

## Una nueva conciencia. Arte, sida y activismo en España: los 80 y 90<sup>1</sup>

Juan Vicente Aliaga

Escribir este artículo en 2018 —es decir, muchos años después de que la clase médica diera a conocer la existencia del sida— obliga a tratar de echar la vista atrás con el mayor rigor posible. Para quienes son seronegativos e incluso para aquellas personas que estén afectadas por el VIH hoy, sobre todo si viven en países con sanidad pública, la pandemia del sida de los años 80 y 90 puede quedar muy lejos. Bien es cierto que sigue sin haber una vacuna que frene la enfermedad, pero sí están disponibles algunos fármacos que hacen de esta patología una enfermedad crónica. Es una realidad que puede, parcialmente, explicar la pérdida de conciencia en algunos sectores de la población sobre la gravedad del síndrome.

Este no es un texto sobre la literatura médica en torno el sida ni sobre el historial terapéutico generado; tampoco gira alrededor del comportamiento de algunos galenos con suficiente poder para influir en la ciudadanía. Este artículo trata de analizar las características y circunstancias de la producción artística que emergió en el contexto español en las dos décadas más duras de la epidemia. Dicho esto, no se puede ni se debe olvidar el sesgo prejuiciado de algunos profesionales de la medicina y de las instituciones que regentan, como así sucedió con el Center for Disease Control de Atlanta. Me refiero en particular a la decisión de bautizar como GRID —gay related immune deficiency—, en junio de 1982, a una enfermedad que no solamente afectaba algunas prácticas sexuales sin protección entre hombres. Este anuncio divulgado por quienes se revisten de autoridad y por parte de quienes han de velar por transmitir información sobre la salud de forma contrastada y fiable adolecía, sin duda, de una mentalidad homofóbica. En realidad se trataba de una decisión en absoluto inocente que dejó innumerables secuelas en la esfera social, alimentando el miedo, el desprecio y el odio hacia quienes practicaban una sexualidad diferente a la mayoría heterosexual.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto «Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México» (FEM2015-69863-P MINECO-FEDER) del Ministerio de Economía y Competitividad de España.

**VERSIÓN PRE-PRINT: la versión final, a la que se remite, fue publicada en *De vidas y virus. VIH/sida en las culturas hispánicas*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, 2019, pp. 131-150.**

Tuvo que pasar un tiempo para que nacieran en el campo del arte y de los movimientos que hoy denominamos LGBTQ+ algunas formas de resistencia ante un sinnúmero de discursos diseminados a través de los medios de comunicación de entonces — televisiones, radios, prensa escrita...—, resistencias movilizadas en la vía pública a partir de 1987 con las propuestas de *die-in* o *sit-in* en las calles impulsadas por ACT UP y por Gran Fury, en este último caso con sus ingeniosas ideas visuales plasmadas en carteles, pegatinas e intervenciones en autobuses. Me refiero al contexto estadounidense de grandes ciudades como Nueva York o Los Ángeles. Y también al de París, a partir de 1989.

### **Especificidad del activismo en España**

En el ámbito español, el activismo de los colectivos de gays y lesbianas —pues en este periodo histórico no se puede hablar en los movimientos organizados de una presencia trans similar—, una vez legalizados grupos como el Front d'Alliberament Gai de Catalunya, en 1980, y, entre otros, EGHAM en el País Vasco o el Col·lectiu Lambda en Valencia, pasó por un proceso de reflujó tras la irrupción de distintas asociaciones a finales de los setenta. La eliminación de los actos de homosexualidad en 1979 como causa merecedora de castigo y persecución en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social supuso un logro que continuó en 1989 con la supresión del delito relativo al escándalo público del Código Penal. Por otro lado, la llegada al poder del Partido Socialista Obrero Español trajo un gobierno de signo socialdemócrata que puso en marcha algunas medidas sociales que suponían cierto cambio político, aunque se estaba entonces muy lejos de proponer una ley de matrimonio que igualara a homosexuales con heterosexuales en derechos civiles. No obstante estos avances, se produjo cierto efecto desmovilizador debido a un conjunto de factores harto complejos: por un lado, la legalización de los grupos gays pudo transmitir la sensación de la innecesaria continuidad de la lucha, sin olvidar que la generación más combativa que se había batido el cobre en los setenta, y que estaba cansada, no fue inmediatamente sustituida por otra ya en los 80. Además, debe tenerse en cuenta la dificultad de militar en esta década como consecuencia de la creciente homofobia asociada al sida, una situación que no existía en el decenio anterior cuando se produjo en el estado español la eclosión de los colectivos de gays y lesbianas. Fueron tiempos en los que predominaba la

ocultación de la homosexualidad y hablar del sida en los 80 suponía dar pistas de una orientación sexual que estaba socialmente muy mal vista.

