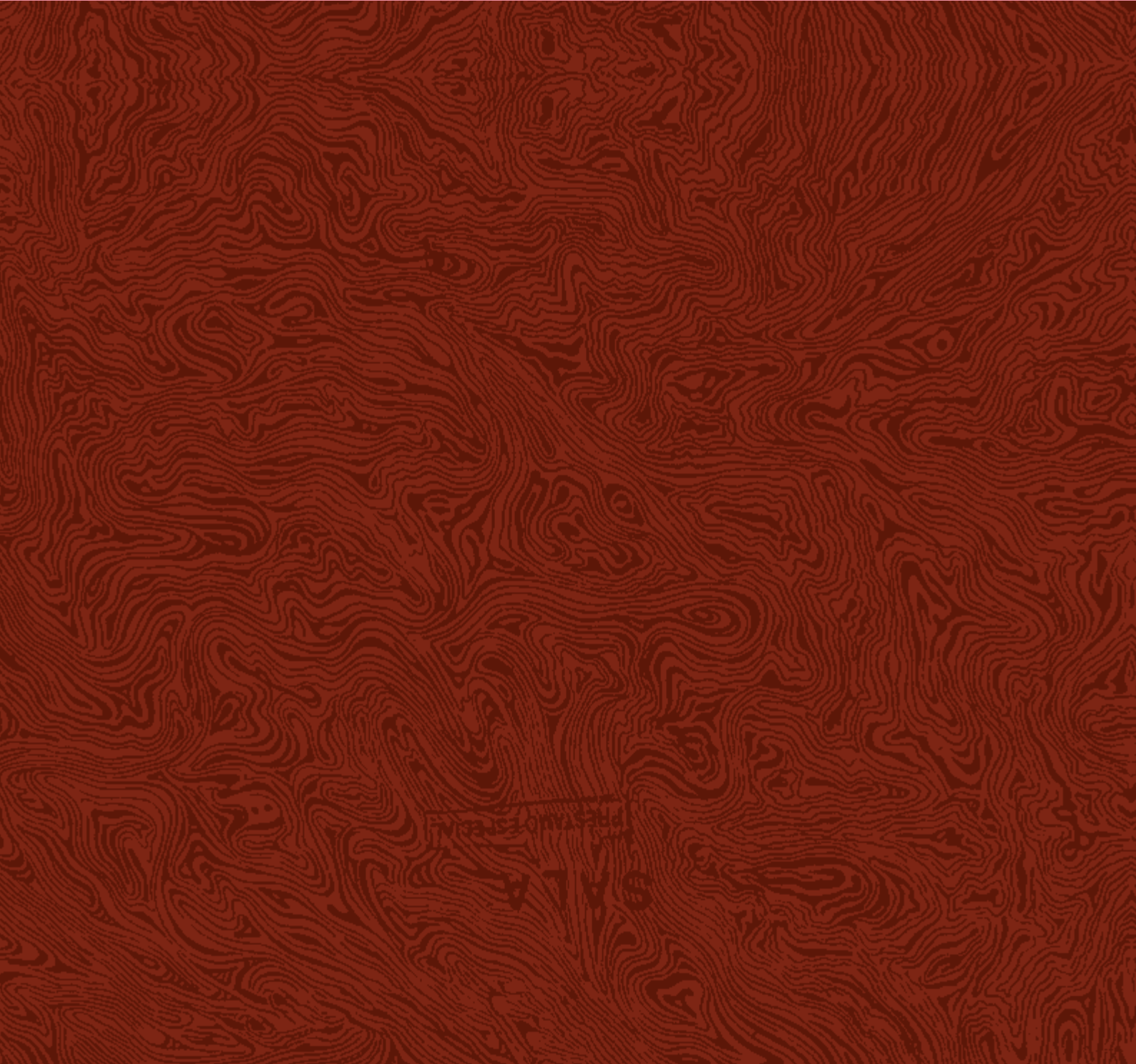


QUEMA DE ARCHIVO



PRESTADO EN
BIBLIOTECA
SALA



QUEMA DE ARCHIVO:
HISTORIAS, IMÁGENES Y DOCUMENTOS
EN UNA BIBLIOTECA SEROPOSITIVA

- 7 Preámbulo
¿POR QUÉ EN ESTA BIBLIOTECA?:
UNA CONVERSACIÓN SOBRE SIDA Y BIBLIOTECAS
Javier Pérez Iglesias
- 15 Introducción
QUEMA DE ARCHIVO: HISTORIAS, IMÁGENES Y
DOCUMENTOS EN UNA BIBLIOTECA SEROPOSITIVA
Yuji Kawasima
- 23 SINCRONÍAS VÍRICAS EN LA PISTA DE BAILE
Eloy V. Palazón
- 29 DE RUMORES Y AMORES
Marta Echaves
- 37 QUERIDO PEDRO
Aimar Pérez Gali
- 45 DE LA MANCHA DE SANGRE A LAS ROPAS LIMPIAS:
EL VIH/SIDA EN LAS ARTES VISUALES BRASILEÑAS
Thierry Freitas
- 55 ANOCHE MATARON UNA PUTA
Carolina Chacón y Luisa Villegas G.
- 63 RICARDO ROJAS TORO: EL ARTE DE SOBREVIVIR
aliwen
- 73 UNA BIBLIOTECA SEROPOSITIVA
- 107 NOTAS BIOGRÁFICAS
- 111 CRÉDITOS

YUJI KAWASIMA
JAVIER PÉREZ IGLESIAS (EDS.)

Desiderata Editorial



104



Sin título (Tumba de Alice B. Toklas y Gertrude Stein, París), 1992. Impresión sobre acetato enmarcada.

109

¿POR QUÉ EN ESTA BIBLIOTECA?:
UNA CONVERSACIÓN SOBRE SIDA
Y BIBLIOTECAS

Javier Pérez Iglesias

{ Hay una luz como de compota de manzana reineta que entra por los ventanales y lo llena todo. El jardín parece un recortable monocolor frente a ese cielo raro de final de la tarde. Es la hora crepuscular. Todas las clasificaciones que se han formulado durante el día están quedando obsoletas. Los encabezamientos de materia, las palabras clave, los números de la Clasificación Decimal Universal, ya no nombran lo que querían describir. Las humanas que hacen o son eso que las clasificaciones dicen que son o hacen ya no se identifican con esas categorías. ¶ Cae la tarde y en la sala de lectura vacía conversan Labibliotecariavieja y Labibliotecariajoven. }

Labibliotecariajoven (Lbj) Pues yo no creo que tengamos que preocuparnos por esas cuestiones en la biblioteca. No te digo yo en una biblioteca pública, pero en esta, que sirve a una institución de educación superior, no veo por qué tenemos que tomar cartas en el asunto. A no ser que sea en el contexto de una investigación o de un programa de estudios.

Labibliotecariavieja (Lbv) Pero vamos a ver ¿qué es eso de investigar, de estudiar, de estar en una universidad? ¿Tú crees que nuestras usuarias por muy investigadoras o universitarias que sean no son como el resto de las humanas? Si comen las mismas cosas, y las mismas armas les hacen daño; si les sobrevienen los mismos males, y los mismos fármacos les curan; si el verano y el invierno idénticos les dan calor y frío; si les pinchan, ¿acaso no sangran? Si les hacen cosquillas, ¿no ríen? ¿Y no mueren si les envenenan?

Lbj ¡Ay qué intensa eres! La verdad es que tienes muy buena memoria para...

Lbv ¿Para mi edad?

Lbj Eso lo has dicho tú. Tienes muy buena memoria para las citas, quería decir yo. Pero si te pones a «shakespear» no vamos a poder hablar sobre el tema que nos ha reunido aquí.

Lbv Lo que te quiero decir es que la gente que viene a la universidad también tiene vida, como el resto de los mortales. Si acaso puede que haya más situaciones de privilegio por metro cuadrado que en un barrio de gente trabajadora, pero nada más. Aquí, hay gente queer y personas racializadas que sufren los prejuicios y el odio de una sociedad injusta y opresora. Hay personas alegres, sufrientes, precarias, enamoradas o con ganas de follar como en cualquier otra parte.

Lbj Sí, pero nuestra misión no es atender a las necesidades de salud, cultura o entretenimiento de las minorías, sino a la formación de profesionales y a la mejora de la capacidad investigadora.

Lbv ¿Y para ti investigar o ser una buena médica, por ejemplo, está separado de la vida de quienes ejercen esas actividades?

Lbj Por supuesto que sí. Yo soy una profesional y mis ideas, estilo de vida y convicciones no deben influir en la manera en la que ofrezco información o acompaño un aprendizaje o una investigación.

{ Labibliotecariajoven lleva un pantalón de color cámel, un polo con rayas anchas en blanco, beige y marrón, unos zapatos color chocolate, de piel brillante y punta redonda y una americana de terciopelo del mismo tono achocolatado. Al cuello lleva un pañuelo, con varias vueltas y un nudo en la parte delantera, de colores marrones y blancos. ¶ Labibliotecariavieja lleva unas botas tejanas altas, con tacón cubano y punta muy estrecha, de color negro con bordados del mismo color. Lleva una camisa también negra, muy ajustada, con los botones desatados en un gran escote sobre el que cae un collar dorado de varias vueltas. El collar tiene colgadas lo que parecen muchas pequeñas monedas combinadas con algo que semeja diminutas pinzas de centollo.

La camisa no tiene mangas, se las ha cortado ella misma dejando flecos de tela a la altura del hombro. Sus pantalones, negros, van metidos por dentro de las botas y en el respaldo de su silla descansa una americana negra, con una camelia blanca en la solapa. ¶ Labibliotecariajoven lleva dos pendientes en la oreja izquierda y otros dos en la derecha. Labibliotecariajoven solo tiene uno en la oreja derecha. }

Lbv No sé de dónde sacas que la investigación sea algo separado de la vida. Se supone que para ti las bibliotecas deben estar comprometidas con la creación de espacios libres de prejuicios y eso implica una necesaria militancia. ¿O no?

Lbj Sí, pero las bibliotecas universitarias están en otra liga dentro de esa lucha. El barro y el compromiso de primera línea pertenecen a las bibliotecas públicas mientras que las académicas cumplimos con apoyar la investigación y la educación superior que, como todo el mundo sabe, son en sí mismas herramientas de liberación y de creación de pensamiento crítico.

Lbv Lo que todo el mundo sabe, o debería saber, es que no hay nada que sea liberador en sí mismo. La universidad es muy capaz, aunque nos pese a algunas universitarias, de funcionar como una institución elitista, separada de la sociedad, ajena a las dificultades que su propia comunidad trae a ella desde la vida fuera del campus. Lo universitario no te quita lo retrógrado, así sin más.

{ De desayuno, Labibliotecariajoven ha tomado dos tazas de té oolong, un plato de fruta cortada (un pomelo, una naranja y un plátano), un cuenco con kéfir, dos tostadas de pan de centeno con un poco de mantequilla y mermelada de jengibre. Labibliotecariavieja no ha desayunado porque hace ayunos intermitentes de 16 horas. Más tarde, Labibliotecariajoven ha comido una ensalada de lechuga, tomate y aguacate con aceitunas de Aragón y un poco de mostaza de Dijon *à l'ancienne* en el aliño de aceite de oliva virgen. Le ha servido para acompañar un filete de emperador a la siciliana con una salsa de tomate, sofrito con ajo, cebolla, y alcaparras. Labibliotecariajoven ha tomado un buen plato de pasta fresca con una salsa hecha de calabaza, cebolla y pimienta. Luego se ha tomado un plátano, dos caquis y un yogur con mermelada de arándanos. }

Lbj Eres tozuda y, como dijo Santa Teresa, no se debe porfiar tanto y menos en cosas de poca importancia. ¿No te parece? Por algo hay distintos tipos de bibliotecas: nacionales, públicas, escolares, especializadas, universitarias y de investigación... No todas tienen las mismas funciones.

Lbv Fíjate que yo no lo veo así. Para mí no hay, no debe haber, tantas diferencias entre las bibliotecas. Deberían estar todas abiertas a todo el mundo, por defecto, y trabajar juntas para mantener un servicio de lectura pública que llegue a toda la sociedad.

Lbj ¿Pero de qué modelo bibliotecario me estás hablando? ¿En qué país existen esas bibliotecas que se entretejen para formar una red para todo el mundo?

Lbv Pues como tal red quizá en ninguna parte. Pero aisladamente en muchos sitios. Esta Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM en la que estamos está abierta para cualquiera. Quien lo desee puede venir aquí y consultar las colecciones y asistir a las actividades, seas o no universitaria, seas o no complutense. Por ejemplo, hemos tenido proyectos relacionados con el arte y la ciencia ficción, con las prácticas artísticas travestis o con manifestaciones culturales del colectivo lgtbiq+ y de personas racializadas. En ningún caso son asuntos que estén explícitamente dentro de los planes de estudio, aunque son perspectivas que interesan a la comunidad a la que atendemos.

Lbj Vale. Pero eso es así porque esta Facultad de Arte y Diseño tiene sus propias especificidades.

Lbv Para nada. Creo que lo mismo se hubiera podido hacer en Derecho o en Matemáticas o en Económicas o en Medicina.

Lbj Pues no estoy de acuerdo. En esas otras bibliotecas tienen que apoyar el aprendizaje y la investigación.

Lbv También en Bellas Artes se apoya el aprendizaje y la investigación. Creo que el problema radica más en qué entendemos por aprender e investigar. La universidad es cada vez más una institución altamente burocratizada en donde importa más seguir un guión

preestablecido: cumplir los programas, ajustarse a lo que dice el programa de la asignatura; conseguir los créditos; rellenar informes; crear y solicitar papeles firmados...

Lbj Sí, el capitalismo académico es un gran generador de materiales de archivo. Pero las bibliotecas llevan en su ADN un potencial liberador.

Lbv Yo no daría esas cosas por sentadas. Estoy de acuerdo en que las bibliotecas, tal como las conocemos, vienen de una tradición ilustrada que cree en la perfección del ser humano. Implícitamente también en su igualdad. Pero, en esos orígenes podemos encontrar un caldo indeseable de androcentrismo, supremacismo blanco, colonialismo racista y heteronormatividad. La ilustración, y el desarrollo científico que acompañó su expansión planetaria, ha sido excusa y cómplice de una explotación desenfrenada de animales, personas, plantas y mundo inanimado. Algunas queremos creer en una ilustración radical que nace de las preguntas y del deseo de ser libres. Hay algo inacabado en ese pensamiento que aún el querer saber con imaginar otros mundos posibles. En esa tradición, que llevamos inventando muchos siglos, desde mucho antes de que naciera lo que se conoce como pensamiento ilustrado, veo yo a las bibliotecas.

Lbj Sí, en eso estamos de acuerdo.

Lbv Pues entonces vamos a darle una vuelta a todo lo que podemos hacer para desmontar prejuicios y acabar con una discriminación injusta. De eso va traer el tema del sida a una biblioteca académica y de investigación. Por eso creo que *Quema de archivo* es una necesidad.

Lbj Bueno, pero igual podemos seguir hablando de todo esto en otro sitio ¿no? Quizá con una copa de vino y un poco de música. Esta biblioteca está a punto de cerrar.

Lbv Venga vamos, que tengo una botella de borgoña en casa que lo vas a flipar.

Lbj A mí no me gustan los vinos franceses.

Lbv Eso también tiene remedio.

La primera vez que me encontré juntas las palabras «sida» y «biblioteca» fue en 1993 por una invitación de Ramón Salaberria, entonces director de la revista *Educación y Biblioteca*, que me pidió colaborar en un dossier. Era una revista, dirigida a bibliotecas públicas y escolares, que mensualmente dedicaba un dossier a temas relacionados con la función social de las bibliotecas. En aquel al que me invitaron se hablaba de las posibles acciones en respuesta a una pandemia que se propagaba gracias a la indiferencia y a los prejuicios de una sociedad profundamente injusta y mal-informada. ¿Qué podía hacerse desde las bibliotecas para contrarrestar la homofobia, los prejuicios religiosos y la desinformación interesada que rodeaba a la pandemia del sida?

Salaberria pensó en mí como alguien que trabajaba en una biblioteca universitaria. Pero el joven bibliotecario que yo era entonces no supo ver eso. O sí, pero mi idea de lo que debía ser una biblioteca académica no era la misma que he llegado a tener con el tiempo gracias, entre otras personas, al propio Ramón Salaberria.

Mi texto insistía en instar a las bibliotecas públicas para que asumieran su papel de ofrecer información libre y fidedigna. Cosa que no dejaba de ser un poco prepotente teniendo en cuenta que yo era bibliotecario en otro ámbito. ¿Qué estaba haciendo yo, en aquellos momentos, desde la biblioteca universitaria, para mejorar la libertad de información? ¿Apoyaba, con mi actividad profesional, la lucha contra los prejuicios y el odio?

Aquel joven marica, de izquierdas, que yo era, defendía un esquema sumamente clasista. Para mí, las bibliotecas tenían distintas misiones según su tipología y en las universitarias estábamos para apoyar el estudio y la investigación. Como si nuestra comunidad habitara en una torre de marfil ajena a sus deseos, a sus necesidades afectivas, a su sexualidad, a su salud o a su sufrimiento.

Fueron necesarios algunos años, muchas lecturas, amigas del alma, compañeras de luchas, una mayor experiencia en el «trabajo de campo» y la contaminación con las prácticas artísticas para que se ampliara mi idea de lo que puede ser una biblioteca, y para asumir que lo más importante en una institución que se dedica a dar servicios son las personas que acuden a ella.

Para mí, ahora, en las bibliotecas caben muchos soportes, muchos saberes, muchas formas de aprender (idealmente cada una podría crear sus propios itinerarios) y muchas gentes diversas con sus ganas de estar o de hacer.

En estos tiempos, en los que la derecha más reaccionaria apela a los sentimientos en detrimento de la razón, cuando se ataca a la ciencia desde la religión y la ideología, debemos defender la investigación científica que intenta cuidar de la vida de las personas. Es verdad que no a cualquier precio. La historia de la formación de la ciencia occidental, y su propia práctica actual en muchos ámbitos, también está llena de injusticias y crueldad.

En medio de este panorama, para estas bibliotecas que imaginamos y hacemos, el sida sigue siendo un tema. No como algo del pasado, no como una historia que ocurrió, sino como una realidad presente, de la que es necesario hacerse cargo.

Para empezar, hace falta otros relatos de lo que supuso esa pandemia, más allá de la experiencia blanca, masculina y occidental por mucho sesgo lgtbiq+ que tenga. Las bibliotecas tenemos que acoger otras maneras de ver, otros análisis, y eso se tiene que reflejar en las colecciones, rescatando de entre lo que ya tenemos discursos diversos, incluyendo voces que nos faltan y generando nuevos documentos.

Una herramienta fundamental para esta Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM son las «adquisiciones comisariadas». Consiste en el encargo a alguna persona o colectivo, del mundo del arte y de fuera de la Facultad, para que busque en nuestra colección documentos sobre un tema del que hemos hablado y llegado a una estrategia previamente. En este caso, Yuji Kawasima ha sido nuestro encargado para esta «Adquisición comisariada» sobre arte y sida que lleva por título *Quema de archivo*. Una vez seleccionadas las publicaciones que pertenecen a nuestra colección y con las que se genera una bibliografía, Yuji nos propuso completar el acervo con documentos que no teníamos y que hemos adquirido. Este libro es otra aportación del proyecto porque las bibliotecas somos, entre otras cosas, catalizadoras de publicaciones.

Quema de archivo quiere ser una manera de estar ahí, junto a las personas que nos acompañan haciendo biblioteca. Es un proyecto que no termina con esta publicación, ni con la bibliografía generada. Porque a nosotras, y a quienes vienen a la biblioteca, viejas y jóvenes, se nos van a seguir ocurriendo cosas que hay que hacer y decir alrededor del sida.

Para una visión sobre adquisiciones bibliográficas desde enfoques participativos y feministas, consultar: Pérez Iglesias, Javier. «Adquisiciones comisariadas: todas podemos ser un poco bibliotecarias». Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 2015, disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.14352/36154>. Del mismo autor, véase también: «‘Adquisiciones comisariadas’: una herramienta para la participación en las bibliotecas, a partir de esas cosas ‘rarrunas’ que adquirimos, desde una lógica feminista. Con la aparición estelar del marco legal que nos afecta y la participación de algunas publicaciones rebeldes». Universidad de La Laguna, Tenerife, 2024, disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.14352/101562>, y «Un compromiso necesario». Educación y biblioteca, 1993, disponible en <https://gredos.usal.es/handle/10366/108522>.

Cuando Lbv se pone a «shakespear», lo hace en referencia a *El mercader de Venecia*. Trad. Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer. Serie Mayor / Instituto Shakespeare. Valencia: Universidad, Instituto Shakespeare, 1981. A su vez, la cita de Santa Teresa que evoca Lvj se puede encontrar en: Teresa de Jesús. *Cartas de Santa Teresa de Jesus... / Con Notas de... Fray Pedro de La Asuncion... de Los Carmelitas Descalços de Pamplona; Recogidas Por Orden de... Fray...* Pamplona: Carmelitas Descalzos; Madrid: Bernardo de Villadiego, 1678, disponible en <https://hdl.handle.net/2027/ucm.5327667350?urlappend=%3Bseq=5>

QUEMA DE ARCHIVO: HISTORIAS, IMÁGENES Y DOCUMENTOS EN UNA BIBLIOTECA SEROPOSITIVA

Yuji Kawasima

Allá por el lejano 2019, con mi doctorado recién defendido en Historia del Arte por la UCM, me encontraba en un estado de extraño embotamiento post-escritura de una igualmente extraña tesis, centrada en un viaje a Madrid realizada por el artista brasileño Leonilson en 1981. Pero entonces, un mail inesperado vino a romperlo todo:

Yuji querido,

Me gustaría proponerte un trabajo con la Biblioteca. Sería una «adquisición comisariada» del tema que te interese, me propongas, hablemos y decidamos juntos. Bueno, prefiero contarte en vivo en qué consiste ese tipo de colaboración. ¿Quedamos?

Besos miles,

JAVIER PÉREZ IGLESIAS
Director de la Biblioteca
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid
C/ Pintor el Greco, 2
28040 Madrid

Quedamos, obviamente. Y lo que quedamos, Javi y yo, fue en visibilizar aquello que, con cierta incomodidad, mi estudio sobre aquel artista clave del arte queer y seropositivo de Brasil me permitió constatar: la escasa producción bibliográfica sobre el impacto

del VIH/sida en el arte más allá del eje euro-norteamericano. Mi tesis, centrada en su viaje realizado en el mismo año en que comenzaba la llamada crisis del sida —al menos en el timeline de Occidente próspero—, se reveló como algo más que una investigación biográfica. En realidad, se presentó como un desafío metodológico. Rastrear indicios, contextualizar críticamente, navegar entre silencios de archivo. Lo que emergía no era solo la figura de otro artista desaparecido por la pandemia, sino una estructura de exclusión que solo confirmaba aquello que ya llevamos mucho tiempo sabiendo: el arte, también, reproduce las exclusiones del mundo que lo produce. Se replican los binarismos y las jerarquías entre geografías, entre saberes, entre idiomas, entre cuerpos.

Lo que encontraba en bibliotecas y archivos sobre Leonilson —y sobre muchas experiencias seropositivas fuera del llamado norte global— era ciertamente valioso. Pero también escaso. Y si eso ocurría con él, un artista de considerable reconocimiento, objeto de crecientes exposiciones e, incluso, de publicaciones internacionales, ¿qué habría pasado con quienes no habían alcanzado —o simplemente no tuvieron tiempo de alcanzar— la llamada consagración? ¿Qué queda de la desconocida nómina de artistas que, por múltiples razones, no habían logrado, ni se les ha permitido, convertirse en objeto de archivo? ¿Qué implica una ausencia así —impuesta, silenciosa— para la memoria de tantas trayectorias e imaginarios,

para el relato artístico y para el acceso público a una experiencia tan generacional como disidente, tan masiva como marginalizada?

