

EL VIRUS Y EL MIEDO: EL SIDA EN EL CINE ESPAÑOL¹

Alfredo Martínez-Expósito

A pesar del considerable interés mostrado por otros ámbitos de la cultura española contemporánea, el cine comercial ha mostrado un más que notable desinterés por el tema del sida.² Tratándose de una pandemia de dimensiones planetarias cuyo impacto se dejó sentir en todos los terrenos de la vida política y social durante décadas, y con cuyas consecuencias han vivido varias generaciones en los últimos treinta y cinco años, resulta desconcertante que el sida haya sido tratado tan sólo en un número muy exiguo de películas españolas, y que en los contados casos en los que tal cosa sucede el tratamiento del tema resulte casi siempre oblicuo o indirecto.

Para dimensionar correctamente esta apreciación inicial deberíamos recordar que la repercusión ensayística del tema del sida en España fue y sigue siendo muy considerable, desde la aparición de los textos tempranos de Alberto Cardín (1985, 1991), Darío Páez (1991), Juan Vicente Aliaga y José Miguel García Cortés (1993). Por su parte, Vicente Molina-Foix (1990), Ricardo Llamas (1995) y Paul Julian Smith (1997) repasaron en los años noventa los por entonces incipientes regímenes de representación ensayística y narrativa de la pandemia. En el medio cinematográfico, la producción relativa al sida en Estados Unidos es copiosa e incluye títulos de gran repercusión global como *Philadelphia* (1993), de Jonathan Demme. Una sencilla búsqueda en IMDb utilizando «sida» como palabra clave arroja 364 resultados en el cine estadounidense, 78 en el francés, 65 en el británico y 45 en el alemán. Sin embargo, en esa misma búsqueda sólo aparecen 16 títulos producidos por el cine español.³ Entre ellos podríamos destacar un producto temprano de Jesús Franco, que en esta ocasión utiliza el pseudónimo «Clifford Brown», titulado *Sida, la peste del siglo XX* (1986); *Lazos* (1995), un

¹ 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. 171-188.

² Es habitual encontrar investigaciones y reflexiones razonadas sobre el VIH/sida en la práctica totalidad de la bibliografía de temática LGBTIQ+. Para otras perspectivas pueden consultarse las monografías de Del Amo (2017) y Larrazábal (2011), que proporcionan valiosas panorámicas sobre el sida como objeto de investigación médica y social.

³ Una escasez parecida se encuentra en las cinematografías latinoamericanas: 10 títulos en Brasil, 8 en México o 4 en Argentina.

poco estudiado medimetraje de Alfonso Ungría protagonizado por Imanol Arias y Emma Suárez; el clásico *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar; *Spinnin'* (2007), el debut de Eusebio Pastrana como director; *El cónsul de Sodoma* (2009), de Sigfrid Monleón; o el polémico documental *La ciencia del pánico* (2011), en el que Patrizia Monzani e Isabel Otaduy niegan que el VIH sea el causante del sida.

Si una lista como la anterior resulta incongruentemente ecléctica por incluir largometrajes comerciales de ficción junto a documentales y cortometrajes de escasa difusión, el panorama que se deduce del trabajo de Chris Perriam (2013) sobre la historia del cine *queer* español puede resultar más esclarecedor. Perriam observa que la divisoria entre películas que tematizan las historias y sentimientos de las personas que viven con VIH o que han sido afectadas por el sida, por un lado, y documentales y películas educativas o de política sanitaria, por otro, no siempre es fácil de establecer; la tendencia a incluir el tema del sida como línea argumental secundaria sería uno de los recursos narrativos que dificultan su estudio en el cine (Perriam, 2013, p. 4). Este autor identifica cinco películas *queer* que incluyen temas relativos al sida, y que, curiosamente, salvo una excepción, no aparecen en la lista de resultados de IMDb antes mencionada. Los cinco títulos relevantes de Perriam son el drama *El sueño de Ibiza* (2002), de Igor Fioravanti; *Tiras de mi piel* (2009), un corto documental de Ayo Cabrera y Enrique Poveda que pone el acento en la sidafobia (Perriam, 2013, p. 19); la ya mencionada *Spinnin'* (2007), de Eusebio Pastrana; la comedia *Cachorro* (2004), de Miguel Albaladejo, y *Los novios búlgaros* (2003), la adaptación que Eloy de la Iglesia realizó de la novela homónima de Eduardo Mendicutti (1993). Aunque Perriam reconoce que existen otras películas que podrían resultar relevantes (los mencionados documentales educativos y sanitarios), el modesto número de títulos explícitamente identificados en relación con el tema del sida parece confirmar la impresión extraída del catálogo de IMDb sobre la escasa atención que el cine español parece haberle prestado.