Para poderlo entender con más precisión resulta harto elocuente detenerse en el panorama sobre la enfermedad que se proyectaba en algunos medios de comunicación. Veamos, por ejemplo, un programa de *Informe semanal* (TVE), emitido el 20 de agosto de 1983, claramente ilustrador. Titulado *Sida, la enfermedad de los 80*, se centra en la comunidad homosexual en Estados Unidos, concretamente en San Francisco, Nueva York y Los Ángeles. No se menciona la realidad española. En el programa se afirma claramente que la mayoría de casos son de personas homosexuales y también se comenta el dato de que había casuística tanto entre los heterosexuales como entre los hemofílicos, los heroinómanos y los haitianos. La sorpresa de asociar el sida con un país específico viene acompañada de la afirmación de que Haití es un destino turístico para los homosexuales norteamericanos. Prácticamente la única nota crítica la deparan algunos hombres entrevistados que dicen que no se estudia lo suficiente la enfermedad por ser homosexuales los afectados. El enunciado del programa apunta claramente a los gays como epicentro de la pandemia. De alguna manera, al no hablarse del territorio español, se estaba alimentando la idea de que la enfermedad no existía aquí. Cuatro años después, el mismo *Informe semanal*, un espacio considerado riguroso, volvió a tratar la cuestión, pero el enfoque se modificó puesto que el contexto ya no era extranjero sino español. Emitido el 14 de febrero de 1987, *Homosexuales: la crisis del sida*, cayó, sin embargo, en el prejuicio de vincular la pandemia con la homosexualidad. Pese a ello, en este reportaje el elenco de voces y opiniones escogidas fue más amplio y se abordaron cuestiones que iban más allá de la enfermedad. Dicho esto, las lesbianas brillaban por su ausencia. Entre los comentarios recogidos destacaba el del activista argentino afincado en España Héctor Anabitarte y el de Antoni Mirabet, autor de *Homosexualidad hoy* (1985), que respondía a un texto homofóbico del cardenal Ratzinger refrendado por el papa Juan Pablo II. Otros representantes de la Iglesia católica condenaban las prácticas homosexuales y hacían apología de la castidad. Asimismo fueron entrevistados brevemente algunos miembros de colectivos gays de Madrid y Barcelona. Estos son dos ejemplos, difundidos en la televisión pública; sin embargo —pese a la enorme gravedad del asunto y de que los periódicos publicaban algunos artículos de tipo sanitario y científico con un lenguaje opaco—, la sensación general era que «el problema es que, hasta entonces, los españoles no habían querido saber gran cosa» (Mira, 1993, p. 146).

Tiempo después de que finalmente el Ministerio de Sanidad pusiera en marcha en 1987 la primera campaña institucional sobre el sida, recordada hoy por unos dibujos animados infantiles con símbolos femeninos y masculinos que exclamaban *si da o no da* mientras mostraban las vías de transmisión, «en nuestro país, en 1991, el Sida todavía era para los medios de comunicación (y, por consiguiente, para la población general) algo que venía de fuera, algo de lo que sólo oíamos hablar en contextos exóticos: Rock Hudson, Freddy Mercury y Elizabeth Taylor sí, pero no Jaime Gil de Biedma» (ibid., pp. 148-149). En relación al poeta catalán, es sabido que se propalaron muchos comentarios maliciosos sobre su enfermedad, que se ocultó hasta su muerte.<sup>2</sup>

### **Hacer arte en el sida**

En el local alternativo de Granada conocido como Planta Baja, un grupo llamado Las Pekinesas, formado por tres performers (Miguel Benlloch, Tomás Navarro y Rafael Villegas), ataviados con máscaras, iban alternándose en el uso del micro mientras decían locuciones que incluían —y jugaban con— la palabra «sida». Algunas de estas frases eran alusiones a políticos e instituciones, como Ronald Reagan y el Vaticano, todo ello salpimentado con humor y reminiscencias dadaístas, en las que no faltaban guiños a diferentes películas cuyos nombres fueron desvirtuados a conciencia: por ejemplo, *Roma sida aperta* o *Con sida y a lo loco* (Vallés, 2016). El resultado es *Sida Da* (1985), una propuesta paródica que tuvo el mérito enorme de romper el silencio público sobre la enfermedad: «La acción de Las Pekinesas sustrae el sida del lenguaje científico-bélico-mediático global del que surge y lo introducen en el vocabulario del chiste y el disparate» (Arriola-Garín-Valdés, 2017).<sup>3</sup> Será, sin embargo, en los 90 cuando se libere la palabra sobre el sida desde planteamientos críticos con el lenguaje oficial y en particular con las políticas timoratas llevadas a cabo por los gobiernos del

---

<sup>2</sup> El mismo autor escribió sobre este asunto en sus diarios: «“Me preocupa [escribe el poeta desde París] el regreso a Barcelona, la tensión nerviosa de aguantar constantemente el tipo, de hacer frente a los rumores durante meses y meses, de esa tensión de la que me sentí aliviado cuando ingresé aquí. Mantener mi enfermedad en secreto, salvo para unos pocos íntimos, me parece cada vez más difícil”. Gil de Biedma jugó hasta el fin de sus días —murió el 8 de enero de 1990, poco después que su madre y que Carlos Barral— la paradoja vital de proceder a una indagación interior sobre sí mismo (poeta, homosexual, miembro de la burguesía, alto ejecutivo de una multinacional, antifranquista) y vestir, al mismo tiempo, una máscara social en el trabajo (Tabacos de Filipinas), con su familia y con su entorno no literario» (Massot, 2015).

<sup>3</sup> Véase también Arriola y Garín (2016). Ambas, junto a Linda Valdés, forman el Equipo re que ideó el proyecto *Anarchivo Sida*, como muestra la publicación del mismo título.

PSOE, ante el acoso de la Conferencia Episcopal, contraria a toda campaña de concienciación sobre el uso del preservativo que se veía como incitación al desenfreno sexual.