Para no caer en ninguna conclusión apresurada, me puse a consultar las colecciones y los fondos de la Biblioteca de Bellas Artes. No había por qué dar por sentado la existencia de un vacío bibliográfico en el caso específico de esta biblioteca. Antes bien, era necesario verificar qué relatos y producciones artísticas impactadas por el VIH/sida —ya fuesen consagradas u obviadas— estaban al alcance de sus usuarios. Había que entender qué podía contarnos esta biblioteca sobre las consecuencias de aquellos años críticos que transformaron de forma profunda la producción cultural internacional, pero que tantas veces han quedado relegados a una nota al pie, al margen de las grandes narrativas del arte. Es más, la duda podía ser aún más fundamental, como me sugirió el propio Javi, con su sensibilidad siempre tan puesta en la responsabilidad social de las bibliotecas: ¿sabemos realmente qué conoce sobre esta pandemia el alumnado nacido alrededor de los *dosmiles*? ¿Y qué relevancia puede tener hoy, para su propia generación, esta historia todavía abierta?

Evaluar, expandir, cuestionar: la colección de la biblioteca no solo alberga libros, sino también la posibilidad de intervenir críticamente en el relato que sobre el sida se ha venido construyendo —y olvidando. Curar una adquisición se reveló, en el fondo, no tanto un intento de suplir lo que faltaba, como de activar otra manera de habitar la memoria: desde la urgencia, desde los márgenes, desde lo afectivo, desde lo que podemos construir en el presente. Aceptar la invitación de Javi era también asumir que la biblioteca —como toda institución del saber— no es un espacio neutral. Qué se compra, qué se cataloga, qué se pone en circulación, todo eso configura un paisaje ideológico. La «adquisición comisariada» era una oportunidad para tensionar ese paisaje, para introducir disonancias, para desplazar el centro. Para entender la curaduría como una forma de intervención sobre el archivo institucional, una forma de disputar sentido desde dentro. Una invitación a alterar el modo en que leemos, estudiamos, recordamos. Una forma también de entendernos. ¿Quedamos?

*

Revisé catálogos, caminé entre estanterías, solicité libros, verifiqué encabezamientos de materias, guiado por una serie de criterios que incluían la presencia de artistas afectados por VIH/sida, su vinculación con iniciativas relacionadas, la incorporación del tema en sus producciones, así como investigaciones historiográficas sobre el asunto. Al final, encontré algo más complejo que un vacío absoluto: una presencia desigual, fragmentaria, intermitente. En una primera revisión se localizaron casi dos centenares de documentos relacionados con el VIH/sida en el arte, solo en los fondos de la Biblioteca de Bellas Artes —este número se agiganta en el conjunto del sistema bibliotecario complutense, comprobando la interdisciplinariedad latente del tópico investigado. En todo caso, a primera vista, un número significativo.

Sin embargo, al observar los datos con más atención, las relaciones de fuerza se hacían evidentes. Predominaban los materiales producidos en centros culturales del norte global: catálogos de grandes exposiciones en Nueva York, Londres o Berlín; nombres ya canónicos como David Wojnarowicz, Félix González-Torres o Keith Haring; textos fundacionales del arte y activismo queer de los años noventa, en su mayoría, escritos en inglés. Había también una más modesta pero significativa presencia española —con figuras como Pepe Espaliú y textos clave de Juan Vicente Aliaga o José Miguel G. Cortés—. De América Latina, apenas algunas menciones tímidas y dispersas, a pesar del idioma compartido y de una historia atravesada por la misma pandemia. Más allá de esas geografías, la representación se desdibujaba.

Entonces lo entendí: la cuestión no era la carencia *per se*. La cuestión era el patrón que esa carencia dibujaba. Una cartografía parcial, con huecos sistemáticos, con cuerpos que no entraban en los catálogos, con lenguas que no circulaban, con geografías que no se publicaban. El archivo no estaba vacío: estaba sesgado. Algo que de algún modo explicaba Claudia Wonder, artista trans brasileña, pionera activista por los derechos LGBTQIA+ y de las personas con VIH,

fallecida en 2010, en una entrevista para la investigadora Larissa Pelúcio, quien recoge esta cita:

El sida, más que una pandemia, fue una quema de archivo. El sida mató conocimientos que estaban siendo gestados por las travestis, por las maricas, por la gente de izquierdas, por los artistas marginales. Se produjo un vacío.

«Quema de archivo»: una expresión nada habitual para el castellano de España. Sin embargo, en el portugués de Brasil —y, en menor medida, en países como Argentina o Paraguay— se utiliza para referirse a la eliminación deliberada de documentos comprometedores, pruebas o incluso personas que representan un riesgo para ciertos poderes. Su uso es común en el lenguaje policial, político y periodístico, aunque también resignificado en contextos activistas y culturales.

En su extrañeza idiomática, esta expresión acabó ajustándose también al enfoque transnacional —o más bien dislocado— de este ejercicio bibliotecario. Una expresión que, precisamente por no sonar natural en el castellano peninsular, nos obliga a escuchar desde otro lugar, a leer con acento. No tanto por lo que la expresión describe literalmente, sino por lo que deja arder entre líneas: un modo de pensar el archivo no solo como depósito de lo que queda, sino como testimonio de lo que se perdió, de lo que se hizo perder, de lo que se impidió que llegase a existir.

Con *Quema de archivo: historias, imágenes y documentos en una biblioteca seropositiva*, vislumbramos en el poder destructivo del fuego una fuerza igualmente creadora. Contra todos los protocolos de conservación propios de un archivo que se precie, lo llevamos —al menos simbólicamente— al corazón mismo de la Biblioteca de Bellas Artes. Tal vez como propone el incendiario Pedro Lemebel —artista chileno indispensable en la bibliografía de este proyecto—, para quien quemar libros seguramente sería... ¡una ordinariez! Al final, ¿por qué no ir más allá? ¿Por qué no quemar el alfabeto entero?

Eso mismo parece reivindicar Lemebel en 2014, cuando, visiblemente afectado por un cáncer de laringe que lo aquejaba desde hacía años, vestido en

look total black y tacones de punta, dibujó con neopreno cada una de las letras del abecedario sobre una pasarela que llevaba al Cementerio Metropolitano de Santiago de Chile, y les prendió fuego, una a una. Lemebel hacía arder el lenguaje mismo. Que es lo mismo que incendiar las formas aprendidas de habitar el mundo. Sobre la pasarela quedaban las huellas del neopreno quemado: pura caligrafía del fuego, escritura en devenir, escritura travesti.

La misma escritura travesti con la que Claudia Wonder leía el mundo. Aquí —y me divierte pensarlo— con el atrevimiento que siempre marcó sus propuestas artísticas, ella se introduce en una genealogía que nace con el *Mal de archivo* de Derrida, deriva en el *Furor de archivo* de Suely Rolnik, y termina transicionando en le hijo rebelde —un poco petarde— de ambos: la *Quema de archivo* de Claudia Wonder.

*

Habrás escuchado tú también este relato: durante los años más duros de la pandemia del sida, en distintas ciudades del mundo, podías seguir la estela de muertes por la cantidad de libros y archivos personales que aparecían tirados en las calles o en tiendas de segunda mano. En cada esquina, el cuerpo como archivo —como lo reflexionaba Claudia Wonder—: cuerpo como biografía, como biblioteca, como bibliografía.

Algo de eso andaba pensando yo en marzo de 2020, mientras intentaba dar forma y sentido a este proyecto de «adquisición comisariada». Entre pedidos de compra, localización de firmas topográficas y gestión de plazos de entrega, un evento inesperado vino a romperlo todo: de pronto, la investigación sobre las huellas dejadas por la epidemia del sida en las colecciones de la biblioteca se vio atravesada por la irrupción de un presente extremo, bajo la forma de una nueva crisis sanitaria global. De manera abrupta, un virus aún desconocido, el SARS-CoV-2, nos forzó a experiencias masivas de encierro, desinformación y pérdida. Para muchas personas, y en especial para muchas minorías, la covid-19 produjo además una sensación extraña: la de estar repitiendo algo que nunca terminó del todo, una memoria latente que reaparecía desde la otra pandemia.

Esa nueva crisis reactivaba traumas y duelos, pero también saberes, estrategias y luchas. Nuevos estigmas se sumaban a viejos prejuicios, y las duras políticas de aislamiento chocaban con formas alternativas de conexión. Persistía aquello que nunca se fue del todo: el miedo al otro, al extranjero, a lo que resulta demasiado foráneo como para ser confiable, como para ser cómodamente interpretado. Sobre todo, se recrudecía la sempiterna división entre primer y tercer mundo, y con ella, la lógica de que hay vidas que merecen ser protegidas —leídas, archivadas, conservadas— y otras que son prescindibles —desechables, desclasificadas, extraviadas.

De pronto, *Quema de archivo* adquiriría sentidos imprevistos, urgentes. Quizá también nuevos propósitos. A raíz del confinamiento y los protocolos que regularon el uso de los espacios universitarios, el proyecto quedó aparcado. Más de lo deseable. Porque si antes hablábamos de un supuesto *corpus* vacío, ahora lidiábamos con otro vacío: el de los cuerpos en las bibliotecas.

Durante estos días de encierro, leía a Douglas Crimp quien, ya en 1987 se preguntaba: «¿Cómo tener promiscuidad en una pandemia?», indagando en la potencialidad de la sexualidad gay —y en particular de la promiscuidad— como forma legítima de deseo, memoria, investigación y resistencia frente a la moralización médica del VIH/sida. A modo de paráfrasis, yo me preguntaba entonces: ¿cómo tener biblioteca en una pandemia?

Frente a la interdicción de la reunión física, del toque y del respirar —inspirar y conspirar juntos—, del hablar bajito y de cerca, algo tan propio de una biblioteca, *Quema de archivo* mutó. De un proyecto pensado para habitar la sala de lectura de la biblioteca, pasó a tomar cuerpo en el espacio de lo editorial.

Con el apoyo del grupo de investigación «Imaginario. Procesos Culturales en la Contemporaneidad Occidental» de la Facultad de Geografía e Historia (UCM) y del Servicio de Investigación de la IE University, nace esta publicación, que combina la investigación realizada en los fondos de la Biblioteca de Bellas Artes con una constelación de ensayos que nos llegan desde distintas geografías —España, Brasil, Chile, Colombia— y que configuran un archivo

múltiple, pero no definitivo. Un archivo promiscuo que nos invita a mirar de nuevo, a mirar de otro modo la historia y aquello que reposa, a veces olvidado, en las estanterías de nuestra biblioteca. A reaprender lo ya vivido como una forma de entender este presente aún más frágil. A reconocer, en ese cruce, las formas en que el cuerpo y el *corpus* desaparecen. Y también sus maneras de resistir. Todo ello, acompañado por el sensible proyecto gráfico de Júlia Ayerbe y Diego Calvo Cubero.

Porque, tal como podemos leer en las pancartas de los movimientos activistas estadounidenses —reproducidas en muchos de los libros aquí investigados—, *THE AIDS CRISIS IS NOT OVER*. Es decir, la crisis del sida no ha terminado: lo demuestra el acceso desigual a la prevención y al tratamiento en distintas regiones del mundo, la persistencia de nuevas infecciones, la continuidad de esfuerzos científicos por avanzar en su estudio y las guerras culturales que siguen marcando el presente más inmediato. Así lo entiende también Javier Pérez Iglesias, impulsor de este proyecto, cuyo texto incluido en esta publicación abre un espacio intersticial donde pasado y presente se encuentran. Un espacio que le permite —como director de la biblioteca— renegociar con su yo joven una comprensión distinta de lo que puede, y debe, ser una biblioteca universitaria ante una pandemia que, podría decirse, ha acompañado toda su trayectoria profesional.

En este mismo espacio de negociación, desde Barcelona, el bailarín Aimar Pérez Galí le escribe una carta a Pedro Lemebel —texto publicado originalmente en su libro *El tocante*. En ella, Aimar convoca al escritor chileno desde la ausencia para abrir un diálogo sobre memoria, deseo y cuerpos afectados por el sida, hallando coincidencias que entrelazan geografías y generaciones. En esta conversación —imaginada, pero sentida—, se localiza una herida aún vigente: la incomunicación entre los repertorios seropositivos español y latinoamericano.

Para el historiador del arte Eloy V. Palazón, la pista de baile es otro de esos espacios de negociación entre un pasado de opresión, un futuro que se desvanece y un presente de puro placer. Su ensayo revisa la historia de la música electrónica como repertorio

sonoro del imaginario homosexual de fin de siglo — además de banda sonora de los años más duros de la crisis—, y la articula con la historia de la corporalidad gay occidental: cuerpos que bailaron debido a —y a pesar de— la amenaza del sida y de la explotación capitalista.

Carolina Chacón y Luisa Villegas G. abordan la invisibilización histórica de cuerpos feminizados — cis y trans, racializados, empobrecidos— en torno al VIH/sida, especialmente en ciudades como Bogotá y Medellín, donde muchas de estas experiencias se han articulado desde colectivos de trabajadoras sexuales. A través de obras de Constanza Camelo, Santiago Echeverry, Nadia Granados, la Red Comunitaria Trans y las Guerreras del Centro, reconstruyen un archivo ignorado por la historia del arte, que resiste al abandono institucional y culmina con el recuerdo de Alejandra Ortega: mujer trans negra, seropositiva, víctima de múltiples violencias estructurales y fallecida por falta de atención médica durante la pandemia de covid-19.

Desde Brasil, Thierry Freitas lanza una pregunta urgente: ¿por qué, siendo este uno de los países más golpeados por la epidemia del sida, no existieron grandes exposiciones sobre su impacto en el arte local? Escrito también en plena pandemia de covid-19 —cuando Brasil volvía a encabezar las cifras de muertes bajo un gobierno negacionista—, su ensayo traza un paralelo inquietante entre dos crisis sanitarias marcadas por el abandono estatal y la invisibilización cultural. El autor vislumbra un posible archivo donde la seropositividad se inscribe no solo como tema, sino también como disparador de otras metodologías y, por ende, de contra-narrativas del arte brasileño. Narrativas que, por homofobia, clasismo y serofobia, fueron silenciadas por un sistema del arte que, incluso frente a la muerte de sus propios agentes, supo mirar hacia otro lado.

En su ensayo sobre el performer chileno Ricardo Rojas Toro, aliwen plantea una interpelación igual de necesaria: ¿cómo se explica que figuras como la suya permanezcan al margen de la historiografía artística, pese a encarnar con su obra y su cuerpo la propia historia reciente de Chile, marcada por la violencia política, la disidencia sexual y el virus? El

texto reconstruye con rigor y ternura la trayectoria de Rojas Toro, desde su activismo escénico en plena dictadura hasta sus prácticas de arteterapia como forma de supervivencia en los años más duros del sida. Más que simple denuncia, se trata aquí de un gesto de cuidado y de restitución simbólica. Rojas Toro, fallecido durante el largo proceso de edición de esta publicación, recibe en estas páginas un homenaje necesario.

A fin de cuentas, cada pérdida carga también con la importante tarea de ser contada. Así lo entiende Marta Echaves en su ensayo íntimo y polifónico, donde fragmentos, voces, cartas y memorias se entretrejen para dar forma a un archivo que escucha lo que otros han callado. Con una escritura híbrida que se mueve entre la poesía, la crónica y el testimonio, Marta recoge los rastros de duelos no resueltos del sida y de la heroína en la España de los años ochenta y noventa. Su texto evoca a quienes supieron acompañar la enfermedad y la muerte sin reconocimiento institucional: madres, hermanas, amigas, vecinas, monjas, activistas. Nos advierte de que, los que estamos vivos, tenemos la responsabilidad de detenernos y escuchar, de cuidar aquello que hemos heredado de quienes ya no están. O, en sus propias palabras —y quizás lo mejor que le puede pasar a un proyecto que se llame *Quema de archivo*—, «hacer con sus vidas algo que arda e ilumine».

Por eso, junto a los textos aquí reunidos, se presenta «Una biblioteca seropositiva»: un listado bibliográfico acompañado de un archivo visual con las portadas de los libros y reproducciones de los materiales que sostienen este proyecto, ya sean aquellos localizados en los fondos existentes o incorporados como «adquisiciones comisariadas». Lejos de buscar legitimación en una autoridad bibliográfica, esta constelación de libros y archivos quiere hacer visible que el *corpus* gana cuerpo. Que, en la experiencia visual y táctil de pasar página, quien lea esta publicación pueda sentir el deseo del encuentro físico con los libros y materiales: la erótica de consultarlos uno a uno, la pulsión de volver a cohabitar bibliotecas públicas universitarias como la de la Facultad de Bellas Artes.

Para facilitar ese encuentro, el equipo bibliotecario ha creado la nota «Colección Quema de Archivo-VIH»

en el catálogo de acceso público en línea de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, lo que permite localizar los títulos incluidos en esta selección. Bajo esa misma nota, y reconociendo que todo archivo es un proceso creativo vivo, se irán incorporando nuevos volúmenes que dialoguen con la temática y el espíritu crítico de este proyecto.

Quema de archivo: historias, imágenes y documentos en una biblioteca seropositiva parte de una conciencia situada. No busca imponer lecturas universales ni fijar sentidos cerrados. Su intención es, por un lado, recoger las memorias conservadas y construidas por la propia biblioteca que la acoge; por otro, abrir un espacio de encuentro para quienes aún están por llegar. Se propone como una ofrenda a esta biblioteca y como una invitación al diálogo con quienes, desde los libros, se acercan a esa práctica tan necesaria como de riesgo: leer la historia colectiva de la que también somos, fuimos y seremos archivo.

*

Este proyecto no habría sido posible sin el apoyo del Servicio de Investigación de la IE University y, en especial, del grupo de investigación «Imaginarios. Procesos Culturales en la Contemporaneidad Occidental» de la Facultad de Geografía e Historia (UCM), y de sus investigadoras principales, Alicia Fuentes Vega y Estrella de Diego.

Quiero agradecer profundamente a Júlía Ayerbe y Diego Calvo Cubero, quienes no solo aportaron su talento y sensibilidad al proyecto gráfico, sino que fueron interlocutores fundamentales en este proceso. Gracias de corazón por el compromiso.

A Marta Van Tartwijk, quien junto a Javier Pérez Iglesias, me invitó a compartir esta investigación —entonces aún en construcción— en el ciclo *Universidad Popular: Crear como quien hace bibliotecas*, en el Centro de Arte Dos de Mayo, en 2021.

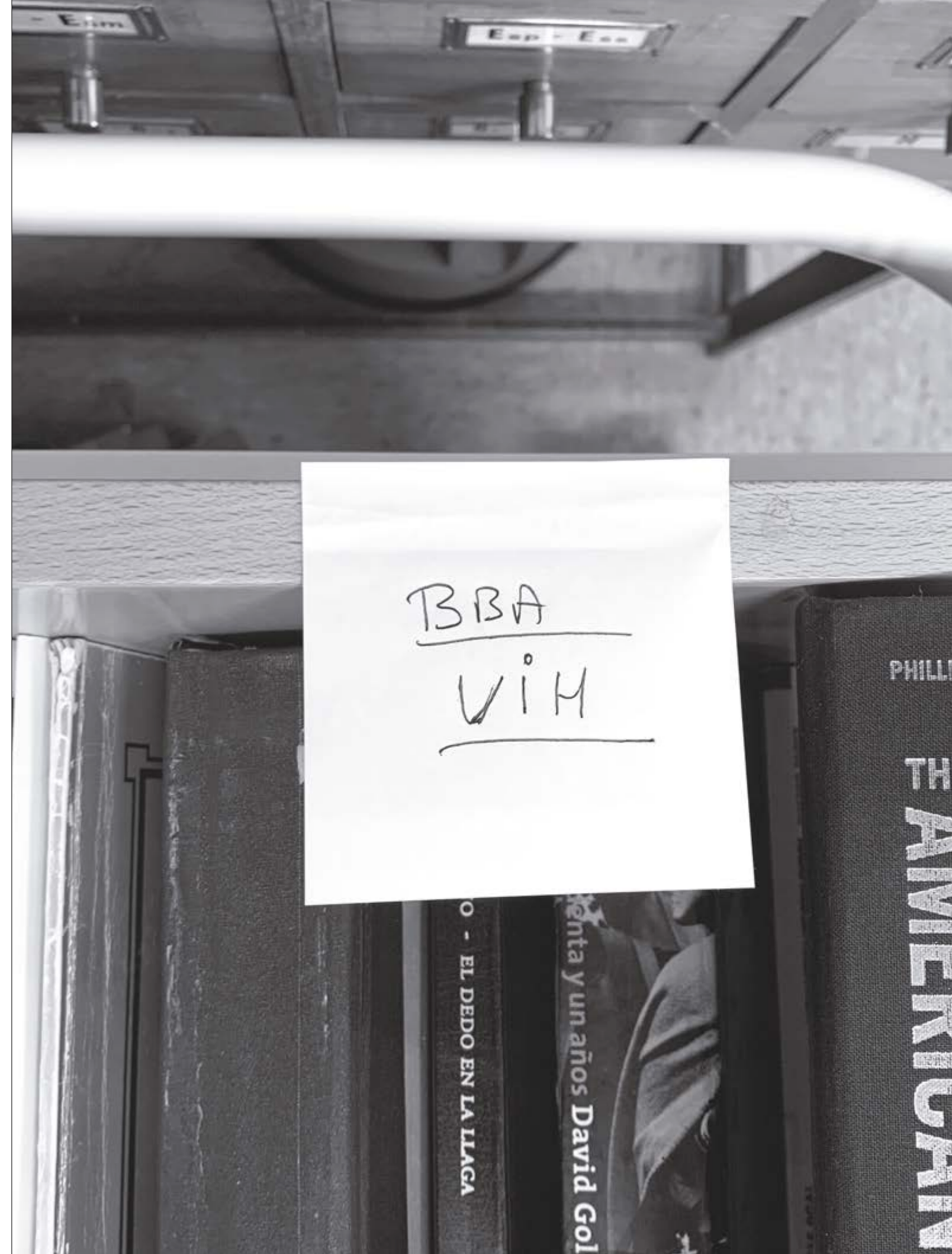
También a Eva Parra y Camilo Otero, que me animaron a realizar una estancia de investigación en la biblioteca del Center for Book Arts de Nueva York, donde en 2023 pude experimentar y aplicar muchas de las metodologías que han dado forma a *Quema de archivo*.

Mi agradecimiento infinito al equipo de la Biblioteca de Bellas Artes de la UCM, por su acogida y excelente trabajo cotidiano, y por facilitarnos, con tanta profesionalidad y afecto, las condiciones necesarias para desarrollar este proyecto.

Gracias a cada una y cada uno de los autores y autoras de los textos aquí reunidos. No solo por la generosidad con la que compartieron sus investigaciones, sino por la paciencia y el cuidado con que han acompañado los ritmos dilatados de este proceso editorial. Gracias sinceras.

Y, ¿cómo no?, a Javi. Por acoger, estimular, sostener y hacer brillar este proyecto, que coincide con el momento de su despedida como director de esta biblioteca que tantas alegrías nos ha dado, a tantas personas. Seguro que seguiremos quedando.

La cita de Claudia Wonder está extraída del artículo de Larissa Pelúcio, «Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?», publicado en la *Revista Periódica*, Universidade Federal da Bahia, 1.ª edición, mayo-octubre de 2014. La documentación de la performance *Abecedario* de Pedro Lemebel puede encontrarse en el documental *Lemebel*, dirigido por Joanna Reposi Garibaldi en 2019. La mención a Jacques Derrida se refiere a *Mal de archivo: Una impresión freudiana*, publicado por Editorial Trotta en 1997; mientras que el texto de Suely Rolnik, *Furor de archivo*, apareció en la *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. 9, núms. 18–19, 2008. El ensayo de Douglas Crimp al que hago referencia es «How to Have Promiscuity in an Epidemic», publicado en el mítico volumen 43 de la revista *October*, en invierno de 1987, dedicado al tema *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*.