Estamos, pues, ante un caso de flagrante infrarrepresentación cinematográfica de un tema de interés nacional y global. En este capítulo plantearémos la posibilidad de agregar nuevos títulos a las listas arriba mencionadas que puedan resultar relevantes para el tema del sida. En concreto, describiremos los modos de tratamiento argumental del sida en cinco películas destacadas: *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004), *Princesas* (Fernando León de Aranoa, 2005), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) y *Estiu 1993* (*Verano 1993*, Carla Simón, 2017). Estos títulos comparten algunas características extensibles al tratamiento del tema del sida en el cine español, tales como el lugar secundario, periférico y hasta anecdótico que el tema ocupa en el conjunto del

argumento, o la apelación al conocimiento previo que el espectador pueda tener sobre el tema para evitar tener que proporcionar descripciones detalladas. Aunque cada película aporte una visión específica sobre la pandemia, no es difícil concluir que las aproximaciones a la misma por parte del cine español están lejos de satisfacer las expectativas del espectador interesado en el tema. Finalmente propondremos una revisión del impacto cultural de la pandemia mediante una lectura alegórica de *El virus de la por* (*El virus del miedo*, 2015), de Ventura Pons. Aunque aparentemente esta película no trata sobre el virus del sida, sino sobre la histeria social ante el pánico moral que despierta el conglomerado temático compuesto por la homofobia, la pederastia, y el abuso sexual, el tratamiento del material narrativo favorece una lectura alegórica. El título de la película proporciona la clave de lectura que este capítulo se propone explorar: la propagación viral del pánico moral como metáfora de la propagación vírica del sida. La lectura alegórica de la película de Pons podría favorecer la conclusión de que el silencio del cine español sobre la pandemia del sida no es sino un eco de otros pánicos morales (como por ejemplo la homosexualidad) que hicieron que ciertos temas sólo aparecieran en las pantallas españolas de manera oblicua, y que su normalización cinematográfica se retrasara décadas.

Aunque existan precedentes, como las relativamente tempranas propuestas de Franco (1986) y Ungría (1995), el primer largometraje comercial español en el que el tema del sida adquiere visibilidad y peso argumental fue *Todo sobre mi madre* (1999), de Pedro Almodóvar. Si bien no se trata de una película acerca del sida, la enfermedad afecta a varios de sus protagonistas y obliga al resto de personajes a adoptar posiciones tanto a nivel práctico como de tipo ético. La Hermana Rosa (Penélope Cruz) se ve contagiada por la transexual Lola (Toni Cantó); antes de morir da a luz a un bebé que nace con el VIH. Sin embargo, pocos años después el niño negativiza el virus de manera espontánea, causando asombro en la comunidad científica. La información que la película proporciona al espectador acerca del VIH y del sida es mínima. No se abordan sus causas, etiología, tratamiento o atención psicológica, ni se alude a la existencia de observatorios, campañas públicas de información y prevención, o iniciativas comunitarias de ningún tipo. Al no tratarse de una película acerca del sida, este tema aparece desprovisto de la retórica pedagógica o educativa que de otro modo podría haberse esperado. De esta manera, la sucesión de acontecimientos que conducen desde el diagnóstico de la Hermana Rosa hasta su fallecimiento no incluye una discusión sobre alternativas de tratamiento, o sobre posibilidades clínicas. En su lugar, el material narrativo subraya los estados emocionales de Rosa y de su entorno afectivo. La película no presupone en el espectador un conocimiento exhaustivo de la enfermedad, pero sí parece dar por supuesto que la audiencia es

consciente del estigma social que la acompaña. Sin embargo, en *Todo sobre mi madre* no es posible desligar completamente las actitudes negativas que personajes como la madre de Rosa (Rosa María Sardá) tienen ante el sida de actitudes similares ante otros temas que en la película aparecen estrechamente entrelazados, tales como la fluidez de género, la promiscuidad o la prostitución. La película de nuevo recurre al conocimiento general que el espectador pueda tener sobre el tema cuando en los minutos finales un *deus ex machina* informa que el hijo de Rosa ha negativizado el virus, sin proporcionar mayores detalles al respecto. Este recurso a un cierto conocimiento previo de asuntos científicos por parte de la audiencia no es infrecuente en el cine de Almodóvar: en esta misma película, así como en *La flor de mi secreto* (1995), por ejemplo, aparece el tema de los trasplantes de órganos; y en *La piel que habito* (2011), el tema de los órganos sintéticos. En todos los casos se trata de temas de gran complejidad científica que sirven para sustentar un argumento de tipo emocional o melodramático asumiendo una cierta competencia por parte del espectador. El énfasis en lo emocional sirve para enfatizar los aspectos éticos de cada uno de los temas, pero no para profundizar en los aspectos científicos.

Por otra parte, el tratamiento del sida en *Todo sobre mi madre* resulta simultáneamente transparente y opaco. El sida ocupa un lugar importante en el desarrollo argumental y en la evolución de los personajes, y es, de hecho, una película pionera por su planteamiento directo del tema. Pero, como Rivera-Cordero ha señalado, el sida aparece en esta película de manera distante y estilizada mediante procedimientos de representación no realistas que chocan, por ejemplo, con el realismo con que se aborda la representación del sistema nacional de trasplantes: Almodóvar, «por primera vez hace visible el sida pero paradójicamente lo hace escamoteándolo mediante una huida típicamente almodovariana que lo aleja del realismo y lo acerca a una cierta idea de tolerancia en una España post-franquista» (Rivera-Cordero, 2012, p. 312). Esta investigadora apunta que la optimista representación almodovariana del sida no sólo elude la estigmatización social (con la salvedad ya señalada de la madre de Rosa), sino que evita «la representación de los estragos físicos de la enfermedad en los cuerpos de sus personajes» (Rivera-Cordero, 2012, p. 314).

