaciones de carácter sexual unido, en ocasiones, a la crítica eclesiástica, como se analizará en un apartado posterior. De la misma manera, hicieron carteles que aludían a la forma correcta en que debe utilizarse una jeringuilla para evitar cualquier tipo de infección. Cuestiones en las que las instituciones no entraban por miedo a un posible aumento de toxicómanos en España; la Radical, por su parte, pretendía informar todo lo posible, sin estigmatizar.

3.
La Radical Gai. *Limpia las chutas con lejía con lejía....*, 1990s.

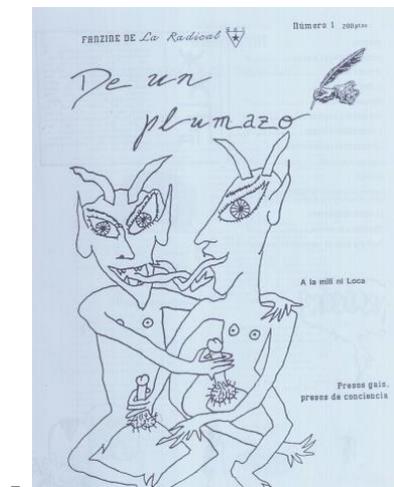


SI LA IGLESIA TE KEMA

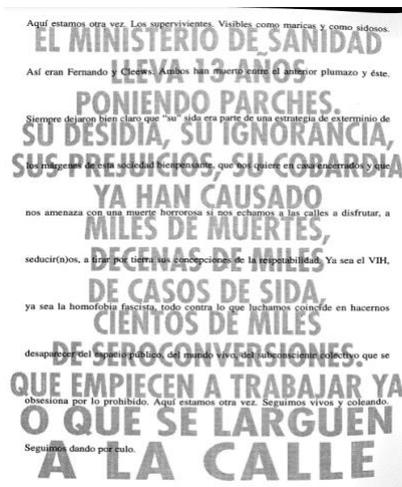


4.
La Radical Gai *Kema la Iglesia,* 1990s.

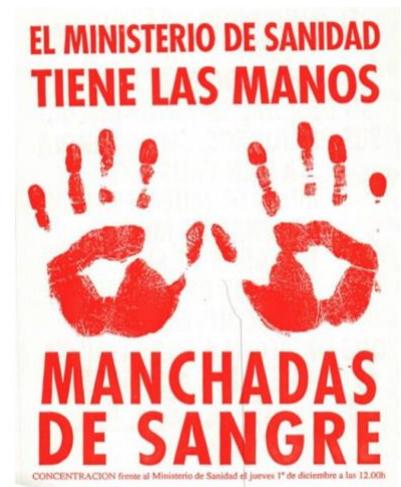
Entre las páginas del fanzine se encontraban también todo tipo de cuestiones y decoraciones de corte tipográfico, jugando con los títulos y tipos de letras, e iconográfico, con todo tipo de dibujos de diablillos y monigotes, generalmente de corte sexual como forma de reivindicar sus cuerpos y el placer, estigmatizado no solo por el sida, sino por el propio rechazo social a su orientación. Si bien el uso de texto tiene un fin reivindicativo como el de cualquier cartel político, su propia concepción remite a una cierta yuxtaposición entre lo caligráfico, la escritura y el dibujo y a la propia necesidad de la escritura de remitir a un movimiento de la mirada. En estos carteles, el lenguaje, apoyado o no en la imagen, se sitúa en el centro de la protesta.



5.
La Radical Gai *Portada De un plumazo* 1, 1991.



6.
La Radical Gai *El Ministerio lleva 13 años....*, 1995.



7.
La Radical Gai *El Ministerio tiene....*, 1995.

Asimismo, el fanzine sirvió como espacio para elaborar teorías en torno a la identidad, con cuestiones como la reducción del cuerpo homosexual, el armario o la pluma, unidas a la exposición de formas de protegerse ante el odio⁶² o de las diversas formas de entender la sexualidad⁶³. También para albergar relatos, así como reivindicaciones políticas, no solo del contexto español sino también de Latinoamérica, y manifiestos contra la estigmatización del sida, publicando un dossier dedicado exclusivamente a la cuestión en 1992. Sin embargo, la realidad femenina y lesbiana quedaba invisibilizada ante la mayoría masculina de *La Radical*. Un problema solventado a raíz del origen y desarrollo de colectivos y grupos como *Erreakzioa-Reacción* y *LSD* que surgieron para «articular el sujeto feminista no solo contra el patriarcado, sino también contra la heterosexualidad y su carácter privativo para todas las mujeres»⁶⁴ e introducir lo *queer* dentro lo feminista.

LSD apareció en 1993, dentro del contexto madrileño del barrio de Lavapiés, como un movimiento entre amigas, entre ellas la artista Carmela García, que habitaban espacios comunes y como un colectivo de urgencia por parte de la izquierda feminista ante la situación social y sanitaria de los años noventa, con un interés en «contarnos a nosotras mismas e intervenir en el espacio y en la política desde posiciones muy locales»⁶⁵. En sus textos y obras relacionaban discursos sobre la identidad con el anticapitalismo y antimilitarismo y establecieron todo tipo de redes y apoyos no solo con *La Radical Gai*, sino también con otros colectivos locales y extranjeros como *ACT UP París*, *Lesbian Avengers*, *Queer Nation* y la artista *Nicole Eisenman*⁶⁶. El término *LSD* respondía a muchas variantes: «lesbianas sin duda», «lesbianas se difunden», «lesbianas sin destino», «lesbianas sin dios» o «lesbianas sin dinero», entre otros. Un juego de palabras que ponía en manifiesto la realidad material que vivían.



8. *LSD*. No conozco ninguna lesbiana con sida, 1993.

Su fanzine, titulado *Non Grata*, nace en 1994 de manera manual por su interés en producir redes a través de este tipo de publicaciones que permitieron debatir, contemplar estrategias y crear una comunidad a pesar de que no existía la inmediatez informativa actual. A lo largo de sus páginas encontramos reivindicaciones del deseo femenino, traducciones de autoras como *Judith Butler* y *Audre Lorde* o diálogos con artistas como *Barbara Hammer*. Todo ello con el objetivo de «ofuscar el discurso dominante con

⁶² Se recogen tanto números de teléfono de diversos colectivos que brindan apoyo, como los pasos que deben seguirse en caso de sufrir una agresión.

⁶³ Por ejemplo, en el número 4 aparece recogido todo un listado de diferentes términos y prácticas que permitían educar sexualmente a los diferentes miembros del colectivo, con un objetivo práctico-didáctico.

⁶⁴ Fefa Vila Núñez, «Son[i]a #307», en *Radio Web MACBA*, 5 de marzo de 2020, podcast, 0h91m0s, <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-307-fefavila>

⁶⁵ Gracia Trujillo y Marcelo Expósito. «Entrevista a Fefa Vila: LSD». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* 1 (2004): 161. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>

⁶⁶ Vila Núñez, «Son[i]a #307»..., <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-307-fefavila>

múltiples discursos discordantes, de prácticas y de representaciones de un lesbianismo que se resiste a ser conquistado por un corpus legal que nos promete una existencia homologable»⁶⁷. Al igual que en *De un plumazo*, se juega con la propia escritura y las imágenes que acompañan a los diversos textos. Entre las imágenes encontramos todo tipo apropiaciones, referencias visuales y creaciones propias que buscaban transitar los lenguajes tradicionales para crear un nuevo imaginario en el que reafirmar su identidad, aunque siempre alejado de cualquier parámetro estético o museístico.

Dentro de este continuo proceso de búsqueda identitaria y representativa se enmarca su serie fotográfica *Es-cultura lesbiana* [1994-95], frase que aparecía escrito en las piernas abiertas y desnudas de una mujer lesbiana que marcaba así su cuerpo para hacerlo visible ante la falta de representaciones; misma idea sobre la que trabajará un par de años más tarde el colectivo Bollus Vivendi en su fanzine. En cualquier caso, se trata de una serie de imágenes atrevidas, donde se muestra la sexualidad explícita sin ningún tipo de vergüenza reclamando su espacio propio, y que se expusieron en el bar *La Lupe* y *El Mojito*⁶⁸. Esta exploración en torno al cuerpo femenino continuó a través de otras obras como *Partes de ti* de Carmela García, cuyas imágenes aparecían en el número 2 de *Non Grata*; un proyecto audiovisual de 1998 de Virginia Villaplana y Liliana Couso para la exposición *Transgénic@s* y la serie *Menstruosidades*, donde a través del humor buscaban mofarse de los tabús atribuidos a la menstruación. Un interés por la desnudez que podría permitir establecer una posible relación de influencias con el colectivo brasileño Gang, donde los cuerpos se cargan de un valor metafórico y performativo en torno a la reivindicación de la identidad.



9.
LSD.
Es-cultura lesbiana,
1995.

La cuestión y urgencia del sida fue tratada también por ellas a partir de otras prácticas de puesta en común como la realización de talleres de educación sexual, donde se buscaba reflexionar sobre las maneras seguras de las prácticas sexuales y comunicar toda la información posible y actualizada en torno al VIH⁶⁹. Cabe señalar otros fanzines que configuraron los enfoques de los estudios *queer* en España como KLGB (Kolectivo de

⁶⁷ LSD, *Non grata*, nº 2 (julio de 1997): 3.

⁶⁸ Gracia Trujillo, «Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos queer en el Estado español», en *El eje del mal es heterosexual. Figuras, movimientos y prácticas feministas queer*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de sueños, 2005), 34.

⁶⁹ Andrés Senra. «20 retratos de activistas queer...». <https://youtu.be/z-JrvnRwL44>.

Gais y Lesbianas de Burgos) y Planeta Marica, este último también conservado dentro del archivo *queer* del MNCARS. Por su parte, el colectivo *Radical Morals*, del que apenas se conserva información al respecto, realizó diversos carteles denunciando a través de un lenguaje irónico la invisibilidad que sufrían las mujeres, incluyendo aquellas que se veían obligadas a ejercer la prostitución, en los discursos sobre el sida.

“Hay 4 lesbianas muriendo de sida en un hospital”



- Esta frase es errónea porque:



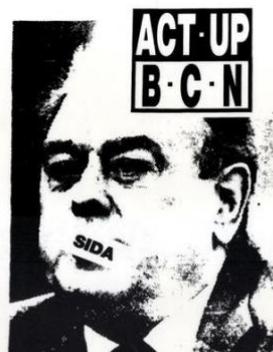
- 1 - Las lesbianas no follan. Se dan besitos y tonterías. Así que no pueden tener el sida.
- 2 - Las lesbianas no pueden entrar en los hospitales.
- 3 - No lo han dicho en la televisión. Puede que sea cierto, puede que no. En todo caso, carece de interés.
- 4 - Las lesbianas no existen.

10.

Radical Morals.

Hay 4 lesbianas muriendo de sida en un hospital, 1990s.

Fuera de Madrid, la importancia de ACT UP Barcelona, surgido en 1989 a imagen y semejanza del colectivo neoyorquino, fue vital para la denuncia al sistema desde los márgenes, utilizando un arte político, contestatario y de apropiación, incluyendo todo tipo de imágenes preexistentes. Su interés por la acción directa dio lugar a toda una serie de denuncias de corte político a personas que creían que el sida no era ni urgente ni tenía relación con ellos, incidiendo en la problemática real de la enfermedad⁷⁰. De manera semejante a los carteles norteamericanos dirigidos a políticos como Reagan, en este caso se optó por señalar a Jordi Pujol, que entonces era presidente de la Generalitat, con un cartel donde aparecía la palabra sida en su boca acompañado de una serie de textos críticos donde se denunciaba su falta de compromiso al no haber pronunciado la palabra sida en ninguna de sus declaraciones públicas, a pesar de que habían fallecido 436 personas en 1991. Asimismo, ACT UP Barcelona realizó varios carteles más, como el titulado *Ara, més* [1991], donde se denunciaba la falta de interés de las instituciones públicas acompañado de la imagen de un ataúd.



436 personas habrán muerto del SIDA en Barcelona durante el año 1991.*

En este mismo año, Jordi Pujol no ha mencionado la palabra SIDA en ninguna de las 300 declaraciones que hizo.**

*Proyección del SIDA en Barcelona/Institut Municipal de Salut
**Segun un análisis de las informaciones de prensa

11.

ACT UP BCN.
Jordi Pujol, 1991.