BIBLIOTECA BELLAS ARTES UCM

"QUEMA DE ARCHIVO: HISTORIAS, IMÁGENES Y DOCUMENTOS EN UNA BIBLIOTECA SEROPOSITIVA"

"Quema de archivo: historias, imágenes y documentos en una biblioteca seropositiva" es un proyecto de investigación comisarial y editorial en el marco del programa de "Adquisiciones Comisariadas", coordinado por la Biblioteca de Bellas Artes de la UCM en colaboración con el investigador Yuji Kawasima y el apoyo del grupo de investigación UCM «Imaginarios. Procesos culturales en la contemporaneidad occidental».

Este proyecto revisa las colecciones de la biblioteca y propone la adquisición de una selección comisariada de volúmenes que contribuyen a enriquecer los fondos bibliográficos que tratan de imaginarios contruidos alrededor de la pandemia del HIV/Sida en la historia del arte. A partir de esta bibliografía comisariada se programará una exposición y actividades públicas como encuentros, charlas y talleres, además de una publicación homónima que reúne artículos de este ámbito, provenientes de España, Brasil, Colombia y Chile.

Era 1983 y el ritmo de los cuerpos se había ido acelerando al mismo nivel en el que las discotecas, saunas, clubs (también de sexo) y espacios públicos se iban llenando de hombres buscando sexo fácil y rápido entre ellos. Había pasado más de una década desde la «liberación gay» y esta era vivida como la erupción máxima del deseo y como la explotación del cuerpo al servicio del placer. En una economía deprimida, algo que se filtró en el estado anímico de Estados Unidos, marcada por una alta inflación y un aumento del desempleo (la tan famosa «estanflación» económica de los años 70), uno de los únicos bienes que se revalorizaban y cuya abundancia parecía no afectar al cuerpo productivo de la Nación era el sexo. Este, pensado y vivido así, era el resultado de una revolución que, no obstante, no se dio de forma aislada. La liberación moral respecto al sexo y la sexualidad venía precedida por una lucha racial mucho más beligerante, una moribunda clase obrera que perdía una y otra vez las batallas por los derechos laborales (algo que acabó minando la conciencia de clase) y una revolución sonora y rítmica en el campo de la música. Precisamente, todos estos elementos se entrelazaban en la pista de baile, donde los cuerpos se hacían protagonistas de su propia revolución coreográfica.

Un año antes, en 1982, The Weather Girls cantaban sobre cómo los hombres caían del cielo en forma de lluvia («It's Raining Men») y ya en 1983, la cantante Miquel Brown, elegida por el productor Ian Levine, cantaba «So Many Men, So Little Time» [Tantos hombres y tan poco tiempo]. Ambas canciones escenificaban la nueva hiperabundancia de hombres dispuestos a explotar su capital erótico en pos del placer inmediato. El videoclip de la canción de Brown, el gran hit disco del verano de ese año, estaba plagado de vigoréticos hombres empeñados en exhibir su esculpido cuerpo y cuyo espacio natural era el gimnasio. Los clones, esa nueva tribu subcultural de gays hipermasculinos, dedicaban su tiempo libre por igual a la hipertrofia del cuerpo como al deseo, esto sobre el ritmo acelerado de la música disco.

ELOY V. PALAZÓN

Este incremento de velocidad sintió su culmen en otro éxito de Ian Levine, «High Energy». Los agudos constreñidos de Brown dieron paso a la plenitud vocal de Evelyn Thomas, mientras los cuerpos llegaban a esa gran energía que prometía la canción a base de saltos y vueltas sobre su eje. Este fue solo el primer paso hacia un nuevo género de música electrónica llamado HI-NRG, que dominaba el paisaje sonoro de los clubs gays.

Asimismo, esta energía era sostenida en el tiempo e intensificada aún más gracias a las drogas. La cocaína, el MDA (tenamfetamina), la metacualona o el PCP (el polvo de ángel o fenciclidina) no solo eran sustancias habituales en las discotecas, sino que, tal y como señala Martin P. Levine en su estudio sobre el clon gay de los años 70, había una creencia generalizada en que éstas eran afrodisiacas y, de hecho, se utilizaban abundantemente durante el sexo. La cocaína, que en el *track* de 1987 «Your Only Friend» de Phuture era personificada con una voz robótica y grave que susurraba en los oídos de los bailarines colocados que serían capaces de robar y matar por ella, fue dejando paso, poco a poco, al MDMA o éxtasis. El MDMA, que fue fundamental en el desarrollo de las músicas electrónicas de finales de los años 70, era omnipresente en la escena de la promiscuidad sexual de esa década. A pesar de que el éxtasis afectaba bajando los niveles de testosterona, la comunidad gay de los 70 supo erotizar esa droga y la llevó más allá de la sensación generalizada que producía de inofensivo amor falto de libido. La inmunodepresión que producía esta droga también era fundamental para la fusión del cuerpo con la música, algo que se potenciaba con la inhalación intercalada de popper.

La música disco, como una sensibilidad que celebra la materialidad del mundo en el que vivimos y como válvula de escape de una realidad cada vez más enrarecida, creaba una cierta libertad que sincronizaba el *beat* con el deseo y que convertía al cuerpo gay en una máquina. Los robóticos orgasmos múltiples de Donna Summer en «Love to Love You Baby» o en «I Feel Love» eran, por un lado, el resultado de una simplificación de los ritmos *funk* de la música negra llevada a cabo por Giorgio Moroder, algo que facilitaba a los blancos bailarla, y, por otro lado, una

fascinación por los *leitmotiv* sonoros industriales que procedían de la música embelesada por los trenes y los robots de Kraftwerk. Como decía Hughes Walter, la música disco y su escenificación en la pista de baile era el momento en el que arrebatadas a los demás el poder de definir y construir lo que la homosexualidad era o dejaba de ser. Y era ese el momento en el que todo se volvía *real* (la *realness*), o como dice la canción de Sylvester, y que sería posteriormente versionada por Jimmy Somerville, «You Make Me Feel (Mighty Real)».

SEGUNDA SINCRONÍA VÍRICA:
LAS LUCHAS CONTRA EL VIRUS, LAS LUCHAS
CONTRA EL CAPITAL

1983 fue el año del clásico de Frankie Goes to Hollywood, «Relax», cuyo videoclip, censurado en su momento, se desarrollaba en un club BDSM y que fue incluido en su álbum *Welcome to the Pleasure-dome* un año después. Resulta curioso que una de las épocas más trágicas para las libertades sexuales se inaugurase con un canto a esas «mansiones del placer» que fueron cerrando paulatinamente debido a la crisis del sida. El título del álbum, y de la canción homónima que se incluía en este, hacía referencia al poema «Kubla Khan», que el inglés Samuel Taylor Coleridge había compuesto bajo los efectos del opio a principios del siglo XIX. La ensoñación onírica y placentera del poema ya había sido imaginada por el cineasta Kenneth Anger en 1954 en su *Inauguration of the Pleasure Dome*, y ahora, casi tres décadas después, Frankie Goes to Hollywood le ponía música a ritmo de pop sintético. La sustancial diferencia entre estas dos interpretaciones de la libidotopía coleridgeana es que Kenneth Anger nos muestra un espacio de ensoñación, algo casi futuro donde el deseo circula libremente (algo que se repite en muchas de sus otras películas), mientras que Frankie Goes to Hollywood transita los espacios reales del placer que poco después solo quedarían en el recuerdo, todo esto bajo la espesa atmósfera política de una Guerra Fría (escúchese la canción «Two Tribes» en el mismo álbum).

Precisamente, esta doble visión en torno a los espacios del placer, como ensoñación de un tiempo futuro y como una realidad cuya materialidad se iba volviendo cada vez más frágil se somatizaba en la pista de baile durante los tristes años 80. Si la pista de baile era vivida en paralelo a los espacios sexuales de sociabilidad gay (piénsese en lo inseparable que es la música disco del cruising en la novela *Dancer from the Dance*) es porque ambos espacios activan una especie de alucinación. Tal y como dice Kane Race, la imaginación política que está anclada a los cuerpos y que se activa tanto en los espacios de sexo como en la pista de baile proyecta un deslumbramiento: la imagen de una comunidad.

Si durante los años 70, la música disco era básicamente la potenciación del placer a través del baile mediante los orgasmos producidos por el sintetizador recorriendo los cuerpos colocados por varias sustancias, en los años de la crisis del sida, las músicas sintéticas pusieron a bailar a los cuerpos debilitados sus propias opresiones. En la película *120 pulsaciones por minuto* las escenas de discoteca siempre tienen como banda sonora la canción de 1984 «Smalltown Boy», de la banda de pop sintético británico Bronski Beat. Bailar una canción sobre el propio acoso, la soledad y la falta de aceptación por parte de la sociedad también fue parte de ese gesto performativo de definir en primera persona aquello que la «comunidad» estaba viviendo. Y el baile no solo se utilizaba como evasión ante esa realidad opresiva, sino también como germen para generar otra realidad.

En un momento en el que, como dice la canción «Why», también de Bronski Beat, la homosexualidad era nombrada como una enfermedad y llamada pecado, poner a bailar el cuerpo golpeado por los *beats* que narran la opresión de la comunidad constituye el macabro giro performativo que ésta ha ido perfeccionando a lo largo de su historia. En un momento del videoclip de «Why» Jimmy Somerville comienza susurrando, y acaba gritando, «You and me together, fighting for our love» [Tú y yo, luchando juntos por nuestro amor]. Que esto lo hiciese en una fábrica industrial en el Reino Unido de los años 80 muestra de qué forma las luchas de los colectivos LGTBQ+ convergían con las de una industria cada

vez más desmantelada por las políticas neoliberales y por una depresión sin parangón en la conciencia de clase que activaba esa lucha.

El virus fue un catalizador de extrañas sinergias que, no obstante, las disputas identitarias acabarían por debilitar, pero que en la pista de baile tuvieron un lugar de encuentro privilegiado. Si la música disco unió en la pista a personas racializadas, clase obrera y gays, el synth pop, el new age y otras músicas electrónicas, como el house, hicieron durante los años 80 que los cuerpos diezmados, por el virus y por las políticas neoliberales, bailaran al ritmo de su propia opresión. Los espacios sexuales de sociabilidad fueron cerrando a la misma velocidad que los espacios de baile para esas minorías sexuales, que habían descubierto a la vez la promiscuidad sexual y coreográfica, y a su vez surgían otros espacios de encuentro que servían para otros fines. Mientras la música electrónica seguía acelerándose, el cuerpo social de la comunidad gay iba deteniéndose paulatinamente, y el paisaje sonoro de los orgasmos sintetizados era sustituido por los gritos de la lucha activista.

TERCERA SINCRONÍA VÍRICA:
EN LA OSCURIDAD GENTRIFICADA, EL GROOVE
MARCA EL DESEO

Se suele decir que la crisis del sida también fue una crisis de significado, no solo porque el lenguaje científico adquirió una nueva dimensión para nombrar la realidad, sino porque las realidades en torno a los cuerpos que habían sido establecidas durante la década anterior fueron constriñéndose poco a poco.

A la vez que las pistas de baile donde las minorías sexuales, raciales y de clase iban siendo sustituidas por raves y espacios alternativos (físicos y de difusión, como las radios), a la vez que los espacios sexuales de sociabilidad iban echando el cierre, una ola de transformación urbana iba modificando las mentes y las subjetividades. La crisis del sida solo fue una de las razones de esos cierres. La gentrificación fue, tal vez, igual de poderosa que la crisis y ambas unieron fuerzas en esa transformación del paisaje

somático de la disidencia sexual. Si, como dice Sarah Schulman, la gentrificación es también un proceso de mutación mental, entonces el cierre de los espacios de baile y sexo son parte de ese proceso de metamorfosis de las identidades sexuales. Y aunque después volverían a abrir, la lobotomía gentrificadora ya había hecho su efecto. Con el VIH nació un nuevo actor sexual, pero este no puede ser explicado exclusivamente a partir de este elemento. Ese nuevo actor es el resultado de una gentrificación de la subjetividad, una sectorización moral de los sujetos gays, una geopolitización extrema y un desclasamiento de las dinámicas del deseo, una financiarización de los procesos de producción de la identidad y la subjetividad y una confusión conceptual en torno a las definiciones y los procesos de libera(liza)ción, entre otras cosas.

El éxtasis fue tan importante en la dinamización de las músicas electrónicas durante esos años, como lo fue en la respuesta efectiva y afectiva de la comunidad LGTBQ+ en los años de la crisis del sida. Con ésta, fueron llegando las nuevas sustancias como el GHB (éxtasis líquido), que afecta a la respiración, pero que potencia la libido, o la ketamina, que contra lo que hace el MDMA, produce un efecto antisocial. Todo esto colapsaba en un cuerpo que era todo carne, un cuerpo que, aunque recuerda a la libidotopía de la música disco, despoja a esa piel de todo corazón. Los orgasmos ya no son sintetizados a través de las voces de Donna Summer o Sylvester (en las que aún se podían rastrear los quejidos del jazz, el blues y el soul), ahora están enchufados directamente al flujo continuo del ritmo. La carne en éxtasis, convertida en zona erógena, hace del tiempo presente algo que se estira y que arrastra el futuro a la inmediatez del ahora, a una utopía social de fin de semana. El techno y el house, como futurritmáquinas, activan una cronopolítica somática que droga al cuerpo y agita al polimorfo perverso, que se volvía a despertar después de una década en estado catatónico.

No es casualidad, como por ejemplo pasa en la sala principal de Berghain, en Berlín, que en muchas discotecas el cuarto oscuro y la pista de baile estén en salas contiguas, produciéndose entre ellas un proceso de vasos comunicantes. El ritmo electriza el sexo

y este reactiva el cuerpo-piel. La pista de baile y el cuarto oscuro son, tal y como decía Simon Reynolds en el caso de la primera, un plano de inmanencia, un espacio donde lo normativo se desarticula y rearticula, donde el ritmo hace vudú con el cuerpo, donde el sonido usa y abusa del cuerpo sin contemplación. El ritmo redimensiona el cuerpo y este se desplaza a través del flujo del ritmo electrificante.

Queda por ver de qué forma estos procesos de vaciamiento del cuerpo y puesta al servicio del ritmo (sexual y electrónico) afectan a la máquina del capital hoy en día. Que no lo hacen igual que lo hacían en los años 70 está claro, puesto que tanto el sexo como la música electrónica han adquirido una posición muy diferente en el mapeo político de la disidencia y lo normativo. El sexo, durante los 70, se había reubicado dentro del espectro de lo político. La pornografía fue redefiniendo lo obscuro y el sexo se erigió como fuente de liberación identitaria. Por otro lado, la música electrónica (junto con la circulación de las drogas que la acompañan) era vista, hasta no hace mucho, como el origen de un cuerpo amenazante. Mientras que las raves de principios de los 90 eran perseguidas y clausuradas, hoy en día las raves de Electronic Dance Music (EDM) son promovidas. Evidentemente, el cuerpo que produce el techno y el house y el cuerpo que produce la EDM no es el mismo, ni lo es el potencial político que emerge de este —pero esto es asunto para otro artículo—. De todos modos, esta reubicación del sexo y la música electrónica dentro del terreno político nos hacen pensar que el poder de resistencia no es el mismo. No obstante, resta aún por descubrir el potencial de estas sinergias víricas y de qué forma se han redistribuido en el nuevo sujeto político y económico sexual del neoliberalismo.

Este artículo se integra en el proyecto I+D «Imaginarios de/ en la España contemporánea. Cultura material, identidad y performatividad» (Convocatoria Jóvenes Doctores UCM, ref: PR65/19-22421. Entidades financiadoras: Comunidad de Madrid y Universidad Complutense de Madrid. IP: Alicia Fuentes Vega).

like the yellow
is is the most
e so far. I am
ning.
ght that I was
m. They were
felt good and
is no need to
n work.
d like to make
ou rather be:
Mars, that Irvin Kershner movie that tells the story of a photographer (Faye Dunaway) who, through her camera, foresees murders. "I was dazzled by all the color, the sets, the music; I mean, I was dazzled by New York". At first, since his English was a bit basic, he enrolled in Wagner College on Staten Island: "I stayed there for three or four months, going out on Broadway every night. I could not break myself away from that shine; it's true, New York shines". Later he would go into detail, and tell about how during those first months he had spent the nights dancing at fashionable clubs and returning to school by ferry at seven in the morning. After a while, with an English more fitting to the street than anywhere else, he moved to Manhattan; he rented an apartment at 39th and Park, bought a small used camera and enrolled in the Fashion Institute of Technology (FIT). As restless as a dragonfly, the decision was not easy: "At first I did not know if I wanted to do embroidery or take photos". But he had to do something and for two years, until 1982, he studied photography.
With the financial support of his parents and occasional part-time



Necesitas un limón, dijo, para poder disolver, yo que nunca había imaginado una fruta en el listado de los enseres obsesionada yo sólo con lo metálico de la cuchara dije, nunca hubiera rememorado tus manos con un limón en esa situación, y quizás el limón era la versión sofisticada de unas manos en forma de cuenco desbordadas por el agua recogida de una fuente oxidada que a ratos funciona a ratos no, y entonces el peregrinaje de fuente en fuente igual que de ventana en ventana temprano en el día cuando alguien te había chivado que no más, que ya no quedaba, que fueras al siguiente que aire aire. Trotaban cuerpos frágiles tumultuosos pero taciturnos con cierta mirada perdida, vampiros o zombies pero ya no humanos para los transeúntes que con prisa y altanería cruzaban la ciudad, porque llegaban tarde a sus trabajos tarde de vuelta a sus casas con la televisión encendida la mujer enfadada y los niños que no paran de llorar y llorar, y la mayor que hace días huraña no aparece ni siquiera por su cuarto ni rozar su cama ni pedir dinero ni robar la cubertería de plata que habían tenido que esconder en el armarito chiquito del fondo. Quizás lejos ella tumbada con otros como ella tumbados viajando lejos porque muerto el dictador no se acabó la rabia solo solo desesperación, porque ya no cabían tantos cuerpos que antes de zombies o vampiros trotaban salvajes iracundos trotaban esperanzados, no cabían y yo no entendía por qué, y por eso yo preguntaba y preguntaba y preguntaba por la vida de quienes dejaban las jeringuillas en los parques las dejaban en los puentes en los portales de las casas y las madres nos decían, cuidado cuidado cuidado no juguéis con las jeringuillas no toquéis las jeringuillas no miréis a los ojos que os embrujan con su ominosa enfermedad. Sentía un vacío que no era mío en un silencio que era nuestro, y pensaba en la guerra y en esta otra guerra y en mi bisabuelo y en mi tío y en su madre y en mi madre y en los amigos que no conocí pero que seguro eran como mis amigas, porque todos lejos viajamos tumbados lejos, porque tampoco cabíamos y nos echaron de las plazas y de los trabajos y de las familias y todos como ellos hijas de agobio. Quién como

MARTA ECHAVES

yo hice con las vuestras abrirá nuestras cartas leerá entre el pudor y el deseo las confesiones que nos parpadeamos de generación en generación, quién descifrará vuestras fotografías y nombrará uno a uno los muertos, quién contará de ellos que también eran libres que también cariñosos que también poseídos en llamas sufrientes merecen el recuerdo.

Necesitas un limón, dijo, para el memorial, comé-telo guardar la cáscara y dejar que pase el tiempo y se seque y entonces coser con hilos de colores como suturando el abismo de la pérdida, y ni una ni dos ni tres, sino tantas cáscaras huecas cosidas cerradas tranquilas reliquias como tantos se fueron sin poder ser sepultados ni llorados ni lanzados al mar, como tantos se fueron, ai, sin epitafio.

H

Muchas noches te me aparecías. Eso empezó a pasarme cuando ya llevaba un tiempo largo preguntando y preguntando y decía eso de que se me habían quedado pegados los fantasmas. Yo que me sentía una impostora, por no tener fantasmas, o por no hablarle a mis fantasmas sino a los fantasmas de quienes una vez me habían contado de sus pérdidas. Yo que no comprendía por qué repentinamente me sentía inundada de una sensación de peso tras la espalda y de llantos que sobrevienen porque sí. Llantos que no eran míos y que me ataban a un lugar que no era exactamente de este mundo. No solía compartir con mucha gente todas estas cosas, no. Me daba pudor y todo era confuso. Me hacía recordar a mi miedo ancestral a la oscuridad. Ahora sé porque otras me lo han enseñado que en lo oscuro veía como en las conchas que recogía de pequeña en el mar escuchaba. Ver y escuchar lo que los demás te dicen que no está.

Supe de ti a través de C, a quién a su vez conocí a través de L por querer saber la historia de J. Era triste y bella esa historia, como muchas en aquel tiempo. J se enamoró de una mujer contagiada y el miedo le hizo huir sin amar y eso siempre le acecharía. Supongo que debió quedársele a él también pegado ese fantasma. J contó antes de él también morir que quería

hacer una película que narrase la entrada de la heroína en la Barcelona de los 80, la aparición del sida y sus primeras víctimas. Yo quería saber por qué, y así llegué a L, quien me habló de C, quien tenía guardado un guión que una novia suya había hecho relatando su historia como ácrata y yonqui. C me envió una copia de ese guión donde a mano está escrito un seudónimo, «E. Sanz», y algunas anotaciones. Me obsesioné con seguir el gesto de tus dedos apretando el bolígrafo, poniendo la fecha, tachando y corrigiendo. Aunque todo el texto está escrito a máquina, es en ese trazado que hicieron tus manos de donde puedo intuir algún rastro tuyo, y acercarme a ti. Hay un subrayado que me inquieta especialmente: «Teresa (seudónimo de E. Sanz, que al mismo tiempo es seudónimo de H) mira fascinada como la vida escapa de él». Hay confesiones atroces y al mismo tiempo radicalmente sinceras. Escribe de sí misma: «Teresa vive para el peligro, el riesgo, el crimen, la transgresión, en una huida desesperada de todo y de sí». También advierte. «Esta es una historia en la que se cuestionan, entre otras muchas cosas, la libertad del individuo y el permanecer fiel a uno mismo a cualquier precio». Me acordaba de ti de tanto en tanto, y de vez en cuando volvía a escribir a C en agradecimiento por su generosidad. Por contarme y por dejarme contar. Porque a veces cuando le hablo a alguien sobre esos fantasmas que siento se me han pegado veo en sus miradas la desnudez de quien ha sido descubierto. No tenemos porque hablar. Yo cuento de los caballos, y las palas de plata, y el otro sólo me mira de una manera que me traspasa la piel. Me cuenta su secreto sin abrir la boca. *Me mira de su muerto*. No siempre puedo escuchar o entender. He llegado a la conclusión de que si oigo a los que no están es porque un alguien me habla de los suyos. Es una cuestión de generosidad, una generosidad inconmensurable.

Cuando encontré tu fotografía no pude parar de llorar. No era de pena mi llanto, era por tus ojos que me miran. Por una valentía que atesoran. Nos vi a muchas no sé por qué en tu desafío. Me atravesaron ráfagas de cristales marinos que brillan. C me escribió y me dijo:

Por otra parte en mi memoria guardo otra secuencia de la película que también fue: vivaracha,

alegre, una gran amante, una buena cómplice, una mujer provocativa, rebelde... Prefiero recordarla bailando aquel día en la playa vestida solo con un poncho mejicano y sentirme honrado de compartir tantas cosas con ella.

Creo que a veces tengo sensaciones extrañas y no sé muy bien si ando entre vivos o muertos.

