

CUANDO GRITAR ES LA MEJOR OPCIÓN¹

José Antonio Ramos Arteaga

La memoria y sus políticas supone uno de los principales retos en cualquier investigación sobre el sida. Cientos de memorias se entrecruzan, se enfrentan o alían en cada episodio que conforma la narración de la pandemia (ya sea en su dimensión cronológica, sociológica, artística o individual). Junto a estas memorias muchas veces transitorias, el archivo, como metáfora de una memoria fijada y registrada, ofrece cierta tranquilidad narrativa y desactiva las numerosas oclusiones y opacidades. Estas opacidades y oclusiones para hacer memoria en el caso del sida provienen tanto de la heterogeneidad de los actores (afectados, familias, activistas, artistas, agentes gubernamentales, sanitarios, mediáticos, etc.) como de los escenarios en los que se movieron (países, espacio público, mecanismos de divulgación de las propuestas o de resistencia a las políticas...) y de los diversos archivos que lo contienen (desde la memoria personal a la estadística ministerial o la acción callejera): «la producción de la memoria es social y no depende tanto de la recuperación precisa de los registros del pasado como de la práctica colectiva de recordar juntos» (Estévez González, 2010, p. 41). Junto a este concepto de memoria social lábil y transitivo, hay que añadir otro elemento esencial para el tema que nos ocupa: la idea de *comunidad moral* a través de una *comunidad del dolor* que plantea Ileana Diéguez (2013, pp. 24-26) cuando afirma que «la queja lejos de hacer el dolor “incomunicable”, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor». Pese a que el estudio de Diéguez se centra en las escenificaciones del recuerdo de la violencia en el espacio social latinoamericano, convirtiendo a los desaparecidos en *cuerpos sin duelo*, muchas de las acciones y dispositivos escenificados fueron parte del repertorio de intervenciones artísticas que tematizaron el sida.

Este «recordar juntos» y las «teatralidades del dolor», como medios de articular una comunidad moral ante el sida, será el planteamiento metodológico del presente

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. 189-208.

trabajo por dos razones: *Grita. Un espectáculo en tiempo de sida* (José Luis Raymond, 1995) y *Grita: tengo sida* (Adolfo Simón, 2005), los dos montajes teatrales que analizaremos, se sitúan en los dos extremos de una década de plena emergencia social, sanitaria y política del sida en España; ambos representan dos importantes esfuerzos para luchar contra los efectos estigmatizadores que convocaban las siglas en una parte importante de la población.² Sin embargo, salvo breves referencias en algún estudio sobre teatro o en revistas, estas obras pertenecen a ese grupo de montajes que podríamos calificar de *obra perdida* de las que habla Daniela Capona (2010, pp. 3-4) en su estudio sobre el VIH/sida en la dramaturgia latinoamericana acerca de la obra *La piedra del escándalo*:

Una *obra perdida* también nos recuerda la compleja relación entre teatro y escritura, ya que aunque toda manifestación escénica está condenada a perderse, lo que distingue este caso radica en que también ha desaparecido el texto: esa porción escrita del teatro que, durante siglos, ha funcionado como única codificación válida de lo que pudo ser un espectáculo dramático. Esta inestabilidad propia de las artes escénicas nos lleva también a reparar en el valor que pueden tener los estudios teatrales como formas de fijación o preservación de aquello que, sabemos, está siempre sujeto a desaparecer. En ese sentido, la crítica opera como una forma de captura parcial tanto del registro escénico como del textual; especialmente en el caso de una “obra perdida”, la crítica constituye también una forma de testimonio, acaso un último intento por preservar lo que de esa manifestación queda, ya sea aquello que permanece en la memoria de los teatristas, de los espectadores o los documentos que registran imágenes e impresiones de un evento ya irrecuperable.

Pese a que la documentación conservada de los montajes de Raymond y Simón es mayor que la de la obra estudiada por Capona, pues conservamos los textos y grabaciones de los montajes, la precaria circulación editorial del libreto, la calidad de las grabaciones y, sobre todo, la escasa incidencia y recorrido de ambas tanto en los escenarios como

² Este «recordar juntos» ha sido posible no solo gracias a la existencia de testimonios de distinto formato (reseñas periodísticas, entrevistas, videos,...) sino a la generosidad de los creadores de los montajes, José Luis Raymond y Adolfo Simón, que tantos años después aportaron sus recuerdos a este trabajo. Desde aquí nuestro agradecimiento. Seguimos también, en gran medida, esa manera intrahistórica de acercarse al sida que supone el trabajo de Lina Meruane (2012).

entre la crítica especializada o en la memoria de las acciones artísticas sobre el sida obliga a reivindicar su importancia en el panorama teatral de su momento por la repercusión mediática que obtuvieron (especialmente en el caso de la propuesta de Raymond) y por ayudar a consolidar celebraciones reivindicativas como las del 1 de diciembre (el caso de Simón).