En 1992, el artista cordobés Pepe Espaliú, tras haber asumido las implicaciones que la enfermedad dejaba en su cuerpo y consciente del rechazo social que afectaba a los enfermos, impulsó un taller en Arteleku (San Sebastián) titulado «La voluntad residual: parábolas del desenlace». De esa experiencia compartida surgió The Carrying Society, un grupo formado por distintos integrantes que estuvieron en activo hasta su disolución en 1998. El concepto de *carrying* gozó de distintas cristalizaciones en el caso del propio trabajo de Pepe Espaliú. El artista se inspiró en la relación que él mismo tuvo con activistas neoyorquinos de Act Up y Gay Men's Health Crisis, algunos de los cuales eran de origen hispano. En un mismo término se concentra la idea del cuidado (*caring*) y la del transporte (*carrying*) que los enfermos necesitaban especialmente en la etapa terminal de sus vidas. Espaliú lo plasmó además en sus esculturas de hierro que adquirirían distintas formas. Estas piezas oscuras constan habitualmente de un cuerpo central alusivo a la cabina de los palanquines en que se transportaba, en otros tiempos, a los nobles y de unas barras que remiten a las parihuelas o a un elemento de soporte. A menudo, las esculturas se sitúan en espacios angostos, atravesando muros, colgadas de la pared a una altura que las hace inaccesibles o impenetrables. Con estas meditadas disposiciones Espaliú hacía acopio, como era habitual en él, de un manojó de metáforas que apuntaban al sinvivir de los enfermos atrapados en una sociedad que los condenaba al aislamiento, arrinconados como seres invisibles y peligrosos para la sociedad biempensante.

Paralelamente a estas obras, Espaliú concibió una acción que materializó en San Sebastián y en Madrid. En ella buscaba plasmar en la calle, a plena luz del día, un atisbo de la realidad de quienes eran percibidos como una amenaza para el orden moral. De algún modo su cuerpo, llevado en volandas por distintas parejas, iba a convertirse en una *escultura social*, parafraseando al artista alemán Joseph Beuys, uno de sus principales referentes artísticos. En esta acción Espaliú iba descalzo, simbolizando con esta desprotección la fragilidad de las personas con sida que corrían el riesgo de acrecentar la gravedad de sus dolencias en contacto con las impurezas del suelo y, por extensión, del mundo. Al revés de las infundadas y falaces creencias populares en las que se vehiculaba el temor al contagio por la proximidad con una persona enferma, eran los propios afectados con unas defensas bajas los que incurrían en mayor daño para su

salud, dado el estado de debilidad de su sistema inmunológico. Por eso era también relevante que en la acción de *carrying* el roce físico estuviera en la centralidad de la misma performance. Se trataba de disipar el miedo, fruto de la ignorancia, de aquellas personas que creían que tocar a un enfermo de sida les podría ocasionar un menoscabo a su salud: «Para nosotros los enfermos de sida el mundo es eso, simplemente un intento de estar en él sin poder tocarlo», dice la voz de Espaliú en el vídeo de la acción realizada en San Sebastián el 26 de septiembre de 1992.

Espaliú trazó una ruta que unía dos puntos altamente simbólicos, la cultura y la política. En el caso de San Sebastián el recorrido de la acción se llevó a cabo entre Zinemaldia, la sede del Festival Internacional de Cine, y el ayuntamiento; en Madrid, se partía del edificio del Congreso y, tras recorrer el paseo del Prado, se entraba en el Museo Reina Sofía. Los vídeos que documentan ambas acciones, realizadas en el otoño de 1992, muestran las incidencias y el despliegue de un acto colectivo que contó con algunos momentos especialmente vibrantes, como así sucedió en Madrid al detenerse el artista y quienes le llevaban, con aire grave, delante del Ministerio de Sanidad. Era esa, sin ambages, una de las intenciones de un proyecto pensado para empatizar con un amplio sector de la población. Detenerse ante la autoridad parecía sin duda un gesto con fuerza, una llamada de atención a un gobierno criticado por no hacer lo suficiente ni en el plano de la prevención ni en el de la investigación. El ingente número de textos publicados, de imágenes reproducidas (tanto en televisión como en los medios escritos) da idea, pese al tiempo transcurrido, de la repercusión lograda. En ese sentido podría afirmarse que de ese modo el arte salía del reducto elitista en el que a menudo está confinado para esparcirse por terrenos osmóticos compartidos con los demás.

El mismo día de la acción que ejecutó en Madrid, el 1 de diciembre de 1992, Espaliú publicó un sentido y emocionado artículo en el que explicaba cómo el sida le hizo cambiar su visión del arte, que a partir de ese momento estaría totalmente volcado en la realidad. Estamos ante un texto de claro valor testimonial en el que el artista, con un hermoso lenguaje de resonancias poéticas, arremete contra el clima de homofobia existente en la sociedad y señala el papel nefasto de Juan Pablo II:

El sida es ese pozo por donde hoy escalo ladrillo a ladrillo, tiznando mi cuerpo al tocar sus negras paredes, ahogándome en su aire denso y húmedo... Y sin embargo, es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. El sida me ha forzado de forma radical a un estar ahí. Me

ha precipitado en su ser como pura emergencia. Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en una acción en términos de Realidad. Quizás esta vez, y me es indiferente si se trata de la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo, bailando con él sin nunca llegar a abrazarlo. Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite. (Espaliú, 1992)

En su último año de vida, Espaliú siguió explorando cuestiones semejantes a la vez que introducía nuevos y sutiles matices. Así, invitado al festival Sonsbeek, celebrado en la ciudad holandesa de Arnhem, gestó la que sería su última performance, *El nido*, que pudo verse en abril de 1993. Planteada a lo largo de un periodo de ocho días —el simbolismo asociado a ese número nos conduce a la idea de infinito—, esta propuesta consistió en dar vueltas a una plataforma elevada en torno a un árbol. Durante ese tiempo Espaliú se encaramaba al árbol, pese a su estado de debilidad, y giraba alrededor del tronco como un condenado en el patio de una cárcel mientras se despojaba de su ropa. Una vez terminadas todas las performances, el suelo de la plataforma estaba cubierto con las prendas que habían estado en contacto con su cuerpo dándole calor y que a partir de ahora ofrecían su calidez a los demás. Detrás de este proyecto de apariencia escueta y sobria había un rico trasfondo conceptual. Las referencias a los poemas de Yalal ad-Din Rumi, cuyos discípulos sufíes fundaron la orden de los derviches giróvagos se entremezclaban con las alusiones a Marcel Duchamp y sus rotorelieves. Tradición y modernidad unidas de la mano en *El nido* para hablar de la vulnerabilidad humana, de la pérdida de la vida y también de la necesaria solidaridad con los necesitados, como los pájaros recién nacidos que precisan de un nido. El último día de su performance holandesa, Espaliú rodeó el cuerpo del árbol con una pancarta en la que escribió «AIDS is around».