De igual modo, a finales de los años ochenta y principios de los noventa surgieron toda una serie de colectivos cuya importancia fue igualmente relevante a la hora de crear campañas de concienciación social y brindar apoyo moral y emocional a los infectados, como *Actua* [Cataluña, 1991], *Stop Sida* [Barcelona, 1986], *Col·lectiu Lambda* [Valencia, 1986], el Proyecto 1 de diciembre [Valencia, 1991] que llenó las calles de la ciudad de carteles explícitos sobre el uso del condón, el Colectivo Local Neutral [Valencia, 1996]

⁷⁰ Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*, 1ª ed (Valencia: Universidad Politécnica, 1993), 106.

y el Proyecto Sida Social [Valencia, 2005]⁷¹, entre otros. Todos se sirvieron de formatos gráficos como forma de denuncia y vehículo de sus actividades reivindicativas.

En definitiva, se ha podido comprobar como a partir de la situación de emergencia surgió todo un nuevo arte nacido no solo para las esferas artísticas, sino para ocupar la calle y las conciencias de la sociedad. La utilización que hicieron de los carteles suponía el abandono de los textos ambiguos frecuentes en la prensa en favor de frases concretas y específicas con un lenguaje directo para causar un gran impacto en el espectador, tanto por el mensaje escrito como por las imágenes utilizadas que los acompañaban. Un arte que «veía necesario traspasar los límites del apropiacionismo vanguardista y la crítica institucional y pasar a la acción y a la intervención en la arena pública y no solo aquella del arte»⁷², lo cual tendrá un peso mayor con la realización de todo tipo de actos de presión y acción en las calles de Madrid y otras ciudades, como se verá más adelante.

3.2. Retratos de una colectividad latente.

La presencia del apoyo mutuo entre diferentes individuos, nacida de esa colectivización del yo, entendido como sujeto, promovida por los colectivos, aparece de igual forma en la representación artística llevada a cabo por diversos artistas a través de todo tipo de lenguajes, tanto figurativos como abstractos y conceptuales. Entre los grandes ejemplos se encuentra una de las figuras fundamentales a la hora de hablar del arte español relacionado con el sida: Pepe Espaliú [Córdoba, 1955-1993]. De origen cordobés, dolor, identidad y vida se vinculan férreamente en su obra, haciendo de la mirada algo teatral y dramático, entre el silencio y la inmovilidad, sumado a ello la influencia que tuvieron en él los seminarios de Oscar Masotta, que tradujo las enseñanzas de Jacques Lacan al castellano, durante su etapa de formación.

El sida supuso un agravante a los sentimientos de marginación y abandono que había sentido durante toda su vida y que se había reflejado en su obra a partir de dibujos, especialmente de rostros, donde trabaja cuestiones sobre la identidad, usando en ocasiones la idea surrealista del yo dividido en dos que puede remitirnos a los dibujos de Federico García Lorca, o sirviéndose de la escultura como en el caso de sus *Santos* [c. 1988], donde los rostros desfigurados quedaban silenciados y atrapados por un bronce que remite al cuero. A partir de la década de los 90, consolidó su obra en torno a su estado como enfermo de sida. Hizo pública su condición y desarrolló un arte renovado con una mayor dimensión social y de denuncia, estableciendo diálogos con el espectador a través de lo que él sentía. Concibiendo, así, el arte como un espacio de reflexión y compromiso.

El ejemplo más claro lo encontramos en sus *Carrying* [1991-92], una serie de esculturas que aluden a la forma de un palanquín fúnebre, cerrado y pesado, pues están realizadas en hierro, quedando desvinculados de su función original y transmitiendo «las mismas paradojas de sustentación y movilidad que las esculturas de muletas, que también se

⁷¹ Estos tres últimos, de origen valenciano, surgieron a raíz de la implicación de Pepe Miralles.

⁷² Jesús Carrillo, «Contra el archivo: sida y activismo artístico», *Carta 5* (2014): 36.

distinguen por su absurda y dolorosa pesadez»⁷³. Su aislamiento pone en relieve esa diferencia entre el cuerpo sano y lleno de prejuicios, y el cuerpo enfermo, que sufre discriminación y es incapaz de establecer un contacto directo con la sociedad, que lo observa como espectador indirecto; misma idea que se puede atribuir a sus caparazones de escayola. Se mueve en un camino dual entre la derrota y el optimismo o el refugiarse en el apoyo colectivo y la visibilidad de los espacios públicos frente a la vulnerabilidad de la soledad y exclusión⁷⁴. Las esculturas alcanzaron una nueva dimensión al ser trasladadas a la experiencia corporal sustituyendo el palanquín por el propio cuerpo del artista, otorgando a la obra toda una serie de metáforas que se analizarán más adelante.

Al mismo tiempo, trabajó con otros símbolos como las jaulas, que le servían como metáfora de la sensación de aprisionamiento que sentían los infectados de VIH y enfermos de sida al vivir con una enfermedad que se había asociado de manera intencionada con comportamientos considerados inmorales y una serie de individuos pertenecientes a colectivos minoritarios que estaban siendo estigmatizados sin una razón médica. Sin embargo, Espaliú va más allá, el espacio opresor de la jaula se abre y expande hacia abajo a través de diferentes filamentos de hierro que acaban fundiéndose en un abrazo simbólico que nos habla del amor, la amistad y del vínculo solidario entre distintos cuerpos. Esto se observa en obras como *Tres jaulas* [1992] o *Luisa II* [1992]⁷⁵, cuyo nombre surge en memoria de una amiga del artista, Luisa Martínez, que estuvo al frente de la lucha contra el sida en las calles de Madrid. Ambas son obras que son un claro retrato de esa colectividad latente surgida a raíz del sida y la necesidad de cuidados, algo que en Estados Unidos, pues Espaliú visitó Nueva York a comienzos de la década, se había consolidado a partir de la figura de los denominados *buddies*, voluntarios y amigos que se encargaban de los cuidados de personas desatendidas, supliendo la labor que las instituciones políticas y sanitarias desatendían.



12.
Pepe Espaliú.
Carrying VI, 1992.
Hierro.



13.
Pepe Espaliú.
Luisa II, 1993.
Hierro y pintura.

⁷³ Adrián Searle, «Cómo vivir dos veces: Pepe Espaliú», en *Pepe Espaliú*, ed. Raúl Rispa y Valeria Varas (Madrid: Documenta, Artes y Ciencias Visuales y MNCARS, 2002), 58.

⁷⁴ Sobre el posible uso de estos *carrying*, de los que se conservan varios con todo tipo de formas, Espaliú llegó a decir lo siguiente: «caja ciega en la que no ves a un viajero que tan solo es una suposición (nadie puede entrar o salir, ver o ser visto, hablar o escuchar, pedir o denegar, contagiar o ser contagiado, andar o detener en esos carros)». En Xosé Prieto Souto, *El último Espaliú*, 1ª ed (Valencia: AECID, 2020), 48.

⁷⁵ En otras obras como *El bosque* [1992] o *Rumi* [1993] se alude también a ese vínculo colectivo, pero sin la necesidad de fusionar las varillas inferiores, sino uniendo las propias jaulas, su propia materialidad.

Finalmente, en su serie *Diez últimos dibujos* [1993], aquellos que realizó antes de fallecer por complicaciones derivadas del sida, se sirvió de estas mismas figuras metafóricas para seguir incidiendo en la unión entre figuras. En una de ellas, un *collage*, aparece dibujado un círculo creado textualmente a partir del juego con la frase «con o sin ti» junto a la fotografía de un urinario, lugar de contactos y «punto de encuentro y comunicación para la comunidad gay»⁷⁶. En estos dibujos encontramos también la representación del dolor unido a lo sexual de una manera explícita nunca antes vista en la producción de Espaliú, creando un *collage* a partir de un tallo de espinas y la fotografía de unos testículos con clavos. Deseo y dolor quedaban así en comunión, en una retórica religiosa que siempre interesó al artista y que, al mismo tiempo, hablaba de las metáforas de la enfermedad, entre ellas el considerar la expresión libre del deseo como un camino directo a la muerte.

La necesidad de colectividad y denuncia aparece igualmente en la obra de Pepe Miralles [Xàbia, 1959] que parte siempre desde una dimensión teórica y conceptual, sirviéndose «del arte como instrumento de concienciación social»⁷⁷, como la mejor manera de disputar la enfermedad. Aunque trabajó como artista grupal en colectivos como Proyecto 1 de diciembre, su producción individual es igual de amplia y destacada. Ejemplo de ello lo tenemos en sus obras *Pensar el sida* [1992]; *Dinero, dinero* [1996], donde denunciaba los intereses económicos detrás de la falta de medidas eficaces por las instituciones; sus carteles del *Proyecto silencio general* [1993] donde, a la manera del de Jordi Pujol de ACT UP Barcelona, usó el rostro de políticos como José María Aznar y su proyecto *Dinero=Poder=Muerte* [1993], donde juega con las mixtificaciones de manera semejante a lo que habían hecho en Estados Unidos y denunciando la ineficacia de tratamientos como el AZT. De la misma forma, denunciaba también el interés económico que seguían primando muchas farmacéuticas antes que encontrar una solución sanitaria eficaz.



14.
Pepe Miralles.
*Dinero=Poder
=Muerte*, 1993.
Instalación en
Antiga Llonja
de Contratación
de Benissa,
Alicante.

Por último, cabe mencionar a toda una serie de artistas que también trabajaron en estos momentos en torno al sida desde formatos tan diversos como la escultura, la fotografía o la instalación como: Mu-ur Vindel [*Cuerpos marcados*, 1993], Jesús Martínez Oliva [*Seres ínfimos*, 1992-93], Águeda Bañón [*El tajo*, 1996] y Sonia Guisado [*Robando fuerza a la vida*, 1989]. Esta última crea una metáfora sobre como muchas personas viven sintiéndose incapaces de seguir hacia delante debido a los discursos estigmatizantes y morales, como señala Rut Martín⁷⁸. Todas ellas son obras que configuran un yo íntimo, pero que se expande en torno a la necesidad, aún latente, de una colectividad férrea.

⁷⁶ Prieto Souto, *El último Espaliú...*, 50. Sobre la importancia histórica y cultural para la comunidad gay de urinarios y otros espacios públicos se han publicado varios estudios, véase: Alex Espinoza, *Cruising: historia íntima de un pasatiempo radical*, trad. Carlos Valdivia Biedma (España: Dos Bigotes, 2020).

⁷⁷ Rut Martín Hernández, «El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010), 301, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/12010/>.

⁷⁸ Martín Hernández, «El cuerpo enfermo...», 523.

4. Corporalidad y espacio público: el giro performativo.

La utilización del cuerpo como expresión pública, artística e identitaria comienza a desarrollarse dentro de las fronteras españolas a partir de la década de los setenta y la obra de artistas como Esther Ferrer y el grupo Zaj. Ponían en relieve la necesidad de representar un cuerpo plural, social y disidente que había quedado aislado «por la violencia y la explotación de la guerra y el exilio tras la Guerra Civil [...] influyendo en la negación de una exploración crítica del cuerpo [...]»⁷⁹. Tras la muerte de Francisco Franco en 1975, el espíritu político y regenerativo de la Transición, así como la entrada de diversas contraculturas extranjeras, influyó a ese anhelo por explorar los cuerpos.

Una exploración pública y performática del cuerpo que no corresponde únicamente con lo producido dentro de los círculos artísticos contemporáneos, como pueden ser las ferias, galerías y museos, sino también con lo efectuado por figuras del *underground* durante y después de la dictadura como Madame Arthur y José Pérez Ocaña, cuyas acciones travestido por las Ramblas en la Barcelona setentera o entonando una saeta a la Macarena vestido con mantilla no pasaron inadvertidas⁸⁰. Así como personalidades del mundo del espectáculo como Dolly Van Doll, Rampova del *Kabaret Ploma 2* o Susana Estrada. Podría decirse que todo ello, tanto el travestismo como el destape, el cabaré y la revista musical, influyó de igual manera en la consolidación del cuerpo como revelación y expresión, manteniéndose hasta la actualidad dentro de las prácticas artísticas españolas.

La aparición del sida en las sociedades contemporáneas provocó un replanteamiento de estas prácticas corpóreas para dar cabida a nuevas preocupaciones y urgencias. Las calles de ciudades como Nueva York y París se convirtieron en verdaderos campos de batalla donde artistas y activistas manifestaban por igual su deseo de cambio y el fin del silencio gubernamental y sanitario que se había llevado la vida de amigos, compañeros y amantes, o la suya propia en un futuro. La necesidad de denuncia, unido a lo performático y concebida en las calles y plazas de diversas ciudades, ponía en relieve la dimensión pública del propio espacio público urbano, reconfigurado para albergar la voz de aquellos silenciados hasta el momento⁸¹.

Dentro de este sentimiento de exteriorización pública, unido a la utilización de todo tipo de instrumentos⁸² posibles para llevarla a cabo, existía un deseo de no permanecer por más tiempo callados, de no querer seguir amparándose en un sistema donde no estuviese representada toda la diversidad que ellos encarnaban y cuyo silencio se había llevado la

⁷⁹ Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015)*..., 598.