La segunda razón es de carácter estrictamente teatral y tiene que ver con la redes instrumentales e icónicas que dotó de un lenguaje y un imaginario común a una comunidad que buscaba no solo información sino, a su vez, un espacio de consuelo y resistencia. Las dos obras utilizarán el grito como eje vertebrador, pero los presupuestos estéticos, dramaturgicos y actorales de los que parten están en las antípodas y ejemplifican los variados mecanismos que, desde la escena, actualizan dos creadores a partir de su experiencia personal: en gran medida, los dispositivos de lucha y concienciación colectiva que se han estudiado para otros lenguajes artísticos (desde la performance a la agitación e intervención callejera) aparecen en estas dos propuestas. Durante los diez años que separan estas obras la evolución de las políticas sanitarias y los tratamientos parecían haber rebajado la etiología marginal y apocalíptica que acompañó al sida en la primera etapa de su historia, sin embargo la comparación entre los dos montajes trasluce que el estigma seguía funcionando en el imaginario social. De ahí la necesidad de confrontar los viejos mitos y las imágenes renovadas de la abyección, de la injuria por medio del grito frente al silencio desde la escena.³

Una década ominosa

Entre 1995 y 2005 se libró una importante batalla en distintos frentes que tuvo como resultado final un cambio en las políticas gubernamentales y sanitarias en gran parte de los países occidentales y Estados Unidos, con repercusión en el resto del planeta. La detección de los primeros casos a principios de los ochenta y la identificación del virus causante poco después fueron el punto de partida de un primer periodo caracterizado por las tensas confrontaciones: entre los equipos investigadores más relevantes (Gallo y Montagnier) y los intereses de las industrias farmacéuticas; entre las agendas sanitarias y

³ Resulta llamativo que Peinado Céspedes (2007, pp. 180-191) en la panorámica previa a su objeto de estudio, el Festival Visible en los programas de 2005 y 2006, en el que se ocupa del teatro con personajes gais, lesbianas y transexuales (en especial desde el año 1975 hasta el 2006) no cita ninguna obra dedicada al sida en este período tan amplio.

los discursos políticos de tinte milenarista (especialmente del presidente Reagan, pero en general de las fuerzas políticas conservadoras y las autoridades religiosas) frente a la consideración más científica y menos moral de la problemática y, por último, entre los colectivos homosexuales (que produjo importantes escisiones entre el activismo). A este panorama hay que añadir la contribución de los medios de comunicación, que alimentó en muchas ocasiones la confusión. Entre 1981 y 1995, el ambiente de alarma generó analogías con enfermedades como la peste bíblica o el cáncer que retroalimentaron aún más cierto estado de emergencia global (Sontag, 1989). Sin embargo, en 1995 el éxito del TARGA (Terapia Anti Retroviral de Gran Actividad) no solo abrió una puerta a la esperanza de cura después de muchos años de pírricas victorias puntuales sobre algunas manifestaciones del VIH: permitió que la lucha se centrara, por un lado, en los aspectos médicos y humanitarios (sobre todo la prevención) y, por otro, en la necesidad de la dignificación paliativa de los pacientes y el acceso a los nuevos tratamientos. Ello, no obstante, no hizo desaparecer la percepción social negativa sobre las personas portadoras de VIH. Cuando en 2005 venció la patente de AZT, la posibilidad de los genéricos reforzó estos cambios de estrategia y ayudó a disminuir los niveles de fobia social con la ayuda de una información más precisa sobre prevención y tratamientos (Larrazabal, 2011, pp. 31-53). Las obras de Raymond y Simón ejemplifican este cambio de enfoque pues mientras el montaje de 1995 está atravesado por metáforas angustiosas sobre la muerte y reminiscencias de iconografía apocalípticas (los ángeles-fallecidos que lo protagonizan) en la que los medicamentos ocupan un lugar secundario; en la obra de 2005 la mayor parte de los monólogos que la conforman tiene un objetivo pedagógico basado en la prevención, escenificando la proclama: «no hay poblaciones de riesgo, hay prácticas de riesgo», y la posibilidad de sobrevivir con los nuevos medicamentos.

En estos años, diversas formas de visibilización en el espacio público se pusieron en marcha por parte de los activistas norteamericanos más críticos con las políticas públicas. La lucha de Act Up, luego extendida a otros países, y las acciones artísticas de Gran Fury en los noventa fomentaron un tipo de puesta en escena en el que lo informativo iba inextricablemente unido a la rabia ante la desidia y los intereses creados en la investigación, la prevención y la asistencia a las personas con VIH. Algunas de ellas se convertirán en instrumentos privilegiados para la práctica artística en otros países, conformando una auténtica «poética del VIH» (Plaza Chillón, 2017, pp. 73-108): tanto el binomio Silencio=Muerte sobre un triángulo rosa, uno de los emblemas de la idea del genocidio sobre las personas seropositivas, como el *quilt*, desde la apelación directa al

espectador y su capacidad narrativa tanto visual como textual, serán el núcleo generador de las obras de Raymond y Simón. La acción de gritar que une a los dos espectáculos es la respuesta al silencio como pauta vergonzante. En cuanto al *quilt*, si el primero hace que los fallecidos bajen a escena como ángeles y desgranen su historia ante los espectadores, el segundo hará una «colcha» de seropositivos nómada y esperanzadora. Otras formas de activismo como el *carrying* o la performance tendrán distinta incidencia en las artes visuales y plásticas.⁴

En España, este tipo de acciones, un poco al rebufo de las estadounidenses, tiene una relativa importancia en campos como la fotografía, las intervenciones en espacios públicos o museísticos, la plástica, el happening..., como puede verse en *El Arte Látex. Reflexión, imágenes y SIDA* (Barrón y Navarro, 2005, pp. 10-45), situación que diagnostica con bastante acierto Alfonso del Río (2005, p. 70):

Aunque en nuestro país la creación artística introdujo un debate público hasta entonces inexistente y supuso un replanteamiento de sus propios límites y de su capacidad para incidir en lo social, hablamos de vida, amor y muerte y ante ello no supimos sacrificar o cuando menos conjugar lo estético a favor de lo político, aun sabiendo que lo estético también es un posicionamiento ideológico frente al mundo, también es una postura política. Por ello, no sería exacto hablar de un activismo radical en España por parte del mundo del arte. Este activismo se ha dado solo en algunos autores/as y en los grupos de acción menos tenido en cuenta, entre otras causas por cuestionar y exigir responsabilidades a los órganos de poder y a la propia institución artística de la que se apartan a favor del trabajo en la calle.