Cachorro (2004), de Miguel Albaladejo, es una comedia de temática inconfundiblemente gay en la que se entrelazan temas como la comunidad *bear/oso*, la importancia de las relaciones familiares, el consumo de drogas, la paternidad y el sida. Esta película ha sido frecuentemente mencionada por estudiosos de las familias homoparentales y de la paternidad gay (Aoki, 2008; Rutherford 2010). Pedro (José Luis García Pérez) es abiertamente homosexual y lleva una vida plenamente aceptada por su hermana Violeta (Elvira Lindo) y Bernardo, su sobrino de nueve años (David Castillo). Cuando Violeta emprende un

viaje a la India y es encarcelada por tráfico de drogas, Pedro se hace cargo del pequeño Bernardo. Doña Teresa (Empar Ferrer), la abuela de Bernardo y madre del ausente marido de Violeta, tiene una opinión negativa de los estilos de vida de ambos hermanos, y muy particularmente del homosexual Pedro. Doña Teresa intenta hacerse con el derecho de tutela de Bernardo alegando la promiscuidad de Pedro (consigue fotografías comprometedoras de tipo sexual mediante un detective) y esgrimiendo como argumento definitivo el descubrimiento de que es portador del VIH (información que obtiene de manera dudosamente legal). El chantaje surte cierto efecto ya que, aunque Doña Teresa no logra la custodia del niño, sí consigue separarlo de Pedro y hacer que sea enviado a un internado en Valencia.

La representación del sida en *Cachorro* reproduce varios de los rasgos señalados para *Todo sobre mi madre*, tales como la ausencia de deterioro físico, la escasa o nula estigmatización social, y, significativamente, el hecho de que el niño protagonista ha nacido con el VIH pero lo ha neutralizado de manera natural. La presencia del sida en el argumento, sin embargo, es extremadamente exigua: sólo aparece en el último tercio de la película, cuando Doña Teresa lo usa para chantajear a Pedro. Acusado de tener el sida, Pedro aclara que ser seropositivo, como él, no es lo mismo que tener sida. Doña Teresa sin embargo subraya su deshonestidad por ocultar su condición tanto a Bernardo como a los pacientes de su clínica dental. El tema de la ocultación reaparece en una segunda escena de gran importancia, cuando Doña Teresa visita a Bernardo en el internado de Valencia para comunicarle que Pedro está hospitalizado ya que tiene, añade misteriosamente, «una enfermedad». El niño responde airado que no se trata de una enfermedad sino que es seropositivo. Doña Teresa se ve desbordada cuando Bernardo, muy afectado, revela que también su propia madre es seropositiva, razón que nadie en su momento vio como impedimento para criarle pero que paradójica e incomprensiblemente ha sido esgrimida para separarle de Pedro como tutor y cuidador. Es en esta escena cuando Bernardo revela que también él mismo fue seropositivo por nacer con el VIH; el haber neutralizado el virus no disminuye el hecho de que mediante estas revelaciones Bernardo se perciba a sí mismo como perteneciente a una familia o comunidad seropositiva, frente a una Doña Teresa ajena y sólo interesada en utilizar la enfermedad como arma arrojadiza.

Aunque *Cachorro* no desarrolla temáticamente los aspectos clínicos del sida, hay dos escenas en las que el espectador es inducido a extraer conclusiones que luego se revelan erróneas. La primera de ellas es la hospitalización de Pedro por neumonía, que tanto Doña Teresa como el espectador atribuyen a su seropositividad. La segunda, ya al final de la película, es la escena de un entierro en un cementerio, con un Bernardo algo mayor (y representado por

un actor diferente, Daniel Llobregat) presidiendo el sepelio. La escena aparece descontextualizada y por continuidad con la trama anterior se sugiere que el muerto puede ser Pedro, que finalmente ha sucumbido al sida. Tal conclusión no habría hecho sino contribuir al desenlace trágico, lugar común de la narrativa homosexual tradicional. Pero pronto se aclara que quien ha fallecido en realidad es Doña Teresa. De hecho, y para confirmar que la película se distancia diametralmente del tópico del desenlace trágico, Pedro aparece en ese momento a la puerta del cementerio para saludar efusivamente a Bernardo. La representación física de Pedro durante toda la película (con la salvedad de la escena en el hospital ya mencionada) es la de un hombre sano y saludable, sexualmente activo y que, por su profesión médica, es perfectamente conocedor de los riesgos de transmisión del VIH. Quizá la más notable contribución de *Cachorro* al tratamiento cinematográfico del sida es su credibilidad a la hora de conjugar la seropositividad como un estilo de vida en el que el sexo ocupa un lugar central; la película, de hecho, llamó en su momento la atención de las audiencias LGBTIQ+ internacionales por incluir en su famosa primera escena un acto de sexo entre dos «osos» cuya explicitud (desnudo integral, pene en erección, penetración anal, condones y juguetes sexuales) carecía de precedentes en el cine comercial español.