⁸⁰ Gran parte de ellas pueden verse gracias al documental estrenado en 1978 por Ventura Pons sobre la vida íntima y artística del pintor andaluz titulado «Ocaña, retrato intermitente».

⁸¹ «Cuando los cuerpos se reúnen con el fin de expresar su indignación y representar su existencia plural en el espacio público, están planteando a la vez demandas más amplias: estos cuerpos solicitan que se los reconozca, que se los valore, al tiempo que ejercen su derecho a la aparición, su libertad y reclaman una vida vivible». En: Judith Butler, *Cuerpos aliados y lucha política* (Barcelona: Paidós, 2017), 33.

⁸² En referencia a la gran producción material que realizaron los diferentes colectivos, desde carteles y pegatinas a fanzines, publicaciones y exposiciones.

vida de multitud de amigos, familiares y conocidos. Es el anhelo de que se reconozca como social y colectivo todo aquello anteriormente percibido como individual y aislado.

A raíz de los primeros casos de sida en los años ochenta, una de las primeras creaciones planteadas desde una visión artística y política fue la acción *SIDA DA* [1984] realizada por el grupo Las Pekinesas del que formaban parte Juan Antonio Boix, Tomás Navarro y Miguel Benlloch [1954-2018], impulsor del Frente de Liberación Homosexual de Andalucía (FLHA) y de la sala Planta Baja de Granada, lugar donde llevó a cabo la acción citada y otras posteriores. La actuación de Las Pekinesas partía de un escrito de Benlloch en el que «de manera ácida, subvierte el lenguaje para nombrar el sida por medio de la agudeza, el equívoco y la poesía»⁸³. A través del absurdo y una estética carnavalesca y cabaretera consiguieron agitar por primera vez en España las conciencias del momento.

Suma y sida. Sida del Vaticano. [...] Quien va a Sevilla perdió su sida. Sida y diseño. Juan sida. Planta sida. Ronald Sida. [...] Homisida. Parrisida. Regisida. Hirosida mon amour. Con sida y a lo loco. Cásida de las palomas oscuras. Cásida del amor y la muerte. Cásida de la mano imposible. Sida.⁸⁴

En el Madrid de los años noventa se dieron cita la gran mayoría de estas manifestaciones y denuncias públicas, siendo la más célebre y, por tanto, la que más acaparó el interés de la prensa española del momento⁸⁵, la *performance* llevada a cabo por Pepe Espaliú el 1 de diciembre de 1992 bajo el nombre de *Carrying*⁸⁶. Una acción que había realizado meses antes en San Sebastián, coincidiendo con el festival de cine de la ciudad celebrado en el mes de septiembre, y que surgió también a raíz de su colaboración con Arteleku.

Carrying venía a ser su propia interpretación de la escultura social y viviente promulgada por Joseph Beuys a través del acto de ser llevado entre los brazos de distintas parejas, enlazadas para formar una silla. Una elevación que a su vez subrayaba la propia exclusión y marginación que experimentaba el enfermo⁸⁷, como si «apestados» tuvieran que levitar

⁸³ CentroCentro, *Miguel Benlloch. Cuerpo conjugado* (Madrid: CentroCentro, 2019), <https://www.centrocentro.org/sites/default/files/2019-06/Folleto%20Miguel%20Benlloch.pdf>.

⁸⁴ Transcripción de diferentes momentos de la acción. Afortunadamente, puede verse en: Archivo Miguel Benlloch, «Miguel Benlloch con las Pekinesas, Sida da (1984)», vídeo de Youtube, 8:52, publicado el 14 de mayo de 2019, <https://youtu.be/7qrL3PNQfw8>.

⁸⁵ Según José Pablo Barragán, la acción llevada a cabo por el artista cordobés, fallecido un año después, abrió las portadas de multitud de periódicos y telediarios a nivel nacional e internacional a lo largo de esa semana. Es, además, una de las primeras muestras de éxito artístico a nivel español a partir de la reflexión sobre la enfermedad y la epidemia del sida. En: José Pablo Barragán, «De la muerte y la disolución: el arte del sida en la España posttransicional (1981-1996)». *Bulletin of Spanish Visual Studies* (2022), <https://doi.org/10.1080/24741604.2021.2018858>.

⁸⁶ El uso del término «*carrying*» no es casual, sino que surge como juego entre los términos «*caring*» y «*carrying*» que solían confundirse con facilidad dentro de las comunidades hispanohablantes norteamericanas. «Cuidar» y «acarrear» vienen, así, a formar un todo.

⁸⁷ Sobre el acto de elevarse y no tocar el suelo, el propio artista lo definía con estas palabras: «Los enfermos estamos en una paradoja, seguir en el mundo sin tocar el mundo, seguir caminando sin tocar la tierra». En: Marta Negre y Joaquín Cantalozella, «Exteriorización de la enfermedad y de los cuidados en el arte», en *Cuerpos conectados: arte, identidad y autorrepresentación en la sociedad transmedia*, editado por Laura Baigorri y Pedro Ortuño (Madrid: Dykinson), 170.

o recluirse para no contagiarse al resto. Esta repetición de la acción en Madrid permitió que entre las parejas que participaron no solo se encontraran amigos y conocidos del taller, sino también toda una serie de celebridades como Alaska, Pedro Almodóvar, Marisa Paredes o Carmen Romero⁸⁸, todos ellos retratados en diversas fotografías que se tomaron ese día. La acción, llevada a cabo desde el Congreso al MNCARS⁸⁹, se complementaba con el reparto de octavillas tanto informativas, como de denuncia, entre ellas el lema «Sida=Muerte» popularizado por ACT UP años antes.

Un palanquín humano con el que se pretendía mostrar a la ciudadanía que no se corría ningún riesgo por tocar y estar en contacto físico con alguien infectado, inspirada en las acciones sociales propias de ACT UP, llevadas a cabo en la vía pública y que con seguridad podría haber visto el artista durante su estancia en Nueva York a comienzos de la década de los noventa⁹⁰. Transmitía, además, una mayor apertura y libertad que la que podía sentirse al observar sus *Carrying* escultóricos, caracterizados por un mayor hermetismo. Aquí esa idea cambia y pasa a formar parte de un acto social con el que se pretendía concienciar y traspasar el ámbito artístico, algo que el propio artista reconocía:

En España, el artista social es una especie de contradicción en sí mismo, porque es gente que se denomina social, pero luego hace un trabajo únicamente para un ámbito muy estrecho, que es el formado por sus amigos, o sus cuatro compañeros de departamento de facultad [...] Es muy fácil establecer un arte en función de una ironía o de una crítica social porque todo el mundo sabe criticar e ironizar. Lo que es difícil es ser eficaz, hacer que algo trascienda y no únicamente en el ámbito artístico, sino que pueda llegar a cualquier ciudadano. No creo que eso lo haya conseguido nadie. Espero que nosotros con el *Carrying* lo hayamos logrado.⁹¹

Frente a la discriminación, el sida salía al espacio público, a la calle. Estas declaraciones ponían de relieve también su desencanto ante la falta de compromiso de los artistas sociales del momento con la realidad española, indiferentes y ausentes ante la expansión

⁸⁸ La presencia de Carmen Romero, que en aquel entonces estaba casada con Felipe González presidente del España entre 1982 y 1996, en la repetición madrileña es llamativa debido al carácter crítico de la acción. Además, propició que figuras del panorama artístico como José Luis Brea planteasen una comparación entre la acción de San Sebastián, más artivista, y la de Madrid, a la que considera, en cierta forma, más propagandista por todo lo que rodeó al hecho. En: Aliaga y Cortés, «La batalla del sida...», 123.

⁸⁹ Con la reestructuración de la colección del Museo Reina Sofía presentada a finales de 2021 puede contemplarse en la sala 001.07, dedicada al *Carrying* y la acción en el SIDA, un reportaje sobre esta obra acompañada de diferentes carteles de colectivos y documentación sobre Espaliú y The *Carrying Society*, dando así una mayor visibilidad a la lucha activista y social surgida en los noventa y, de manera poética, volviendo al lugar donde fue concebida por última vez por el artista.

⁹⁰ Su estancia en Nueva York le permitió estar en contacto directo con el dolor transformado en rabia de activistas y enfermos, y concienciándose de que solo la solidaridad era el camino para afrontar la desolación del momento, permitiéndole reconciliarse con su negativa inicial al descubrir su diagnóstico. Véase más en: Juan Vicente Aliaga, «El legado de Pepe Espaliú», en *Pepe Espaliú desde Córdoba*, ed. Juan Vicente Aliaga y Ángel L. Pérez Villén (Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2007), 11-13.

⁹¹ Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, «La batalla del sida: mesa redonda con artistas y críticos españoles», en *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*, editado por Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés (Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1993), 135.

del VIH, en un momento en el que sus acciones podrían haber ayudado a limpiar el estigma social difundido por los sectores más conservadores.

Por su parte, Espaliú situaba su cuerpo al servicio del arte y la sociedad al mismo tiempo que expresaba sus sentimientos y gritaba la situación de desigualdad que vivía el colectivo homosexual en la España de los años noventa. Ese mismo 1 de diciembre publicó en el diario *El País* un artículo, bajo el título *Retrato del artista desahuciado*, donde expresaba el sentimiento de rechazo que había sentido a lo largo de toda su vida, viéndose obligado a refugiarse dentro de su arte.

En ese mismo artículo, habla también de cómo su condición como persona con VIH había provocado el tener que hacerse público y salir de su «caparazón», viéndose reducido a un estatus corpóreo que en muchas ocasiones venía acompañado de exclusión y desprecio debido a la discriminación social. Véase:

[...] Algunos creen que el arte es una forma de entender el mundo. En mi caso, siempre fue la manera de no entenderlo..., de no oírlo. Comencé haciendo del arte una topera en la que sobrevivir en el subsuelo, manteniéndome ajeno y protegido de una realidad que siempre viví como insoportable. [...] Mi homosexualidad fue el primer signo de exclusión de ese mundo [...] hemos sido obligados a inventarnos un mundo paralelo, construido a nuestro peculiar modo de entender [...]. El sida me ha forzado de manera radical a un estar ahí. Me ha precipitado en su ser como pura emergencia [...] ⁹².

De esta manera, Espaliú declaraba públicamente su enfermedad, convirtiéndose en una figura pionera dentro del contexto español junto a Manuel Trillo, uno de los fundadores de la actual COGAM, y Alberto Cardín ⁹³. A su vez, respondía a la llamada entonada meses antes por La Radical Gai ante la falta de figuras públicas reivindicando y dando visibilidad a esta condición, lo que había convertido al sida en «una enfermedad de fantasmas» ⁹⁴, rodeado de un silencio estremecedor propiciado por la presión social. Su imagen no personifica únicamente a él, sino a toda una realidad conjunta, comunitaria y colectiva; su cuerpo es el de todos los enfermos y colectivos estigmatizados ⁹⁵.

⁹² Pepe Espaliú, «Retrato del artista desahuciado», *El País*, 1 de diciembre de 1992, https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html.

⁹³ La influencia de Alberto Cardín [1948-92], ensayista y antropólogo, fue fundamental para la entrada de información sobre el sida en el Estado español a partir de obras como *Sida: enfoques alternativos* (Barcelona: Laertes, 1991) o su entrevista en *Cambio 16* en el año 1985 donde habló sobre su infección.

⁹⁴ La Radical Gai. *Silencio=Muerte: dossier sobre sida*, nº 1 (1992): 8.

⁹⁵ En cierta forma, podríamos decir que encarna también ese espíritu de asamblea del que habla Judith Butler al aceptar su carácter de minoría al exteriorizarse como sujeto público; no es solo que en él se reúnan miles de personas e identidades, sino que su propia persona está compuesta por esa reunión de conceptos y realidades. Véase más al respecto en: Judith Butler, *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, 1ª ed. (Buenos Aires: Paidós, 2002).

Su acto viene a destruir los guetos y sidatorios⁹⁶ que se habían constituido por miedo a un posible contagio por contacto físico, a pesar de que los avances médicos habían demostrado ya en los noventa lo erróneo de esta afirmación, y a dejar de ser visto como una figura pecaminosa. Es también el desear tener y que se respeten los derechos humanos, el negarse a querer seguir siendo estigmatizado por la sociedad.