La semilla que había planteado el artista cordobés fue profunda y continuó en los proyectos de The Carrying Society. Una de las propuestas de este colectivo pudo verse en Santiago de Compostela, en 1994, en la exposición *Sida. Pronunciamento e accion*. En el claustro del Pazo de Fonseca, los componentes del grupo instalaron una suerte de barricadas en un lado del patio. Se trataba de unas defensas formadas por sacos terreros, algunas de las cuales yacían derribadas. Acudo ahora al poema que escribió Jorge González, miembro del grupo, para acompañar el proyecto:

Ver caer las trincheras  
Ser invadido por lo externo, incapaz de oponer resistencia.  
Verse desprendido de velos y máscaras  
Hasta acabar completamente desnudo (...) <sup>4</sup>

Abrir una brecha en la defensa. Mostrar la fragilidad de los cuerpos era el propósito de este proyecto al que siguieron otros. Es el caso de *Como una antorcha* para el que The Carrying Society recogió alrededor de treinta horas de grabaciones realizadas a afectados por el VIH en diferentes partes de España. Cada uno de los 130 entrevistados abordó la cuestión según su modo de entenderla. El material recopilado se había reunido en distintas casas de acogida, asociaciones, cárceles y particulares. Un fuerte sentimiento de empatía con las personas afectadas —sidosos eran llamados entonces en diferentes foros— anida en este proyecto en el que se formulan más preguntas que respuestas: «¿Qué pueden decirnos personas que se saben portadoras de un virus que les anuncian como mortal?, ¿qué ocurre con aquellos que se ven de la noche a la mañana rechazados por ser el reflejo de esa muerte anunciada?, ¿qué ocurre con aquellos que se ven obligados a ocultar lo que es básico en sus vidas?... ¿qué pueden enseñar esas personas a todos aquellos que todavía se creen eternos?» (González, 1995). Con esta iniciativa, alejada de planteamientos elitistas tan comunes en algunas expresiones artísticas, The Carrying Society, aun con escasos recursos, apostaba por un arte incluyente que incorporase la esfera pública a través de la voz de un conjunto de personas.

Durante los años en que el sida penetró en las preocupaciones de algunos (pocos) artistas en España, las instituciones culturales mantuvieron en líneas generales una actitud indiferente ante una situación que generaba pánico y sufrimiento. Apenas hubo excepciones; una de ellas, sin embargo, fue la de la mencionada muestra *Sida. Pronunciamento e acción*, comisariada por Juan de Nieves en la Universidad de Santiago. Se trató de una iniciativa importante a la hora de proponer con profundidad un análisis y una reflexión del estado de la cuestión del sida en lo que se refiere a la producción artística en este país. Se trataba de una exposición que condensaba los frutos de lo que parecía una nueva conciencia ante un hecho lancinante de la realidad social

---

<sup>4</sup> Texto reproducido en el catálogo *Sida. Pronunciamento e acción*, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, s.p.

como fueron los estragos de la pandemia y la discriminación de los enfermos: «Hablando de SIDA, activismo social y arte se presentan íntimamente ligados. Evidentemente, el arte nada puede hacer por salvar vidas, sin embargo sí puede devolvernos la capacidad de reflexión, conducirnos a un firme pronunciamiento sobre la enfermedad que ahuyente nuestros miedos y recelos. A partir de la comprensión y la solidaridad será más fácil la búsqueda de soluciones ante tan grave pandemia» (Nieves, 1994, s.p.).

La exposición contó con proyectos de factura harto diferente, pues había obras de Javier Codesal, *The Carrying Society*, Pepe Espaliú, Jesús Martínez Oliva, Pepe Miralles y Alejandra Orejas, aunque en general alejados de las acciones de guerrilla urbana con que algunos colectivos en Estados Unidos de América habían sacudido la conservadora sociedad de ese país. En la muestra compostelana el lenguaje manejado en muchos casos era de carácter alegórico, como sucedía con la serie de imágenes de Javier Codesal titulada *Días de sida* (1989-1996): en una maculatura de cartel de 1990, un hombre visto *a tergo* luce sobre su espalda y caderas una flor bordada que pareciera aludir al sarcoma de kaposi, pero en este caso el síntoma ha sido convertido en unas marcas que no son abyectas y que cubren un cuerpo sano.<sup>5</sup> Es corriente ver en aquellos artistas y/o escritores que han abordado la cuestión del sida y sus efectos la preocupación por las secuelas que ha dejado la enfermedad en el cuerpo (Martín Hernández, 2010, p. 442). En el caso de la obra de Codesal el dramatismo se ve suavizado por la textura de las rosas bordadas en la piel. La misma sensación transmite la fotografía que reproduce una toma de la pieza antes descrita. Con el mismo título, en 1993, Codesal llevó a cabo una instalación cuyo eje central es la imagen de un joven desnudo con las rodillas dobladas, lo que podría remitir al cuerpo caedizo de Cristo acercándose al momento del sacrificio. El cuerpo es hermoso y proporcionado, sabemos que el modelo es un hombre seropositivo; sin embargo, no vemos la cabeza ni el final de sus extremidades inferiores comidas por las sombras. Instalada en una estancia oscura, esta potente imagen parece impregnada de un halo de belleza que, no obstante, apenas consigue hacer olvidar la llamada de la muerte.