ENFERMARSE

La luz de la sala de espera es de un blanquecino agotador. Las sillas son de plástico color crema, incómodas. Mucho silencio. Hay quienes prefieren hacer tiempo deambulando por los pasillos. Van y vienen con el peso muerto en los brazos arrastrándose, mirando a las baldosas desgastadas del suelo verde aséptico quirófono. No hay relojes que marquen el tiempo que transcurre ni en la sala de espera ni en los cuerpos expectantes. Quién será el siguiente. Por qué tardan tanto. Por qué quien está sentado enfrente me mira con la pena de saberme más enfermo que él. Hay otros cuerpos que son crónicos. Acostumbrados pacientemente a la descomposición ya no miran ni oyen. Con los ojos vueltos hacia dentro auscultan sus dolencias, intiman en un ritmo destartalado con aquello que les acecha y obsesiona. Hay quienes simplemente ya sólo esperan la muerte. No hay camas para ellos en el hospital pero resisten porque no tienen lecho a donde volver. Siempre pasa lo mismo en todas las pandemias. Les he oído gritar y ladrar sacando fuerzas que ya no son de este mundo. A veces hay guardias civiles custodiando a presos contagiados. Sondados y esposados, sus extremidades se mueven espasmódicas con desesperación. Me contó uno una vez que en la cárcel les envenenaban. Que les obligaban a tomar pastillas que terminaban dejándoles ciegos. Que muchos morían sin llegar al hospital. Que nadie sabía qué hacían con los cuerpos. También me contó que usaban las sábanas subidos a las terrazas para lanzar mensajes reclamando su derecho a la convalecencia y el cuidado. Que también ellos eran enfermos. Que querían jeringuillas limpias. Se tragaban tenedores y cucharas, se autolesionaban, se estampaban contra



Helena Cámara Rica, c. 1977-1983
Archivo fotográfico personal de Cantí Casanova

la pared. Todos al mismo tiempo. Presos y presos colapsando la enfermería. Sigo buscando a algún médico que trabajara en aquella época en el Hospital Penitenciario de Carabanchel para poder preguntarle cómo fue lo de todos esos cuerpos despojados.

La madre cuidaba a su hijo durante los síndromes de abstinencia. Le ponía paños fríos sobre la frente y le masajeaba los pies. Le cantaba nanas que había aprendido cuando aún vivía en el pueblo. El cuarto olía a cerrado porque ya nadie dormía ahí. Solo cuando él volvía ella en silencio barría el suelo, abría la cómoda, sacaba las sábanas, subía las persianas. Aunque para él fueran horas de sudores, diarreas y calambres en las piernas, ella las disfrutaba. Al menos esos días él estaba ahí, y estaban juntos. Se repetía una y otra vez la misma escena, y ella una y otra vez hacía como si ese ritual no se hubiera celebrado antes. Como si no llevase años enganchado, saliendo y entrando, jurando que esta vez que sí, volviendo a desaparecer. Mintiendo todo el rato. En una ocasión el padre le dijo que ojalá hubiera sido marica y no yonki. Eso fue antes de que supiera que moriría por una enfermedad que mataba por igual a maricas y a yonkis. Su hermana mayor me habló de una noche que tuvo que ir con él al hospital. Cuando aparecieron los primeros síntomas, cuando ya le cuidaba aunque no se hablasen. Los dos sentados en la sala de espera un 23 de febrero de 1981. La hermana mayor tiene clavada en la cabeza la imagen de una baldosa rota color verde aséptico quirófono. Como si alguien hubiera disparado al suelo impaciente de tanto esperar. También recuerda la mirada asustadiza de su hermano pequeño. También su cansancio. Ella al final era siempre la que tenía que irle a buscar. No quiso contarme en detalle ni a qué sitios ni bajo qué circunstancias. Incluso llegó a decirme que cuando murió al fin todos descansaron. La madre poco después enfermó y perdió la memoria.

Muchos me han descrito la situación como una suerte de posesión. Es la heroína la que te consume a ti y no tú quien cabalgas la heroína. Otros me hablaron de cómo ciertas inclinaciones melancólicas o psicóticas eran controladas y amortiguadas por esa adormidera. Preferían ser yonkis que locos. Otras querían ser libres. Se repite la imagen del mártir atravesado por las agujas y las jeringuillas, altares

con San Sebastianes de rostros impasibles y cuerpos flagelados. Hay un placer y una lenta degradación. El hijo murió de una infección del recubrimiento interno de las válvulas y las cavidades cardíacas. Se le envenenó el corazón y con el virus llegó la aplasia medular. Dejó de producir glóbulos rojos, glóbulos blancos y plaquetas. Su condición de adicto y enfermo complicó la posibilidad de una operación. A esto los médicos lo llaman protocolo de intervención. El hijo había comenzado a consumir heroína con 15 años y moriría con 30. La luz de la sala de espera era de un blanquecino agotador.

COMO SI UNA AVALANCHA AZUL LOS HUBIERA ALCANZADO

Las madres daban vuelta a la plaza por sus hijos desaparecidos. Todas agarradas del brazo y repitiendo consignas como un arrullo que las acompañaba mientras se golpean el pecho.

Yo nací en 1990. En 1991 murió Ray Heredia, en 1992 Camarón, en 1995 Tina de las Grecas, el Jeros de los Chichos y Antonio Flores.

Junto a mi madre leímos un poema que decía:

sobre el calmo lecho del mar
ahí nos echamos
aliviados por las olas
velas de navíos olvidados
impulsadas por los vientos tristes
de las profundidades
niños perdidos
dormidos para siempre
en un profundo abrazo

A mí hay una estrofa que oí cantar a una chavala palmeando en una plaza de un barrio a las afueras de cualquier ciudad que me los recuerda:

ya se la han llevaoo
ya se la han llevaoo
en un carro blanco
blanco y azulao

Las madres se habían atado a las verjas del Ministerio de Sanidad, habían ocupado la Catedral de la Almudena, habían pasado días y noches en las comisarías. Las madres unidas contra la droga acamparon en las puertas de las prisiones, en las salas de espera de los hospitales, en los tribunales...

Las Grecas me cantan:

Barquero, barquero
Llévame contigo en esa barquita de blanco color.

Hubo otra madre que, junto a las hermanas de su hospicio, compraba nichos en camposantos de iglesias para enterrar a los que se morían en la calle. Afanosa ella cada vez más enferma volvió de este quehacer una tarea obsesiva. Muchos iban a morir con ellas cuando ya no podían quedarse en las camas de los hospitales. Pasaban sus últimos días y sus últimas horas ahí, rodeados de esas madres y hermanas que no eran las suyas pero que les velaban.

(Padre)
(Padre)
(Padre)
(Cáliz)
(Padre)
(Cáliz)
(Padre)
(Cáliz)

El lugar que las mujeres (hermanas, amigas, madres, abuelas) ocuparon en la crisis de la heroína y del vih/sida en la España posfranquista nos habla de tradiciones ancestrales: de plañideras, de curanderas, de aquellas que sabían que la muerte y la enfermedad forman parte de la vida, y que cuidar y reproducir la vida es cuidar y estar con los cuerpos en los tiempos de la enfermedad y la muerte. También acunamos a los que se van. Cuando recordamos politizamos las pérdidas, no matamos al muerto sino que lo llevamos ahí, con nosotras, día a día. Hay tareas que los muertos nos hacen hacer y tenemos como vivos la responsabilidad de detenernos y escucharlos. Nombrarlos, evocarlos, guardar y cuidar aquello que de ellos hemos heredado. Hacer con sus vidas algo que arda e

ilumine. Porque sin muertos no puede darse ninguna forma de comunidad.

El agua era negra
Dentro de las ramas
Cuando llega al puente
Se detiene y canta

¿Quién dirá mi niño
Lo que tiene el agua?
Con su larga cola
Por su verde sala.

Autoría de los fragmentos en orden de aparición: *Blue*, Derek Jarman/canción popular/*Barquero*, Las Grecas/*Cáliz*, Antonio Flores/*Nana del caballo grande*, Camarón.

Estos textos son huellas, anotaciones, voces y fragmentos acumulados durante el desarrollo del proyecto de investigación *La contrarrevolución de los caballos*. Quería aprovechar la ocasión para agradecer a todas las personas que lo han hecho posible, porque por encima de todo es un archivo de sentimientos de una colectividad hermosa y diseminada, cuya generosidad y aliento han sido siempre su condición de posibilidad. Si no fuera por su entusiasmo esto nunca hubiera sido posible.

A Paula Cueto, compañera de vida que desde el primer momento puso su cuerpo y su tiempo acompañándome, sin ella este proyecto nunca habría crecido tanto, con ella aprendí a recitar y a bailar a las Grecas, a tener coraje y perseverancia. A Jesús Bravo, sin duda el barquero de esta aventura, por su sabiduría encarnada y por abrirme las puertas de su casa cuando era una completa desconocida, él fue quien me enseñó a escuchar el desamor de aquel silencio. Gracias a él conocí a Alejandro Simón, con quien pasé una hermosa primavera en Atenas descifrando los guiños que otra generación nos hacía, y revolviendo en imágenes que aunque de otra época hablaban tanto de nosotras... A Emilio también lo conocí por Jesús, y siempre pensé que quizás los dos habían sido amigos de mi tío. Luego tuve la oportunidad de hablar con otros amigos de Emilio, quienes compartieron conmigo un cariño en el conversar que me deslumbró. A Teresa Grandas, que siempre ha cuidado de mí y de este proyecto con tanto entusiasmo y sensibilidad, apoyándose desde el principio. A Linda Valdés que me tendió su mano y confió en mí más de lo que yo confiaba, ella me demostró lo importante que es aprender a tejer juntas. A Laia

Manresa, otra albacea que me abrió la puerta de su casa y de tantas historias, por cuidar y compartir. A Lulú Martorell, quien sin saberlo ella a través de Pepe estuvo siempre, pero a quien llegué gracias a toda una cadena de personas que me ayudaron a encontrar testimonios del concierto que Diamanda Galas dio en Barcelona en 1989. A Marina Subirats por poner la voz a un poema de su hermano Albert. A Canti Casanovas que siempre ha sido tan generoso al confiar en mí para contar sus historias y que siempre mostró entusiasmo por que nuestros caminos se cruzaran. A Juanjo García quien me contó la historia de los Hijos del Agobio, a las Madres Unidas contra la droga de Vallecas por demostrar que se podía luchar, velar y reír al mismo tiempo. A Carmen Puerta por su sinceridad al reconocer las limitaciones que tuvo la institución médica para hacer frente a esta pandemia. A Marta Sesé, la primera que me dio la oportunidad de convertir esta investigación en un texto. A Gerard Volta que tuvo tanta paciencia conmigo, igual que Roc Jiménez de Cisneros y Anna Ramos, que cuando creía que no sería capaz de terminar el podcast me dieron tanto calor. A Yessi Perse que sin pedir nada a cambio colaboraron con su magia, como Elena Saura y Beatriz Genovés que se atrevieron a bailar entre centenares de tenedores y cucharas cuando aún ni yo entendía qué estábamos haciendo. A quienes hicieron posible Archivo Queer y Anarchivo Sida, por lanzar una piedra que nos permitió a otras seguir rastros. A quien me dejó ser su acompañante en las salas de espera este verano, mientras escribía estos textos, por su lectura clínica y afectuosa. A La Praga por posibilitar el encuentro con Esther Rodríguez Barbero, y a ella por enseñarme a no tener miedo a los fantasmas.

A mi madre, a mi padre, a mi tía y a mi prima, por mi abuela.

Al único recuerdo que tengo de mi tío.

A quien siempre sabe darme ese abrazo, hondo amor.

A Yuji por invitarme y crear el lugar de encuentro que es este libro.



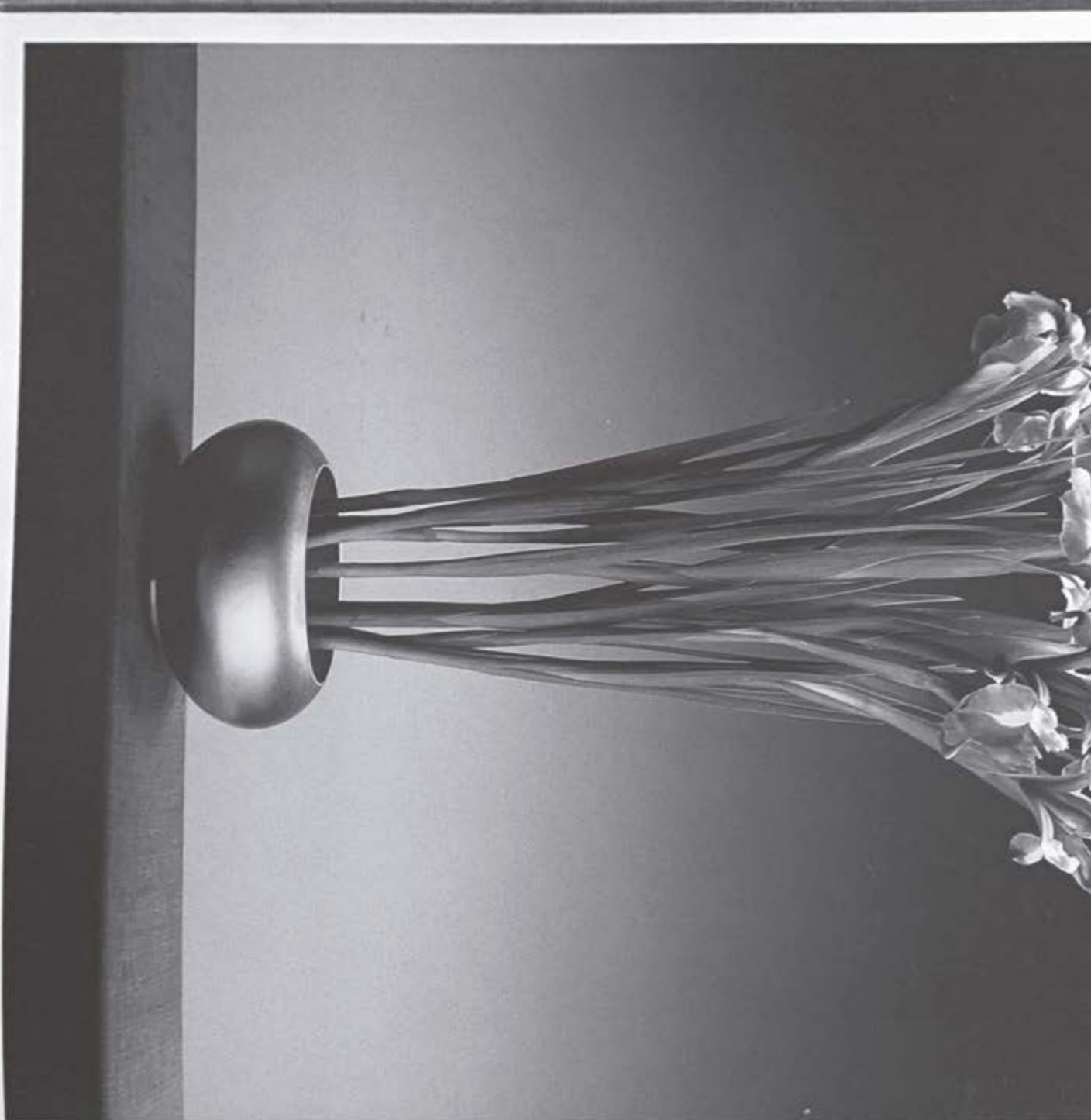
Thames & Hudson

Querido Pedro,

Llevo semanas leyendo todos los libros tuyos que he podido encontrar en mi reciente viaje a Montevideo y Buenos Aires. En Barcelona es imposible encontrar nada. Te conocí, literariamente hablando, en 2013 al leer tu maravilloso manifiesto *Hablo por mi diferencia*, durante mi paso por el Programa de Estudios Independientes del MACBA, pero no había leído nada más. Al llegar a Montevideo empecé como loco a buscar libros tuyos por todas las librerías que encontraba, y de Perlongher también. Primero encontré *Háblame de amores* en una librería de Tristán Narvaja, y lo leí en dos tardes hasta bien entrada la noche. Terminaba una crónica y empezaba otra, devorándolo con mucho placer, disfrutando de tu escritura tan personal, aguda, crítica, tierna, carnal... Hasta reconozco que en algún relato conseguiste generarme deseo de amor, de sexo, de tocar y ser tocado. Luego llegó *Loco afán, crónicas del sidario*, que en realidad era el que estaba buscando para el proyecto que estoy desarrollando. También encontré *De perlas y cicatrices...* Cómo me reí con la crónica de La Thatcher. *Bésame de nuevo, forastero*, en una edición preciosa de Eloísa Cartonera que me acompaña esta semana por las noches antes de dormir. Y *Poco hombre, crónicas escogidas*, que empezaré la semana que viene, sin duda. Como ves, me he hecho adicto a tu escritura. Pero buscándote encontré también otros narradores de aquella época y del contexto latinoamericano homosexual, que muy probablemente conozcas o sean amigos tuyos, como Pablo Pérez, Mario Bellatin, Alejandro Modarelli, Raúl Escari o incluso Manuel Puig, todos ellos argentinos, como Perlongher. De la mano de J. descubrí a Alberto Cardín, del que no sé si llegaste a conocer su poesía, y algunos escritos del artista Pepe Espaliú, conocido por su acción *Carrying*, muy en sintonía con las Yeguas del Apocalipsis, creo.

Y ¿por qué te escribo?, te preguntarás... Porque me hubiera encantado tomarme unas cañas contigo y charlar, conocerte en persona, sentir tu calor y darte

AIMAR PÉREZ GALI



M A P I

Edi

un beso, escuchar tus crónicas en directo, preguntarte sobre La Mimi, La Denise, La Maricombo, La Maria Acetaté, La Sida On The Rock, sobre tu artículo en *Página Abierta* del 93, «La insoportable levedad del gay», sobre tu manifiesto que tantas veces he leído, sobre las performances de las Yeguas... Pero también porque llevo meses pensando en ti, y hasta podría decir que no hay día en que tu nombre no aparezca... Quizás son casualidades, pero son demasiadas como para obviarlas. Y quiero contarte algunas cosas que he ido encontrando en mi investigación y que de algún modo u otro siempre terminan llevándome a ti. Aunque no fuiste bailarín, sí fuiste un maravilloso performer que ponía el cuerpo como herramienta crítica de transformación, lo cual se relaciona con la manera en como yo entiendo la danza, y aunque el sida no fue la causa de tu muerte prematura, sí te tocó muy de cerca.

No sé si te llegará esta carta, por más que Lacan opinara que las cartas siempre llegan a su destinatario, pero no pierdo nada con intentarlo. Si me contestas o no, eso ya es otra historia. Por ahora me conformo con que te llegue de un modo u otro.

Verás, hace unos días asistí a *The Museum is Closed*, una actividad del MACBA, donde M. invitó al Equipo re, un equipo de investigación formado en el PEI antes que yo, a hablar de su trabajo sobre las políticas del sida en el contexto español y latinoamericano, con un foco especial en Chile (N. y L. son chilenas, como tú). Hace poco más de un mes inauguraron la exposición *Anarchivo sida* en Tabakalera, San Sebastián, donde exponen parte de los materiales que han ido encontrando en su investigación, y allí me ofrecieron mostrar el proceso de la mía como parte del programa performativo *Cuerpos en la brecha*, en el que también participan Miguel Benlloch del que te hablaré en breve, Quimera Rosa, Jesús Jeleton y muchos más.

Y no sé por qué pero todo el rato que estuve ahí escuchándolas sentía tu presencia. En su relato, su hacer, las imágenes que compartían, ahí estabas tú, presente en tu ausencia carnal.

Acaba de caer una flor blanca de la orquídea que tengo en mi escritorio.

Como te decía, esa tarde en el MACBA se habló

mucho de Chile. Pero no era solo por eso que te sentía cerca. Fueron muchos los motivos que hacían que pensara en ti constantemente. N. y L. empezaron a contarnos acerca de Miguel Benlloch. Muy probablemente lo conociste, no me extrañaría nada, en mi cabeza os imagino muy amigas. Y como amiga, sabrás que Miguel formó parte del Movimiento Comunista Andaluz, como tú, que militaste en el Partido Comunista de Chile. Lo que no sé si sabías es que el MC es el uno de los primeros partidos que introduce la lucha homosexual en sus políticas y luchas dentro del estado español, donde se empiezan a leer y traducir textos feministas y en donde se producía discurso crítico en un contexto tan conservador como la Andalucía de los setenta. Miguel también impulsó algo que te hubiera encantado, ya solo por el título: los *cutre chous*, unos shows que nacen en los años 80 se hicieron en la caseta del MC durante las fiestas del Corpus Christi de Granada y unas pocas en un lugar llamado Planta Baja. Ahí te imagino leyendo alguna crónica tuya o haciendo con Pancho alguna de vuestras performance de las Yeguas, junto a alguna acción de Miguel, como la de *SIDA DA*.

Es curioso, a Miguel lo vi en el 2011, en el Festival LP de Barcelona, invitado por La Porta que dirigían O. y C. Y es O. precisamente el otro motivo por el que estoy metido en este proyecto y ahora también el bailarín con el que estoy trabajando para la performance. Hace cinco años yo no sabía quien era Miguel y tampoco recuerdo haberle prestado mucha atención; yo también actuaba en el festival y seguramente andaría preocupado con mis cosas. Qué pena, pienso ahora... Pero luego ha vuelto a aparecer, recientemente, en la exposición *Visceral Blue*, donde se exhibía un registro suyo de la performance *Tengo tiempo*. En esa exposición también descubrí *Blue*, de Derek Jarman, que me conmovió. De hecho tengo un fotograma de esta película como fondo de escritorio, un fondo azul con unos subtítulos que dicen: *Lost boys/sleep forever*. Y te pienso.

Nos contaba N. que hace unos años cuando entrevistaron a Miguel, le preguntaron: ¿qué ocurre con el MC cuando aparece la pandemia del sida? No ocurrió nada, dijo él, y eso le afectó mucho. ¿Qué hubieras respondido tú?, me pregunto. Imagino que ante

una respuesta así se genera como una epifanía, uno de esos momentos en los que entiendes que te ha tocado meterte ahí e investigar. Lo mismo me pasó a mí cuando hace unos años A., el tercer miembro del Equipo re que no estaba ese día en el MACBA, me lanzó la pregunta: ¿qué pasó con la danza cuando la epidemia del sida? No pude contestarle, pero sentó la semilla para el proyecto en el que hace más de un año que estoy inmerso. Seguro que sabes de lo que hablo. Seguro que has tenido momentos parecidos en los que ocurre algo y ese algo hace que ya no puedas evitar meterte ahí y cavar, cavar hondo. Supongo que tu manifiesto nace de un momento así, donde hay que asumir una responsabilidad y otorgarte la voz para dar visibilidad a una realidad silenciada.

No sé si tuviste relación con el mundo de la danza, por ahora no lo he encontrado en tus escritos, pero ¿sabes qué? La historia de la danza, como la historia del sida, está escrita por gente que no baila y por gente que no tuvo el virus. Y está escrita, siempre, desde la mirada norteamericana y norteeuropea, como te puedes imaginar, claro.

¿Cómo se construye un relato? Pues ahí lo tenemos: se construye siempre desde la mirada privilegiada. Para los otros no hay relato, quizás para bien, pues nos toca ahora empoderarnos y empezar a escribir y construir este relato, en primera persona, desde la propia experiencia, como escribes tú. Y por eso me fascinan tus libros, porque me inspiran para escribir, para construir otro relato. Tus crónicas han permitido que las historias de tantas *otras* no pasen al olvido.

No sé si sabes que Miguel estuvo en Chile en 2012, invitado por el Equipo re como parte del seminario *Políticas del cuerpo* que organizaron en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago con el Movimiento por la Diversidad Sexual, del que seguro que formaste parte, o sino seguro que fuiste miembro del Movimiento de Liberación Homosexual.