15.
Pepe Espaliú.
Carrying, 1992.
Fotografía de autoría
desconocida de su
acción en San
Sebastián.



16.
Pepe Espaliú.
Carrying, 1992.
Fotografía de Ricardo
Iriarte durante la
acción realizada en
Madrid.

Al año siguiente, Espaliú protagonizó su última *performance* antes de fallecer por complicaciones derivadas del sida titulada *El nido* [1993], presentada de manera incompleta en el Festival de Arte de Sonsbeek celebrado en la ciudad holandesa de Arnhem. Alrededor de un árbol, el artista iba rotando mientras iba quitándose la vestimenta hasta quedar desnudo durante siete días, aunque en un principio se plantearon

⁹⁶ Término utilizado por colectivos como La Radical Gai para referirse a las áreas de hospitalización creadas para albergar únicamente a personas afectadas por el VIH y las complicaciones derivadas del sida.

ocho. La ropa de la que se desprendía iba creando ese nido «ficticio» dentro de una tarima instalada en la copa del árbol de forma octogonal, símbolo de la regeneración y puente entre el cielo y la tierra para escritores sufíes como Yalal al-Din Rumi, al que solía frecuentar habitualmente⁹⁷. Asimismo, la idea del círculo remite a su propia concepción como símbolo de renacimiento y eterno retorno, de vida y muerte, al igual que el fuego lo era para David Wojnarowicz, cuya producción artística giró también en torno al sida y la enfermedad durante sus últimos años. Al final de la acción podía leerse en el tronco del árbol la frase «AIDS is around», que vendría a significar «El Sida está en todas partes», una frase que no puede olvidarse, y que sigue estando presente, aunque la letalidad del virus en Occidente haya disminuido⁹⁸. La fragilidad del cuerpo del artista quedaba así unida a una sensación de soledad, que es al mismo tiempo crítica con ese aislamiento del confinamiento y rechazo diario al que se enfrentaban él y miles de personas.

Por su parte, The Carrying Society, un grupo de acción de artistas contra el sida nacido en 1992 tras el taller impartido por Pepe Espaliú en Arteleku se encargó de promover y hacer llegar la acción del *Carrying* a otros lugares de España⁹⁹, colaborando en la repetición de Madrid o las realizadas posteriormente en Pamplona y Barcelona; esta última en la Cárcel Modelo de la ciudad, con el objetivo de «denunciar la alarmante falta de medidas en torno a los presos seropositivos»¹⁰⁰. En 1993 presentaron en Cuenca la acción *Rompecabezas* compuesta por unas cuatrocientas piezas que se encajaban gracias a la participación e interacción ciudadana, creando la imagen de un grupo de manos unidas, reflejo de un anhelo de solidaridad. De esta manera, se mantenían fieles a su compromiso inicial de «promover la colectividad como estrategia ante el aislamiento del individuo»¹⁰¹, perspectiva que mantuvieron durante sus años en activo.

Dos años más tarde, en 1995, desarrollaron la muestra expositiva *Como una antorcha*, una instalación sonora generada a partir de grabaciones magnetofónicas realizadas a personas de diferentes comunidades españolas afectadas por el VIH. Los testimonios ponían voz a personas anónimas que se animaron a contar y reflexionar sobre sus miedos, su condición como portadores del VIH, su manera de concebir su identidad como sujetos plurales y su visión de su propio cuerpo como algo efímero. Se trata, por tanto, de un trabajo «no mediático, donde el “otro” es la obra»¹⁰², donde el objetivo está en mostrar la realidad de los afectados sin la mediatización propia de los medios de comunicación de masas. Además, se trataba de una muestra simultánea, pues del 24 de marzo al 15 de abril

⁹⁷ Juan Vicente Aliaga, «El legado de Pepe Espaliú»..., 13-14.

⁹⁸ De hecho, en 2013 el espacio de creación y difusión cultural El Arsenal presentó un proyecto rebautizando dicha frase como «AIDS is (still) around», un juego de palabras con el que se hacía hincapié en que el sida no es cosa de un pasado ya olvidado.

⁹⁹ La importancia simbólica de *Carrying* ha seguido presente décadas después, siendo ejemplo de ello la acción realizada en 2010 en Córdoba con cientos de vecinos transportando una de las esculturas *carrying* del artista. Recogido en: Toñi Caravaca, «La memoria de Pepe Espaliú, de ‘carrying’ por las calles de Córdoba», *El Mundo*, 12 de diciembre de 2010, <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/12/12/andalucia/1292148959.html>.

¹⁰⁰ Martín Hernández, «El cuerpo enfermo...», 301.

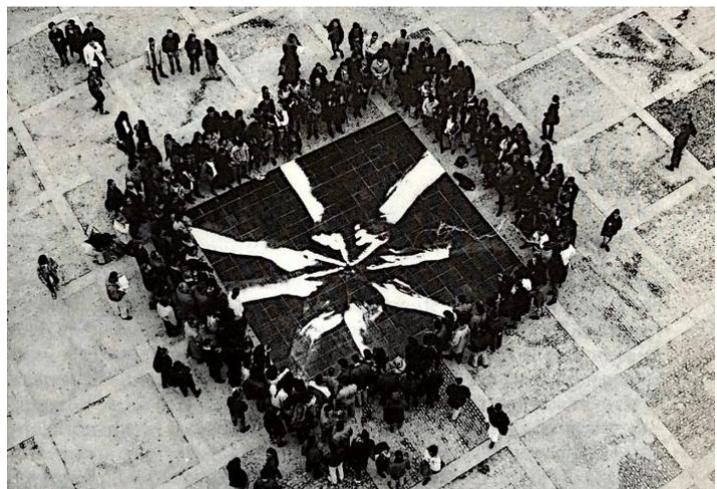
¹⁰¹ Martín Hernández, «El cuerpo enfermo...», 302.

¹⁰² Jorge González, «Escuchar», en *Como una antorcha: espacios sonoros*, ed. The Carrying Society (San Sebastián: Arteleku, 1995), 7-8.

de ese año pudo experimentarse tanto en el Antiguo depósito de Vitoria-Gasteiz, como en el Museo de San Telmo de San Sebastián, la Universidad de Valencia y el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla bajo la producción de Arteleku. En sí, la pieza supuso una nueva manera de aprender, reflexionar y preguntarse sobre la realidad del momento a través del acto de escuchar al otro.



17.
Pepe Espaliú.
El Nido, 1993.
Fotograma del video
de la acción.



18.
The Carrying Society.
Rompecabezas, 1993.

Sobre las mismas fechas, dentro del ámbito universitario de Valencia, Pepe Miralles crea en 1991 el grupo Proyecto 1 de diciembre, compuesto tanto por estudiantes como por profesores y artistas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Defendieron un activismo artístico y político que criticase la indiferencia de las instituciones y medios de comunicación a la creación de campañas realmente útiles que acabasen con la situación de marginalidad, culpándoles de haber influido en la formación de comportamientos sociales discriminatorios bajo la excusa del miedo y el morbo informativo. Entienden la creación artística como una «manifestación profundamente humana, como experiencia pública de intenso carácter personal y, de ahí, su necesaria vinculación con aquello que de una manera tan brutal afecta al ser humano y al artista: la enfermedad y la muerte»¹⁰³, concibiendo obras y acciones en línea con el «activismo» colectivo estadounidense.

¹⁰³ Aliaga y Cortés, *De amor y rabia...*, 105.

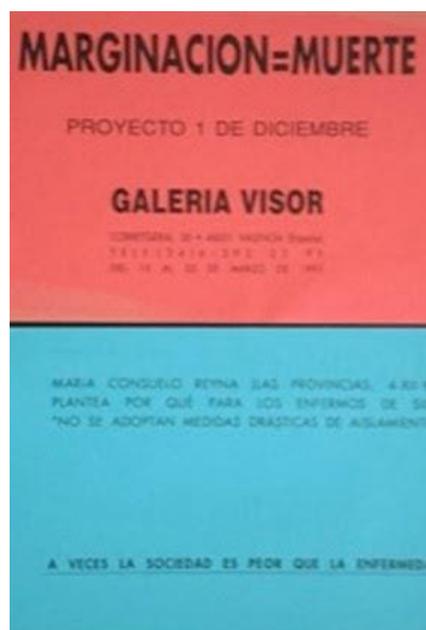
En diciembre de ese mismo año realizaron una intervención pública en la ciudad de Valencia a partir de la colocación de diversas pancartas en balcones de sitios públicos como la Facultad de Bellas Artes, el IVAM o el Museo de la Ciudad de Valencia con mensajes como: «La ignorancia es contagiosa», «Culpar a las víctimas es política» y «Vive con Sida». La utilización de lugares transitados era el objetivo de esta acción para poder llegar al mayor número de personas posibles, haciéndolas reflexionar a partir de un lenguaje mucho más directo que el de las campañas institucionales. Buscaban acabar con el tabú, el estigma y la intolerancia, al igual que los ejemplos anteriores.

En 1992, María Consuelo Reyna en la tribuna del diario valenciano *Las Provincias*, del que era directora, declaraba que no se adoptaban suficientes medidas de aislamiento, sin tener en cuenta las verdaderas formas de transmisión del VIH, ejerciendo una postura insolidaria, inhumana y cercana a lo que hoy llamaríamos *fake news*. A raíz de ello el Proyecto 1 de diciembre transformó el espacio expositivo de la Galería Visor en un espacio informativo con su muestra *Marginación = Muerte*, un espacio estructurado a partir de diferentes obras y materiales que desmentían las declaraciones de Reyna, acompañado de una pancarta en el balcón donde podía leerse: «María Consuelo Reyna (*Las Provincias*, 4-XII-92) plantea porqué para los enfermos de SIDA “no se adoptan medidas drásticas de aislamiento”». La sociedad es peor que la enfermedad»¹⁰⁴, unido al reparto de diversas octavillas incidiendo en las mismas ideas de denuncia.

Tanto los diferentes miembros del proyecto como Pepe Miralles, que en 1996 fundó junto a María Jesús Talavera el colectivo Local Neutral, siguieron realizando diferentes acciones y actividades artístico-políticas, la gran mayoría a través del cartel, elemento fundamental en la lucha contra el VIH/sida, como ya se ha analizado, y los talleres artísticos y educativos. La actividad de Miralles continúa hasta la actualidad con *ELISA*, un proyecto presentado en 2018 surgido del interés del IVAM por constituir un archivo documental del impacto que tuvo el VIH y sida a partir de la recopilación de diversas historias orales¹⁰⁵.

19.

Proyecto 1 de diciembre.
Marginación = Muerte, 1993.
Octavilla repartida durante la exhibición.



De vuelta a las calles de Madrid, los colectivos *queer* La Radical Gai y LSD organizaron diferentes acciones de presión que venían a ocupar el espacio público de la capital como la llevada a cabo en la Puerta de Sol el 1 de diciembre de 1993, fecha que la OMS había establecido en 1988 como Día Mundial de la Lucha contra el Sida. A través del canto y

¹⁰⁴ Martín Hernández, «El cuerpo enfermo...», 308.

¹⁰⁵ Carlos Garsán, «Pepe Miralles: “El VIH está bastante olvidado, tanto en el arte como entre los jóvenes”», *Valencia Plaza*, 16 de octubre de 2018, <https://valenciaplaza.com/pepe-miralles-el-vih-esta-bastante-olvidado-tanto-en-el-arte-como-entre-los-jovenes>.

grito de lemas como «Tu silencio es complicidad» y «Menos sermones y más condones»¹⁰⁶, entre otros, ponían en relieve la necesidad de cambio y la reafirmación de sus identidades. El espacio público de la plaza quedaba transformado al tumbar sus cuerpos, podría hablarse también de *queerpos*. sobre el suelo como si estuviesen sin vida, en línea con los *die-ins* de ACT UP. Alrededor de ellos se dibujaba su contorno como si se tratase de la escena de un crimen y, posteriormente, se escribía la palabra sida dentro de ese cuerpo dibujado y habitado¹⁰⁷. La utilización de sus cuerpos surgía de una necesidad de marcarlos con el objetivo de hacerlos visibles como «resistencia frente a la muerte histórica heredada y a la que nos querían someter»¹⁰⁸, quedando vinculadas rabia y resistencia. Ese mismo día cesó el jefe del Plan Nacional contra el Sida, Carlos Artundo.

Su presencia también se hizo notar en diversas manifestaciones políticas del momento, como en 1993 en favor de la insumisión bajo el lema «El ejército es heterosexual... o que te habías creído» o en apoyo de un trabajador de Iberia, entre otras. En ellas podían leerse diversos enunciados, muchos de ellos presentes aún en el imaginario del colectivo como: «Somos tu mejor sueño y tu peor pesadilla. Activismo lesbiano», «Cuerpos insumisos atados al placer» [28 de junio de 1994] y «Mariconazos, sí. Mariconazis, no. Basta de homofobia». Unos actos fotografiados y conservados en el archivo *queer* del MNCARS.

El 1 de diciembre de 1995 tuvo lugar otra de sus acciones más recordadas, en esta ocasión frente al Ministerio de Sanidad en Madrid. En ella, diversas personas mancharon sus manos de pintura roja y marcaron el suelo frente al edificio, simbolizando unas manos manchadas de sangre, en sintonía con el cartel de la concentración donde podía leerse: «El Ministerio de Sanidad tiene las manos manchadas de sangre». Al mismo tiempo, otra persona ondeaba frente a las puertas una bandera arcoíris. Sus voces, silenciadas por el sistema, ocupaban ahora el espacio público para exigir respuestas.