En el campo del teatro profesional,⁵ la situación en el contexto español en esta década (pero que se puede extender a los años siguientes) es paupérrima. En Estados

⁴ Sejo Carrascosa y Fefa Villa (2005, pp. 54-55) describen algunas de estas acciones (auténticas performances algunas): «Una característica del activismo anti-sida eran las acciones en la calle, en las que intentábamos dotar de potencial reivindicativo a nuestra visibilidad. Los Primeros de diciembre, el Día Internacional de la lucha contra el sida, en la Puerta del Sol, el Comité antisida solía colocar una mesa de propaganda donde políticos y famosos se hacían fotos y demostraban su solidaridad frente a las cámaras. LSD y La Radical sacaron pitos y banderas a las calles, remedando las acciones de otros grupos en el extranjero. Se pintaban siluetas en el suelo con las siglas VIH, se teñía de rojo la fuente de la plaza o siguiendo tradiciones más ibéricas, se imprecaba, escupía y se pretendía amedrentar con rabia a los jóvenes de la secta papista que con cara de martirio se protegían tras sus carteles de “La castidad es la solución”».

⁵ Hacemos esta precisión porque la colaboración con la lucha anti-sida de colectivos teatrales amateurs formados por teatreros y activistas fue muy importante en todo el territorio español y es una historia que está por escribir.

Unidos el teatro había sido uno de las mejores plataformas mediáticas de sensibilización desde los primeros momentos de la pandemia. Desde *Night Sweat* de Robert Chesley en 1984, los escenarios de las principales ciudades americanas y europeas acogerán las producciones de autores como Larry Kramer, Terrence McNally, Jonathan Larson, Paula Vogel, William Hoffman, Michel Scott Reed o Harry Kondoleon, autores y actores que no solo escriben sobre el sida desde una posición comprometida sino que, a su vez, participan de algunas de las organizaciones cívicas de lucha antisida más combativas del momento. El estreno en Los Ángeles en 1991 de la obra de Tony Kushner, *Angels in America: a Gay Fantasia on National Themes* supone el mayor revulsivo teatral y la síntesis de todos los acercamientos anteriores en cuanto que une en una misma función la problemática concreta del sida y la articula con las genealogías históricas recientes del malogrado sueño americano.

Esta breve pincelada del repertorio al otro lado del Atlántico es necesario porque la cartelera teatral de esta década en Barcelona y Madrid será ocupada por adaptaciones de estos textos foráneos. La panorámica presentada por Castro Jiménez (2017, pp. 189-208) de esta década atestigua esta presencia mayoritaria de dramaturgos extranjeros: estreno en el teatro Pavón de Madrid de *La última luna menguante* de Hoffman en 1986; en 1989, Flotats estrena la versión catalana de *Una visita inoportuna* de Copi; en 1995, estreno del monólogo de Ignacio Amestoy *Yo fui actor cuando Franco*; en el teatro Fíguro estreno de *Amor, coraje y compasión* de Terry McNally; en el año 96, *Testament* de Benet i Jornet; ese mismo año, estreno en Madrid de *Algo en común* de Harvey Fierstein y *Angels in America* bajo la dirección de Flotats como pieza inaugural del Teatro Nacional de Catalunya, en Barcelona; en 1998, estreno en Valencia de *Nights In Reg* de Kevin Elyot y, finalmente, en 2003, estreno de la obra de Rafael de Mendizábal *Madre amantísima*. De este conjunto de piezas, Castro Jiménez (2017, p. 193) dedicará un apartado especial a *Grita* de José Luis Raymond de la que afirma: «Cabe destacar un ambicioso espectáculo estrenado el 24 de marzo de 1995 en la desaparecida sala Olimpia, que se tituló *¡Grita!* José Luis Raymond aglutinó una serie de acciones habladas o bailadas que constituyeron el primer acercamiento serio desde la dramaturgia española al problema sanitario y social».

A tenor de las producciones recopiladas por Castro Jiménez, podemos afirmar que si bien hubo algún intento por generar desde el teatro español un repertorio que tematizara

el sida dentro de las posibilidades de renovación de los discursos dramáticos,⁶ la mayor parte de nuestra experiencia escénica sobre el sida será un trasvase de autores extranjeros y sus contextos. Es importante esta circunstancia como otra evidencia más de lo que muchos activistas e investigadores han denunciado: la falta de articulación de los distintos discursos sobre el sida y la atomización de la lucha en el ámbito civil y artístico fue una de las causas de la debilidad en la respuesta organizada contra las instituciones y políticas sanitarias. Así, por ejemplo, aunque las siguientes palabras de Alberto Mira (1993, p. 235) son un esclarecedor análisis de la importancia del teatro para la lucha de los colectivos, sintomáticamente en su trabajo no cita a dramaturgos españoles, pues restringe su campo al entorno anglosajón (pero tampoco Molina Fox (1993) en el mismo volumen cita a ningún autor nacional) y a duras penas representa el panorama de ese momento en España:

Sin embargo no puede descartarse *a priori* el importante papel de gran parte del teatro sobre el Sida. La obras teatrales cumplen tres funciones concretas y necesarias: en primer lugar contribuyen a informar, en segundo presentan historias con las que el espectador puede identificarse y protegerse de los discursos de carácter social, en tercer lugar se ponen en circulación experiencias, modos de ver, a contracorriente del discurso integrista y culpabilizador. Por otra parte, y a pesar de los problemas señalados, el teatro se constituye en un medio de autoafirmación para las comunidades marginales: desde los años sesenta han convivido dos modelos teatrales, por una parte el espectáculo *apolítico*, burgués, por otra el texto radical, *anti-establishment*. El teatro sobre el Sida muestra en muchos momentos sus afinidades con el teatro radical, aunque, como en otros muchos casos, no lo suficiente. Desgraciadamente su influencia es, en último término, problemática. La mayoría de los textos a que nos referimos fueron representados en grandes núcleos urbanos por compañías marginales. Su público lo constituían especialmente comunidades marginales o intelectuales. Pero no se puede olvidar que, en primer lugar, el teatro sobre el Sida es un discurso que la comunidad homosexual ha producido y ha puesto en escena precisamente donde era

⁶ Hubo intentos de usar el sida como elemento jocoso en la tradición de humor astracanado que pueden resultar interesantes como textos sociológicos que reflejan, en muchos casos, la ansiedad generalizada que suscitaban las siglas en la población: *El Conde Drácula tiene SIDA* de Carlos Sáez Echevarría (Carlos Etxeba) con un Drácula caracterizado por el autor como *skin-head* (¡!).

necesario. Junto con los articulistas de la prensa gay los dramaturgos del Sida han sido la fuerza más importante en la creación de un contradiscurso comprometido efectivo para hacer frente a esa auténtica confusión de los sentimientos a que el Sida dio lugar. Las tramas puestas en escena consiguieron dar un sentido a la epidemia, asociar a esa serie de muertes y síntomas un sentido propio, positivo, constructivo.⁷

La importancia, pues, de las obras que pasamos a comentar es triple: primero, son dos de los escasos ejemplos de espectáculos que parten de la realidad concreta del sida en España; por otro lado, frente a la tradición textualista que suele primar en los escenarios y en los estudios sobre el teatro, ambas parten de los dispositivos del activismo en los espacios públicos como mecanismo dramático de visibilización de la problemática; por último, representan una pieza esencial para la memoria sobre el sida en España y su evolución pues se sitúan en el inicio y cierre de una década decisiva en las formas de concienciación pública de la pandemia.

***Grita. Un espectáculo en tiempo de sida* de José Luis Raymond**

El 24 de marzo de 1995 sube al escenario del Teatro Olimpia en Madrid, creado y dirigido por José Luis Raymond,⁸ el montaje *Grita. Un espectáculo en tiempo de sida*.⁹ Meses antes varios diarios nacionales se hacen eco tanto de la temática como de la novedosa modalidad de producción: una Asociación Cultural Grita VIH formada por cuatro productoras privadas (Barbotegi, Calenda, Pentación y Producciones Teatrales Contemporáneas) y la coproducción del INAEM y la Comunidad de Madrid.¹⁰ El concepto original de la obra surge de la propia experiencia personal de Raymond quien

⁷ Once años después, Mira (2004, pp. 600-604), profundizará en estas diferencias de la representación del sida en España en comparación con Estados Unidos y sentenciará (p. 601): «Más que en otros países occidentales, el sida en España puso de manifiesto la debilidad de la conciencia homosexual y la facilidad con que podía volverse al silencio».

⁸ Para conocer la trayectoria profesional y artística de Raymond puede consultarse: <http://www.jlraymond.com>

⁹ Ficha técnica del espectáculo: Dirección, escenografía y vestuario: José Luis Raymond. Textos de la Madre: Ignacio García May. Música: Pep Llopis. Intérpretes: Charo Soriano (Madre), Miguel del Arco, Julio Escalada, Claudia Faci, Natalia Menéndez, Mérida Molina, Eduardo Ruiz y Eduardo Torroja. Personajes en vídeo: Rosario Santesmases, Miguel Artero, Mercedes Barrios y Luciano del Castillo. Contrabajista: Salvador Faus. Signatura en el Centro de Documentación Teatral: VID-629767

¹⁰ Gregorio Rodríguez en el suplemento *Tentaciones* del diario *El País* escribe una semana antes del estreno (17-3-1995) toda una página con la siguiente entradilla: «Denuncian la insolidaridad y la hipocresía con el primer gran espectáculo sobre el sida en España. El eco de sus gritos repite: ¡reaccionad!».

en su estancia profesional y de estudios en distintos lugares de Europa vive el fallecimiento por sida de algunos amigos y compañeros (Castro Jiménez, 2017, p. 194):

La idea de hacer algo que reflejara el drama que estábamos viendo a nuestro alrededor, con compañeros muriendo por la infección, me vino viendo en Londres *Angels in América*. Decidí que no haríamos un espectáculo realista, mostrando toda la crueldad de la infección, sino que tendría una ráfaga de esperanza. Entonces comenzaban a aplicarse los primeros tratamientos y el diagnóstico ya no era una condena a muerte. Esta característica nos valió críticas por un sector de público que, seguramente, prefería que mostráramos en escena las laceraciones, las consecuencias de la infección. Pero yo no quise dar pena, sino introducir un poco de poesía en el drama real.