Firme en sus principios e intereses, unos años después Codesal siguió indagando en las representaciones de la enfermedad desde una óptica asaz diferente. En *Fábula a destiempo*, de 1996, el registro se acerca a ciertos usos del documentalismo pero

---

<sup>5</sup> La tesis doctoral de Rut Martín Hernández (2010, ahora p. 436) es uno de los escasos trabajos académicos de envergadura realizados en España sobre VIH/sida.

insertando algunos cambios visuales y temporales. La videoinstalación consta de dos proyecciones contiguas en la pared. En la derecha vemos a un enfermo que come solo en la habitación de un hospital; a la izquierda un hombre trata de alimentar a alguien que no vemos pero que podría ser el enfermo citado. Se trata de grabaciones independientes que impiden que ambas imágenes tengan continuidad y que se fundan una en la otra, aunque en verdad el lugar grabado parece el mismo. La escena fue rodada en un hospital que era conocido entonces como centro clave en las investigaciones sobre el sida, el Carlos III de Madrid. La sensación de frustración se asienta como si el acto de cuidar a los demás no tuviera efecto y, sin embargo, el acompañante del enfermo lleva a cabo el gesto solidario cuyo resultado no podemos ver. Bien pudiera parecer que la persona hospitalizada viviera en otro tiempo, sumida en su propia supervivencia.<sup>6</sup>

Pese a la quiebra visual y de significado que se desprende de esta obra, la mirada de Codesal es de placidez respecto de la representación del hecho de vivir con sida, lo que contrasta sobremanera con las agresivas cajas de luz de Alejandra Orejas que se expusieron también en la muestra de Santiago. Estamos aquí en otro registro, sin duda más áspero. En ellas se pueden distinguir dos imágenes yuxtapuestas, una de ellas centrada en el abrazo sexual de dos personas, la otra un primer plano de una cara en un caso femenina y en otro masculina. ¿Es posible seguir gozando en presencia de la enfermedad, se pregunta el comisario de la exposición?: «Así lo entiende en su trabajo Alejandra Orejas cuando enfrenta la inmediatez de un rostro desgastado, aunque sereno, el espacio del acontecer sexual: el juego físico de amarse como un acto ilimitado (de vida), ante la conciencia de la desaparición» (Nieves, 1994).

De amor, o al menos del recuerdo del contacto físico en lechos que ya se desmontaron nos habla el trabajo de Jesús Martínez Oliva concebido ex profeso para el Pazo de Fonseca:

En la penumbra de una capilla de la universidad, Martínez Oliva situó una serie de somieres entrelazados de modo que formaban un laberinto a través del cual el visitante debía aventurarse si quería acceder a la sala. Somieres (procedentes de un colegio) que habían aguantado cuerpos juveniles y que se habían transformado en una madeja inextricable, en una metáfora de amor convertido

---

<sup>6</sup> Para conocer el sentido de esta y otras obras sobre el sida, véase el texto de Manuel Olveira (2016).

en cárcel o cuanto menos en un locus tenebroso y melancólico que es, en definitiva, también el pasaje hacia otro lugar. (Aliaga, 1994)

Esta instalación es probablemente el mayor logro del artista en su acercamiento a la enfermedad. Anteriormente, Martínez Oliva había realizado otros proyectos con un tono pedagógico, como *Sin título*, de 1992. Se trata de una obra que se compone de una cama de sobrio aspecto hospitalario cuyas sábanas y cojín se veían recorridas por dos tiras de cenefas con un preservativo. La misma idea, la de llevar las medidas profilácticas a la vida cotidiana, está presente en *Sin título*, de 1993, en este caso una toalla intervenida que luce en uno de sus lados unos condones estampados. En ese tiempo también realizó los llamados *Seres ínfimos*, una suerte de piezas escultóricas alargadas hechas con látex que recordaban una goma visible, un profiláctico desplegado: es decir, los condones tantas veces censurados por las voces puritanas del momento —entre ellas, Carmen de Alvear, presidenta de la Confederación Católica de Padres de Alumnos y Padres de Familia (Concapa)—.

Si bien en estas obras el cuerpo no aparecía representado de forma literal es a él al que apuntan gran parte de las reflexiones planteadas en torno a manifestaciones artísticas espoleadas por la presencia de la pandemia. Al respecto de este modo se posicionó Mu-ur Vindel (1993, p. 130):

Desde que empecé a trabajar sobre el Sida, el cuerpo aparece continuamente. Para mí se trata de cuerpos marcados, una representación del cuerpo más cruda. Poco a poco empecé a entender lo que sucedía a estos cuerpos e inicié un trabajo sobre las moléculas, las células, la configuración del ADN. De repente pasé a hacer un trabajo más abstracto. Después el cuerpo resurgió con un gran resplandor. La luz fue un componente importante, el aura, algo que creo se ha ido extendiendo en mi obra. No trato de mostrar ya el dolor en el cuerpo, sino un rayo de esperanza. Espero que después de tantos años con el Sida la gente saque conclusiones más positivas.

Esta reflexión es de largo alcance. Por un lado señala el hartazgo de quienes vivían con la enfermedad por el tremendismo y el sensacionalismo de baja estofa de las imágenes divulgadas en la prensa amarillista. Por otro, los comprensibles anhelos de construir una vía de escape ante el dolor y la degradación del cuerpo. En ese tiempo,

aun careciendo los enfermos de fármacos eficaces para disminuir el avance del virus, la existencia de supervivientes que habían contraído el VIH sin haber desarrollado las secuelas más nocivas de la enfermedad permitía vislumbrar alguna luz. La terapia antirretroviral, sin embargo, no llegaría hasta 1995.