20 [izq.].
La Radical Gai y LSD.
Acción *die-in* de la
Puerta del Sol, 1993.

21 [der.].
La Radical Gai y LSD.
Acción frente al
Ministerio de Sanidad,
1995.

¹⁰⁶ Andrés Senra, «20 retratos de activistas *queer*...», <https://youtu.be/z-JrvnRwL44>.

¹⁰⁷ La acción puede verse en movimiento actualmente gracias a la muestra documental online exhibida por el Museo Reina Sofía en 2020 con motivo de la presentación de «¿Archivo *queer*? Una activación virtual», en: <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/archivo-queer>.

¹⁰⁸ Vila Núñez, «Son[i]a #307»..., <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-307-fefa-vila>.

En definitiva, llevar el arte a la esfera pública se convertía en algo esencial para poder concienciar e interpelar con la sociedad y las instituciones políticas más allá de los círculos artísticos. No obstante, la intención en aquel momento, especialmente de la mayoría de los colectivos, no era acabar entrando en los relatos discursivos del arte, los museos y archivos, sino propiciar el desarrollo de un lenguaje y una plataforma que les permitiera denunciar aquello que con palabras simples no bastaba.

Joan Tallada, activista del grupo ACT UP Barcelona, habla de aquellos años de la siguiente manera: «Fueron tiempos durísimos -lamenta-, cada semana fallecía alguien. Fuimos la respuesta necesaria a una situación concreta. A veces se nos ve como héroes, pero éramos simplemente gente intentando sobrevivir [...]»¹⁰⁹. Muchas de estas acciones surgían de manera esporádica, como una forma de defensa y acción inmediata ante la problemática sociopolítica del sida y la histeria social, una manera de intentar dar respuesta y denunciar lo que sucedía, aunque a corto plazo no se consiguió apenas nada¹¹⁰.

Sin embargo, sí permitió que el debate y cuestiones como la vida y la muerte estuviesen presentes en la calle¹¹¹, a pesar de su crudeza. Un activismo de urgencia y supervivencia que contrastaba con las mesas de propaganda donde políticos y celebridades, portando el distintivo lazo rojo¹¹², demostraban su solidaridad únicamente frente a las cámaras.

¹⁰⁹ José Durán Rodríguez, «El arte que rompió el silencio sobre el sida», *El Salto*, 20 de febrero de 2022, <https://www.elsaltodiario.com/arte/el-arte-que-rompio-el-silencio-sobre-el-sida>.

¹¹⁰ Joan Tallada habla también sobre como a pesar del esfuerzo de los colectivos, la realidad seguía siendo muy difícil, en un momento en el que no había aún ningún tratamiento antierretroviral más allá del incipiente uso del AZT, aunque se sabía que no era realmente eficaz. Ver más en: Durán Rodríguez, «El arte que rompió el silencio...».

¹¹¹ De la misma manera que también obligó a muchos medios de información a hablar de temas tabúes para la sociedad española como la drogodependencia, la homosexualidad o la sexualidad femenina y lesbiana, aunque fuese con cierta problemática detrás de esa construcción ficticia del relato de la enfermedad.

¹¹² El lazo rojo se institucionalizó como un símbolo de la lucha contra el sida. Sin embargo, su utilización únicamente durante los Primeros de diciembre -como si el resto de los días del año no existiera- propició críticas por parte de muchos colectivos, que veían en su uso una cierta teatralización. Esto lo vemos reflejado no solo en los escritos de los fanzines de La Radical Gai o LSD, sino también en manifiestos contemporáneos como el del Movimiento Marika Madrid el pasado mes de diciembre de 2021.

5. Hacia una nueva dimensión corporal: en contra del enfermo asexuado.

La reducción del cuerpo enfermo a un estatus corpóreo, en gran parte por la prensa y los medios de comunicación masivos, supuso la simplificación de la enfermedad a un estatus visual con el objetivo de ser reconocible. Asimismo, debido a la contaminación metafórica, moral e ideológica, el contacto con el sujeto enfermo suponía un acercamiento directo con la muerte, creando un cuerpo definido negativamente. Se estableció una realidad casi maldita en el que la promiscuidad, el cuerpo y el placer se demonizaron. El cine y la televisión se encargaron profundamente de ello, especialmente al retratar relaciones homosexuales, mostrando en muchas ocasiones un relato y una realidad ficticia e intencionada donde primaba la imagen del enfermo terminal desamparado en una cama de hospital que había acabado allí por no controlar su gozo, como si él tuviera toda la culpa de su destino, y cuyo cuerpo estaba marcado físicamente por el sarcoma de Kaposi y sus características lesiones violetas.

Un ejemplo de ello lo encontramos en una serie de fotografías publicadas por el periódico *El País* entre 1993 y 1994 donde podía verse la figura de un enfermo intentando «emerger» entre las sábanas mientras miraba casi con miedo a la cámara, sorprendido entre su dolor y su propia vergüenza¹¹³. Una descripción muy diferente a las fotografías tomadas al otro lado del atlántico por la fotógrafa contracultural Nan Goldin [1953-] en varios hospitales de Estados Unidos donde, si bien existía una cierta crudeza irremediable, presentaba unas composiciones más humanas, llenas de muestras de cariño, apoyo y superación dentro de ese dolor; muy alejadas de esa visión sesgada y llena de juicios.

De igual forma, las fotografías de Javier Codesal¹¹⁴ en *Días de sida* [1993] muestran una visión más poética, deconstruyendo los signos visuales atribuidos al sida con el objetivo de desvincularlos y acabar con el estigma asociado a ellos. En una de ellas vemos como las marcas causadas por el sarcoma de Kaposi se transforman en unas excepcionales rosas bordadas que decoran la espalda y brazo de un cuerpo desnudo. La visión negativa atribuida al cuerpo enfermo se subvierte para presentar una visión positiva y al mismo tiempo poética, de encontrar belleza donde otros solo ven fealdad. Otra fotografía de la serie presenta un cuerpo desnudo sin cabeza que quizás responde a esa reducción corporal del sujeto enfermo, quedando mutilada su propia identidad¹¹⁵, o quizás para servir de cuerpo y recipiente universal en el que cualquiera pueda verse reflejado. Su actitud, con

¹¹³ Blanco Rueda et al., *La imagen del sida en la prensa española...*

¹¹⁴ Además de sus aportaciones artísticas en la cuestión representativa y visual del sida, la figura de Codesal destaca también por haber sido uno de los primeros en trabajar el videoarte en nuestro país a través de una aproximación intermedia del arte desde su obra *Una televisión en un nicho* [1983].

¹¹⁵ Esta visión mutilada y fragmentada del cuerpo había estado presente en el arte desde las Vanguardias, especialmente a través del surrealismo y el dadaísmo, por el cual el cuerpo, generalmente femenino, quedaba reducido a su mínima expresión, fuese decapitado o automutilado, llegando incluso a la erotización del cuerpo agredido. Si bien la obra de Codesal responde a otras cuestiones propias del contexto teórico y la crisis representativa surgida a partir del sida, es reseñable tener estas cuestiones presentes. Sobre la imagen recortada y la figura fragmentada puede consultarse: Linda Nochlin, *Situar en la Historia. Mujeres, Arte y Sociedad*, trad. Francisco López Martín y Antonio Rivas González, 1ª ed. (Madrid: Akal, 2020) y José Miguel G. Cortés, *El cuerpo mutilado (La Angustia de Muerte en el Arte)*, 1ª ed. (Valencia: Dirección General de Museos y Bellas Artes de Valencia, 1996).

las piernas ligeramente flexionadas, ha suscitado diversas opiniones. Para Juan Vicente Aliaga esta postura remite «al cuerpo de Cristo en la cruz, lo que abunda en la idea de sacrificio, sin orillar la pulsión erótica que exuda esta iconografía»¹¹⁶, mientras que Rut Martín añade que podría existir «un paralelismo con las esculturas grecorromanas de cuerpos atléticos en una oda a la belleza del cuerpo masculino y en un intento veraz por desvincular la iconografía de cuerpo infectado por el VIH con cuerpo enfermo»¹¹⁷. Asimismo, podría decirse también que tanto por la postura como por la colocación de los brazos la imagen remite a la iconografía cristiana de san Sebastián¹¹⁸, convirtiéndose en un mártir moderno, como lo eran los *Santos* de Pepe Espaliú, reforzado por el aura de luz que le rodea. El cuerpo, mostrado explícitamente¹¹⁹, queda convertido en un símbolo divino de supervivencia.



22.
Javier Codesal.
Días de sida, 1993.



23.
Javier Codesal.
Días de sida, 1993.

En el caso del cine, el ejemplo más claro insertado dentro de la cultura de masas y la construcción mediática, terminal y dramática del cuerpo enfermo es el de *Philadelphia* [1993], dirigida por Jonathan Demme y protagonizada por Tom Hanks, uno de los actores más célebres del momento. Si bien fue el primer *blockbuster* en mostrar explícitamente relaciones homosexuales y personas con VIH, lo que podría indicar que probablemente se iniciara como un proyecto lleno de buenas intenciones, acabó finalmente perpetuando en la cultura visual toda una serie de estigmas y códigos negativos, donde el enfermo tenía un único destino final escrito: el rechazo, que muchos de ellos ya sufrían por pertenecer a colectivos minoritarios, y la muerte.

¹¹⁶ Juan Vicente Aliaga, «El vuelo del amigo», en *Tras la Piel*, ed. Javier Codesal (Zaragoza: Departamento de Educación y Cultura, 1995), 32.

¹¹⁷ Martín Hernández, «El cuerpo enfermo...», 436.

¹¹⁸ La posible referencia a la iconografía del martirio de san Sebastián no debería sorprender, pues desde finales del siglo XIX ha estado ligada a la cultura visual homoerótica con referencias al respecto que van desde Oscar Wilde a Derek Jarman o la obra fotográfica de Pierre et Gilles. Al respecto de esta vinculación, puede consultarse: Richard A. Kaye, «Losing His Religion. Saint Sebastian as contemporary gay martyr», en *Outlooks: Gay and Lesbian Visual Cultures*, ed. Peter Horne y Reina Lewis (Londres: Routledge, 1996), 86-105.

¹¹⁹ De hecho, cabría preguntarse la posible relación entre el hecho de representar los genitales y el culo en ambas fotografías con todas las teorías y políticas anales, es decir, sobre lo anal como lugar de injuria, placer y metáforas desarrolladas por autores destacados dentro de las teorías queer como Leo Bersani, Douglas Crimp, Javier Sáez y Sejo Carrascosa.

La sociedad, encarnada en el personaje interpretado por Denzel Washington, aprendía al final de la película a respetar a los enfermos, pero sin llegar a ser una completa igualdad, sino con una cierta lejanía y superioridad de un «te tolero porque yo te lo permito», algo marcado también por el propio carácter patriarcal y heterosexual de la sociedad¹²⁰. El enfermo interpretado por Tom Hanks se convertía realmente en un secundario que solo servía de pretexto para enseñar una lección y acabar muriendo fatídicamente.

De la misma forma sucedía en *Buddies* [1985], dirigida por Arthur J. Bressan Jr., donde se representa la vida de un hombre neoyorquino gay monógamo que se convierte en compañero y «amigo» de otro hombre gay muriéndose por complicaciones derivadas del sida. De nuevo, el foco principal y protagonista lo tenía la persona sana, que aprende una lección de respeto, mientras que la persona con VIH sigue siendo un secundario cuyo destino es morir, produciendo una gran tristeza. Sin embargo, en esta ocasión se trata de la primera película en representar el sida, en medio del aluvión de noticias y desinformaciones de los primeros años de los ochenta, y creada por personas pertenecientes al colectivo con una intención educativa. En el caso de *Philadelphia*, la película se estrenó más de un lustro después de actos y políticas reivindicativas continuas por parte de colectivos como ACT UP o Gran Fury.

Mientras tanto, en España una de las primeras representaciones visuales fue llevada a cabo por Pedro Almodóvar en *Todo sobre mi madre* [1999] a través de los personajes de la Hermana Rosa (Penélope Cruz) y Lola (Toni Cantó). A diferencia de los retratos moribundos de los ejemplos anteriores, aquí ambos personajes presentan siempre un aspecto saludable a pesar de conocer su posible final, decidiendo «no representar ninguna transformación física debido al sida y eliminando por completo el VIH del cuerpo del recién nacido Esteban, convirtiendo su milagrosa curación en un signo de esperanza»¹²¹, como señala Victoria Rivera-Cordero. El huir de querer mostrar la realidad podría deberse simplemente al carácter propiamente irreal del cine «almodovariano», además de su interés por no querer repercutir con su obra en los códigos, metáforas y estigmas.