El proceso de montaje no fue fácil. Raymond se encontró con problemas de variada índole: las puntuales faltas de comprensión con las productoras y con la profesión, el sistema de dirección de Raymond (que bebía de fuentes contemporáneas de creación colectiva frente al autoritarismo del director tradicional), la propuesta escenográfica deudora de la plástica y la danza más que del desarrollo lineal de un argumento clásico, la dependencia del texto de los factores multimediales... Así explicaba Raymond su visión como creador del acontecimiento escénico (Navarro de Zuvillaga, 2014, p. 10):

Las novedades que he podido y puedo aportar al trabajo plástico escénico y escenográfico me vienen dadas cuando creo y dirijo una puesta en escena, ya que introduzco, como te comentaba anteriormente, mis conocimientos plásticos contemporáneos, así puedo crear una dramaturgia objetual y visual que hace que toda la obra adquiera el valor de multidisciplinariedad. La introducción del audiovisual, la escultura, la luz, el texto y el movimiento como conceptos a tratar en conjunto, hacen que la obra sea un complejo y vasto desarrollo de ideas acercándose a un todo. Montajes como *Huts*, en euskera ‘Vacío’, *P,7*, *Grita: un espectáculo en tiempos de SIDA*, *La raya en el agua* de José Luis Turina, *La tradición oral*, de Mauricio Kagel, el teatro musical del compositor Tomás Marco, etc. Sí he podido plantear un trabajo más personal tanto con los actores, músicos y bailarines como la escultura y la dramaturgia objetual.

Raymond recuerda cómo su conocimiento de los colectivos y acciones de la lucha anti-sida en España era escaso. Será la periodista Rosana Torres, pieza fundamental de esta lucha en calidad de vicepresidenta del Comité Ciudadano Antisida de Madrid, quien le asesore sobre todos los aspectos de las situaciones concretas y reales de las personas seropositivas que utilizará en su propuesta escénica. El que los fondos recaudados fueran destinados a la ONG Mensajeros de la Paz dedicada al cuidado y apoyo a la investigación de niños nacidos con el virus añadió una dimensión novedosa desde el punto de vista temático a la obra, pues hasta entonces la infancia VIH/sida no había sido llevada a escena.

En la noche del estreno sabemos, gracias a Eduardo Haro Tecglen que lo narra en su crítica del espectáculo en el diario *El País*, que hubo grupos de contrainformación sobre el sida en la entrada del teatro, que la entrega de un condón junto con el programa desasosegó a algunos espectadores y que lo que se esperaba panfletario resultó un trabajo inspirado en la poesía del teatro-danza que desestabilizó todas las expectativas: los presupuestos estéticos de Raymond soslayaron todo lastre documentalista para acercarse al sida por medio de una narrativa deconstruida cuyos puntos de articulación eran las intervenciones de la Madre (que era una y muchas: homófoba, mediática, angustiada, satírica...) ¹¹ los textos de los bailarines-actores (testimonios reales conocidos a través de Rosana Torres, pero también de Reinaldo Arenas o Derek Jarman) y el diálogo de las acciones de los intérpretes con las imágenes proyectadas. El espectáculo se cerraba con un ciclorama blanco a modo de telón en el que proyectaban nombres en los que convivían personas fallecidas por el sida, personas seropositivas, amigos...

Si la reacción del público fue muy emocional durante todo el mes que estuvo en cartel, especialmente entre el público más joven, según recuerda el director, la acogida por parte de la crítica especializada fue tibia (hubo una amplia recepción crítica en los principales diarios: *El País*, *ABC*, *Ya*, *La información de Madrid*, *Diario 16*). Todos reconocían lo bienintencionado del proyecto, pero destacaban el cripticismo de la propuesta; por ejemplo, el crítico López Sancho, del diario *ABC*, tituló irónicamente su crónica «Afonía de “Grita. En tiempo de sida” en el Teatro Olimpia». La línea principal de las acciones parecía clara: un grupo de fallecidos de sida descienden en forma de abigarrados ángeles para narrar su historia confrontados a una Madre que simbolizaba la sociedad y sus múltiples rostros ante la pandemia con las fases de la enfermedad como

¹¹ Los textos de la Madre, escritos por Ignacio García May, fue un encargo del director a este escritor al que conocía de la Escuela de Arte Dramático. Fueron publicados en 1996 en el n° 11 de la revista *Teatra*.

cronómetro metafórico. Sin embargo, toda la imaginería recreada a partir del atrezzo y la escenografía junto con las acciones corporales desgarradas y libérrimas en el espacio de los cuerpos de los intérpretes (y la falta de conexión textual entre los discursos) supuso todo un reto para una crítica acostumbrada a ver teatro comprometido y social con las coordenadas de un argumento lineal, no disruptivo. Objetos como el vaso de agua que va pasando de escena a escena transformándose sucesivamente en metáfora de los fluidos conductores del mal, en tratamiento retroviral, en simple vaso de agua, o las telas que eran mortajas, pero a su vez toallas de sauna o sábanas hospitalarias fueron parte de una polifonía sígnica y sonora en forma de fresco simultáneo, a modo de *tableau vivant* medieval, más que un texto teatral aristotélico.

El uso, además, de una escenografía con módulos y bastidores móviles que se iban metamorfoseando alegóricamente en cárcel, hospital, urinarios, discotecas o sepulcros reforzaba ese principio de *horror vacui* que proponía Raymond, apoyado en una transición lumínica hacia el tono azul en homenaje al testamento fílmico *Blue*, de Derek Jarman. Es la gran tradición del teatro objetual con reminiscencia de imágenes artaudianas y la fuerza de la emoción corporal del teatro-danza de Pina Bausch. Con estos mimbres Raymond intentó dotar al sida de un discurso escénico alejado de la conmiseración del espectador o del malditismo estigmatizador, las dos habituales formas del teatro occidental de representar la enfermedad, los binomios contaminado-incontaminado o contagiado-no contagiado que según Rosenzvaig (2009, pp. 13-32) han dominado en Occidente el tratamiento teatral de lo enfermo.