Es que Miguel y tú tenéis algo de gemelas transoceánicas... A medida que avanzo en la escritura de esta carta lo veo más claro. Tengo que hablar con Miguel; le escribiré esta semana.

Otra cosa que te quería contar es que en un momento del encuentro en el MACBA, hablando de un seminario que organizaron en Sevilla, L. nos mostró

un índice de síntomas del *Malestar neoliberal* según Diego del Pozo. El síntoma número uno decía: «La crisis del VIH instauró un nuevo paradigma: el miedo al contacto». Rápidamente lo apunté en mi libreta. El miedo al contacto fue lo primero que me vino a la cabeza cuando empecé a investigar sobre la relación del sida con la danza. Y de ahí me fui, por lógica, a la práctica del Contact Improvisation iniciada por Steve Paxton, que más o menos aparece en la misma época en la que se registran los primeros casos del virus y que se expande, casi viralmente, por todo el mundo, como un nuevo paradigma de la danza. Si el sida introducía el miedo al contacto, el Contact proponía lo opuesto.

Todos los movimientos que nacieron en esa época para exigir implicación y respuesta gubernamental entendieron que el afecto era una herramienta de lucha. Y toda lucha pasa por el cuerpo, bien lo sabes. Tú mismo lo afirmas en tu manifiesto:

Mi hombría no la recibí del partido
Porque me rechazaron con risitas
Muchas veces
Mi hombría la aprendí participando
En la dura de esos años

(...)

Mi hombría fue morderme las burlas
Comer rabia para no matar a todo el mundo
Mi hombría es aceptarme diferente
Ser cobarde es mucho más duro
Yo no pongo la otra mejilla
Pongo el culo compañero
Y ésa es mi venganza

Qué fuerte eres... y digo fuerte en todos sus sentidos y connotaciones. Desde que leí estas últimas tres líneas de tu manifiesto se me han quedado grabadas en la memoria.

Pero déjame seguir contándote sobre el encuentro en el museo. F., chileno también, nos contó su experiencia ingresado durante un año en un hospital de Concepción, ya que cuando le diagnosticaron como portador del VIH se encontraba en un estado muy

avanzado. F. fue uno de los fundadores de la Asociación Vivo Positivo. Nos contó las luchas que tuvieron que pelear para conseguir el acceso universal a la terapia, nos habló también de las listas de la muerte, que incluían a los que no tenían el privilegio de acceder a ella, de la discriminación en el espacio sanitario y de cómo tuvieron que aprender los términos médicos y legales para empoderarse de los discursos y luchar. El testimonio de F. es importante para entender otras luchas que también tuvieron lugar, pero que no fueron recogidas por los medios como las de ACT UP en Nueva York, San Francisco o París. Luchas del Sur que no han entrado en la hegemonía de la Historia. Luchas en las que tú y tus queridos participasteis.

Y de golpe hablan de ti. Llevaba rato pensándote, pero al escuchar tu nombre me recorrió un escalofrío. Mencionan tus libros que he leído y tu teoría de la segunda colonización, esa que viene del Norte, la colonización gay y de toda su cultura yanqui, arrastrando con la cultura local de las *locas*. De hecho me encanta cómo defiendes en tus libros tu cultura mapuche en contra de la globalización. Creo que nunca te habrías puesto una camiseta del Zara o del H&M. Otras incoherencias tendrías, como todos, pero esa no. También hablan de las Yeguas, y de cómo mucha terminología homosexual tiene que ver con la animalidad: yeguas, mariquitas, venados...

Y seguimos en Chile. Un inciso... ¿te has fijado que empiezas muchos relatos con «Y...» en tus libros? Me he dado cuenta y me gusta mucho, y no es un recurso literario que vea a menudo, pero como ves lo estoy utilizando también.

En fin, seguimos en Chile y en el encuentro con las chilenas en el museo cerrado. N. nos contó sobre las fiestas *Spandex*, esas fiestas que impulsó Daniel Palma, a raíz de la muerte de sus amigos, con el objetivo de recaudar dinero y conseguir traer medicamentos para los enfermos de VIH. Se ve que en el 94, cuando Daniel es diagnosticado con el virus, empieza un movimiento contra el AZT. Seguro que él no era La Maria Acetaté. Nos enseñaron algunas fotos de esas fiestas, en las que te imaginé bailando por ahí en mallas, ¿verdad?

Ha caído otra flor de la orquídea. ¿Eres tú?

Lo que te contaré ahora es otra de las coincidencias que este proyecto me está ofreciendo. Y digo otra porque me da la sensación de que a medida que avanzo los astros se están alineando y me iluminan los vínculos de esta comunidad que toca y se toca y es tocada. En 1992 Pepe Espaliú, otro cordobés, desarrolló un taller en Arteleku, también en San Sebastián, dentro del cual surgió su acción *Carrying* y el colectivo The Carrying Society integrado por participantes en el taller. Es en ese contexto donde, de la mano de Gabriel Calparsoro, Pepe invitó a Jon Greenberg, miembro de ACT UP NY y hermano del coreógrafo Neil Greenberg, a dar una charla. A., conociendo mi investigación, me envió hace unos meses esa conferencia transcrita en inglés. Él la había conseguido a través de Gabriel, que guardaba una grabación en audio en el desván de la casa de sus padres y que A. mandó transcribir. Cuando leí las palabras de Jon, que hablan con una perspectiva positiva de su experiencia de vivir con el sida, sin victimizar —como tampoco lo haces tú en tu *Loco afán*—, entendí la relación con el Contact Improvisation. Fíjate qué interesante: Jon dice que lo que hace el sida es bajar la barrera de la inmunidad y por lo tanto entrar en comunidad con lo otro, con el virus, y ahí estaba el trabajo: aprender a convivir con el otro. Conceptualmente, el Contact hace lo mismo, baja la barrera de la inmunidad del bailarín solitario para entrar en contacto con otro bailarín y en esa convivencia desarrollar la danza.

El mes que viene se escucharán nuevamente, después de veinticuatro años y a través de mi voz y la de O., las palabras de Greenberg y Calparsoro en Donostia, como parte del prólogo de mi proyecto *The Touching Community*. Sí, la relación con Pepe es evidente.

¿No te parece muy serendípico todo? O quizás soy yo que ya lo leo todo con el mismo prisma... Como las embarazadas que solo ven cochecitos de bebé.

Al terminar la charla, con unas cervezas, empezamos a hablar en grupos más pequeños de la exposición, de los temas que habían aparecido, y alguien comentó que se está observando una tendencia muy bestia entre los refugiados que llegan a Francia, donde hay dos maneras de conseguir los papeles por motivos médicos: demostrando esquizofrenia o

dando positivo en las pruebas del VIH. Efectivamente, los chicos se están infectando conscientemente para poder conseguir el asilo. Y me deja perplejo porque justo estoy investigando sobre el tema de los refugiados para otro proyecto y nunca hubiera contemplado esa posibilidad. Madre mía, me dejó fatal. Y no puedo obviar mi posición de blanco europeo privilegiado, marica, sí, pero privilegiado al fin y al cabo.

Pedro, perdona que la primera carta que te envío sea tan extensa, pero tenía tantas cosas que contarte... Y aún tengo más, pero quizás me espero a ver si respondes.

No quiero despedirme sin darte las gracias por tus sinceras palabras, tu discurso crítico, constructivo, afectivo y tierno. Por cierto, hablando de ternura, recuerdo que hace dos años, estando en Buenos Aires por primera vez, fui a ver a Laurie Anderson en una charla que daba en la Bienal de Performance. Laurie, al final, nos dijo que con su querido Lou concretaron tres máximas para vivir: *Don't be afraid of anyone. Be bullshit detective. Be very, very tender*. Estoy seguro que las secundarías al cien por cien ¿verdad?

Gracias por tu ternura peleona.
Te mando un abrazo bien fuerte,

Aimar

Versiones anteriores de este texto están publicadas en *Lo tocante*, publicado por la plataforma editorial Album, 2018 y en la web del autor, <http://www.aimarperezgali.com/escritos.html>

Los editores agradecen a Aimar la posibilidad de republicar este texto en este presente volumen.

flowers
tea
ate
Bugloss
red yellow poppy
ore

overnight I set out from the big
fifth quarter of the globe. ~ the
est. The salt sea marsh is mapp
lean gnaws at the singles without
we wave like the fleeting years.
y this year. Summer's bright n
stand. Tonight the heavens b
innumerable stars white as the bleed
night I walk in the night. The
ing. Cold giants walk beside me, few

and Mademoiselle.
nde Hart publications

bellasartes
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



Entra en nuestra web a M
donde encontrarás inf
sobre tus préstamos y los
que te ofrecemos desde la
Biblioteca.



Puedes acceder escaneando este c
Este libro es un bien público; por fav



DE LA MANCHA DE SANGRE
A LAS ROPAS LIMPIAS: EL VIH/SIDA EN
LAS ARTES VISUALES BRASILEÑAS

Empiezo a escribir este texto el día en que Brasil alcanza la triste marca de las 100 mil muertes por la pandemia del SARS-COV-2. Es la primera vez que mi generación de jóvenes adultos, nacidos en la primera mitad de la década de 1990, atestigua con extrema claridad el poder devastador de una pandemia, algo que la generación anterior a la mía —la de los nacidos en las décadas de 70 y 80— vivió con el VIH. Yo era un adolescente cuando el sistema brasileño de sanidad pública empezó a ofrecer gratuitamente la terapia antirretroviral, tan eficaz en el tratamiento del VIH/SIDA. Unos años antes del inicio de mi vida sexual, surgía la profilaxis preexposición —PrEP—, que ahora también se facilita de forma gratuita por aquí. Aunque el SIDA todavía no tiene cura, el hecho de que podamos acceder a un tratamiento, en el caso de que nos infectemos, hace que el descubrirse seropositivo ya no represente necesariamente una sentencia.

Desarrollar estas ideas durante una pandemia me hace pensar en cómo la historia parece ser cíclica y que los mismos errores, motivados por el desprecio por la vida, demostrado por ciertos gobiernos, siguen generando pérdidas irreparables. A pesar de esta marca tan infeliz como trágica, este ensayo no pretende ser una comparación entre las dos epidemias. Al final, existen diferencias significativas. Principalmente por el hecho de que hasta hoy el VIH despierta una serie de connotaciones morales, ya que se sigue relacionando automáticamente al campo de las sexualidades y, sobre todo, de aquellas no cis-heterosexuales. Pero también porque aún nos falta una distancia histórica que nos permita saber cómo nuestros artistas van a elaborar esta pandemia actual. No obstante, me tomo la libertad de dedicar este texto a todos aquellos que, por omisión del Estado en una emergencia epidemiológica, anterior o presente, perdieron sus vidas.

SIDA, UNA EXPERIENCIA BRASILEÑA

Desde la década de 80, los Estados Unidos vienen jugando un papel central cuando pensamos en los cruces entre arte y SIDA. Obviamente, se podría justificar este protagonismo por el hecho de que fuera

THIERRY FREITAS

Nueva York el principal centro de irradiación cultural y artística en los años 80 y 90 y, al tiempo, unos de los innegables epicentros de los primeros años de la epidemia. Allí, por ejemplo, se fundaría Visual Aids en 1988, una organización dedicada a la catalogación y difusión de obras cuyos creadores vivieron y/o viven con el VIH, así como de artistas cuyas obras abarcan de alguna forma esta temática.

Iniciativas como esta, sumadas al pronto interés demostrado por el *establishment* artístico, la vigorosa producción teórica sobre el tema —capitaneada por autores como Douglas Crimp y Susan Sontag—, además del protagonismo de las comunidades más afectadas por el virus en el activismo —en el que se involucraron muchos agentes culturales—, hicieron de la producción visual estadounidense en torno a este tema un caso de estudio canónico. En este sentido, nombres como Keith Haring (1958-1990) y Félix González-Torres (1957-1996), ambos residentes en Nueva York —el primero nacido en Estados Unidos y el segundo en Cuba—, se harían mundialmente conocidos.

Asimismo, en un registro más actual, Estados Unidos experimenta un amplio movimiento de revisión crítica sobre las consecuencias socioculturales del VIH en el cambio de siglo. Cabría mencionar, por ejemplo, la exposición *Art Aids America*, organizada por Jonathan David Katz y Rock Hushka en el Tacoma Art Museum y The Bronx Museum of the Arts en 2016, que tuvo como objetivo analizar el impacto de la crisis del SIDA en las artes visuales estadounidenses y que —guardadas las necesarias críticas por la escasa inclusión de artistas mujeres y de la comunidad artística negra— rápidamente se convirtió en un hito en la historia del activismo curatorial.

Más al sur del continente, también de forma muy temprana, varios artistas en Brasil —uno de los países numéricamente más afectados por la epidemia en el mundo— utilizaron multitud de medios y técnicas desde la segunda mitad de la década de 80 para explorar el SIDA como tema. Sin embargo, a diferencia del precoz reconocimiento mundial que gozaron las pioneras medidas de educación, prevención y control del VIH promovidas por este país, esta consistente producción artística brasileña se mantuvo en gran parte desconocida por el público local

e invisibilizada en el panorama global. ¿Qué motivos justificarían que dicha producción, con más de treinta y cinco años, nacida en pleno apogeo de la epidemia, no haya recibido una atención ni siquiera comparable con la de su vecino del Norte? ¿Tendría sentido considerar las limitaciones de un país que, bajo el imperialismo estadounidense y una dictadura cívico-militar que duraría de 1964 a 1985, solo empezaría a sentir en la siguiente década las consecuencias sociales de la recuperación democrática y de su integración al sistema financiero globalizado? ¿Hasta qué punto las escasas iniciativas institucionales culturales capaces de fomentar a medio y largo plazo creaciones de esta naturaleza desestimularon su producción y difusión y, sobre todo, pasaron por alto una tragedia en el seno mismo de su comunidad?

Frente a estas preguntas todavía por contestar y pese a este vacío historiográfico sobre la pandemia en las artes brasileñas, se empieza a notar un creciente interés en esta producción por parte de investigaciones académicas y exposiciones, incluso a nivel internacional. Por ejemplo, en 2019, el Migros Museum für Gegenwartskunst, en Suiza, incluyó obras de Rafael França y Hudinilson Jr. en una exposición colectiva que tenía como objetivo analizar las prácticas artísticas alrededor del VIH/SIDA en una escala global. Hasta donde se pudo verificar, esta fue la primera vez que artistas brasileños fueron incluidos en una exposición de esta naturaleza y envergadura. Además, los nuevos medios y la consecuente democratización del acceso, producción y difusión de contenidos han contribuido a que los jóvenes artistas, a menudo ajenos al circuito galerístico más consolidado, obtuviesen mayor visibilidad y presentasen puntos de vista fuera de los discursos y prácticas más convencionales —como el caso de Micaela Cyrino, una de las pocas artistas mujeres brasileñas que trabaja sobre el tema en la actualidad y que estructura su poética en torno a su experiencia como mujer negra seropositiva—.

En los párrafos a continuación, sugiero una posible narración acerca de la epidemia del SIDA en el contexto artístico brasileño, dividiéndola en dos períodos y seleccionando diferentes artistas para cada uno de ellos. Para abordar el período inicial, que abarca las duras décadas de 80 y 90, reflexiono sobre las obras

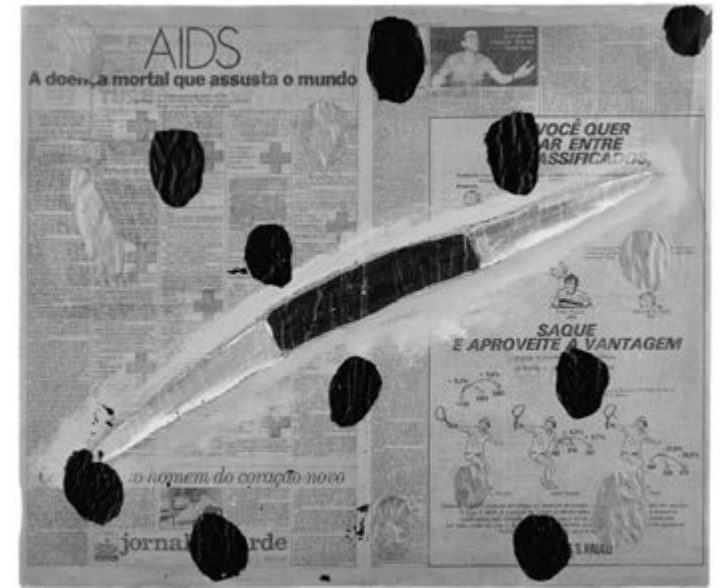
de José Leonilson y de Rafael França. A su vez, para analizar la inscripción más contemporánea del tema, presento obras que utilizan la idea de diario o autobiografía en la lucha contra el estigma social, como las de Micaela Cyrino y, en paralelo, las de Francisco Hurtz e Israel Macedo, que se centran en la discusión alrededor de la PrEP, un reciente instrumento de prevención que inaugura un nuevo momento en forma de entender y vivir la seropositividad.

«LOS PELIGROSOS»: LAS PRIMERAS DÉCADAS DE LA EPIDEMIA

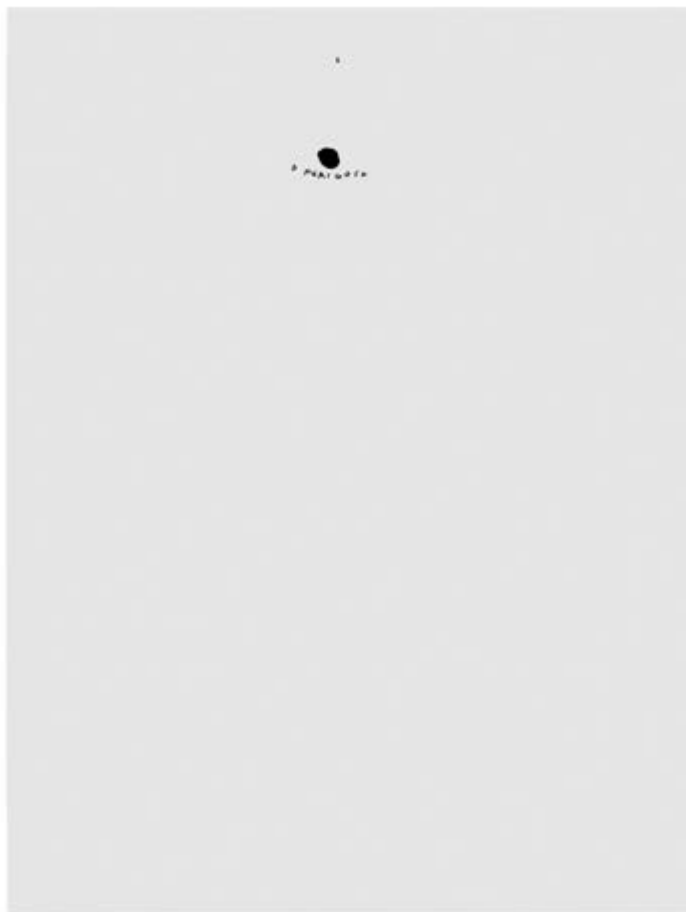
En 1985, un famoso periódico de São Paulo publicaba la siguiente noticia bajo el titular «SIDA: La enfermedad mortal que asombra el mundo»:

En la última semana, 20 casos sospechosos de portadores de SIDA en São Paulo; en los últimos cuatro meses, el número total de personas ya contaminadas por el virus ha superado el centenar, más del 60% del total de casos ocurridos el año pasado (120).

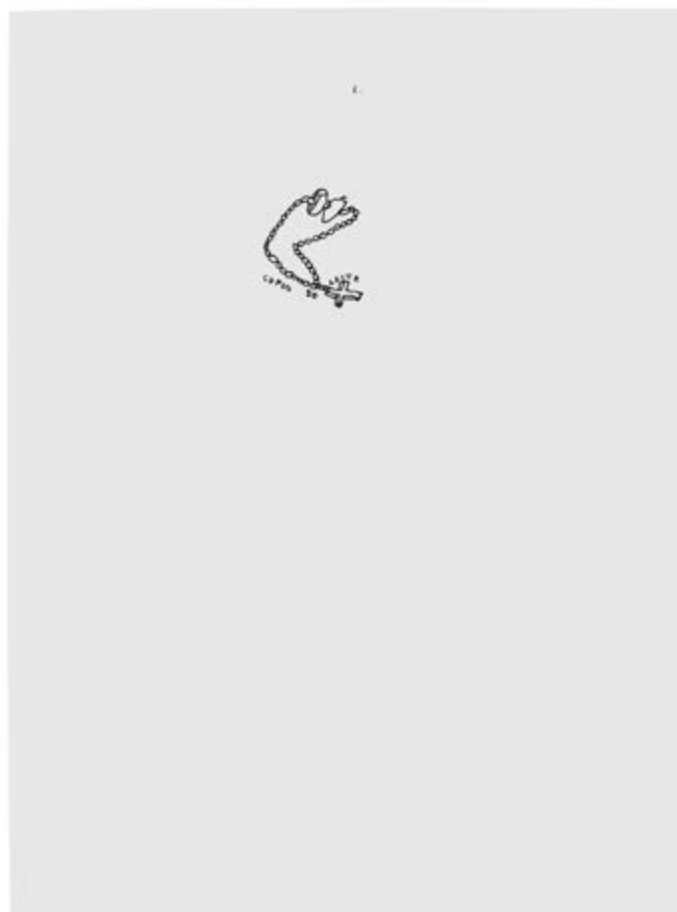
Estas líneas no sólo documentaban una epidemia justo a punto de estallar, sino que también acabaron sirviendo como soporte para uno de los primeros trabajos artísticos realizados en Brasil sobre el tema, bajo la autoría del joven artista José Leonilson. En el contexto del arte local, Leonilson es uno de los principales nombres de una generación que en los años 80 reivindicó las prácticas pictóricas, oponiéndose de cierto modo a la producción de las dos décadas anteriores, en las que se privilegiaron las tendencias mayormente conceptuales, centradas en investigaciones geométricas y en la participación del público en experimentos sensoriales. En su producción, que incluye dibujos, pinturas, esculturas y bordados, el artista concibe, a través del uso de la figuración o de lo textual, una especie de diario donde volcaba su vida, sus deseos y amores, a menudo mezclándose él mismo con los delicados personajes que acababa creando, en un intento de hablar de sí mismo o, quien sabe, de esconderse.



Leonilson
Saque e aproveite a vantagem, 1985
Tinta acrílica, tinta metálica, gouache y barniz sobre
papel de periódico
58 x 69 cm
© Isabella Matheus / Projeto Leonilson



Leonilson
O perigoso (de la serie *O perigoso*), 1992.
Tinta de rotulador permanente y sangre sobre papel
30,5 × 23 cm
© Rubens Chiri / Projeto Leonilson



Leonilson
Copos-de-leite (de la serie *O perigoso*), 1992.
Tinta de rotulador permanente sobre papel
30,5 × 23 cm
© Rubens Chiri / Projeto Leonilson

Titulada *Saque e aproveite a vantagem* [Saque y aprovecha la ventaja], esta es también la primera obra de Leonilson en la que hace mención explícita a la crisis del SIDA —aunque todavía no lo hiciese en un registro autobiográfico, ya que su diagnóstico solo ocurriría al inicio de la década siguiente—. En esta pieza, Leonilson interviene con acrílico y gouache sobre el papel del periódico, superponiendo al espacio de la noticia la representación de un objeto cortante, como si quisiese aludir a una amenaza inminente.