En todos estos ejemplos tiene un gran peso la doctrina cristiana de la culpa, en muchos casos capaz de hacer odiar a uno mismo por no corresponder con lo que se espera de uno. Un sentimiento que de por sí, en el caso del colectivo *queer*, había estado presente como opresión, y que con el sida alcanzaba una nueva materialidad a través de la penalización moral del placer.

¹²⁰ La Caneli, «Ep. 34 – VIH en el Cine: del “Efecto Philadelphia” a la Indetectabilidad», en *¡Ay, la Caneli!*, 16 de junio de 2021, podcast, 2h10m22s, https://www.ivoox.com/ay-caneli-ep-34-vih-en-audios-mp3_rf_71483984_1.html. En el citado programa, se establece a modo coloquial un repaso exhaustivo por diferentes obras cinematográficas que representaron el VIH desde los años ochenta hasta la actualidad, contando también con el testimonio oral de diferentes personas con VIH.

¹²¹ [The filmmaker decides not to represent any physical transformation due to AIDS eliminating HIV completely from the body of the infant Esteban making his miraculous cure a sign of hope], trad. propia. En: Victoria Rivera-Cordero, «Illness, Authenticity and Tolerance in Pedro Almodóvar’s *Todo sobre mi madre*», *Romance Notes* 52, n° 3 (2012): 314, <https://www.jstor.org/stable/43803240>.

A raíz de ello, muchos colectivos y artistas reflexionaron también sobre las nuevas formas de entender la sexualidad y el sexo de manera diferente a través del denominado sexo seguro. El preservativo o condón se estableció como una manera de cuidar el gozo y el placer, como una de las principales formas de evitar la transmisión del VIH y una respuesta «ante la incoherencia y estulticia que suponía intentar aconsejar la castidad como forma de prevención»¹²². Además, la promoción de su uso permitía reducir la probabilidad de infecciones de transmisión sexual y en el caso de las relaciones heterosexuales con penetración vaginal, permitía también prevenir de embarazos no deseados. Sin necesidad de usar anticonceptivos químicos y liberando, en cierta forma, a muchas mujeres en su exploración de la sexualidad.

No obstante, es llamativo como, según recoge el Grupo de Trabajo *Queer*, uno de los primeros panfletos de La Radical Gai hacia un llamamiento a renegar del uso del preservativo en las relaciones homosexuales por «ser una forma, otra más, de intromisión del sistema en nuestros cuerpos, en nuestras relaciones, en nuestros placeres»¹²³. Veían en ello una forma más de control, poder y castigo, en términos *foucaultianos*, por parte del sistema patriarcal y heterosexual. Sin embargo, la ausencia de programas educativos

eficaces por parte de las instituciones gubernamentales y sanitarias, unida a la rápida expansión a nivel global del VIH, los llevó finalmente a convertirse en férreos defensores del uso del condón, ya que «alguien tendrá que hacer la prevención».

En ese «estar en la calle» que tanto les caracterizó surgieron multitud de textos, imágenes, carteles e intervenciones que permitían garantizar una información cuidadosa, científica y objetiva, sin perder su virtud crítica con las instituciones, sobre el VIH, el sida y las relaciones sexuales. En contra de la imagen del enfermo asexuado que había provocado el cine y la televisión, promovieron nuevas formas de promover el placer. Frases como «usar siempre condones es un acto subversivo» y «Ponte un condón. Si no... olvídale» pasaron a



condones para maricas
RADICAL GAI
 LA REVOLUCIÓN
 condones para bolleras

Apdo 8294, 28080 Madrid
 Fax: 523 0661

*Porque no es casualidad que los condones sean caros, que no haya política de prevención, que no haya información sobre tratamientos ni atención sanitaria digna, que nadie hable a l*s jóvenes de sexo con claridad o que se olviden de promocionar las cremas lubricantes. Porque es inadmisibile que se amasen fortunas negociando con cuartos oscuros sin regalar condones a quienes los utilizamos. Porque tras la orgía de lazos rojos se esconde una estrategia genocida. Porque a nadie interesa que los maricas sigamos con vida. Porque la primera revolución es la supervivencia.*

24.

La Radical Gai.

Usar condones es siempre un acto subversivo, 1990s.

formar parte de un *leitmotiv* discursivo constante acompañadas de estampas e imágenes sexualmente explícitas. El cuerpo deja de mostrar sus heridas para mostrarse activamente gozoso, disfrutando de su sexualidad sin complejos, abierto a todo tipo de *queerpos* y

¹²² Sejo Carrascosa, «Nadie hablará del sida...», 62.

¹²³ Sejo Carrascosa y Fefa Vila Núñez, «Geografías víricas: hábitats e imágenes de coaliciones y resistencias», en *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, ed. Grupo de Trabajo Queer (Madrid: Traficantes de sueños, 2005), 53.

completamente alejado de las representaciones «infantiles» promovidas desde los sectores públicos. La propia Radical Gai decía así:

Este miedo por reconocer una realidad patente [...] ha tenido su traducción en las propias campañas de información y prevención llevadas a cabo por el Ministerio de Sanidad. Tales campañas [...] han presentado el sida como una enfermedad de muñequitos, o han «vendido» la prevención con imágenes impersonales de preservativos. En ninguna campaña institucional aparecen personas normales. Al Ministerio de Sanidad también le da miedo darle un rostro al sida¹²⁴.

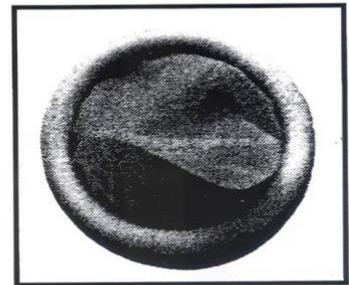


25.
La Radical Gai.
Así es el machismo al desnudo, 1990s.

26.
La Radical Gai.
Los dos luchan contra el sida... pero solo uno se vende en farmacias, 1990s.

J1
5141

LOS DOS LUCHAN CONTRA EL SIDA



... PERO SOLO UNO SE VENDE EN FARMACIAS

LA RADICAL GAI, APDO 8294, 28080 MADRID. LUCHANDO CONTRA EL SIDA Y CONTRA LA INACCION CRIMINAL QUE FOMENTA SU EXTENSION.



27.
La Radical Gai.
Protege tu amor del sida, 1990s.



28.
La Radical Gai.
Protege tu amor del sida, 1990s.

¹²⁴ La Radical Gai, *Silencio=Muerte: dossier sobre sida*, nº 1 (1992): 8.

Las imágenes promovidas por La Radical Gai y LSD rehúyen de ese «infantilismo» inhumano de campañas como «Sí da, no da» [1988] para presentar figuras y cuerpos que hacen mención explícita a las prácticas de grupos sociales que pueden implicar algún peligro de transmisión, así como a las vías de transmisión y las posibilidades de prevención. Es por ello que se hace mención constante y directa a los preservativos, cuadros de látex y prácticas sexuales. El mejor ejemplo de esto último es un cartel de LSD enmarcado por la frase «Soy lesbiana sexualmente activa. Hago sexo seguro luchó contra el sida» a partir del cual se establece una serie de pasos que remiten a la práctica sexual, escritos con una tipografía remitiendo a un triángulo invertido. Ambos colectivos no buscaban únicamente representarse como ellos y ellas querían, sino transgredir todo tipo de lenguajes, sin separación entre la imagen y el texto, que pasan a ser un todo, algo que podía comprobarse aún más en sus fanzines.

29.

LSD.

Soy lesbiana..., 1990s.

**SOY LESBIANA SEXUALMENTE ACTIVA
HAGO SEXO SEGURO LUCHO CONTRA EL SIDA**

FROTO MIS PEZONES CONTRA LOS TUYOS. TE UNTO.
TE ATO. TE MUERDO. TE BESO. TE CHUPO. TE AFEITO
CON TU CUCHILLA. TE CUENTO GUARRERIAS. TE
MIRO MIENTRAS LO HACES. TE MASTURBO,
ME MASTURBO, LA MASTURBO. TE PENETRO
CON MIS GUANTES NUEVOS, UN DEDO,
DOS DEDOS, UN PUÑO EN TU CULO. LE
PONGO UN CONDON A TU DILDO Y
MUCHA CREMA LUBRICANTE.
LAMO TU CLITORIS, TUS LABIOS,
TU ANO CON UN CUADRADO
DE LATEX POR MEDIO.
PUEDO SENTIR TU
CALOR. VUELVO A
UNTARTE, ATARTE,
M O R D E R T E
L A M E R T E
B E S A R T E
C H U P A R -
T E...

UTILIZA CUADROS DE LATEX, SOBRE TODO DURANTE LA REGLA
NOSOTRAS NO PODEMOS VIVIR SIN NUESTRAS VIDAS
L.S.D., LESBIANAS SEXO DIFERENTE

28

Muchos de estos carteles remitían al lenguaje visual de artistas del activismo artístico norteamericano y anglosajón como Bárbara Kruger, cuya obra conocieron a través de diferentes viajes a Nueva York y la transmisión del trabajo de ACT UP, especialmente en el caso de LSD¹²⁵. De esta forma, se apropian de imágenes que ven ideales y necesarias para llevar a cabo sus objetivos. Es el caso del cartel «Así es el machismo al desnudo», que remite directamente a un cartel elaborado en 1988 por Gran Fury titulado «Sexism Rears Its Unprotected Head» y recuperado dos años más tarde para la 44ª edición de la Bienal de Venecia, que aprovechó la ocasión para dar visibilidad a los modos de transmisión en las relaciones heterosexuales con penetración vaginal¹²⁶. La ausencia de políticas preventivas obligaba no solo a la creación de estos carteles, sino también al propio reparto de condones y *flyers* informativos debido a la situación de urgencia¹²⁷. Así, los colectivos *queer* permitieron acabar con la imagen estereotipada y asexuada del enfermo a través de toda una revolución sexual sin precedentes en el Estado español.

¹²⁵ Trujillo y Expósito, «Entrevista a Fefa Vila: LSD»..., 161-162, <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>

¹²⁶ Sobre la presencia de Gran Fury y el revuelo que causaron sus imágenes encontramos crónicas de opinión en diarios como El País, véase: Juan Arias, «El escándalo llega a la Bienal de Venecia», *El País*, 26 de mayo de 1990, https://elpais.com/diario/1990/05/26/cultura/643672810_850215.html#?prm=copy_link.

¹²⁷ A pesar de haber examinado únicamente a los colectivos LSD y La Radical Gai como principales ejemplos, esta presencia activa de informar a la sociedad estaba presente en muchos otros grupos *queer*, entre ellos el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), que en 1997 había lanzado la campaña Insubmissió Marika, y RQTR, asociación de la UCM que continúa en activo actualmente, que realizó varias actividades del estilo, incluyendo besadas colectivas. Un destacado compendio de estas actividades puede leerse en el siguiente título: Silvia L. Gil, *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado Español*, 1ª ed. (Madrid: Traficantes de sueños, 2011).

6. Conclusiones.

Una vez analizadas algunas de las principales manifestaciones artísticas que comenzaron a tener lugar a finales de los ochenta, vemos como las obras surgidas a raíz de la irrupción del VIH y el sida nacen de una necesidad de gritar por parte de individuos y colectivos que reivindican su papel dentro de la sociedad, un papel que sistemáticamente se les ha negado, y de dar respuesta a la crisis en torno a la identidad y la representación que supuso la enfermedad, así como sus discursos y metáforas. Si bien, como señalaba Fefa Vila, el arte surgido a raíz del sida no permitió salvar vidas de muchos amigos y compañeras, pero «sí sirvió para crear empoderamiento, el de un sujeto-agente de su propia historia política y corporal»¹²⁸. También para acabar con el régimen de miedo a la diferencia que había estado instaurado en el Estado español férreamente durante más de cuarenta años.

Muchas de ellas surgían de una profunda reflexión o de la necesidad urgente de dar una contestación a lo que sucedía, en un ejercicio de compañerismo colectivo que se vertebraba y refuerza a través de los formatos plásticos, gráficos y corporales, convirtiendo el arte y al cuerpo en algo personal y político, en un campo de batalla. En España, el sida volvió a reactivar el potencial político y transformador de los setenta que durante la eterna fiesta de la movida había quedado desactivado, siendo los colectivos *queer* los que alzaron la voz de una manera más ambiciosa a través de una reivindicación activa. Surgiendo así, como se ha podido comprobar, una proliferación de técnicas como el cartel, el arte conceptual o la *performance* a través de la ocupación de la vía pública como forma de protesta a través de acciones de presión como los *die-ins* y *kiss-ins*. Es decir, una resignación política de la intimidación a partir de la ruptura de las esferas públicas y privadas y que no busca inscribirse dentro del marco normalizador de la sociedad patriarcal y heterosexual. El deseo y la enfermedad salen a la calle para interpelar a la sociedad, hacerla reflexionar y reclamar su existencia para dejar de ser representados por otros¹²⁹. Una sociedad aterrada por metáforas que había llegado incluso a plantearse la posibilidad de introducir dentro del Código Penal el castigo con pena de cárcel de hasta doce años en caso de que una persona infectara a otra, o sugerir el cierre de las fronteras¹³⁰. La expresión pública y el no callarse permitió que la criminalización y persecución social no acabara viéndose materializada.