Grita: tengo sida (89 monólogos... y una performance) de Adolfo Simón

La obra fue definida como «acción teatral», según reza en la portada del volumen editado por las Publicaciones Universidad Complutense de Madrid (Simón, 2006) con los ochenta y nueve monólogos que se representaron y una selección de fotos de algunas de las intervenciones.¹² Simón nos cuenta cómo surgió la idea principal del montaje:

¹² La lista de autores (muchos con una amplia trayectoria en la escena española) es: Ángel Abascal, Eduardo Alonso, José Luis Alonso de Santos, Inmaculada Alvear, Ignacio Amestoy, Luis Araujo, José Luis Arce, Lais Arcos, Eugenio Asensio Solaz, Horacio Banega, Carlos Be, Zoe Benedict, Manuel Benito, Antonia Bueno, Ernesto Caballero, Eusebio Calonge, Ignacio Calvache, Tatiana Calvo Andrada, Jesús Campos, Mario Canal, Isaac Cuende, Ánxeles Cuña, Jorge Curioca, Yolanda Dorado, Juana Escabias, Luis Escobar, Carlos Etxeba, Ariel Farace, Luis Miguel González Cruz, Mariano Gracia, Guillermo Heras, Encarna de las Heras, Raúl Hernández, Carlos Herrera Carmona, Leandro Herrero Mejías, Eva Hibernia, Fernando J. López, Jerónimo López Mozo, Javier Marjalizo, Ana Martín Puigpelat, Ariel Mastrandrea, Domingo Miras, Vicente Molina Foix, Vanessa Monfort, Pedro Montalbán Kroebel, Jaime Montero, José Manuel Mora,

Un año antes, hice un evento sobre el atentado del 11-M de Madrid en el que convoqué a 11 autores y a más de 100 actores con los que llevé escenas de teatro a varios escenarios de la ciudad como homenaje a las víctimas. Siempre quise hacer algo sobre el sida pero no quería hacer un montaje convencional, la experiencia con el 11-M me dio luz para realizar la acción sobre el sida... convoqué a casi 100 poetas y autores para que escribiesen un monólogo breve en el que había que decir..."Tengo sida" en algún momento, para hacerlo en cualquier lugar, menos en un teatro...y así, llené la ciudad de personajes que gritaban que tenía sida y al año siguiente, hicimos la experiencia en la Universidad Complutense.¹³

El volumen también se convierte en instrumento de información y difusión: en su contraportada aparece una lista de «Sitios donde se puede hacer la prueba del VIH de manera gratuita, confidencial, sin tarjeta sanitaria y sin necesidad de ser residente en Madrid», juntos con los horarios, direcciones y teléfonos. Además lo recaudado por la venta del libro iban destinados a la ONG PROSALUS (y se daba su página web)

El llamamiento de Simón dio lugar a una constelación de textos bastante heterogéneos tanto en la maneras de enfocar el sida como en su tipología teatral; todos ellos, eso sí, bajo la premisa de desdramatizar el sida con el fin de acercarlo a la cotidianidad y desdibujar su singularidad estigmatizadora. Frente a la «homosexualización» del cuerpo VIH/sida, tal y como había denunciado Ricardo Llamas (1995), la propuesta de los autores deshomoniza los textos, los personajes e, incluso, los supuestos contextos de infección: mientras unos utilizaron el humor (desde el de raigambre costumbrista al negro surrealizante), otros decidieron el común tono confesional e, incluso, el registro melodramático. Lo más llamativo del conjunto es que sirve como florilegio bastante sintomático de las actitudes de los autores ante el tema en

Ignacio del Moral, Gracia Morales, Óscar Moreno, Nidia Moros, Antonio Muñoz de la Mesa, Olmo Navarro, Francisco Nieva, Borja Ortiz de Gondra, Gustavo Ott, José Padilla, Ángel Pantoja, Itziar Pascual, Luz Peña Tovar, Val Pérez, Javier Pérez, Gustavo del Río, Gemma Rodríguez, Maxi Rodríguez, Secun de la Rosa, Fernando Rubio, Sergio Rubio, Susana Sánchez, Carlos Santos Silveira, Carlos Sarrió, Miss Shangay Lily, Adolfo Simón, Isabel Tajahuerce, Raúl de Tomás, Lucas Torres, Pedro Villora y Alfonso Zurro. Parte del elenco actoral puede leerse en la ficha del espectáculo del Centro de Documentación Teatral del INAEM y el cuadro actoral y técnico al completo figuran entre los paratextos de la edición (junto con prólogo de personalidades como Carmen Calvo o Rosa Regás).