Contrasta el planteamiento conceptual de Mu-ur Vindel con el de otras artistas que optaron por un lenguaje más descarnado. Así sucedió con *Estigmas fatales*, de 1992, de Jana Leo. Bajo ese título se enmarcan unas fotografías en blanco y negro y en color del rostro de la propia artista que, tras haberse practicado unas incisiones en la frente que forman en inglés la palabra AIDS, posa mirando con dureza la cámara y a quien desee verla. La conciencia de la muerte expresada mediante el título y la emisión de sangre que perla la frente de la artista queda, en cambio, bastante matizada en el vídeo que Águeda Bañón tituló *El tajo*, en 1996. Al contrario que en la obra anterior, el rostro de la performer queda a veces parcialmente fuera de campo. El acto realizado es muy simple pero contiene una carga conceptual significativa. Tras hacerse un corte junto al hombro con una cuchilla de afeitar, Bañón se lame la herida sangrante. De ese modo se expone un fluido corporal —la sangre— que suscitaba en algunos sectores de la población auténtico pánico ante la posibilidad de contagio. Así, la sangre que algunos podrían pensar que contenía carga viral contaminante vuelve a entrar en el mismo cuerpo del que sale en una circularidad autodecidida. Por tanto, a nadie más afecta. La propuesta de Bañón es de algún modo solipsista sin que, en apariencia al menos, se produzca una confrontación con la esfera social. En cambio, en el caso que voy a analizar a renglón seguido, el enfoque es bien distinto. Me refiero a Pepe Miralles, a día de hoy probablemente el artista que mayor número de proyectos haya ideado en España en torno al sida desde la perspectiva del arte crítico y comprometido.

Desde principios de los 90, el espectro visual que ha desplegado es realmente amplio y variado. En 1991 concibió *Retrolove*, donde dispone sobre una pared de fondo rojo imágenes y textos alusivos al retrovirus. El mensaje es relativamente positivo pues, aunque se alude a la muerte, se subraya asimismo la importancia del amor para hacerle frente. Con el tiempo, y unido también a su activismo político en el colectivo Proyecto 1 de diciembre, surgido en Valencia en 1991, Miralles va a ir definiendo su lenguaje y el empleo de una terminología cada vez más embebida de una perspectiva politizada. Así, en 1993 manejaría por vez primera la noción de *enfermedad social* para referirse no al proceso patológico del sida sino al conjunto de reacciones y comportamientos sociales en los que se manifiesta el rechazo y el miedo a las personas con VIH/Sida. *Etnografía*

*de una enfermedad social* es el título propuesto.<sup>7</sup> El propio Miralles explica los objetivos de su proyecto del siguiente modo:

Extrapolando el trabajo del etnólogo al campo artístico, se recogieron una serie de informaciones extraídas de los medios de comunicación —fundamentalmente prensa diaria—, así como de las diferentes publicaciones de las asociaciones que se han formado con motivo de esta enfermedad. La información se ordenó en cuatro apartados. Éstos pretenden clasificar diferentes actitudes y comportamientos, algunos de ellos existentes y otros, además, necesarios que la enfermedad ha producido de forma particular y colectiva. Se incluyó también la prevención como muestra de la necesidad del cambio de hábitos que una sociedad solicita de sus miembros ante un problema común.<sup>8</sup>

A lo largo de los 90, Miralles va a sumergirse y a estudiar la información suministrada por los medios de comunicación hasta crear una copiosa base de datos, que nutrirá un impresionante archivo en torno al sida y su representación en la esfera social. Además de su ingente tarea como administrador e intérprete de información textual y visual, va a lanzar en sus proyectos preguntas incómodas a distintos sectores, entre ellos la clase política, como hizo con motivo de la campaña electoral de 1996. Estamos ante verdaderos dardos pensados para remover la molicie y pasividad de los representantes de la ciudadanía: «¿Por qué durante esta campaña electoral no habláis del SIDA? ¿Acaso es porque no creéis que sea un problema de salud pública? (Vuestro silencio mata)». El tono, claramente inspirado de las acciones de Gran Fury y de Act Up en Estados Unidos, buscaba agitar las conciencias en unos años en que el silencio y la vergüenza se habían adueñado de muchos individuos e instituciones. Y es que buena parte del arte que emergía en España en los 80 y primera mitad de los 90 quedó envuelto en la maraña del individualismo feroz y en los valores crematísticos que marcaba el mercado: el pintor Miquel Barceló y la neo-figuración de la época son ejemplos paradigmáticos. Los posicionamientos críticos, como los expresados a través

---

<sup>7</sup> La primera presentación tuvo lugar en Xàbia (Alicante), en el marco de la exposición *Llocs lliures. Intervencions al centre històric de Xàbia*, 1993. Consistía en la proyección de diapositivas desde el Museu Arqueològic i Etnogràfic. Otras presentaciones tuvieron lugar en Valencia, Ciudad de México y Madrid, siendo esta última la de mayor envergadura.

<sup>8</sup> Véase: <http://www.pepamiralles.com/etnografia-de-una-enfermedad-social-1/>

del sida u otros, quedaron arrumbados a una presencia secundaria ante los defensores del *status quo*.<sup>9</sup>

Además, no puede olvidarse que gran parte de las manifestaciones artísticas tuvieron —con la excepción del Carrying de Pepe Espaliú en 1992— una limitada visibilidad, inclusive en el propio medio del arte. Por ello, y pese a su contundencia, se entiende una afirmación como la siguiente: «El arte español que hace del Sida su asunto es tan escaso y está tan disperso como lo han sido las respuestas políticas y sociales» (Aliaga, 1997, p. 405). Pero algunos matices son pertinentes, pues no estamos en el año en que se escribió la frase precedente. Por eso sería importante añadir alguna modulación a lo dicho que sirva para deshacer el posible equívoco de pensar que nada se hizo en España en relación con la crisis del sida desde el arte.