A pesar de haberme centrado principalmente en la producción artística llevada a cabo en los años noventa, dentro de esos «años de la plaga» [1981-96] como los denominó Sarah Schulman, las obras que giran en torno al sida siguieron, y siguen, estando presentes, aunque tras conseguir los primeros tratamientos eficaces su impacto dentro de la sociedad disminuyó, lo que provocó que muchos colectivos como LSD o La Radical Gai acabasen

¹²⁸ Vila Núñez, «Tomarse en serio a los muertos»..., <https://ctxt.es/es/20200302/Culturas/31230/>.

¹²⁹ Esto coincide, además, con todo el surgimiento de las teorías feministas y ciberfeministas de los años noventa con las que los colectivos *queer* -especialmente LSD- compartían muchos rasgos en común, especialmente en esa búsqueda final no solo de acabar con los estigmas y diferenciaciones sociales, sino también de acabar con la propia construcción social del género, planteando su posible superación.

¹³⁰ La Radical Gai, *Silencio=Muerte...*, 9-11. Esta medida fue criticada y denunciada también por la Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español (COFLHEE).

desapareciendo ante ese nuevo contexto. Sin embargo, muchos como RQTR o los creados por Pepe Miralles continuaron en activo durante años, organizando todo tipo de eventos y acciones reivindicativas, como la lucha contra la discriminación a la hora de donar sangre para Cruz Roja¹³¹. Ejemplo de ello fueron también los carteles creados en torno a 2011 y 2012 donde a través de mensajes escritos en la espalda como «Si tengo sida el Estado me olvida», «Pago la crisis con mi vida» o «Benedicto VIH» se interpela a la consideración como pecado del uso del preservativo o el recorte en los tratamientos de VIH/sida a personas migrantes¹³². Otros colectivos actuales, como el Movimiento Marika Madrid recuperan explícitamente la herencia y el legado que dejó La Radical Gai, reutilizando en muchos de sus carteles gran parte de la iconografía que dejaron, como fue el caso del cartel realizado para la concentración de condena por el asesinato de Samuel el pasado verano, cuya imagen remite a la de la portada del tercer número de su *queerzine De un plumazo*¹³³. Su iconografía sigue latente y sigue comunicando en el presente esa misma necesidad de urgencia y de acción directa unida a la expresión libre del deseo.

Por otro lado, el hecho de que la realidad del VIH/sida no pertenece aún al pasado, puesto que sigue presente y sigue arrebatando la vida de un gran número de personas al año, unido a la necesidad de tener que medicarse para reducir la carga vírica del virus ha causado que muchas de las actuaciones y reflexiones teórico-artísticas en torno al VIH/sida estén siendo enfocadas en la medicalización y farmacologización de los cuerpos. Aun así, la producción en torno al sida, aunque minoritaria, sigue siendo variada y abierta a todo tipo de subjetividades e introspecciones, destacando nombres como Carlos Motta [*Legacy*, 2019], Lili Reynaud-Dewar [*My Epidemic: Small Modest Bad Blood Opera*, 2015], Belo C. Atance [*Chat sexejove*, 2016] o Hunter Reynolds [*Just Talk About Aids*, 2015], entre otros.

Analizar la pandemia del sida nos permite también conocer todo aquello que debe evitarse hacer si no se quiere estigmatizar a determinados colectivos. Fueron muchas las personas que aprovecharon el momento para verter todo tipo de discursos de odio, como fue el caso de Rafael Nájera en 1990 al decir lo siguiente: «[...] Hay que levantar a la sociedad [...] porque de lo contrario el sida se irá introduciendo a nivel de las clases medias y será absolutamente imposible conocer quiénes son los que están infectados»¹³⁴, estableciendo diferencias entre distintos niveles de personas y mostrando cómo el sida era también una cuestión de clase, fortaleciendo las fronteras simbólicas de los mal llamados grupos de riesgo. Muchos discursos, metáforas y discriminaciones que se emplearon en su momento siguen presentes. Apenas hace unos meses se anunciaba la negativa de la Comunidad de Madrid a dar los tratamientos de VIH a migrantes de situación irregular¹³⁵, mientras que

¹³¹ Andrés Senra, «20 retratos de activistas queer...», <https://youtu.be/z-JrvnRwL44>.

¹³² Algunos de estos pueden visualizarse en el siguiente enlace: <http://rqtr.blogspot.com/2012/12/>.

¹³³ Véase: Movimiento Marika Madrid (@marikasMMM), «Contra los nazis, marikonazos», Twitter, 4 de julio, 2021, <https://twitter.com/marikasmmm/status/1411661498271866885>.

¹³⁴ La Radical Gai, *Silencio=Muerte...*, 12.

¹³⁵ David Noriega, «Un informe del Ministerio de Sanidad acusa a Madrid de no dar tratamiento a inmigrantes con VIH», *Eldiario*, 1 de mayo de 2022, https://www.eldiario.es/sociedad/informe-ministerio-sanidad-acusa-madrid-no-dar-tratamiento-inmigrantes-vih_1_8935384.html.

en los últimos días, a raíz de la reaparición de la viruela del mono, se ha visto como ha vuelto a ponerse en funcionamiento toda la misma maquinaria de estigmatización, con titulares declarando que los casos se dan únicamente entre hombres que tienen sexo con hombres¹³⁶. Se ve que no se ha aprendido nada por lo que es más necesario que nunca comprender el pasado para que no vuelvan a cometerse los mismos errores y garantizar que se cumplan y respeten todos los derechos humanos. Sin estigmatizar colectivos ni sujetos ni volver a agravar las oleadas discriminatorias de homofobia y serofobia que se vivieron en su momento y cuyas consecuencias siguen pesando.

Por otro lado, también permite ver como existe un verdadero cambio a la hora de abordar una pandemia dependiendo de sí afecta de manera directa a toda la población o no. Mientras que con la crisis de la COVID-19 tuvo una rápida respuesta a través de la declaración del estado de alarma en marzo de 2020, la crisis del sida se abordó desde los primeros reportes en 1981 de manera imprecisa, con una inactividad y pasividad culpable que llevó a que se tardaran siete años en lanzarse la primera campaña de prevención: *Sida. Noda* [1988], que como se comentó, no fue considerado suficiente por muchos colectivos.

En conclusión, el sida propició un arte desobediente, personal y político que, después de cuarenta años, no ha estado centrado únicamente en las causas o consecuencias de tener la enfermedad, sino también en mostrar toda la diversidad de sexo y género que existe, tanto en España como internacionalmente. Aun así, la cantidad de manifestaciones que se dieron lugar dentro del país son numéricamente inferiores a las que pueden encontrarse en Estados Unidos, posiblemente debido a dos factores: la falta de estructuras férreas en la mayoría de los colectivos que permitiera una concienciación colectiva fuerte, pues apenas habían pasado menos de diez años desde el fin de la dictadura, y las diferencias en la pauta de transmisión, con una mayor presencia de casos producidos por drogas. Se concibió una obra y un lenguaje que entrelazaba férreamente el arte con la vida y cuyo mensaje sigue comunicando en el presente cuatro décadas después como demuestra el incipiente interés teórico y de recuperación por parte de autoras como Élisabeth Lebovici y Andrea Galaxina, cuya reciente publicación¹³⁷ supone uno de los acercamientos en castellano más completos al contexto del sida y el arte contemporáneo norteamericano.

El recuperar y estudiar a todas estas figuras, muchas de ellas afortunadamente aún en activo, permite conocer y valorar referentes diversos. Estudiar su origen y su contexto es descubrir toda una serie de autodescubrimientos y conquistas sociales que nos permiten comprender con mayor profundidad la situación actual, dentro de esa eterna vuelta al pasado con el objetivo de crear memoria, recordarla y renovarla. Un ejercicio de archivo y memoria necesario para no morir en el silencio.

¹³⁶ Radio Madrid, «Madrid confirma que todos los contagiados por viruela del mono apuntan a hombres jóvenes y, “la mayoría”, por relaciones sexuales con otros hombres», *Cadena Ser*, 18 de mayo de 2022, <https://cadenaser.com/cmadrid/2022/05/18/madrid-confirma-que-todos-los-contagiados-por-viruela-del-mono-son-hombres-jovenes-y-en-su-mayoria-por-relaciones-sexuales-con-otros-hombres-radio-madrid/>.

¹³⁷ Andrea Galaxina, *Nadie miraba hacia aquí. Un ensayo sobre arte y VIH/sida*. (España: El primer grito, 2022).

7. Créditos de las imágenes¹³⁸

- Figura 1. Imagen de Cesida. <https://cesida.org/blog/40-anos-de-los-primeros-casos-de-sida-en-el-mundo/>.
- Figura 2. Archivo digital Sida Studi. <http://www.sidastudi.org/es/registro/2c9391e41fb402cc011fb43e22fa32e9?>.
- Figura 3. Archivo digital Sida Studi. <http://www.sidastudi.org/es/registro/2c9391e41fb402cc011fb43e220532e3?>.
- Figura 4. Archivo LGTB Ploma 2. <https://ploma2.wordpress.com/archivo-lgtb/>.
- Figura 5. Portada de La Radical Gai, *De un plumazo*, nº 1 (otoño de 1991): 1.
- Figura 6. Cartel de La Radical Gai, *De un plumazo...*, nº 4 (1995): 2.
- Figura 7. Cartel La Radical Gai, 1995. De *¿Archivo queer?* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Figura 8. Ilustración LSD, 1993. De *¿Archivo queer?* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Figura 9. Fotografía de LSD, 1995. De *Archivo-T* <http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/>.
- Figura 10. Cartel de Radical Morals. De Ricardo Llamas, *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*, 1ª ed. (Madrid: Siglo XXI, 1995), 32.
- Figura 11. Cartel de Act Up Barcelona. De Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*, 1ª ed. (Valencia: Universidad Politécnica, 1993), 115.
- Figura 12. Fotografía Fundación Helga de Alvear, VEGAP, Cáceres, 2021.
- Figura 13. Imagen de el Archivo Arte (Y) Enfermedades, 1992 [Universitat Politècnica de Valencia]. <http://www.archivoarteyenfermedades.com/pepe-espaliu-luisa-ii/>.
- Figura 14. Archivo Pepe Miralles. <http://www.pepamiralles.com/proyecto-dineropodermuerte/>.
- Figura 15. Arteleku. <https://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A800>.
- Figura 16. Imagen del *Archivo Arte (Y) Enfermedades*, 1992 [Universitat Politècnica de Valencia]. <https://www.archivoarteyenfermedades.com/pepe-espaliu-carrying/>.
- Figura 17. Fotograma de Galería Pepe Cobo. https://showrooms.itgalleryapp.com/es_ES/16759629066126678028c59/work/b48a4cfeeec697f3e5458ce71c12ec2c.
- Figura 18. Imagen de Aliaga y Cortés, *De amor y rabia...*, 144.
- Figura 19. Archivo Pepe. Miralles. <http://www.pepamiralles.com/proyecto-1-de-diciembre/>.
- Figura 20. Fotografía de Andrés Senra, 1993. De *¿Archivo queer?* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Figura 21. Fotografía de Andrés Senra, 1995. De *¿Archivo queer?* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹³⁸ Se referencia aquí la procedencia de las imágenes de las obras utilizadas para ilustrar la práctica artista de los artistas y colectivos seleccionados. La información técnica y especificaciones aparecen acompañando al pie de foto de cada una de las figuras a lo largo del texto.

Figura 22. Archivo de Javier Codesal. <http://www.javiercodesal.es/trabajos/dias-de-sida-fotografia/>.

Figura 23. Archivo de Javier Codesal. <http://www.javiercodesal.es/trabajos/dias-de-sida-fotografia/>.

Figura 24. Archivo LGTB Ploma 2. <https://ploma2.wordpress.com/archivo-lgtb/>.

Figura 25. Archivo digital Sida Studi. <http://www.sidastudi.org/es/registro/2c9391e41fb402cc011fb43e21dd32e2?>.

Figura 26. Archivo digital Sida Studi. <http://www.sidastudi.org/es/registro/2c9391e41fb402cc011fb43e219e32e0?>.