A pesar de este acercamiento pionero del artista al tema, son algunas obras realizadas en 1992 las que conforman, hasta la actualidad, uno de los conjuntos más consistentes de su poética. *O perigoso* [El peligroso], una serie de dibujos hechos con tinta china y sangre sobre papel, retrata la crisis del SIDA a partir de su propia experiencia como enfermo. Leonilson utiliza iconografías que remiten a la simbología cristiana (crucifijo) y al paso del tiempo (reloj). Sin embargo, produce el dibujo que da inicio a la serie mediante el simple gesto de manchar el papel con una gota de su propia sangre. Una sangre «peligrosa», como sugiere su propio título.

Por su innegable integración al circuito artístico y el interés que su obra ha generado en los últimos años —tanto la obra de 1985 como *O perigoso*, por ejemplo, forman parte de colecciones de importantes instituciones— Leonilson se convirtió en uno de los creadores brasileños más directamente asociados al tema del SIDA. Pero está lejos de ser el único.

Otra figura pionera que, a su manera, se ha volcado al tema fue Darcy Penteado, uno de los primeros artistas que asumió públicamente su homosexualidad en los años 70, habiendo sido uno de los fundadores del primer periódico brasileño dirigido al público LGBT, *Lampião da Esquina*, publicado entre 1978 y 1981. Penteado fue un reconocido activista en la lucha contra el SIDA, que como temática aparecería en sus creaciones de manera oblicua al final de su vida, a través del uso de la figura del cuervo, en una evidente alusión a la muerte.

También en el campo audiovisual surgirían trabajos ocasionales —aunque relevantes— a lo largo de los años 80 y 90: el documental *Meninas* [Chicas], de Jacira Melo, realizado en 1989, es un registro fundamental acerca de la prostitución femenina en el

centro de São Paulo en aquellos años y que comprueba a través de entrevistas que, incluso en el imaginario de otros grupos marginalizados, el SIDA era entendido como una «cuestión gay». A su vez, en 1994, en el video-manifiesto *Fuck the Pope*, de tan solo un minuto, Flávio Ribeiro se apropia, por un lado, de la iconografía católica para refutar las declaraciones en contra del uso del preservativo proferidas por el Papa Juan Pablo II y, por otro, del símbolo del triángulo rosa, difundido internacionalmente por el colectivo ACT UP, que aquí aparece resignificado, acimatado a las especificidades del contexto brasileño.

Sin embargo, se podría decir que, de las piezas videográficas de la época, la más evocadora es *Prelúdio de uma morte anunciada* [Preludio de una muerte anunciada], concebida en 1991 por Rafael França. Nacido en el sur de Brasil, França fue uno de los pioneros del videoarte brasileño y, antes de eso, junto con Hudinilson Jr. y Mario Ramiro, había sido miembro del colectivo 3NÓS3, célebre por sus audaces intervenciones en el espacio urbano. En 1982, el artista se trasladaría a los Estados Unidos, donde permaneció hasta 1991, año de su muerte por complicaciones derivadas del SIDA. En esta que fue su última creación, França combina la experimentación videográfica con su experiencia con la enfermedad: primeros planos suyos abrazado a su novio son atravesados por inserciones textuales en las que se leen los nombres de sus amigos fallecidos, mientras una versión de la ópera *La Traviata* de Giuseppe Verdi otorga una carga dramática adicional a la secuencia. Del mismo modo que el vídeo se realiza como una especie de despedida, França logra convertirlo en un manifiesto político cuando, al final de la narrativa, mira directamente a la cámara. El breve y doloroso gesto parece ser una declaración acerca de la continuidad de la tragedia, de la que él mismo sería solo la próxima víctima.

«YO NO VOY A MORIR»: VIVIR CON EL VIRUS

Si desde la segunda mitad de la década de 90 hasta mediados de la década de 2000 la producción brasileña sobre el SIDA parece estar disminuyendo en



Rafael França
Still de *Prelúdio de uma morte anunciada*, 1991
Video, 5'

cantidad y potencia, es en este momento cuando vemos surgir las contadas iniciativas institucionales que relacionan las artes visuales al VIH. Una de las más emblemáticas, la Campanha de Sensibilização sobre a Aids, fue idealizada en 1995 por el Sesc de São Paulo —institución central para la promoción de la cultura en Brasil—. En el proyecto, decenas de artistas, en su mayoría personas seronegativas, fueron invitadas a crear obras que luego se convirtieron en carteles expuestos, por un corto tiempo, en una de las principales avenidas de la ciudad. Resulta llamativo analizar los discursos moralizantes que sostienen algunas de las piezas—como en la que Hermelindo Fiaminghi incluye la inscripción «La vida en pareja es más segura»— o como, en otros casos, estas refuerzan discursos fatalistas —como ocurre en la propuesta de Fernando Lemos, que dispone una imagen de una calavera al lado de la frase «Soy el SIDA – Mantén la distancia»—. Cerca de diez años después, estos discursos adquirirían tonos menos dramáticos, con la creación del I Festival Internacional de Humor sobre DST e Aids [ETS y SIDA], organizado por el Ministerio de Sanidad, mediante el que se seleccionaron caricaturas, tiras e ilustraciones de artistas brasileños y extranjeros que trataban el tema —aunque sin restarle su debida importancia— con cierta ligereza.

Pese a que se puede notar un decrecimiento de la discusión pública acerca de la pandemia —que, pese a las apariencias, está lejos de haberse acabado—, actualmente se atraviesa un período fructífero, con múltiples jóvenes artistas y creadores de contenido ampliando sus voces en el debate sobre la vida con VIH y, en muchos casos, aprovechando el alcance de internet para desmitificar estigmas y combatir prejuicios. Se multiplican los canales en YouTube dedicados a generar materiales sobre el tema, a menudo desde una perspectiva crítica basada en las propias experiencias de estas personas viviendo con el virus —por ejemplo, Loka de Efavirenz, Prosa Positiva, Gabriel Comicholi y Gabriel Estrela—.

También en las artes visuales una nueva generación de agentes promueve renovados y fructíferos puntos de vista acerca del estatuto del HIV/SIDA en la producción cultural contemporánea. Un destacado ejemplo es Micaela Cyrino, una artista que nació con VIH

y que utiliza su cuerpo como un instrumento político con el que abordar temas urgentes como el racismo, el feminismo y, por supuesto, la lucha contra la serofobia. A partir de un amplio abanico de soportes, Micaela integra resquicios de sus vivencias a sus performances, collages y pinturas, muchas veces de forma directa, como en la acción *Cura*, en la que camina sujetando una pantalla electrónica que exhibe la frase «Yo no voy a morir». O cuando inscribe sobre la superficie de sus piezas o, de forma anónima, sobre los muros de la ciudad, la palabra «\$eropo\$itiva», utilizando deliberadamente el signo del dólar estadounidense, en una clara crítica a los beneficios obtenidos por las farmacéuticas tras la irrupción del VIH.

ROPAS LIMPIAS

Si es cierto que la profilaxis preexposición —fármaco que si se suministra con regularidad puede prevenir la infección por VIH— viene cambiando la relación de varios grupos afectados con el virus, es casi natural o al menos esperado que se integre también al imaginario artístico contemporáneo. En el caso brasileño, la PrEP surge con énfasis en la producción de Israel Macedo, que en 2015 desarrolló un conjunto de trabajos que aborda lo atractivo de esta nueva posibilidad de prevención. En *Prevenção, sedução, perversão (Truvada)* [Prevención, seducción, perversión (Truvada)], Macedo construye un neón con la fórmula del compuesto químico de Truvada —medicamento utilizado como PrEP—; en otra obra, inserta el nombre del fármaco al diseño del famoso logo de Coca-Cola, asociándolo al célebre slogan de marca de refresco «Enjoy». Otro creador de São Paulo, cuyo trabajo aborda sistemáticamente las formas de afecto entre los hombres homosexuales —el colectivo más propenso al uso de la PrEP— es Francisco Hutz. En *Pós-AIDS #Truvada*, él realiza un dibujo con líneas delgadas, utilizando tinta negra sobre fondo blanco y que, por su sencillez, acaba asemejándose mucho a los trazos de Leonilson. Sobre el papel podemos ver piezas de ropa colgadas en un tendedero, acompañadas de la inscripción «Pós-AIDS» [Post-SIDA]. En un antiguo intercambio de



Micaela Cyrino
Soropositiva, c. 2017
Serigrafía sobre prospectivo de medicamento antirretroviral



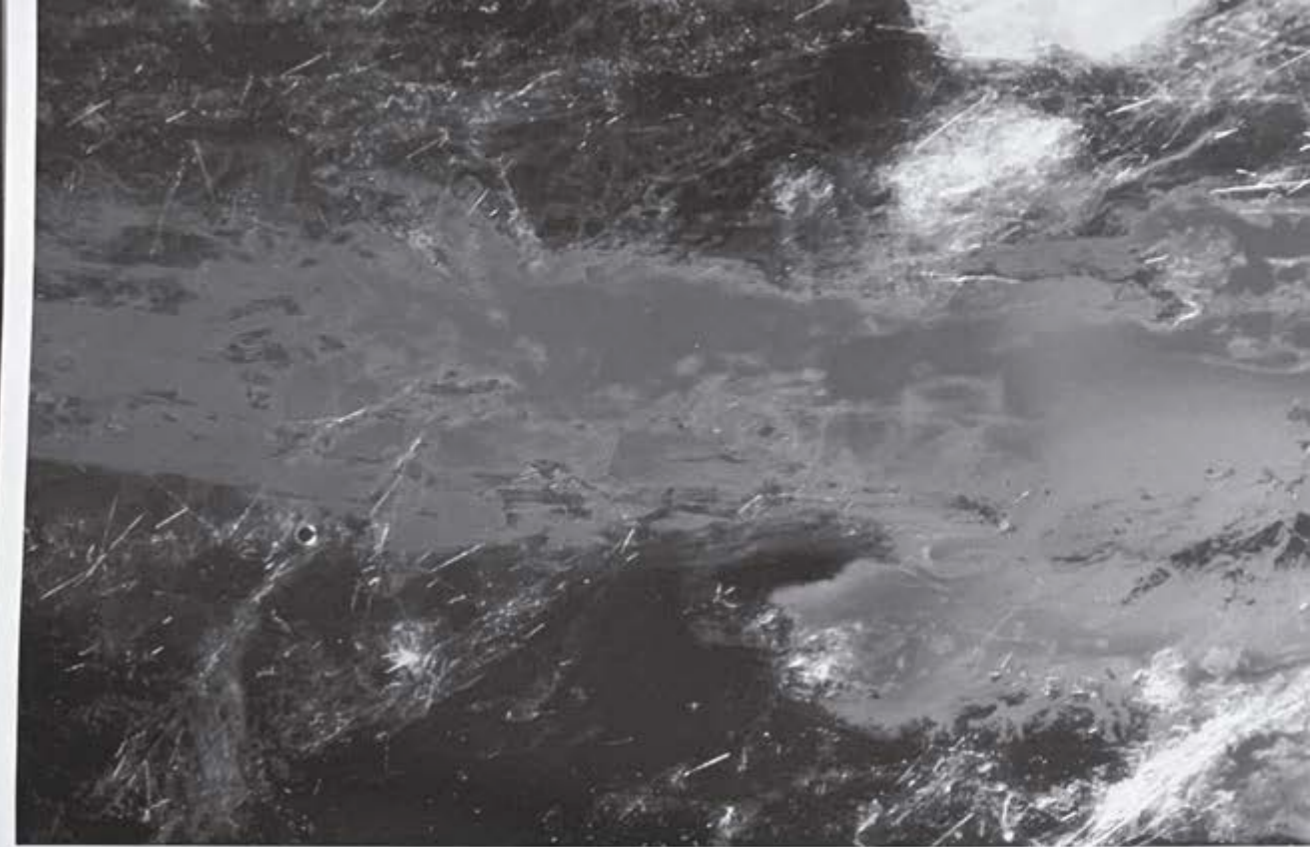
Francisco Hurtz
Pós-Aids #Truvada, 2017
Tinta china sobre papel

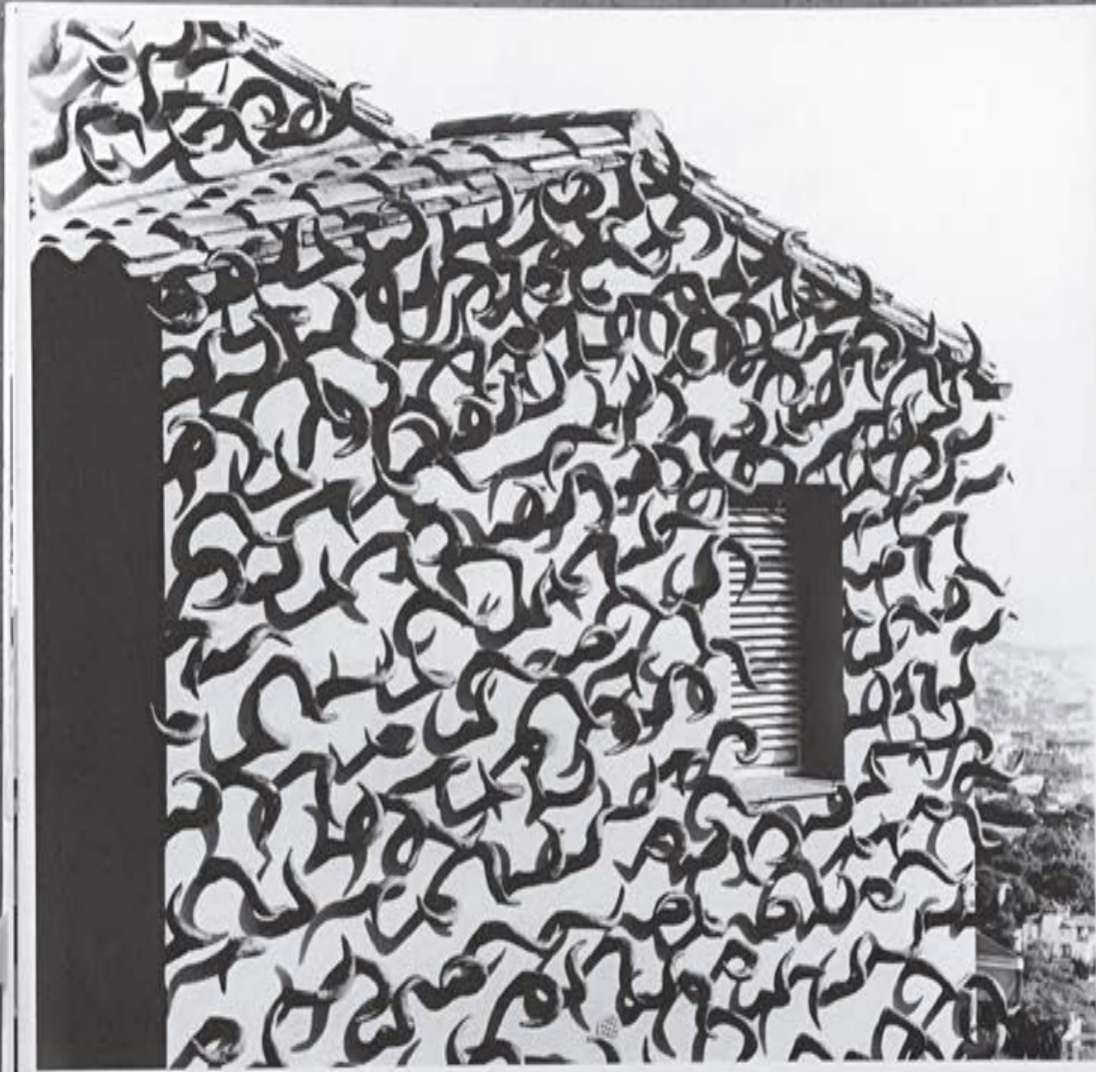
correos electrónicos, fue el propio artista quien, comentando su obra, tradujo un sentimiento que empieza a ser compartido por algunos de nosotros:

Casi no he visto a nadie en las artes visuales hablar sobre el sexo gay en la era de la PrEP. Este medicamento pone fin a un ciclo de muerte y renacimiento en las artes visuales que, en Brasil, en el apogeo de la epidemia del SIDA, tiene a Leonilson goteando su sangre con VIH en el dibujo. Una parte muy importante de la vanguardia en las artes se fue y dejó un enorme vacío en la escena LGBTQ. La PrEP nos une como comunidad, nos hace ver que el VIH en la cultura gay no es solo una cuestión exclusiva de los seropositivos, es una cuestión general y amplia. Nuestro sexo vuelve a ser más humano. Ropas limpias, por fin.

¿Por fin? Quizá esta historiografía inacabada no debería guiarse solamente por la importante, pero parcial, perspectiva cis, masculina, gay, urbana y farmacológica del SIDA. Con otro sesgo, no deja de ser curioso que la metáfora de la limpieza también se hace presente en las performances de Micaela Cyrino. En 2015, cuando presenta *Cura* en la ciudad de Quito, Ecuador, Cyrino surge en escena llevando un ligero vestido blanco. Escribiste con lápiz labial rojo la sigla «VIH» en diferentes partes de su cuerpo. Cuando está enteramente cubierta por las inscripciones, empieza a frotar sobre su piel una tela mojada con agua y hierbas —en una posible referencia a los baños curativos de la cultura afrobrasileña—. Esta operación de eliminación de la palabra va dejando vestigios, ya que los pigmentos del pintalabios se van disolviendo, liberando manchas rojas en su piel y tiñendo la tela blanca de su vestido. Aquí, no hay ninguna intención de apaciguamiento. Al revés, hay una reiteración de que el cuerpo «positivo» es portador de una historia inconclusa y de una subjetividad en disputa que, al igual que el impacto de esta pandemia en las artes brasileñas, ya no pueden ser borradas.

El autor agradece a la interlocución con Graziela Kunsch, Ilana Goldstein, Vi Grunvald y Yuji Kawasima durante la escritura de este texto en agosto de 2020.





76 FACHADA CASA VALLVIDRIERA, VALLVIDRIERA, 2002

F. AMAT EN GALLIFA, BARCELONA, 2002

Anoche mataron un travesti en la carrera 15 con 93. El celador me contó que nunca había visto a nadie gritar así. Ningún carro quiso mancharse con la sangre de un marica. Nunca lo conocí pero le decían Andrea. (*Anoche mataron un travesti*, 1993)

La crisis del VIH/SIDA en Colombia ha sido abordada, desde principios de los años 90, principalmente por artistas hombres cis homosexuales y colectivos de disidencias sexuales. Muchos de estos proyectos artísticos han trabajado en torno a la experiencia de vivir en un cuerpo seropositivo y más recientemente sobre la PrEP y la indetectabilidad. Por otro lado, hay la percepción generalizada de que son pocas las mujeres que, desde el arte, han hablado al respecto. Este texto pretende analizar de manera crítica tal percepción, ya que esta supuesta ausencia deviene de la presunción errónea de que son igualmente pocas las mujeres contagiadas y afectadas por la epidemia.

La década de 90 en Colombia no solo estuvo marcada por la violencia del narcotráfico, la entrada del neoliberalismo y la crisis del SIDA, sino también por el auge del paramilitarismo en entornos urbanos. Desde entonces, bajo el eufemismo de la «limpieza social», grupos paramilitares han perpetrado asesinatos sistemáticos de personas que consideraban «desechables»: mujeres en ejercicio de la prostitución, disidentes sexuales, militantes de movimientos de izquierda, delincuentes, personas en situación de calle, expendedoras y consumidoras de drogas y seropositivas.

Por ello, cuando pensamos en el VIH/SIDA en Colombia no dudamos en asumirlo como un factor que se articula con una estructura racista, patriarcal y colonial que durante décadas ha golpeado en silencio lxs cuerpos al final de esta cadena de valor: lxs asociadxs a lo femenino. Entender las complejas conexiones entre estas problemáticas evidencia que el VIH/SIDA tiene un cariz interseccional que desborda la sexualidad.

El comportamiento de esta epidemia en el país respecto a las mujeres cis y trans es un punto de partida clave para entender su vínculo con las prácticas



Santiago Echeverry y Constanza Camelo.
Stills de *Anoche mataron un travesti*, 1993.
Video, 4'26"

artísticas contemporáneas. Podría afirmarse que la escasez de obras que abordan el VIH/SIDA desde una perspectiva distinta de la homosexualidad cis-masculina tiene relación con los más altos índices de contagio de hombres respecto a mujeres. Sin embargo, desde finales de los años 80, el número de infectadas no ha parado de crecer y una parte considerable de estas mujeres son, paradójicamente, amas de casa empobrecidas o ejercen la prostitución. Es decir, son las mujeres en los extremos de la vulnerabilidad socioeconómica y víctimas de la violencia de género también las más expuestas al virus. En 2019 el Ministerio de Salud colombiano registró un aumento del 12 % de las infecciones globales en el país, representando las mujeres el 18 % de las personas infectadas entre el total de casos. Sin embargo, y teniendo en cuenta que las mujeres más vulnerables están excluidas de los sistemas de reconocimiento y protección oficiales, la información disponible sigue siendo imprecisa. En estos conteos, por ejemplo, sólo se contemplan hombres y mujeres cis, por lo que es incierto si la población trans está incluida en las estadísticas.

En 1993, Santiago Echeverry, con la colaboración de Constanza Camelo, realizó la pieza de videoarte *Anoche mataron un travesti*. Partiendo de la anécdota del asesinato de un travesti en la «zona rosa» de Bogotá (espacio de ocio nocturno, gastronomía y moda) a quien nadie quiso socorrer, construyen una pieza de video en la que en medio del escenario de un teatro vemos a Echeverry, sentado en una butaca, sin camisa, narrando brevemente lo ocurrido. Luego aparece travestido, siendo despojado de peluca y aretes, seguido de una sucesión de imágenes de vasos de plástico de colores aplastados por una mano, intercaladas por videos de personas en situación de calle y drogadicción. Camelo surge en el escenario, realizando una lectura sobre el debate entre la criminalización del consumo de droga y su tratamiento como un problema médico, que se mezcla con imágenes en blanco y negro de personas con los ojos censurados. Este ensayo visual —una de las primeras piezas de videoarte en Colombia que incluyó problemáticas de las disidencias sexuales y de género— aborda la relación entre el acto de travestirse, el estigma del VIH/SIDA y el consumo de drogas, como una forma de

denuncia contra la extendida noción de que algunas vidas son supuestamente «desechables».

A su vez, aludiendo a las operaciones de «limpieza social» de grupos paramilitares que asesinaron menores en situación de calle y de drogadicción, además de mujeres en ejercicio de la prostitución en el centro de Bogotá en 1994, Constanza Camelo realizó la acción performática en espacio público *Jornadas de limpieza I y II*. En ellas Camelo limpiaba, con la colaboración de un grupo en el que también estaba Echeverry, los espacios de la ciudad que habitaba esta población «desechable». En la segunda edición de la acción, desarrollada delante de un cine porno, el grupo lavó con agua sus aceras, así como, en un pequeño recipiente, el cuerpo semidesnudo de una mujer en condición de prostitución. Al hacer visibles con esta acción poético/política a personas estigmatizadas e ignoradas, Camelo recibió amenazas que la hicieron emigrar a Canadá. Al final, hasta hoy, en los panfletos de grupos paramilitares las «putas sidosas» siguen siendo clasificadas como «objetivos de limpieza».

También en torno a la violencia simbólica, estructural y física que ejerce el sistema patriarcal sobre los cuerpos feminizados, desde 2010 la colombiana Nadia Granados viene desarrollando su trabajo artístico en el que, a partir de una perspectiva transfeminista, ha utilizado de forma reiterada bolsas de basura como materia prima y elemento metafórico, para aludir a esta violencia tan agudizada que, literalmente, convierte cuerpos en despojos, en fragmentos, en desechos. En 2018, junto con Vik Oseguera, Granados desarrolló una intervención titulada *Lo que el SIDA se llevó*, en el marco de los seminarios alternos de la exposición *El chivo expiatorio* en el Museo de la Ciudad de México, realizada en la XL Marcha del Orgullo LGTBTTI de Ciudad de México. Vestidxs de fantasmas —con una tela blanca— exponían a la altura de sus genitales consignas que aludían a la invisibilidad de las personas seropositivas: «Indetectable... mi muerte».