Princesas (2005), de Fernando León de Aranoa, es una película sobre dos prostitutas, una de las cuales, Zulema (Micaela Nevárez), es una inmigrante dominicana que carece de permiso de residencia. Uno de sus clientes le promete conseguirle papeles para regularizar su situación, pero resulta ser un engaño que conduce a una situación de violencia física y sexual. En el hospital, Zulema recibe un diagnóstico que nunca se revela con claridad al espectador, pero que al tratarse de una enfermedad letal y contagiable por vía sexual es altamente probable que se trate de VIH/sida. Zulema se venga de su maltratador transmitiéndole deliberadamente el virus mediante un nuevo contacto sexual. Aunque *Princesas* se ha relacionado en ocasiones con *Todo sobre mi madre* por el tema de la prostitución (Sanjuán-Pastor, 2013), el tratamiento del sida en su argumento no pasa de lo meramente anecdótico. La medicalización del cuerpo de Zulema en las escenas en las que aparece hospitalizada guarda relación con la violencia física y no con un posible desarrollo del sida. Michelle Murray observa acertadamente que el cuerpo inmigrante de Zulema es sometido insistentemente a una mirada medicalizadora que supuestamente genera un cierto tipo de conocimiento no superficial sobre la persona: «*Princesas* no sólo hace visibles a las prostitutas ilegales sino que hace al espectador dolorosamente consciente del proceso mediante el cual se llega a comerciar con los seres humanos, deshumanizados e invisibilizados» (Michelle Murray, 2014, p. 249).

El orfanato (2007), de Juan Antonio Bayona, es una película de género que conjuga hábilmente el terror psicológico (relaciones familiares que basculan entre el amor y lo monstruoso), los temas parapsicológicos (espiritismo, comunicación con el más allá), y la figura del niño como fuente de miedos adultos. Utilizando con gran efectividad el recurso clásico de este género a la dosificación de la información que el espectador comparte con cada uno de los personajes, se sabe al comienzo de la película que el hijo del matrimonio protagonista, Simón (Roger Príncipe), es un niño adoptado y portador del VIH. Los padres adoptivos prefieren esperar a que el niño crezca para revelarles esta información. El argumento propiamente dicho arranca cuando Simón comienza a ver a unos amigos invisibles, lo que llevará a su madre adoptiva (Belén Rueda) a investigar qué puede haber detrás de esas visiones. La demorada dosificación de la información, típica del género, hace que el espectador vaya descubriendo, a través de la perspectiva de la madre, los traumáticos acontecimientos del pasado de Simón. El hecho de que el niño sea portador de nacimiento del VIH no recibe tratamiento narrativo en la trama central de la película.

Estiu 1993 (2017), de Carla Simón, es un largometraje de muy evidente intención autobiográfica que narra la vida cotidiana de Frida (Laia Artigas), una niña cuyos padres acaban de fallecer como consecuencia del sida. Sus familiares se hacen cargo de ella en un pequeño pueblo en el que transcurre el verano al que alude el título. La contraposición entre la cotidianeidad del verano infantil y la excepcionalidad de las circunstancias que han conducido a esas inesperadas «vacaciones» es vivida tanto por el espectador, que cree saber más que Frida (debido a ciertos comentarios velados de los adultos que la rodean), y por la propia niña, que a medida que transcurre la película va intuyendo la magnitud de lo ocurrido. Filmada con técnicas realistas basadas en efectos de cámara en mano y sonido directo, la película exhibe un estilo que parece buscar la objetividad y el distanciamiento emocional respecto a los hechos que narra. Sin embargo, la proximidad de la cámara a la niña protagonista hace que el tono documentalista al que en algunos momentos la película parece aspirar se vea en todo momento sometido a la subjetividad de un punto de vista que la narratología clásica denomina «deficiente», ya que la voz narrativa parece no conocer todos los hechos que está contando. En *Estiu 1993*, el hecho por antonomasia es que la niña protagonista heredó el sida de sus padres y es por lo tanto seropositiva. La película contiene además ejemplos muy elocuentes de sidafobia, como la escena en la que Frida se hace una pequeña herida jugando en el parque con otros niños y la madre de uno de ellos reacciona con visibles muestras de pánico ante el riesgo de un posible contagio. Sin embargo, estos casos de histeria sidafóbica se contraponen a otras

muchas escenas en las que Frida, de seis años, juega y establece contacto físico con su prima de tres, sin que los adultos den muestras de miedo irracional.

Es interesante hacer notar que este primer largometraje de Carla Simón da una forma elaborada y estéticamente compleja a temas que ya había ensayado en algunos de sus cortos anteriores. Por ejemplo, en el documental *Born Positive* (2012), tres jóvenes británicos que nacieron siendo portadores del VIH relatan su gradual y dolorosa toma de conciencia, su necesidad de ocultar su condición ante los demás, y el estigma que marca sus vidas. En *Lipstick* (2013), dos hermanos de corta edad juegan en la casa de su abuela mientras ésta duerme, hasta que uno de ellos se percata de que la abuela está muerta. Los temas de la infancia, la muerte y el sida, como hemos comentado, reaparecen entrelazados en *Estiu 1993*.