Figura 27. Archivo digital Sida Studi. <http://www.sidastudi.org/es/registro/2c9391e41fb402cc011fb43e222a32e4?>.

Figura 28. Archivo digital Sida Studi. <http://www.sidastudi.org/es/registro/2c9391e41fb402cc011fb43ee9723752?>.

Figura 29. Archivo LGTB Ploma 2. <https://ploma2.wordpress.com/archivo-lgtb/>.

8. Bibliografía.

- Aliaga, Juan Vicente. «El legado de Pepe Espaliú». En *Pepe Espaliú desde Córdoba*, editado por Juan Vicente Aliaga y Ángel L. Pérez Villén, 11-14. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2007.
- Aliaga, Juan Vicente y José Miguel G. Cortés. *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*. 1ª ed. Valencia: Universidad Politécnica, 1993.
- Aliaga, Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés. «La batalla del sida: mesa redonda con artistas y críticos españoles». En *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*, editado por Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, 117-144. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1993.
- Allbritton, Dean. «It Came from California: The AIDS Origin Story in Spain». *Revista de Estudios Hispánicos* 50, nº 1 (2016): 143-166. [10.1353/rvs.2016.0015](https://doi.org/10.1353/rvs.2016.0015)
- Arias, Juan. «El escándalo llega a la Bienal de Venecia». *El País*, 26 de mayo de 1990. https://elpais.com/diario/1990/05/26/cultura/643672810_850215.html#?prm=copy_link.
- Barragán, José Pablo. «De la muerte y la disolución: el arte del sida en la España postransicional (1981-1996)». *Bulletin of Spanish Visual Studies* (2022). <https://doi.org/10.1080/24741604.2021.2018858>
- Blanco Rueda, José Antonio, Javier Castrodeza Sanz y José María Eiros Bouza. *La imagen del sida en la prensa española*. 1ª ed. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1996.
- Butler, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política*. Traducido por María José Viejo Pérez. 1ª edición. Barcelona: Paidós, 2017.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Traducido por Alcira Bixio. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Caballero-Gálvez, Antonio A. «Imágenes seropositivas. Resistencias contra el sida a través del arte en España, Argentina y México». *Maricorners* 1 (2020): 129-140. <https://www.researchgate.net/publication/344475907>.
- Carrascosa, Sejo. «Nadie hablará del sida cuando estemos muertas». En *El libro de buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, editado por Fefa Vila Núñez y Javier Sáez del Álamo, 58-75. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2019.
- Carrascosa, Sejo y Fefa Vila Núñez. «Geografías víricas: hábitats e imágenes de coaliciones y resistencias». En *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, editado por Grupo de Trabajo Queer, 45-62. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.
- Carrillo, Jesús. «Contra el archivo: sida y activismo artístico». *Carta* 5 (2014): 36-37. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/revista>.
- CentroCentro, Miguel Benlloch. *Cuerpo conjugado*. Madrid: CentroCentro, 2019. <https://www.centrocentro.org/sites/default/files/2019-06/Folleto%20Miguel%20Benlloch.pdf>.
- Crimp, Douglas. «Sida: militancia y representación». En *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, editado por Douglas Crimp, 99-156. Tres Cantos: Akal, 2005.

- Durán Rodríguez, José. «El arte que rompió el silencio sobre el sida». *El Salto*, 20 de febrero de 2022. <https://www.elsaltodiario.com/arte/el-arte-que-rompio-el-silencio-sobre-el-sida>.
- Edelman, Lee. «The Mirror and the Tank: “AIDS”, Subjectivity and the Rhetoric of Activism». En *Homographesis: essays in gay literary and cultural theory*, editado por Lee Edelman, 93-120. Nueva York: Routledge, 1994.
- Espaliú, Pepe. «Retrato del artista desahuciado». *El País*, 1 de diciembre de 1992. https://elpais.com/diario/1992/12/01/opinion/723164411_850215.html.
- Garsán, Carlos. «Pepe Miralles: “El VIH está bastante olvidado, tanto en el arte como entre los jóvenes”». *Valencia Plaza*, 16 de octubre de 2018. <https://valenciaplaza.com/pepe-miralles-el-vih-esta-bastante-olvidado-tanto-en-el-arte-como-entre-los-jovenes>.
- Gil, Silvia L. *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. 1ª ed. Madrid: Traficantes de sueños, 2011.
- González, Jorge. «Escuchar». En *Como una antorcha: espacios sonoros*, editado por The Carrying Society, 7-8. San Sebastián: Arteleku, 1995.
- La Radical Gai. *De un plumazo*, nº 1 (otoño de 1991): 1-24.
- La Radical Gai. *De un plumazo: queerzine de La Radical Gai de Madrid*, nº 666 (estío de 1993): 1-20.
- La Radical Gai. *De un plumazo: el fanzine de La Radical Gai de Madrid*, nº 3 (mayo de 1994): 1-26.
- La Radical Gai. *De un plumazo: el fanzine de La Radical Gai de Madrid*, nº 4 (1995): 1-30.
- La Radical Gai. *Silencio=Muerte: dossier sobre sida*, nº 1 (primavera de 1992): 1-18.
- Lebovici, Élisabeth. *Sida*. Traducido por Cristina Zelich. 1ª ed. Barcelona: Arcadia, 2020.
- Llamas, Ricardo. *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*. 1ª ed. Madrid: Siglo XXI, 1995.
- Llamas, Ricardo y Fefa Vila. «Spain: Passion for Life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el estado español». En *Conciencia de un singular deseo*, editado por Xosé M. Buxán Bran, 189-224. Barcelona: Laertes, 1997.
- López Casado, Laura. «Fanzines y teoría queer: el caso de De un plumazo y Non Grata». En *Ciberpolítica. Hacia la cosmópolis de la información y la comunicación*, editado por Ramón Cotarelo y Javier Gil, 738-773. Madrid: Instituto Nacional de Administración Pública, 2017.
- LSD, *Non Grata*, nº 2 (julio de 1997): 1-32.
- LSD, *Non Grata*, nº 3 (noviembre de 1998): 1-38.
- Luis Marzo, Jorge y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- Martín Hernández, Rut. «El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/12010/>
- Martín Peláez, Paula, Francisco Javier Rueda Córdoba y David Manuel Sánchez Sánchez. «La “ficción” de Chueca: análisis de discursos, cuerpos y espacios en fanzines

- lesbianos y gais en la década de los noventa en Madrid». *Maricorners* 1 (2020): 159-175. <https://www.researchgate.net/publication/344454655>.
- Mira, Alberto. «Esta noche sida. Comentarios a algunos tratamientos del sida en prensa y televisión». En *De amor y rabia: acerca del arte y el sida*, editado por Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, 145-162. Valencia: Universidad Politécnica, 1993.
- Navarrete, Carmen, María Ruido y Fefa Vila. «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y *queer* en el Estado español». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* 2 (2005): 158-187. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>.
- Negre, Marta y Joaquim Cantalozella. «Exteriorización de la enfermedad y de los cuidados en el arte». En *Cuerpos conectados: arte, identidad y autorrepresentación en la sociedad transmedia*, editado por Laura Baigorri y Pedro Ortuño, 163-178. Madrid: Dykinson, 2021.
- Pecoraro, Gustavo. «La Radical Gai: sobrevivientes que vuelven de la guerra». *Revista Furias*, 3 de diciembre de 2015. <https://revistafurias.com/la-radical-gai-sobrevivientes-que-vuelven-de-la-guerra/>.
- Prieto Souto, Xosé. *El último Espaliú*. 1ª ed. Valencia: AECID, 2020.
- Rivera-Cordero, Victoria. «Illness, Authenticity and Tolerance in Pedro Almodóvar's Todo sobre mi madre». *Romance Notes* 52, nº 3 (2012): 311-323. <https://www.jstor.org/stable/43803240>.
- Sáez, Javier y Sejo Carrascosa. «El culo y el sida». En *Por el culo. Políticas anales*, editado por Javier Sáez y Sejo Carrascosa, 137-169. Madrid: Egales, 2011.
- Searle, Adrián. «Cómo vivir dos veces: Pepe Espaliú». En *Pepe Espaliú*, editado por Raúl Rispa y Valeria Varas, 55-64. Madrid: Documenta, Artes y Ciencias Visuales y MNCARS, 2002.
- Smith, Paul Julian. «La representación del sida en el estado español: Alberto Cardín y Eduardo Haro Ibars». En *Conciencia de un singular deseo*, editado por Xosé M. Buxán Bran, 301-318. Barcelona: Laertes, 1997.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Traducido por Mario Muchnik. 3ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2021.
- Subrat, Piro. *Invertidos y rompepatrias: marxismo, anarquismo y desobediencia sexual y de género en el estado español (1868-1982)*. 1ª ed. Madrid: Imperdible, 2019.
- Trujillo, Gracia. «Desde los márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos *queer* en el Estado español». En *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, editado por Grupo de Trabajo Queer, 29-48. Madrid: Traficantes de sueños, 2005.
- Trujillo, Gracia y Marcelo Expósito. «Entrevista a Fefa Vila: LSD». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* 1 (2004): 161-166. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>.
- Unidad de vigilancia de VIH, ITS y hepatitis. *Vigilancia Epidemiológica del VIH y sida en España 2020: Sistema de Información sobre Nuevos Diagnósticos de VIH y Registro Nacional de Casos de Sida*. Madrid: Plan Nacional sobre el Sida –

- División de control de VIH, ITS, Hepatitis virales y tuberculosis-DG de Salud Pública / Centro Nacional de Epidemiología – ISCIII, noviembre 2021.
- Vidarte, Paco. *Ética marica: proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Madrid: Egales, 2014. <https://bibliotecacomplutense.odilok.es/info/00083020>.
- Vidarte, Paco y Ricardo Llamas. «Armario. La vida privada del homosexual o el homosexual privado de vida (1999)». En *Por una política a carapero. Placeres textuales para las disidencias sexuales*, editado por Javier Sáez y Fefa Vila, 43-62. Madrid: Traficantes de sueños, 2021.
- Vidarte, Paco y Ricardo Llamas. «Cero a la izquierda (1995)». En *Por una política a carapero. Placeres textuales para las disidencias sexuales*, editado por Javier Sáez y Fefa Vila, 37-42. Madrid: Traficantes de sueños, 2021.
- Vila Núñez, Fefa. «Tomar en serio a los muertos». CTXT, 6 de marzo de 2020. <https://ctxt.es/es/20200302/Culturas/31230/>.
- Vila Núñez, Fefa y Javier Sáez. «Haciendo memoria, dibujando mapas o ¿qué hay del archivo queer?». En *El libro de buen amor. Sexualidades raras y políticas extrañas*, editado por Fefa Vila Núñez y Javier Sáez, 286-339. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2019.

Recursos audiovisuales.

- Andrés Senra. «20 retratos de activistas *queer* de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa». Video de Youtube, 2:03:49. Publicado el 15 de abril de 2015. <https://youtu.be/z-JrvnRwL44>
- Archivo Miguel Benlloch. «Miguel Benlloch con las Pekinesas, Sida da (1984)». Vídeo de Youtube, 8:52. Publicado el 14 de mayo de 2019, <https://youtu.be/7qrL3PNQfw8>.
- La Caneli, «Ep. 34 – VIH en el Cine: del “Efecto Philadelphia” a la Indetectabilidad». En *¡Ay, la Caneli!* 16 de junio de 2021. Podcast, 2h10m22s, https://www.ivoox.com/ay-caneli-ep-34-vih-en-audios_rf_71483984_1.html.
- MACBA Barcelona Oficial. «Cartografía sobre el arte y el sida en España. Equipo Palomar. Educación MACBA». Video de Youtube, 22:20. Publicado el 29 de noviembre de 2018. https://youtu.be/ps_XjwGC7Pc.
- TEORETICA. «Charla – Por fuera. Un ensayo de relaciones desde el Anarchivo sida. A cargo de Aimar Arriola». Video de Youtube, 1:43:05. Publicado el 31 de octubre de 2016 <https://youtu.be/N2EK4NUr9zo>.
- Vila Núñez, Fefa. «Son[i]a #307». En *Radio Web MACBA*. 5 de marzo de 2020. Podcast, 0h91m0s, <https://rwm.macba.cat/es/sonia/sonia-307-fefavila>.

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DEL TFG

D. Daniel Alvarado Santiago, estudiante en el Grado de Historia del Arte, de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, como autor del TFG con título *Dolor y militancia: desobediencias artísticas queer en torno al VIH/sida en España*, y tutelado por Mónica Carabias Álvaro.

DECLARO QUE: El TFG es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita. Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido del TFG presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 3 de junio de 2022.

Firma:

DANIEL ALVARADO SANTIAGO