¹³ Para conocer la trayectoria profesional y artística de Adolfo Simón puede consultarse: <https://adolfosimon.com>

esos años, incluyendo los estereotipos y prejuicios que se detectan en algunos de ellos. Aunque por cuestiones de espacio es imposible hacer aquí siquiera una síntesis de todos, señalaremos algunas constantes destacables en las declaraciones de seropositividad de los personajes: la familia como un elemento castrante que lleva al personaje a experimentar nuevas formas de libertad sexual (contra la represión, el principio de placer) o a sufrir el ostracismo y el abandono tras declararse la infección; el peso del pasado dictatorial y del nacionalcatolicismo en las costumbres y usos sociales; la idea de que nadie está a salvo del sida y de que no se trata de un problema de los homosexuales o los heroinómanos solamente; el silencio y el miedo como una etapa primera lógica, pero que es necesario superar; el desclasamiento como efecto colateral al desarrollo del virus; la ignorancia de la clase médica y las políticas públicas culpabilizadoras; por último, la doble marginación experimentada por las entonces llamadas poblaciones de riesgo: la de su condición sexual, en el caso de los homosexuales; la de la exclusión social en el caso de los heroinómanos. En algún momento los monólogos caen en cierto paternalismo (el mantero que quiere traer a su familia a España para que reciba un tratamiento salvador o la esposa contagiada por su marido) o usos terminológicos ambiguos (confundir VIH y sida), pero en todos hay un sincero intento de hacer pedagogía pública: los autores y autoras de los monólogos construyen su trabajo a partir de la idea-eje de que, sea cual sea el caso, la visibilización (¡Tengo sida!) es el primer paso de la solución. Como explica en su prólogo Simón: «Precisamente porque Madrid si da mucho, ha de protegerse contra el SIDA y para ello, el teatro y sus gentes, saldrán el 1 de diciembre a las calles de esta ciudad para gritar a través de voces y cuerpos: Tengo SIDA».

Este *quilt* escénico, a diferencia del planteado por Raymond, no nos habla desde la muerte, sino desde el drama de los vivos. Sin embargo, pese a esta diferencia los monólogos transmiten cierto aire tanático. Todavía los tratamientos retrovirales y su eficacia relativa, no había sustituido al ambiente macabro y de sentencia de muerte que significaba pronunciar sida o VIH. En declaraciones a la revista *Primer Acto* (Henríquez, 2009, p. 123):

Creo que era necesario pasar por una fase en la que el tema del Sida se tratase políticamente de forma correcta, pero una enfermedad tan importante a nivel global, que ha cambiado hábitos sexuales y afectivos, no podía quedar en un par de experimentos escénicos, dos comedias de situación y un musical. Por suerte, la manera de abordar el Sida en teatro ha derivado a otros formatos más cercanos a

la acción performática o a la intervención en espacios públicos. Creo que todavía hay que dar una vuelta más al tratamiento; los medios de comunicación van tan rápido, Internet es un mundo que evoluciona a una velocidad tan increíble que para poder ser útil en el discurso escénico, hay que encontrar fórmulas que den sentido y hagan reaccionar de verdad ante la pasividad del ciudadano de a pie sobre el Sida y otros temas candentes como la transexualidad, los nuevos géneros...

Al igual que veíamos en el caso de Raymond, la propuesta de Simón surge fundamentalmente de una iniciativa a título personal y no relacionada estrechamente entonces con los grupos de información o de acción sobre el sida: «Traté de tomar contacto con los colectivos pero no hubo mucha colaboración, en cada ONG se realizaban sus propias acciones y las que yo he planteado, siempre era desde las artes y a veces, no lo entendían... Pero hubo alguna colaboración, sobre todo en los primeros años». Tampoco existen para el director modelos sobre los que construir una intervención de estas características. Según comunicación personal del autor, había asistido a la obra de Raymond diez años antes, pero su planteamiento escénico era radicalmente distinto: «Conocía obras de teatro en las que se contaba la historia de un enfermo de sida y el desarrollo de su enfermedad hasta la muerte pero no conocía acciones como las que planteé, siempre en la ciudad, en espacios no convencionales, con la premisa... “Si el público no quiere ir a ver estas historias al teatro, nosotros les llevaremos la problemática a su encuentro”»

En el Centro de Documentación Teatral del INAEM se conservan seis videocasetes de distinta duración (suman varias horas de grabación en su conjunto) y una representación de parte de las acciones teatrales (que se tituló *El laberinto*) en la Sala Yago de Santiago de Compostela, montaje también realizado en la sala DT de Madrid.¹⁴ Las imágenes muestran una estructura similar en cada intervención desde el punto de vista dramático: en un espacio cotidiano (generalmente lugares de paso en distintas zonas de interiores y exteriores de la universidad: pasillos, salas de estudio, vestíbulo, paradas de autobuses, aceras, jardines) un actor o actriz comienza a interpretar su

¹⁴ Signaturas de los documentos audiovisuales custodiados en el Centro de Documentación Teatral: VID-634180, VID-634181, VID-634182, VID-634016, VID-633938, VID-632051, VID-885149 (grabación en la Sala Yago de Santiago de Compostela), VDI-632104 (grabación en la Sala DT de Madrid). Queremos agradecer a Pedro Ocaña Trigueros, del CDT, la amabilidad y paciencia durante los días de visionado.

monólogo. Los personajes están mayoritariamente integrados en el espacio en el que van a ejecutar su papel, son parte de la actividad diaria. En ocasiones el personaje lleva algún elemento de atrezzo o vestuario que ayuda a la caracterización: ropa y utensilios de limpiadora, una ecografía y zapatos de niño en una embarazada, manta con CDs de un mantero africano, boletos de un lotero callejero... En otras, el espacio es aprovechado para potenciar el aparente estallido del personaje: una cabina de teléfono, el asiento de copiloto de un coche, lo alto de una escalera para simular el despacho de pescado de un mercado, una biblioteca... Es importante destacar el uso que se hace del cuerpo en varios monólogos: sobre los cuerpos desnudos se inscribe el grito que da título a la obra a modo de imagen plástica y alegórica de las marcas del desarrollo de la enfermedad.