Junto a las Guerreras del Centro —grupo de mujeres mayores en ejercicio de la prostitución y otros trabajos informales del centro de Medellín— y a la Red Comunitaria Trans —iniciativa de mujeres trans trabajadoras sexuales del barrio Santafé en Bogotá



Constanza Camelo
Jornadas de limpieza II, 1994
Performance

que trabaja con población trans en situación de alta vulnerabilidad—, Nadia Granados ha concebido las performances/cabarets *Nadie sabe quién soy yo* (2017), *El culo queda lejos del corazón* (2018) y *Putamente. Usted sabe quién soy yo* (2019). Piezas performáticas feministas creadas bajo operaciones de autoría colectiva, en las que se integraron las historias personales de las Guerreras y la Red, en diálogo escénico con referencias de la historia del arte, la literatura feminista, la música, además de la creación sonora, visual y performática de la propia artista.

Jaqueline Duque, una de las Guerreras del Centro, en la escena que protagoniza en *Putamente. Usted sabe quién soy yo* evidencia la relación de poder desigual respecto al uso del condón como medida de protección frente al VIH y otras ITS. Inspirada en la visualidad de *Anatomía de una pin-up* (1997) de Annie Sprinkle, Jaqueline Duque sostiene una negociación con un cliente proyectado en el escenario (que ella misma representa). El cliente le ofrece dinero extra para acceder a sus servicios sin preservativo, aduciendo que ella se ve «sanita». Al negarse y ser increpada respecto a su estado de salud, ella responde: «Yo tengo mi examen de VIH negativo, la citología al día y exámenes de flujo, todo bien. ¿Y usted qué exámenes me trae?» A lo que el cliente responde que sabe que él y su esposa están sanos, que el SIDA solo le da a los maricas y que a la larga, de algo se tiene que morir. Al terminar la negociación, sale al escenario Gladys Arcila, también como *pin-up*, y a dos voces cantan una versión de la canción *Ese hombre* (1979) de Rocío Jurado, modificada con Granados.

Ese hombre que tu ves ahí
Que parece tan *buen cliente*
Buena pinta buen billete
No lo dejo entrar en mí

Ese *cliente* que tu ves ahí
tiene esposa, tiene hijos
que me ofrece una propina
Por hacerlo sin condón



Nadia Granados y Vik Oseguera
Lo que el SIDA se llevó, 2018
Performance

— CORO

Es un gran necio
un estúpido engreído
ignorante y caprichoso
un amante peligroso
inconsciente y presumido
falso enano *contagioso*
que no *quiere usar condón*

Algunas de las integrantes de la Red Comunitaria Trans son, a su vez, activistas por los derechos de las mujeres transgénero que viven con VIH. Una de ellas es Carol Yisel Poveda, quien construyó una pieza tensionando riesgo y amor, para el performance *El culo queda lejos del corazón*. En esta pieza de video, Carol aparece desnuda en el suelo de una ducha, tan solo con tacones e iluminación rosa, mientras suena de fondo *Amor de hombre* de Mocedades (1982), con la que acompaña la intensidad de sus gestos. En el primer tramo de la canción —«Amor de hombre que estás haciéndome llorar»—, ella realiza una felación a un condón lleno de sangre mientras se acaricia. En la cumbre de la canción lo rompe con los dientes y acaba teñida de rojo. Continúa cantándole a un corazón (de cerdo) —«Amor de hombre que estás haciéndome reír»—, mordiéndolo y escupiendo al final de la melodía, evidenciando así no solo los riesgos de contagio y agresiones físicas, sino también los constantes abusos psicológicos a que están expuestas las mujeres trans en sus relaciones románticas y sexuales con masculinidades tóxicas, principalmente en un contexto de doble moral como el colombiano.

En definitiva, el VIH/SIDA es una más de las opresiones que tanto mujeres cis y sobre todo mujeres trans deben afrontar día a día en Colombia. Gran parte de ellas han sido víctimas del conflicto armado, del desplazamiento forzado a nivel intraurbano, regional e incluso internacional —durante los últimos cuatro años la migración de mujeres trans y cis desde Venezuela ha aumentado drásticamente—. Son mujeres empobrecidas y sin posibilidades de acceder a educación, a menudo racializadas, de edad avanzada, madres cabeza de familia y víctimas de violencia de género. Por algunas de estas razones, o muchas de ellas sumadas, millones de mujeres tanto en



Nadia Granados, Red Comunitaria Trans y Carol Yisel Poveda
El culo queda lejos del corazón, 2018
Performance

Colombia como en el resto del mundo encuentran en sus propixs cuerpxs el único recurso para subsistir.

Además, millones de mujeres en Colombia solo tienen acceso a una seguridad social precaria o ninguna, sin recursos para condones suficientes o de buena calidad, mucho menos para acceder a la PrEP. Tampoco existe información de cuántas de ellas mueren sin tratamiento e incluso sin diagnóstico. Sin embargo, a pesar de estar en un estado permanente de desigualdad, ser omitidas y tratadas como vidas «desechables» por el Estado y buena parte de la sociedad, organizaciones como Las Guerreras del Centro, La Red Comunitaria Trans y otras iniciativas que se gestan a partir de la resistencia, sororidad y rabia organizadas, se han construido como espacios de cuidados y visibilización de sus existencias, que trenzan alianzas estratégicas con las comunidades artísticas, académicas y activistas. De este modo, en un contexto donde lo único que posees es tu cuerpx —unx que es además controladx, invadidx y abusadx—, el arte se convierte en una herramienta de incidencia política y participación ciudadana, un terreno de posibilidad para construir pedagogías comunitarias a partir de la confluencia de conocimientos diversos.

Como aquí se ha querido visibilizar, la amenaza constante sobre ciertxs cuerpxs asociadx a lo femenino ha sido explorada en los proyectos de Camelo y Echeverry así como en las colaboraciones de Granados con las Guerreras y la Red. En especial, estas últimas pudieron instituir espacios de creación colectiva sin precedentes en el ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas en el país, exponiendo un sistema social, clasista, racista, sexista y transfobo que sigue alimentando la ficción cada vez más normalizada de que algunas vidas son realmente desechables. Estas performances fueron plataformas seguras, en el campo del arte, desde donde decir lo que a la mayoría les incomoda y no esperan escuchar. Ellas dijeron fuerte lo que miles de mujeres vivimos y no contamos. Quienes fueron a verlas con la curiosidad cargada de exotismo, fueron interpelados por una responsabilidad compartida en la reproducción de la invisibilidad de estas mujeres cis y trans, de sus cuerpxs, de sus vidas, de sus saberes.

Por eso, nos aventuramos a afirmar que la escasez de trabajos dedicados al VIH/SIDA exclusivamente desde la perspectiva de las mujeres, se debe a que muchas de nosotras, desde múltiples localizaciones, estamos trabajando para visibilizar y resistir la violencia patriarcal, racista y colonial como un problema estructural complejo, del que el VIH/SIDA es una parte. De allí que el compromiso político con esta problemática interseccional y multidimensional no esté supeditado a la condición de ser o no VIH+.

Esta conciencia queda ratificada bajo la pandemia de COVID-19 en la que muchas mujeres son-somos Alejandra Ortega: seropositiva, trabajadora sexual, empobrecida, desplazada, víctima del conflicto armado y mujer trans negra, a quien por estos mismos motivos le fue negada la atención médica, mientras se asfixiaba en su cama.

«Alejandra murió bajo la rodilla del Estado»
Red Comunitaria Trans. Junio de 2020.
#JusticiaParaAlejandra

El video *Anoche mataron a un travesti*, de Santiago Echeverry con Constanza Camelo, está disponible en <https://echeverry.tv> y más informaciones sobre *Jornadas de limpieza I y II*, de Camelo, pueden encontrarse en <http://constanzacamelosuares.com/dossier-visuel/journees-de-nettoyage-ii/>

En *Putamente. Usted sabe quien son yo* Nadia Granados trabajó colectivamente con Luz Mery Giraldo, Jaqueline Duque, Gladis Arcila, Adela Villa, Gladis Restrepo, Mary Luz López, María Delia Flores. Y en *El culo queda lejos del corazón*, con Daniela Maldonado, Alejandra Shele, Alexandra Colmenares, Sahory Balaguer, Katalina Angel, Yoko Ruiz y Carol Poveda. Para más informaciones sobre los proyectos de Granados mencionados en el texto, consultar: <http://nadiagranados.com/wordpress/2017/12/09/cabaret-nadie-sabe-quien-soy-yo-2/>, <https://www.museodeantioquia.co/evento/putamente-usted-sabe-quien-soy-yo-2/> y <http://nadiagranados.com/wordpress/2019/02/08/el-culo-queda-lejos-del-corazon/>

N
Bulfinch Press / Little, Brown & Company • Boston, Toronto, London
PRÉSTAMO ESPECIAL
NO SE PRESTA
N.º 12.362
[003]

Miro mi cara en el espejo para saber quién soy, para saber cómo me portaré dentro de unas horas, cuando me enfrente con el fin. Mi carne puede tener miedo; yo, no. (Jorge Luis Borges, 1946)

Para Ricardo Alberto Rojas Toro, el arte no fue una opción. Fue una pulsión vital que atravesó su historia, que es la historia de muchxs.

Ricardo nació el 24 de agosto de 1955. Se graduó en el colegio artístico-técnico Escuela Nacional de Artes Gráficas, estudió alemán en el Goethe Institut, danza clásica en el Teatro Municipal de Santiago y contemporánea con el connotado bailarín Hernán Baldrich, quien instaló la Compañía de Danza Móbile en el año 1977. Sin embargo, no terminó ninguna carrera profesional. Más bien sus incursiones en las artes se afianzaron a mediados de los años 80, cuando participó en distintos proyectos escénicos independientes y experimentales.

En 1986, R. Rojas Toro colaboró con el bailarín y coreógrafo Luis Eduardo Araneda en una adaptación libre del cuento *Deutsches Requiem* [Réquiem alemán], escrito por Jorge Luis Borges tras la Segunda Guerra Mundial. Este cuento gira en torno al punto de vista de Otto Dietrich zur Linde, un nazi que torturó y asesinó en los campos de concentración y que luego debió enfrentar la pena capital, tras un juicio en el cual él reconoció, sin remordimiento, sus aberrantes acciones. En el Chile de aquella época, hablar sobre los crímenes nazifascistas se entendía como una referencia cuasi directa a las violaciones a los Derechos Humanos perpetradas por la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet.

A partir del 11 de mayo de 1983, con las primeras jornadas nacionales de protesta en contra de la dictadura, lxs artistas comprometidxs con la situación del país debieron dinamizar sus prácticas para contribuir con la movilización social antifascista. Una de las agrupaciones artísticas más recordada durante aquel período fue el Colectivo Acciones de Arte —Grupo CADA—, fundado en 1978 por los artistas Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, escritores Diamela Eltit y Raul Zurita y el sociólogo Fernando Balcells. Desde una postura crítica hacia las artes tradicionales y la cultura oficial oscurantista, impulsaron



el concepto de «acción de arte» para romper con las demarcaciones estrictas entre géneros de producción cultural, empleando la corporalidad como soporte artístico dentro de la esfera pública.

Por ejemplo, su primera acción, *Para no morir de hambre en el arte* (1979), consistió en activar la memoria colectiva en torno a las políticas socialistas de bienestar impulsadas por la presidencia de Salvador Allende —truncadas con brutalidad por el golpe—, repartiendo medio litro de leche en una población ubicada en la comuna periférica de La Granja. Luego, *¡Ay Sudamérica!* consistió en una intervención urbana efectuada en julio de 1981, en la que lanzaron 400 mil panfletos con consignas poéticas desde seis aviones en formación militar sobre la ciudad de Santiago, reinterpretando el imaginario castrense de los seis Hawker Hunter que bombardearon el Palacio de Gobierno La Moneda el 11 de septiembre de 1973. Para 1983, a una década del golpe, la separación entre arte y esfera social fue aún más disuelta, hasta llegar a la creación de una consigna de protesta como obra de arte en potencia. En septiembre de aquel año, en el marco de la quinta jornada nacional de protesta en contra de la dictadura —que terminó con la muerte de un mínimo de 29 civiles por las fuerzas armadas—, la agrupación dispuso cuatro largos pliegos de papel en la ribera del Río Mapocho a la altura del puente Los Carros: los tres primeros incluían la consigna «NO+» y el cuarto, la representación de un revólver apuntando en dirección al espectador, a punto de ser disparado. A los pocos minutos llegaron los Carabineros de Chile para destruir la intervención. Tiempo después, una nueva intervención aparecería en el Cerro Huelén (Santa Lucía), por la entrada de Avenida Libertador Bernardo O'Higgins: tres pliegos con tres corridas de manos con revólver, un par de botas militares y al final de cada uno de aquellos pliegos, la inscripción «NO+». La sociedad civil rápidamente empezó a replicar esta consigna y a completarla con las diferentes reivindicaciones de los grupos más afectados por la sangrienta dictadura, hasta ser canalizada en la campaña del plebiscito de 1988, que culminaría (aparentemente) con el régimen mediante las elecciones de 1990.

Es en este contexto cultural que L. E. Araneda esgrimió la coreografía para *Deutsches Requiem*, junto



Compañía Grupo Andanzas / Coreógrafo Luis Eduardo Araneda
Deutsches requiem (Jorge Luis Borges), 1986

al Grupo Andanzas, compañía dirigida por el bailarín Nelson Avilés. Creada en 1982 por estudiantes de la Universidad de Chile y algunos miembros del Ballet Nacional y del Teatro Municipal, Andanzas buscaba métodos de creación más horizontales frente a la jerarquía tradicional entre coreógrafos e intérpretes, realizando improvisaciones de danza contemporánea en torno a piezas musicales del Nuevo Canto de las izquierdas. Este es el caso de *El mercado de Testaccio*, cuyo guión coreográfico basado en improvisaciones empleaba la música de «Sube a nacer conmigo hermano», del disco *Alturas de Machu Picchu* de la banda Los Jaivas, como menciona Macarena Rubio Escobar en *Fotografías de la danza contemporánea independiente, Santiago de Chile, 1973-1989*. Además, vale señalar que *El mercado de Testaccio* es también el título de una canción instrumental de la banda folclórica de izquierdas Inti-Illimani. En paralelo a la experimentación artística de la compañía —un ejercicio de democracia situado—, las demostraciones civiles bajo el nuevo ministro del interior, Sergio Onofre Jarpa, se vieron gravemente alicaídas por el patriarcado castrense con medidas como el Bando 19, que prohibía a un grupo de medios de comunicación opositores publicar fotografías periodísticas. Según el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de 1991, durante este período también hubieron allanamientos sistemáticos en distintas poblaciones como las de La Cisterna, La Granja o San Miguel, en donde los hombres de todas las edades, incluyendo a menores desde los 14 años de edad, eran obligados a salir de sus viviendas a altas horas de la madrugada, trasladados sin explicación hasta centros de detención improvisados siendo amedrentados bajo la excusa de un control de identidad. Estos campos de concentración improvisados y otros campos ilícitos, como Puchuncaví o Villa Grimaldi —ambos en los cuales estuvo detenido mi padre— pueden establecer un paralelo de sangre entre la experiencia de los judíos y otras minorías europeas durante la Segunda Guerra Mundial con la experiencia sudaca de Chile: otro *no más* invocado en vano.

Deutsches Requiem estrenó en 1986 en el Teatro Apoquindo para el Primer Encuentro de Danza Contemporánea, organizado por la Corporación

Cultural de Las Condes, cuyo elenco contó con R. Rojas Toro acompañado por Francisca Álvarez, Nelson Avilés, Cecilia Godoy, Alejandro Ramos, Elizabeth Rodríguez... Según declaraciones del coreógrafo recogidas por Gladys Alcaino y Lorena Hurtado en *Retrato de la danza independiente en Chile: 1970-2000*, *Requiem* tuvo una impronta transgresora, absolutamente irreverente, que se rebelaba contra el sistema en el que los propios bailarines vivían, ya que el argumento central era la caída del dictador que finalmente colapsa y se reinventa. Explorar de esta forma la corporalidad del *pater* fascista era no solo una afrenta hacia las autoridades militares de la dictadura, sino una apertura hacia nuevos lenguajes corporales, que ponían en crisis aquellas lógicas masculinas patriarcales, a nivel simbólico y físico. Para representar visualmente esta transgresión de la autoridad fascista sobre el propio cuerpo, el personaje es *travestido*, o como define M. R. Escobar, dicho personaje se transforma en travesti al paso que su fuerza opresiva culmina en la decadencia. Si bien como persona trans* no me parece que el travestismo u otras expresiones de género divergentes sean «decadentistas» sino más bien formas de vida que se repiten en todas las culturas, la performatividad sexo-identitaria travesti del «Dictador» también subvierte los códigos prescriptivos del género que segmentan los cuerpos en la estricta, limitante y jerárquica lógica binaria hombre/mujer, transitando, con fluidez, del espacio del poder al espacio subordinado, cuestionando así estos mismos estratos.

Para los bailarines del *Requiem*, la improvisación se convirtió en un método de creación colectivizada y una práctica de liberación corporal que rompía, aunque fugazmente, con las cadenas del autoritarismo de su época. El ensayo y error de la improvisación, el goce del juego, la pulsionalidad de los cuerpos en movimiento como matriz del guión coreográfico en constante expansión a través del estímulo afectivo y biográfico de los cuerpos particulares del intérprete desdibujaron la especificidad disciplinaria del teatro y de la danza contemporáneos, para dar lugar a una poética transgresora que colindaba con los experimentos en performance que ocurrían en espacios culturales alternativos por aquel entonces, al alero de fiestas semiclandestinas.

Los registros del fotógrafo Álvaro Hoppe permiten vislumbrar que este factor experimental también se hacía presente en la escenificación y el vestuario. En sus imágenes apreciamos como la mayoría del elenco (biomujeres y biohombres) lleva el mismo atuendo: vestón oscuro, camisa y pantalón claros y zapatillas de cuero oscuro —una propuesta particularmente andrógina, que alude a la estética uniformada de los obreros o de los interinos de un hospital psiquiátrico—. El personaje de R. Rojas Toro se destaca por su aspecto influenciado por el *new wave*, con maquillaje de sombreado oscuro sobre los ojos similar a un antifaz, vestón oscuro, pantaloncillos y polainas de material oscuro; una base de indumentaria de la cual el bailarín va prescindiendo y luego agregando diferentes significantes del «género opuesto». La fluidez de género se condice también con una permisividad erótica en la propuesta escénica, donde los lenguajes corporales patéticos que expresan malestar se entrecruzan con escenas como en las que él prende los senos de su colega C. Godoy sobre su blusa en contra de un muro. Tal como explica el coreógrafo, las señas escenográficas, relativamente mínimas en relación al «cubo negro» que conformó gran parte del escenario, otorgan un carácter desgarbado y vulgar similar al del paisaje urbano callejero. Y este lenguaje intempestivo de las calles en movilización antifascista se hace visible también en el largo paño oscuro intervenido con grafiti en color claro, que inunda todo el fondo del escenario y de algunas de los registros de Hoppe, en los que, otra vez más, el espectador acababa encontrándose con el lema «NO+» creado por el grupo CADA.

Pero también esta expresión y estos movimientos corporales de algún modo dialogaban con una dimensión individual de su propio artífice. En retrospectiva, R. Rojas Toro —abiertamente homosexual— se enteró de que fue alrededor de este período cuando habría adquirido el VIH. Este dato biográfico, profundamente personal, otorga nuevos sentidos a su interpretación. Sentenciado a muerte y al borde de ser ejecutado, la corporalidad de su personaje encarnaba performativamente también a esta otra sentencia de muerte y exterminio que se acoplaba silenciosamente al genocidio aplicado por la

dictadura a las personas que, como este performer, vivían y creaban a partir de sus sexo-afectividades divergentes.

ARTE Y SOBREVIVENCIA

En un ensayo de 2008, la teórica brasileña Suely Rolnik denomina como el «furor de archivo» la tendencia adquisitiva en las instituciones artístico-culturales del primer mundo enfocada en las prácticas artísticas politizadas, género entendido como «crítica institucional», efectuadas en contextos geopolíticamente marginales, como es el caso de Latinoamérica bajo las dictaduras militares concertadas por la Operación Cóndor. A más de una década de la publicación original de este ensayo, el interés primermundista por esta producción artística y archivística se ha profundizado, no solo en términos de adquisición, pero también en investigaciones académicas y exposiciones antológicas que, sin embargo, incluyen con mayor o nulo énfasis el trabajo de investigadores provenientes de la región investigada. No obstante, frente a este afán, yo me pregunto: ¿quién se hace cargo de lxs artistas neovanguardistas después de la performance, cuando retornan a casa, cuando se retiran? ¿Qué ocurre con sus cuerpos después de la ardorosa acción y del fugaz registro?

Luego de *Deutsches Requiem*, Ricardo Rojas Toro continuó participando de proyectos de arte vivo a finales de los años 80. Se entera de su diagnóstico seropositivo a inicios de los 90, y su salud se deteriora gravemente durante la última década del siglo XX. Los titulares de prensa en torno a la muerte de Edmundo Rodríguez Ramírez, el 22 de agosto de 1984 —la primera reconocidamente relacionada al sida en Chile—, dan pista del estigmatizado discurso oficialista local: «Murió paciente del cáncer gay chileno» en *Tercera de la Hora (La Tercera)*; «Murió paciente de la enfermedad «rara»» en *Las Últimas Noticias*.

Chile no fue ninguna excepción a la tendencia mundial, agravada en los contextos tercermundizados, en donde el pánico y la inacción (cuando no sabotaje) de las políticas en torno a la investigación científica

del retrovirus y del bienestar de lxs cuerpos seropositivos permitió graves atropellos de los principios bioéticos fundamentales. Es por esto que debieron emerger diferentes agrupaciones activistas como la Corporación Chilena de Prevención del Sida, fundada en la capital en 1987 (mismo año de la fundación del ACT UP en Estados Unidos) o el Centro de Educación y Prevención en Salud Social y Sida (CEPS) en la ciudad de Concepción en 1989. Incluso tras la aparición de los cócteles antirretrovirales, que tenían escasa y muy exclusiva distribución en el contexto chileno, estos grupos debieron radicalizar sus estrategias de lucha. Como cuando los miembros de la agrupación Vivo Positivo se encadenaron a los Tribunales de Justicia el 28 de julio de 1999 para defender a tres pacientes seropositivos (Anthony García, José Gabriel Sierra y Luis Vivanco), que tuvieron atención médica negada en sus centros de salud correspondientes. Gracias a la resistencia organizada, se aprobó la *Ley 19779* en 2001, la llamada «Ley del sida», que permitiría ciertas garantías para los pacientes seropositivos a través del sistema de salud pública. Tal y como estudia Francisco Lemus los cruces entre prácticas artísticas y VIH/sida en el caso argentino (en especial la producción de Omar Schiliro, sobre la que escribe en un texto incluido en *Ahora voy a brillar: Omar Schiliro*) distintos artistas en Latinoamérica concibieron sus obras mediante la apropiación de las prácticas populares, traducéndolas al vocabulario de la cultura gay y realizando procedimientos que tienen lugar fuera de la autonomía artística, como las manualidades, el diseño, la decoración, la artesanía y el arteterapia. También para R. Rojas Toro el arteterapia y la abstracción fueron medios muy relevantes en el proceso de recuperación de su salud durante los primeros dosmiles, principalmente a partir de su colaboración con la Fundación Savia, surgida en 2001, donde él se benefició del arteterapia durante un grave deterioro de salud. En 2002, él desarrollaría una obra al alero de un taller de esta entidad, que consistió en un largo pliego de papel intervenido con técnica mixta, encuadrado de forma experimental, que representaba el paisaje afectivo del artista, su relación con su propia condición seropositiva y su consecuente deterioro físico.