En las cinco películas que acabamos de mencionar podemos señalar un número de coincidencias narrativas en el tratamiento del tema del sida. Quizá la más llamativa es el hecho de que en ninguna de ellas el sida adquiere relevancia argumental por sí mismo. En otras palabras, es un accidente narrativo que hace que la acción se desarrolle en una dirección determinada, pero en ningún caso se erige en el problema o asunto principal que el protagonista debe afrontar. En el caso de *Todo sobre mi madre*, el hecho de que la Hermana Rosa contraiga la enfermedad y posteriormente fallezca no guarda una relación de necesidad con el sida como tal; podría haber contraído cualquier otra enfermedad, de transmisión sexual o no, sin que la trama se viera modificada en modo alguno. El epílogo en el que el hijo de Rosa, según se nos dice, ha negativizado el VIH, es un añadido argumental que no incide en la trama. Si bien es cierto que entre todas las enfermedades posibles el sida ofrece una especial coherencia temática con los temas centrales de la película (sororidad, transexualidad, prostitución), la película mantiene el sida como tal en el terreno de lo anecdótico sin llegar en ningún momento a otorgarle categoría de hilo conductor de la trama o tema propiamente dicho.

La misma periferalización se observa en el resto de películas. En *Cachorro* el sida de Pedro no parece tener un impacto en su vida cotidiana; de hecho, el carácter cálido, positivo y empático del personaje parece sugerir que convive con su seropositividad de una manera consciente y plenamente aceptada. Para Doña Teresa, el sida de Pedro no pasa de ser un argumento legal que ella encuentra para chantajearle. En *Princesas* el sida es instrumentalizado por Zulema para llevar a cabo una venganza contra su agresor, que, si bien tiene la virtud de interpelar éticamente al espectador, no funciona en modo alguno como tema de la película. En *El orfanato* el sida de Simón no cumple función narrativa alguna: se trata de un detalle más de su caracterización, que en la presentación del personaje al comienzo de la película se hace equivaler al hecho de haber sido adoptado. En *Estiu 1993*, el sida de Frida está

permanentemente en el trasfondo de la acción, de modo que el espectador no puede olvidar en ningún momento que la protagonista es una niña de seis años, huérfana y seropositiva. Sin embargo, en ningún momento los personajes afrontan el sida como tema de conversación, los aspectos clínicos o sanitarios de la enfermedad brillan por su ausencia, y en definitiva el tema del sida simplemente no se aborda como tal.

La segunda coincidencia narrativa que encontramos en estas películas es la apelación que en todas ellas se hace al conocimiento previo del espectador. Dado que la pandemia ha sido desde su aparición en los años ochenta un tema recurrente en los medios de comunicación, hasta convertirse en marcador cultural de toda una época, es perfectamente comprensible que las películas que estamos comentando consideren apropiado aludir al sida sin necesidad de explorarlo o de explicar sus ángulos menos conocidos. De esta manera, algunas películas (*Todo sobre mi madre*, *Cachorro*) establecen un cierto vínculo temático entre sida y homosexualidad que resulta compatible con la lectura del sida como enfermedad de homosexuales que prevaleció en la década de los ochenta. En otros casos (*Cachorro*, *Princesas*), se apela a las expectativas del espectador en cuanto al sida como enfermedad altamente contagiosa. Y en casi todos (*Todo sobre mi madre*, *Cachorro*, *El orfanato*, *Estiu 1993*) aparecen personajes infantiles seropositivos por transmisión vertical de madre a hijo. En los cinco títulos se movilizan aquellos prejuicios del espectador que pueden apoyar la lectura del sida como estigma.

La apelación al conocimiento previo del espectador presenta el problema ético de la responsabilidad social de estos textos. Dado que el tema del sida es de una enorme complejidad científica y que los avances en su comprensión han sido constantes durante casi cuatro décadas, podría esperarse de estas películas una más cuidada selección de los detalles temáticos con que la seropositividad y la enfermedad se presentan al espectador. En lugar de afrontar una posible labor pedagógica para aclarar, por ejemplo, que el sida afecta tanto a homosexuales como a quienes no lo son, o que el sida es contagioso pero fácilmente prevenible, o que el estigma asociado al sida y a otras enfermedades pertenece a una dimensión que nada tiene que ver con la medicina, estas películas parecen reforzar ciertos malentendidos o incluso prejuicios mediante una apelación acrítica a conocimientos generalmente asumidos pero no contrastados en el argumento de la narración.

La tercera característica que encontramos en estas películas es que el sida parece funcionar como metáfora de algo diferente. En películas como *Cachorro* o *Princesas* es muy obvio que ciertos personajes utilizan el sida como arma contra otros, haciendo de la enfermedad un instrumento que sirve para hacer avanzar la acción de manera indistinguible a como lo podría hacer cualquier otro tipo de arma o stratagema. En *El orfanato* se incide en el sida

como información dosificable y comunicable según los deseos de uno de los personajes. En todos los casos, dado que el sida no funciona como tema en sí mismo, parece señalar de manera oblicua a otro tipo de referente temático o simbólico. Esta utilización de la enfermedad como metáfora debe ponerse en relación con una larga tradición literaria y cultural de metaforizaciones de la enfermedad y del cuerpo. El sida, en concreto, ha sido desde sus comienzos una de esas enfermedades cargadas de sentido y de múltiples capas de significado que ha hecho que su tratamiento narrativo, tanto literario como cinematográfico, esté perpetuamente tentado de utilizar la significación oblicua, indirecta, y en general metafórica (Sontag, 1989).