No cabe duda que la respuesta de las administraciones públicas respecto a la enfermedad fue cuanto menos tibia y a menudo invisible y que interesaba poco a los representantes políticos. El colectivo Act Up Barcelona sacó un elocuente cartel, en 1991, en el que se reproducía el rostro del presidente de la Generalitat, Jordi Pujol, con la palabra «sida» tapándole la boca. Un texto debajo de la imagen afirmaba que «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». En el contexto valenciano, el grupo Proyecto 1 de diciembre, sin dirigirse específicamente a las instituciones públicas, buscaba la eficacia del mensaje en la población al reproducir en un cartel la imagen de un pene envuelto en un preservativo, una imagen ésta que no se veía en las pudibundas campañas oficiales. El lema rezaba «Evita el sida, usa condones». En Madrid, imitando el estilo y la iconografía de Gran Fury, La Radical Gai produjo pasquines y carteles con la fotografía de un órgano viril erecto y las siguientes frases: «Así es el machismo al desnudo. Ponte un condón. Si no...olvídalo. EL SIDA MATA A LAS MUJERES. Alguien tendrá que hacer la prevención».

Los escasos recursos de estos colectivos hacía que sus esfuerzos llegaran a espacios limitados: Lavapiés y parte del centro de Madrid en el caso de La Radical Gai;<sup>10</sup> el centro de Valencia y algunos espacios artísticos en el del Proyecto 1 de

---

<sup>9</sup> En torno a las relaciones entre creación artística y política en el contexto español véase el conjunto de exposiciones y publicaciones enmarcadas bajo el título *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* emprendido en 2003 y que siguió en años posteriores.

<sup>10</sup> En Madrid es importante subrayar la destacada labor del colectivolésbico LSD en la concienciación pública sobre el sida.

diciembre, o el Gaixample en el de Act Up Barcelona. En este último caso debe recordarse que fue justamente en la Ciudad Condal en donde el 27 de febrero de 1989 Keith Haring había pintado un mural en la plaza Salvador Seguí del Raval sobre el sida, un ejemplo más de esa nueva conciencia, en este caso procedente de Nueva York. En la obra destacaba el lema «Todos juntos podemos parar el sida» marcado en rojo sobre unas figuras que unen sus manos en señal de solidaridad. En otras partes de España (Euskadi, Murcia,...) surgieron también iniciativas; sin embargo, podía admitirse «la enorme diferencia que existe entre el nivel de incidencia del sida en nuestro país (uno de los más altos de Europa) y el nivel de respuesta organizada y colectiva al mismo: escasos grupos, muy poco numerosos, con grandes lagunas de funcionamiento y una vida bastante efímera» (Cortés, 1993, p. 108).

Ricardo Llamas (1995, p. xii) compartía esa opinión al escribir con contundencia: «El poderoso imperativo de anonimato y silencio no ha sido aún desafiado por personas portadoras o enfermas de sida, ni cuestionado por los medios de comunicación».<sup>11</sup> Bien es cierto que dichas palabras parecen desalentadoras. Sin embargo, y visto con la distancia que aporta escribir estas notas en 2018, se percibe con mayor discernimiento el mérito que tuvieron quienes se enfrentaron a una ardua coyuntura; una situación por la que pasaron aquellos artistas implicados personalmente en la construcción de una producción que diera voz e imagen a un tratamiento distinto de la enfermedad. Lo tuvieron casi todo en contra pues gran parte de los museos y centros de arte del estado español obviaron la cuestión del sida; la crítica de arte, salvo excepciones,<sup>12</sup> también ignoró dichas expresiones artísticas que nacieron en un ambiente hostil. Así, en tiempos de urgencia, en que la vida zozobraba y las muertes se sucedían, los artistas optaron por distintas estrategias. Algunos se movían en un terreno que ahondaba en las metáforas, como es el caso de Javier Codesal y Jesús Martínez Oliva; otros se inclinaron por usar un lenguaje vehemente, como sucedió con Alejandra Orejas y Jana Leo; hubo otras iniciativas que se lanzaron a la palestra pública con un discurso de base archivística que favorecía lo declarativo, como sucedió con Pepe Miralles. Todos ellos son valiosos indicios de una nueva conciencia política desde el arte a la que, sin embargo, faltó el eco necesario para salir del terreno artístico —a veces un reducto elitista— y alcanzar otras esferas sociales. Es verdad que el clima

---

<sup>11</sup> Al respecto, véase el artículo de Vicente Molina Foix (1995).

<sup>12</sup> Algunos nombres de críticos que reflexionaron sobre el impacto del sida en las narrativas del arte fueron, además de quien esto escribe, Manel Clot, Jose Miguel G. Cortés, Juan de Nieves, Xosé Manuel Buxán Bran y José Luis Brea.

homofóbico y discriminatorio para con los afectados por el sida no ayudaba, bien al contrario, pues no fue sino un muro añadido que impedía que muchas creaciones salieran a la luz.