La respuesta del público es predecible: tras la sorpresa inicial, suele rodear al intérprete y prestar atención al texto (sobre todo en aquellos monólogos en los que se apela directamente al espectador) aunque en varios vemos cómo evitan acercarse o continúan la actividad que la aparición del actor interrumpió (algunos molestos por la interrupción en su rutina). Para evitar la posibilidad de un didactismo esquemático, tras el cierre de la acción muchas veces desaparecen los actores dejando al público con el eco de su historia.

Aunque Simón se muestra muy escéptico con respecto a la incidencia de su trabajo («Ahora, pasados los años y viendo las diferentes fórmulas que probamos, artísticamente y como denuncia, me sorprende que no haya calado más este tipo de acciones ya que implicaba a artistas y ciudadanos»), estas acciones, que se repitieron en años sucesivos como parte de las celebraciones del 1 de diciembre en Madrid, fueron el primer intento teatral, más allá de las performances plásticas, de articular una labor de concienciación agit-prop semejante a la que los colectivos americanos llevaban a cabo desde los ochenta. En ese sentido, *Grita: tengo sida* supuso un fundamental eslabón en esta cadena discontinua activista. En el mismo número de *Primer Acto*, el bailarín Alberto García, artista importante en la visibilización del colectivo LGTB desde su sala Espacio DT, ofrece un comentario que contrasta con el pesimismo de Simón y que sintetiza perfectamente cuanto hemos estudiado en este trabajo (Henríquez, 2009, p. 124):

La convención SIDA = GAY surgió como una reacción entendible en la sociedad de los 80. En los 90 se convirtió, diría yo, en un prejuicio. La primera década del milenio, casi anestesiado por el resultado positivo de los antirretrovirales ante el desarrollo del VIH, ha aparcado el amarillismo que rodea a la enfermedad y, en

escena, ha dejado de ser un tema de morbo dramático. Hay más información, sin duda. Sin embargo, no tengo muy claro si la presencia del sida como temática teatral haya sido un aporte a la visibilidad del asunto en toda su complejidad. Con diferencia, el proyecto *Grita: ¡Tengo Sida!* ahonda con responsabilidad en la diversidad de la problemática de la enfermedad y logra transgredir yendo mucho más allá del binomio HOMOSEXUAL = VIH.

Referencias bibliográficas

- BARRÓN Sofía y Judith NAVARRO (2005), «Mitos y estéticas de la enfermedad», *El Arte Látex. Reflexión, imágenes y Sida*, Universitat de València, La Nau, Sala Thesaurus, Valencia, pp. 10-45.
- CAPONA PÉREZ, Daniela (2010), *Escena del cuerpo herido. Teatros y dramaturgias latinoamericanas sobre VIH/sida*, [Tesis doctoral], Universidad de Valencia/ Departamento de Filología Española, Valencia.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio (2017), *Homosexualidad y teatro en España*, Academia de las Artes Escénicas en España, Madrid.
- CARRASCOSA, Sejo y Fefa VILLA (2005), «Geografías víricas: hábitats e imágenes de coaliciones y resistencias», *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, Grupo de Trabajo Queer (ed.), Traficante de Sueños, Madrid, pp. 45-60.
- DIÉGUEZ, Ileana (2013), *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, DocumentA/Escénicas Ediciones, Córdoba.
- ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando y Mariano DE SANTA ANA (eds.) (2010), *Memorias y olvidos del archivo*, Organismo Autónomo de Museos y Centros (OAMC), Tenerife.
- HENRÍQUEZ, José (2009), «Una puerta abierta de par en par», *Primer Acto*, 328, pp. 119-125.
- LARRAZABAL, Ibon (2011), *El paciente ocasional. Una historia social del sida*, Península, Barcelona.
- LLAMAS, Ricardo (1995), «La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos del sida», *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*. Ricardo Llamas (comp.), Siglo XXI, Madrid, pp. 153-191.

- MERUANE, Lina (2012), *Viajes virales*, Fondo de Cultura Económica, Santiago de Chile.
- MIRA, Alberto (1993), «El sida es vuestro. El sida es nuestro. Representaciones discursivas del sida en teatro, cine y televisión», *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*, Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés (eds.), Universitat Politècnica de València, Valencia, pp. 229-250.
- (2004), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Egales, Barcelona-Madrid.
- MOLINA FOIX, Vicente (1993), «La obras del sida. La literatura de la enfermedad», en *De amor y rabia. Acerca del arte y el sida*, Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés (eds.), Universitat Politècnica de València, Valencia, pp. 297-315.
- NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier (2014), «Una visión incompleta de la escenografía española en España desde 1975», *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, 4: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum4/pagina.php?vol=4&doc=1_2&una-vision-incompleta-de-la-escenografia-en-espana-desde-1975&javier-navarro-de-zuvillaga
- PEINADO CÉSPEDES, Pablo (2007), «Teatro visible: gays, lesbianas y transexuales en el programa de 2005 y 2006 del Festival VISIBLE», *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)*, José Romera Castillo (ed.), Visor Libros, Madrid.
- PLAZA CHILLÓN, José Luis (2017), *Arte y Sida en Nueva York. La pasión gay de Delmas Howe*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- RÍO, Alfonso del (2005), «Para que no me olvides», *El Arte Látex. Reflexión, imágenes y Sida*, Universitat de València, La Nau, Sala Thesaurus, Valencia, pp. 46-73.
- ROSENZVAIG, Marcos (2009), *El teatro de la enfermedad*, Biblos, Buenos Aires.
- SIMÓN, Adolfo (2006), *Grita: tengo SIDA*, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- SONTAG, Susan (1989), *El sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Muchnik, Madrid.