Dada la considerable carga metafórica que acompaña, tal como hemos visto, a los tratamientos cinematográficos del sida, no resultaría descabellado tratar de leer en la misma clave películas que aparentemente tratan otros temas. La lectura alegórica resulta justificable y aun necesaria en relación a temas que de una y otra forma están estigmatizados social o culturalmente, o cuyos contornos resultan particularmente maleables por los miedos, inseguridades o vulnerabilidades que su tratamiento puede ocasionar en la sociedad. A modo de ejemplo, no hay más que pensar en la poética de la ocultación que caracterizó el cine español durante el franquismo, cuando la expresión alegórica servía para dar cauce a temas de índole ideológica o moral que la censura no toleraba. De igual modo, una poética de lo oblicuo caracterizó la expresión de la homosexualidad y sexualidades no heteronormativas en los años setenta y ochenta, cuando los hábitos culturales de la sociedad aún no habían comenzado a normalizar la expresión de tales temas (Martínez Expósito, 1998). La sidafobia puede muy bien ser una de las causas por las que el cine español apenas ha tratado el tema del sida, y cuando lo ha hecho siempre ha sido de manera tangencial y oblicua.

En este sentido resulta de interés *El virus de la por* (2015), de Ventura Pons, una adaptación de la obra de teatro *El principi d'Arquímedes*, de Josep Maria Miró. La de Pons es una película acerca del miedo moral focalizada temáticamente en la pederastia. Sugestionados por la creciente presencia de los casos de pederasta y abusos sexuales a menores en los medios de comunicación,⁴ un grupo de padres saca precipitadamente a sus hijos del curso de natación de la piscina municipal donde un monitor (Rubén de Eguía) es acusado de conducta sospechosa con un niño. La película, teatral en su planteamiento, consiste en una serie de conversaciones

⁴ En diciembre de 2015, apenas dos meses antes del estreno de *El virus de la por*, la Escuela del Esplai de la Fundación Pere Tarrés de Barcelona fue escenario de un caso de abusos sexuales a menores por parte de un monitor en prácticas. El «caso Esplai» o «caso Ludoteca» tuvo un gran impacto mediático y generó reacciones en cadena en otras instituciones educativas y recreativas dirigidas a niños y adolescentes.

entre el monitor y la directora de la piscina (Roser Batalla), entre la directora y un padre, y entre dos monitores. Se le pregunta directamente al monitor si es gay, generando así un bucle temático que complica aún más, desvirtuándolo, el tema de la pederastia. Y todo se complica de nuevo cuando el espectador descubre que Facebook, que une a los padres, une también al monitor con los niños. La crisis crece como la espuma en pocas horas hasta que llegan las cámaras de televisión y culmina cuando la directora decide llamar a la policía, dejando al monitor protagonista desamparado en la última escena de la película. En el último plano, la cámara se eleva lentamente sobre la ciudad de Barcelona sugiriendo la extensión creciente y alarmante del virus del miedo.

Además del miedo de los padres hay otros miedos en esta película: el de los niños al agua, el del monitor al ver cómo el escándalo público crece de manera vertiginosa, el de la directora de las instalaciones que perdió un hijo y desde entonces sufre pesadillas, además de otros miedos más difusos y por ende más poderosos. En un momento de la película, la directora de las instalaciones recuerda que en su juventud (se supone unos veinte años atrás) estas cosas no pasaban porque todo era más natural; no se refiere a los abusos sexuales sino al alarmismo social. Ahora, dice, la sociedad se ha hecho más temerosa de todo. En estas palabras de la directora se percibe la voz de Ventura Pons, que en las Notas del Director deja apuntado que el eje temático de *El virus de la por*, y su intención última, consiste precisamente en el impacto que los miedos tienen en el delicado equilibrio entre seguridad y libertad.⁵ Si bien la cinta no va mucho más allá de dejar el tema apuntado, Pons favorece una lectura simbólica: la película como emblema o comentario cifrado sobre los miedos compartidos en la sociedad actual, que no sólo afectan a la dialéctica entre libertad y seguridad sino que en cierto modo están en la base de grandes procesos sociales de la contemporaneidad como la crisis financiera, las políticas de austeridad o el proceso independentista catalán.

En el contexto de su teorización sobre la posmodernidad como modernidad líquida, Bauman utiliza la expresión «miedos líquidos» para referirse a las ansiedades colectivas que caracterizan a una sociedad consumista cuyos referentes morales han ido perdiendo los contundentes contornos propios de las sociedades productivas de décadas anteriores. Lo esencial de esos miedos líquidos es que carecen de la concreción y claridad de los de la primera modernidad, se trata de temores más difusos y difíciles de definir. En su libro de 2006 titulado precisamente *Liquid Fear*, Bauman hace referencia a ansiedades típicas de la era de la globalización, tales como los desastres naturales, las catástrofes medioambientales, la

⁵ <http://www.elsfilmsdelarambla.com/el-virus-de-la-por>

pederastia o el terrorismo indiscriminado. Estos miedos más o menos conocidos apuntan además a otras ansiedades sobre amenazas más difusas y más difíciles de definir, que sin embargo caracterizan el momento de la modernidad en el que el individuo se sabe inexorablemente vulnerable ante fuerzas de alcance social y global ante las que nada puede hacer.