No obstante, hubo alguna experiencia puntual que sí llegó a acercarse a ciertas capas de la población, como ocurrió con *Las Pekinesas* en 1985 en un local de Granada, o *Etnografía de una enfermedad moral*, un proyecto presentado por Pepe Miralles en el Museo de Antropología de Madrid, pero en general la mayoría de propuestas se dirigían a un público minoritario. De otra magnitud fue el *Carrying* de Pepe Espaliú, sobre todo en su versión madrileña; su repercusión fue extraordinaria pues claramente iba más allá del simple aficionado al arte. En el proyecto mismo ya anidaban los cimientos de la dimensión participativa, pues para llevarlo a cabo se requería de diferentes parejas que sostenían a Espaliú. Además, el recorrido elegido, en el centro de la capital (Paseo del Prado), enlazaba la política y el arte, dotándolo de amplia visibilidad. Por otro lado, y este fue uno de los objetivos logrados, se trataba de invitar a personas conocidas que despertaran el interés de los medios de comunicación. Y así fue: Pedro Almodóvar, Marisa Paredes, Alaska, Rossy de Palma y, entre otros, Carmen Romero, diputada del PSOE y esposa de Felipe González, participaron en el acto. El resultado fue asombroso e insólito para una manifestación artística: el telediario de la primera cadena de TVE abrió con el *Carrying* y las portadas de periódicos como *El País*, *Diario 16* y *El Mundo* del día siguiente se llenaron con la performance de Espaliú. Probablemente ni el propio artista pudo haber imaginado tal impacto mediático.

El arte en este país, al contrario de lo que acaeció en el ámbito norteamericano, estuvo entonces en gran medida centrado en planteamientos formalistas sin anclaje en lo social. Por otro lado, no se pudo contar tampoco con un activismo sostenido en el tiempo que amplificara la fuerza y el imaginario de las propuestas artísticas. Sin embargo, y a pesar de ello, bien puede afirmarse que, mediante aportaciones visuales y conceptuales, se puso el dedo en la llaga sobre los males de una sociedad herida e insolidaria.

## **Referencias bibliográficas**

ALIAGA, Juan Vicente (1994), «Arte, Sida y representación», Conferencia: jueves 23 de junio, Salón Artesonado de Fonseca, Universidade, Santiago de Compostela.

- (1997), «A Land of Silence: political, cultural and artistic responses to AIDS in Spain», *Acting on AIDS. Sex, Drugs & Politics*, Joshua Oppenheimer y Helena Reckitt (eds.), Serpent's Tail, Londres, pp. 394-407.
- ARRIOLA, Aimar y Nancy GARÍN (2016), «Ficciones globales, luchas locales (o distribución de tres documentos de un contra-archivo sida en construcción)», [http://www.internationaleonline.org/research/politics\\_of\\_life\\_and\\_death/7\\_ficciones\\_globales\\_luchas\\_locales\\_o\\_distribucion\\_de\\_tres\\_documentos\\_de\\_un\\_conttra\\_archivo\\_del\\_sida\\_en\\_construccion](http://www.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/7_ficciones_globales_luchas_locales_o_distribucion_de_tres_documentos_de_un_conttra_archivo_del_sida_en_construccion)
- ARRIOLA, Aimar, Nancy GARÍN y Linda VALDÉS (2017), *Anarchivo Sida*, Tabakalera, San Sebastián.
- CORTÉS, José Miguel G. (1993), «Silencio = Muerte. Los grupos activistas españoles frente a la moralización del Sida», *De amor y rabia. Acerca del arte y el Sida*, Juan Vicente Aliaga y Juan G. Cortés (eds.), Universidad Politécnica, Valencia, pp. 93-108.
- ESPALIÚ, Pepe (1992), «Retrato del artista desahuciado», *El País*, 1 de diciembre.
- GONZÁLEZ, Jorge (1995), «Escuchar», *Como una antorcha (espacios sonoros)*, The Carrying Society, Antiguo Depósito de Vitoria/Gazteiz-Museo de San Telmo de San Sebastián-Universitat de València-Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, s.p.
- LLAMAS, Ricardo (comp.) (1995), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de la pandemia*, Siglo XXI, Madrid.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Rut (2010), *El cuerpo enfermo. Arte y VIH/SIDA en España*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid.
- MASSOT, Josep (2015), «El secreto de Gil de Biedma», *La Vanguardia*, 31 de octubre.
- MIRA, Alberto (1993), «Esta noche Sida. Comentarios a algunos tratamientos del sida en prensa y televisión», *De amor y rabia. Acerca del arte y el Sida*, Juan Vicente Aliaga y Juan G. Cortés (eds.), Universidad Politécnica, Valencia, pp. 145-162.
- MIRABET I MULLOL, Antoni (1985), *Homosexualidad hoy*, Herder, Barcelona.
- MOLINA FOIX, Vicente (1995), «Carne, sidentidad», *El País*, 5 de diciembre.
- NIEVES, Juan de (1994), «El Sida como lugar de reflexión», *Sida. Pronunciamento e accion*, Universidade, Santiago de Compostela, s.p.
- OLVEIRA, Manuel (2016), «Cuerpos encontrando por momentos», *Ponte el cuerpo. Acuerpamientos en la obra de Javier Codesal*, Manuel Olveira y Montserrat Rodríguez Garzo (eds.), Brumaria, Madrid, pp. 16-68.

- VALLÉS, Laura (2017), «Suaves se revelan, ásperas cuidan, todas se tocan», *Revista Concreta*, 20 de junio. <http://www.editorialconcreta.org/Suaves-se-revelan-asperas-cuidan>
- VINDEL, Mu-ur (1993), «La batalla del Sida. Mesa redonda con artistas y críticos españoles», *De amor y rabia. Acerca del arte y el Sida*, Juan Vicente Aliaga y Juan G. Cortés (eds.), Universidad Politécnica, Valencia, pp. 117-136.
- VV. AA. (2003), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, MACBA, Barcelona.