Resulta sorprendente la analogía que *El virus de la por* establece con el virus del VIH a través del tropo del miedo. En una lectura apegada a la literalidad de la película, el miedo de los padres a que sus hijos estén en contacto con un presunto pederasta resulta coherente con el paradigma líquido de Bauman: es intenso pero difuso; está focalizado en la persona concreta del monitor pero es extensible automáticamente a cualquiera otra; está basado en hechos de endeble envergadura pero es alimentado por la veloz transmisión de ansiedades grupales que se alimentan de relatos emocionales en los medios de comunicación. En una lectura oblicua como la que sugiere Pons, el temor de esos padres es una representación de los miedos irracionales o fobias líquidas de una sociedad vulnerable y amedrentada. En una lectura más ampliamente alegórica podríamos entender el miedo de los padres como la representación de un virus que remite al espectador al VIH, el más marcadamente moral de la posmodernidad.

Una lectura alegórica de *El virus de la por* nos permite poner en relación el pánico moral que la película tematiza con el pánico moral causado en los años ochenta y noventa por lo desconocido de un síndrome que por entonces se atribuía a conductas sexuales desordenadas. La propagación viral de los miedos líquidos que en la película se transmiten mediante redes sociales y televisión remite alegóricamente a la propagación vírica del VIH. En ambos casos estamos ante un fenómeno de propagación gobernado por leyes que nos resultan desconocidas. Siguiendo un paso más allá con la misma analogía, se podría sostener que los efectos letales del VIH se podrían observar también en la expansión viral de los miedos líquidos. Y, en la misma línea, que la responsabilidad que en su momento se exigió al individuo para contener la expansión del sida mediante acciones de prevención se podría exigir en el momento actual para limitar los miedos de transmisión viral mediante acciones individuales.

Con ser las anteriores líneas de desarrollo sugestivo a las que la película parece invitar, existe todavía otro corolario de la lectura alegórica: el extraordinario e incomprensible silencio del cine español sobre el sida se podría interpretar como uno más de los pánicos morales que el cine, en ocasiones, ha contribuido a mantener y fortalecer. Un caso que ha sido bien estudiado es el de la homosexualidad, prácticamente ausente del cine español durante la mayor parte de su historia anterior a 1970. Las primeras apariciones de temas y personajes homosexuales utilizaron de manera abrumadoramente mayoritaria modos de representación

oblicuos e indirectos, que si bien podían resultar comprensibles a un espectador cómplice apenas contribuyeron a visibilizar el tema a nivel general. La normalización social de las sexualidades no hegemónicas comenzó a ser un hecho, en cierto modo, gracias a su gradual normalización cinematográfica y cultural; pero lo cierto es que la timidez con la que la industria del cine afrontó este tema en los años setenta y ochenta contribuyó en no poca medida a que tal normalización se retrasara innecesariamente. La aparente relación entre los modos de representación de la homosexualidad y los relativos al VIH/sida no hace sino fortalecerse con lecturas del somatizadas de ambos temas que apuntan al cuerpo herido como símbolo de la presencia oblicua de ambos temas (Martínez-Expósito, 1998; Macdonald, 2017).

En un momento histórico en el que el estigma del sida parece haber sido sustituido por actitudes sociales menos agresivas, y en el que los tratamientos han reducido la mortalidad y han mejorado la calidad de vida de los afectados, resulta difícil comprender la escasa presencia del tema en el cine español, y resulta cuando menos extraño que se sigan utilizando modos de representación oblicuos e indirectos. Una lectura de la película de Pons relacionada con el intertexto de las cinco películas mencionadas en la primera parte de este capítulo pone en evidencia no sólo la enorme influencia cultural que la pandemia ha tenido en las generaciones presentes, sino sobre todo la enorme dificultad moral y aun emocional que el miedo al sida, como otros miedos líquidos, sigue ejerciendo sobre los creadores del cine español.

Referencias bibliográficas

- ALIAGA, Juan Vicente y José Miguel GARCÍA CORTÉS (1993), *De amor y rabia: acerca del arte y del sida*, Universidad Politécnica, Valencia.
- AOKI, Eric (2008), «Fatherhood On My Mind: Auto-Ethnographic Reflections and the International Film *Bear Cub/Cachorro*», *Journal of GLBT Family Studies*, 3, 2-3, pp. 191-222.
- BAUMAN, Zygmunt (2006), *Liquid Fear*, Polity, Cambridge.
- CARDÍN, Alberto y Armand DE FLUVIÀ (eds.) (1985), *S.I.D.A. ¿maldición bíblica o enfermedad letal?*, Laertes, Barcelona.
- CARDÍN, Alberto (ed.) (1991), *Sida: enfoques alternativos*, Laertes, Barcelona.
- DEL AMO VALERO, Julia *et al.* (2017), *VIH: La investigación contra la gran epidemia del siglo XX*, Catarata, Madrid.

- LARRAZÁBAL, Ibon (2011), *El paciente ocasional: una historia social del SIDA*, Península, Barcelona.
- LLAMAS, Ricardo (ed.) (1995), *Construyendo sidentidades. Estudio desde el corazón de la pandemia*, Siglo XXI, Madrid.
- MACDONALD, Neil (2017), *Wound Cultures: Explorations of Embodiment in Visual Culture in the Age of HIV/AIDS*, University of Manchester, Manchester.
- MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo (1998), *Los escribas furiosos: configuraciones homoeróticas en la narrativa española*, University Press of the South, Nueva Orleans.
- MOLINA-FOIX, Vicente (1990), «Las obras del sida», *Claves de Razón Práctica*, 6, pp. 70-80.
- MICHELLE MURRAY, N. (2014), «The Politics of Looking in Fernando León de Aranoa's *Princesas* (2005)», *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 11, 3, pp. 241-253.
- PÁEZ, Darío (1991), *Sida: imagen y prevención*, Fundamentos, Madrid.
- PERRIAM, Chris (2013), *Spanish Queer Cinema*, Edinburgh University, Edimburgo.
- RIVERA-CORDERO, Victoria (2012), «Illness, Authenticity and Tolerance in Pedro Almodóvar's *Todo sobre mi madre*», *Romance Notes*, 52, 3, pp. 311-323.
- RUTHERFORD, Jennifer (2010), *Sites of Struggle: Representations of Family in Spanish Film (1996-2004)*, University of Saint Andrews, Saint Andrews.
- SANJUÁN-PASTOR, Carmen (2013), «Imágenes del margen en la ciudad global española: la mujer de la calle como metáfora espacial en *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar y en *Princesas* (2005) de Fernando León de Aranoa», *Letras Femeninas*, 39, 1, pp. 49-66.
- SMITH, Paul Julian (1997), «La representación del sida en el Estado Español: Alberto Cardín y Eduardo Haro Ibars», en Xosé M. Buxán (ed.) *ConCiencia de un singular deseo*, Laertes, Barcelona, pp. 301-318.
- SONTAG, Susan (1989), *AIDS and Its Metaphors*, Penguin, Londres.

Referencias cinematográficas

- ALBALADEJO, Miguel (2004), *Cachorro*. Canal+ España, Generalitat Valenciana, Hispanocine, Star Line, Telemadrid, Televisión Española.
- ALMODÓVAR, Pedro (1995), *La flor de mi secreto*. Ciby 2000, El Deseo.
- (1999), *Todo sobre mi madre*. El Deseo, Renn Productions, France 2 Cinéma, Vía Digital.

- (2011), *La piel que habito*. Blue Haze Entertainment, Canal+ España, El Deseo, FilmNation Entertainment, Instituto de Crédito Oficial, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Televisión Española.
- BAYONA, Juan Antonio (2007), *El orfanato*. Esta Vivo!, Grupo Rodar, Telecinco, Televisió de Catalunya, Warner Bros., Wild Bunch.
- CABRERA, Ayo y Enrique POVEDA (2009), *Tiras de mi piel*. Federación Estatal de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales, Colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales de Madrid.
- DE LA IGLESIA, Eloy (2003), *Los novios búlgaros*. Altube Filmeak, Conexión Sur, Creativos Asociados de Radio y Televisión, Televisión Española.
- DEMME, Jonathan (1993), *Philadelphia*. TriStar Pictures, Clínica Estético.
- FIORAVANTI, Igor (2002), *El sueño de Ibiza*. La Perifèrica Produccions, Maestranza Films.
- FRANCO, Jesús (1986), *Sida, la peste del siglo XX*. Golden Films Internacional.
- LEÓN DE ARANO, Fernando (2005), *Princesas*. Reposado Producciones, Mediapro, Antena 3, Canal+ España.
- MONLEÓN, Sigfrid (2009), *El cónsul de Sodoma*. Infoco, Instituto de Crédito Oficial, Ministerio de Cultura, Radio Plus, Steinweg Emotion Pictures, Televisió de Catalunya, Televisión Española, Trivisión.
- MONZANI, Patrizia e Isabel OTADUY (2011), *La ciencia del pánico*. Independent.
- PASTRANA, Eusebio (2007), *Spinnin'*. Big Bean and the Human Bean Band, Mundofree.
- PONS, Ventura (2015), *El virus de la por*. Els Films de la Rambla, Generalitat de Catalunya, Televisió de Catalunya.
- SIMÓN, Carla (2012), *Born Positive*. London Film School.
- (2013), *Lipstick*. London Film School.
- (2017), *Estiu 1993*. Avalon, Creative Europe Media, Fundación SGAE, Inicia Films, Institut Català de les Empreses Culturals, Instituto de Crédito Oficial, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Media, Movistar+, Producciones Cinematográficas Cima, Radiotelevisión Española, Sources 2, Televisió de Catalunya.
- UNGRÍA, Alfonso (1995), *Lazos*. Radiotelevisión Española.