Ricardo Rojas Toro
Sin título, 2002
Collage sobre cartón negro

En la «portada», sobre un fondo de cartón negro, el artista elabora un collage a partir de letras recortadas de revistas, como el clisé de las cartas de soborno enviadas por el crimen organizado en las películas:

Ciertamente llevó él nuestras enfermedades, y sufrió nuestros dolores y nosotros le tuvimos por azotado, por herido de Dios y abatido. Mas él herido fue por nuestras rebeliones, molido por nuestros pecados; el castigo de nuestra paz fue sobre él, y por su llaga fuimos nosotros curados.

Isaías: 53, 4-5

La referencia bíblica relata el padecimiento físico del mesías cristiano en relación a las enfermedades y la sanación a través de la doctrina del pecado y de la expiación —en el contexto del activismo seropositivo de inicios de siglo, estas palabras podrían interpretarse como una llamamiento a la empatía con quienes vivían con el retrovirus y, especialmente, con complicaciones de salud relativas al sida—. Esta referencia puede remitir al rol que tuvo una minoritaria facción más progresista de la iglesia católica durante la crisis en Chile, como, por ejemplo, la Casa Betania. Si bien desde sus albores esta institución fundada en 1986 por Caritas Chile y dirigida por el padre Baldo Santi no pudo ofrecer mayores servicios médicos debido a la insuficiente infraestructura médica del país y la falta de apoyo político y de otras organizaciones eclesásticas, sí pudo ofrecer tanto acompañamiento afectivo como camillas para el buen pasar a pacientes terminales. Sin embargo, el hogar no dejaba de ser víctima de constantes amenazas y hostigamientos del vecindario, visibles en afiches y rayados en su fachada. Entre ellos, la triste apropiación biofascista del «NO+», empleada en este caso para estigmatizar aún más a pacientes seropositivos. Una aplicación del símbolo de la cruz en el exterior de la entrada de un edificio que se puede rastrear en las prácticas estéticas asociadas con las «plagas» europeas, por ejemplo, durante la Gran Plaga de 1665. Esta resignificación negativa de la frase y el símbolo, concebidos originalmente como un grito de resistencia contra la injusticia, reflejaba



Marco A. Jiménez (director)
Still de *Hot Line*, 1991 [primer documental sobre el VIH/sida en Chile]
Video, 40'

de manera contundente la profundidad del estigma social en torno al VIH/sida durante esa época.

Mientras la «portada» juega con el fondo negro, la primera mitad izquierda del pliego incluye figuraciones y colores relativamente más cálidos, basándose en diferentes segmentos de composición modular. Su primer segmento comienza con una serie de puntos claros y oscuros en tonos púrpura, cuya distribución circular con rayos que se proyectan en todas direcciones emula la representación visual del retrovirus. Aquí el artista retoma la técnica del collage, aplicando diferentes mariposas —cuya animalidad, en varios países de Latinoamérica, es empleada como injuria hacia biohombres homosexuales o de rasgos femeninos—, que vuelan en dirección a una molécula de ADN. Avanzando por cavernosos estratos de color, arribamos a la representación de personas y de bisones que invocan la visualidad de la pintura auriñaciense de la Europa primitiva.

Durante una visita el 2018 al hogar del artista, en la comuna de San Bernardo, el propio R. Rojas Toro me obsequió uno de sus más preciados tesoros: el primer volumen de *Propuesta didáctica para la enseñanza de artes plásticas y visuales*, editado por el sello Arrayán, utilizado en su formación independiente como educador artístico. Al final del tomo, me llamó la atención la definición de «Prehistoria» que otorga una línea de tiempo sobre la historia del arte —mal llamada universal—: «Se caracteriza por su carácter mágico, entendiéndose que la magia es una técnica de anticipación de la realidad.» ¿No se alojaría en su producción y en la de otros artistas seropositivos de finales de siglo XX un factor mágico, casi esotérico, que permitió un sentido de anticipación o de distancia reflexiva frente a la crítica situación de las políticas públicas en torno al VIH/sida? ¿No residiría en este gesto primitivista de R. Rojas Toro un intento por capturar cierta pulsión instintiva en el soporte artístico, que nos permite descifrar parte de la economía libidinal con la que él se permitió seguir vivo porfiadamente, a pesar del grave ostracismo social y biomédico de su entorno? ¿Estaría este tipo de prácticas tensionando las lógicas de validación institucional de las artes —basadas en el elusivo concepto burgués de «calidad artística» y de «maestría»

técnica—, proporcionando en vez la comunicación de su panorama anímico como el resultado de ciertas coordenadas identitarias y sexo-afectivas en este contexto epocal tan específico?

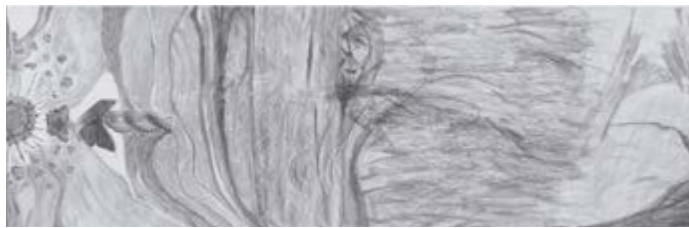
La visualidad de las alas de la mariposa retorna en la segunda facción del lado derecho del largo pliego, con unos segmentados planos de colores apastelados de aspecto flamígero, antes de arribar a un plano más tenue y frío de colores azulados, con ciertos toques carmines. Si bien podríamos pensar que, debido al régimen de lectura izquierda-derecha propio del dispositivo libro occidental, la narrativa visual se concluye en una tónica de redención —disparada a su vez por la cita bíblica inicial—, una inspección más atenta de lo que parece ser un onírico cuerpo acuático y un cielo estrellado deja entrever un oleaje denso y oscuro que aparece y desaparece, así como los peces desdibujados que nadan en diferentes direcciones. El mismo cielo, compuesto de pintas frías y cálidas con toques amarillentos hacia el extremo de la composición, conducen a una complementariedad armónica basada en los colores primarios, pero que no dejan de remitir a una purulenta estética epidérmica.

Un segmento de este plano de color azulado extenso sería empleado como portada del libro de arte *La savia de la vida*, editado en 2002 por la Fundación Savia a partir de los resultados del taller artístico tomado por R. Rojas Toro y demás integrantes, con la finalidad de adquirir fondos para la organización mediante su comercialización. En las páginas de esta publicación, el artista volvería a encontrarse, otra vez más, con la poética del grupo CADA. Esta vez, de forma indirecta, a través del texto que acompaña las reproducciones, firmado por Raul Zurita, en el que el poeta enuncia elogiosas palabras sobre la abstracción azulada de R. Rojas Toro:

Por eso, pienso, has pintado estos mares enormes. Estos mares copados de peces que cubren también el cielo.

Si entiendo tu mar, si logro entender el sueño azul engendrado desde tu sufrimiento desde tu soledad, habré ganado algo que ninguna palabra abarcaría:

la unión de tu sueño con el mío.



Ricardo Rojas Toro
Sin título, 2002
Técnica mixta



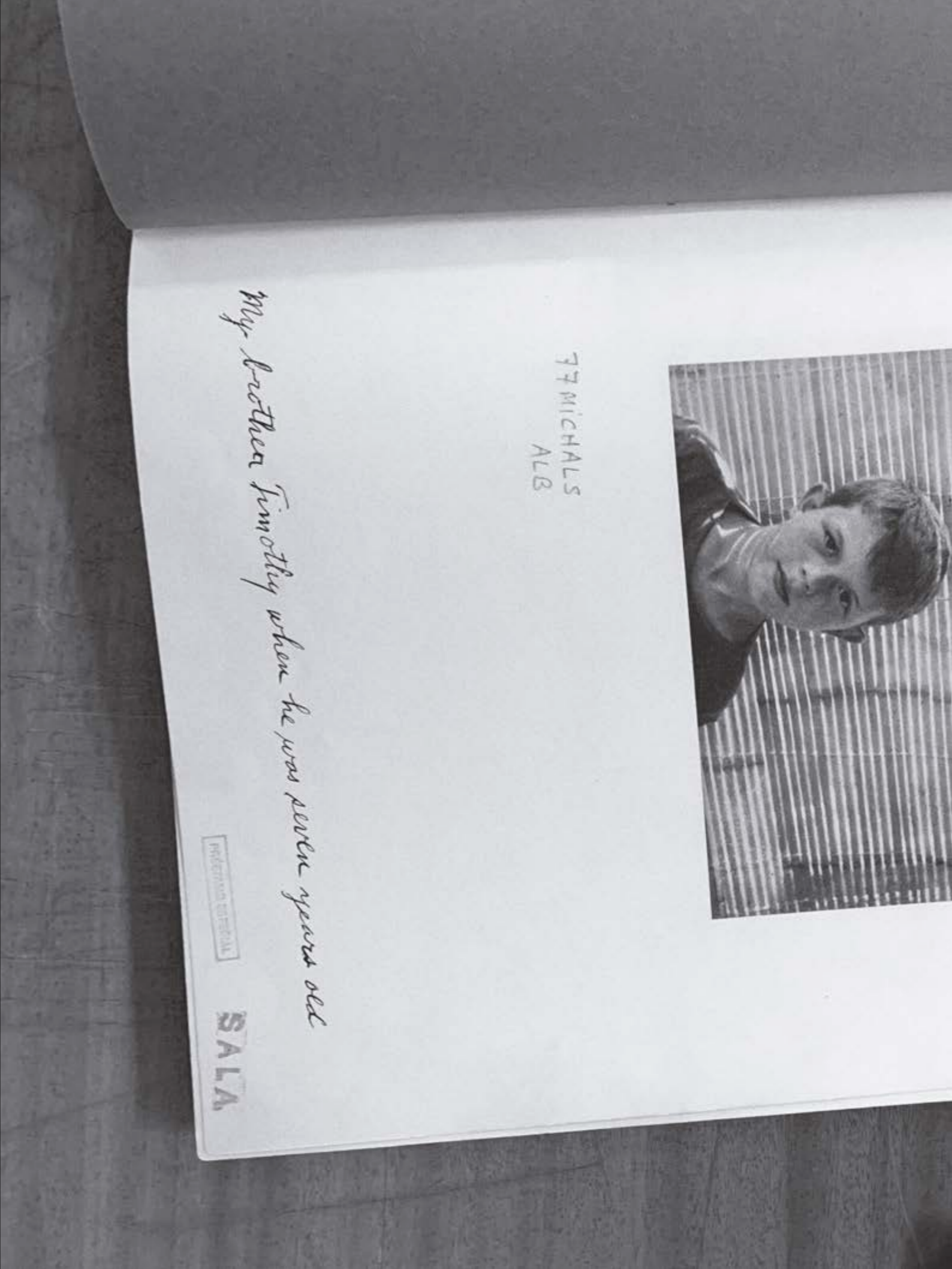
Ricardo Rojas Toro
Sin título, 2002
Técnica mixta

Ricardo Rojas Toro es un testimonio de la resiliencia y de la activación del soporte artístico como soporte de vida durante la pandemia del VIH/sida. Su omisión de la historia del arte chileno es testamento de la homofobia y serofobia que siguen imperando en nuestro campo de estudios, lo mismo que del olvido de nuestra sociedad por el bienestar y la salud de lxs trabajadorxs del sector artístico, quienes, aún en 2025, de alguna forma siguen luchando, como en la acción del grupo CADA de 1979, para no morir de hambre en el arte.

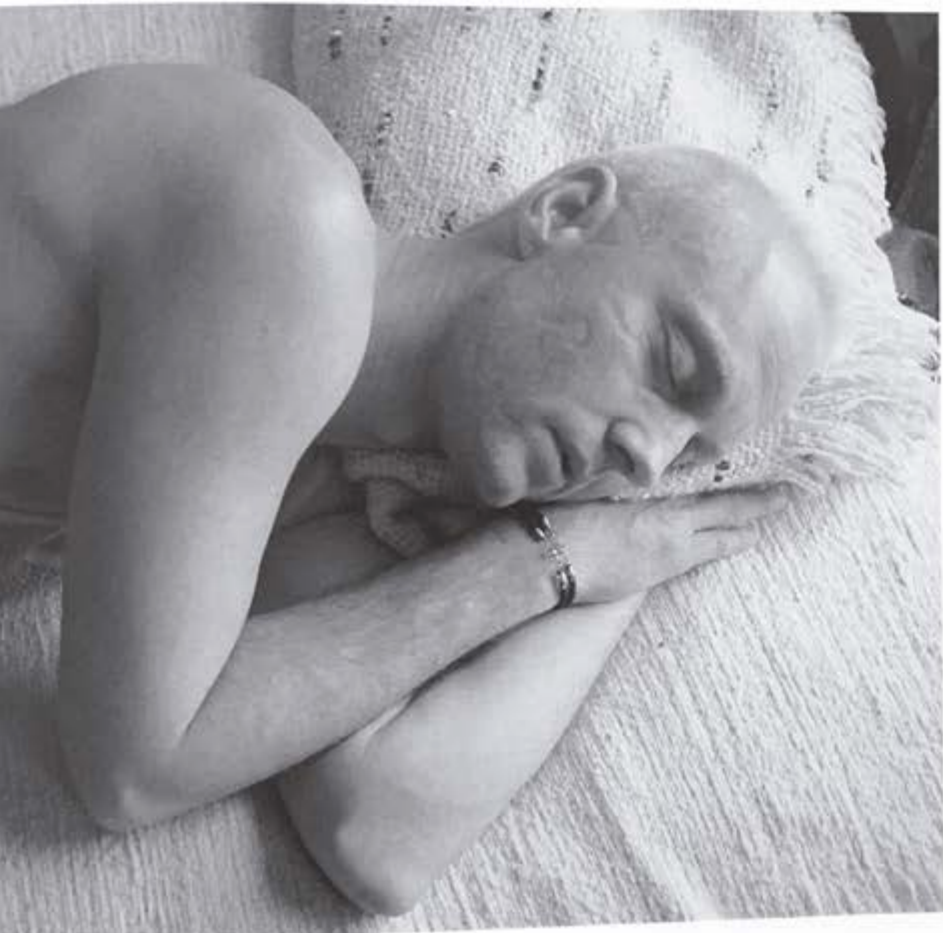
Ricardo Rojas Toro falleció a inicios de febrero del año 2024. Terminé de escribir este ensayo años antes, en el momento que la pandemia del coronavirus nos hacía reflexionar nuevamente sobre la mortalidad, la salud pública, y los discursos del ostracismo. Debido a la temporalidad de los libros, este tomo terminó siendo publicado después de haber perdido a R. Rojas Toro. Sin embargo, pude compartir con él este ensayo en vida, y él me pudo compartir generosamente su historia, en sus propias palabras. Ricardo, espero que mis palabras sean un memento que celebre tu vida y tus memorias, ahora y siempre.

In memoriam, Ricardo Rojas Toro (1955-2024)

Para más información sobre la escena en la que R. Rojas Toro desarrolla su práctica artística, consultar: Alcaino, Gladys y Hurtado, Lorena. *Retrato de la danza independiente en Chile: 1970-2000*, Santiago: Chile, Ocho Libros, 2010 y Rubio Escobar, Macarena. *Fotografías de la danza contemporánea independiente, Santiago de Chile, 1973-1989*, Santiago: Chile, Kaloorka, 2015. Para más detalles sobre la represión dictatorial en Chile, consultar: *Informe Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Andros, 1991. El citado artículo de Suely Rolnik se encuentra en *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. 9, núm. 18 y 19, 2008, pp. 9-22 y el de Francisco Lemus, en *Ahora voy a brillar: Omar Schiliro*, Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2018, pp. 69-76. Por último, la mención de Raul Zurita a R. Rojas Toro está incluida en *La savia de la vida*, Santiago, Chile, Fundación Savia, 2002.

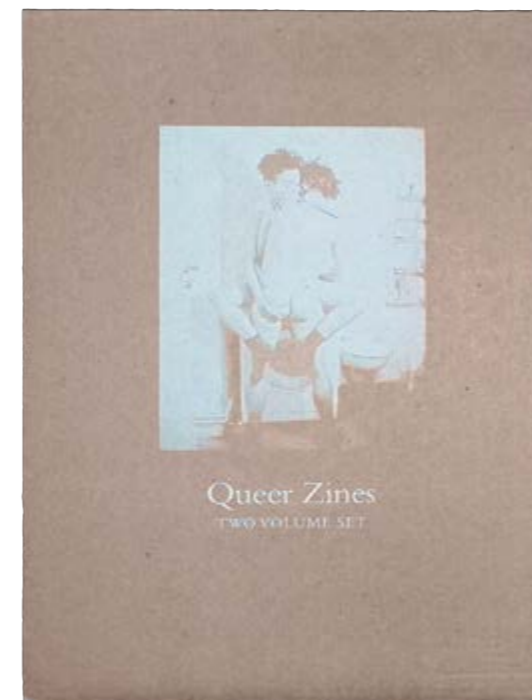


FACULTAD DE HUMANIDADES
 BIBLIOTECA DE HUMANIDADES
 BIBLIOTECA



UNA BIBLIOTECA SEROPOSITIVA

1

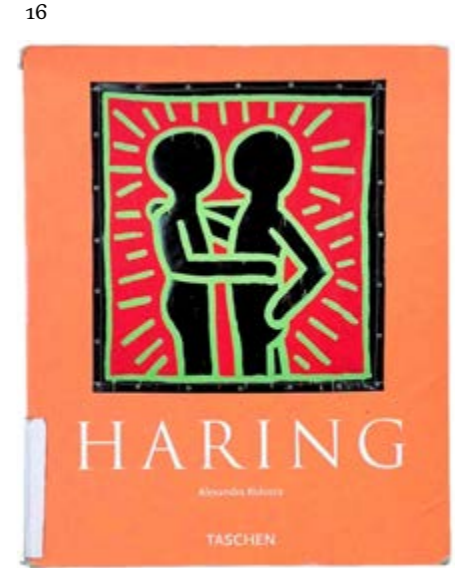
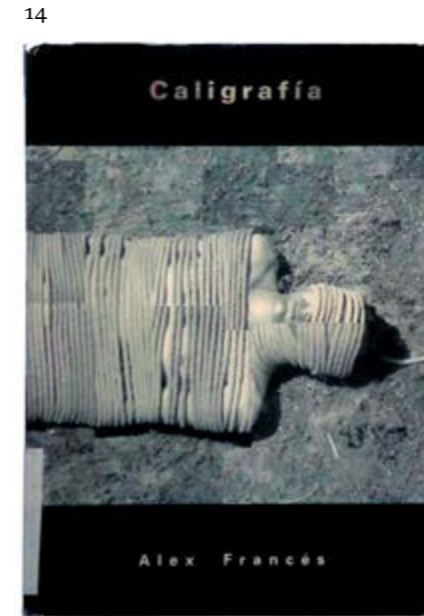
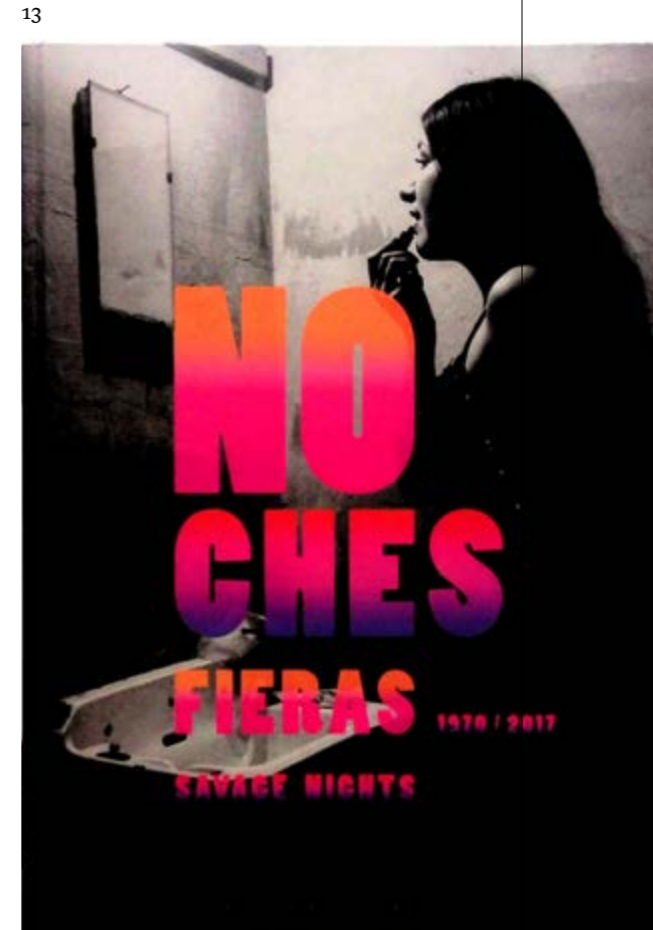
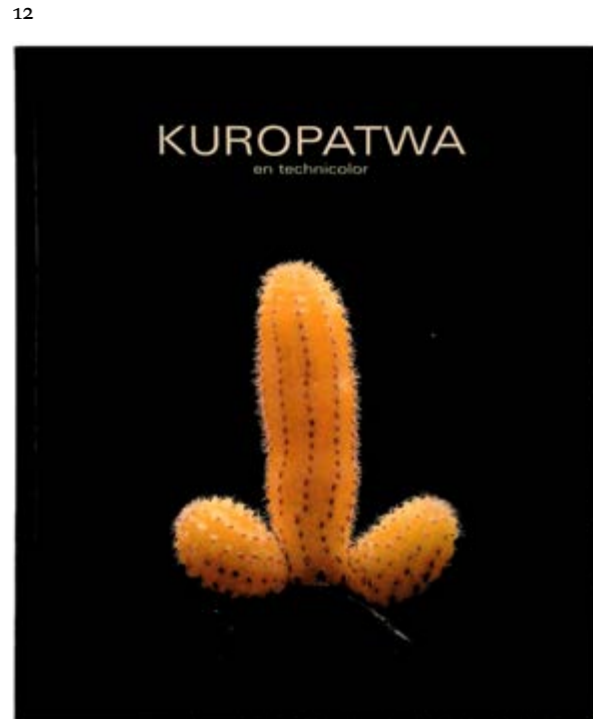
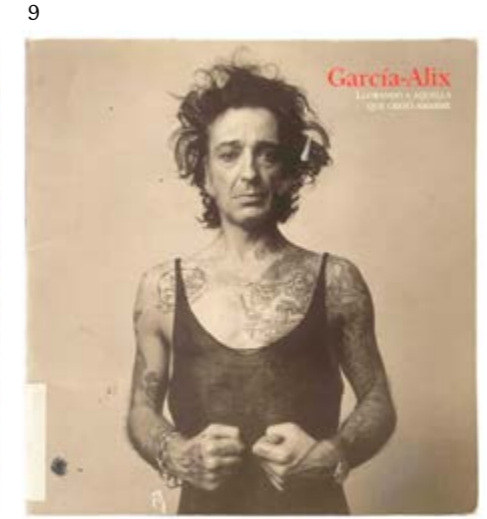
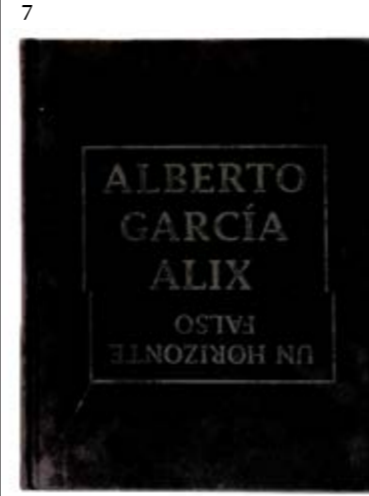


2

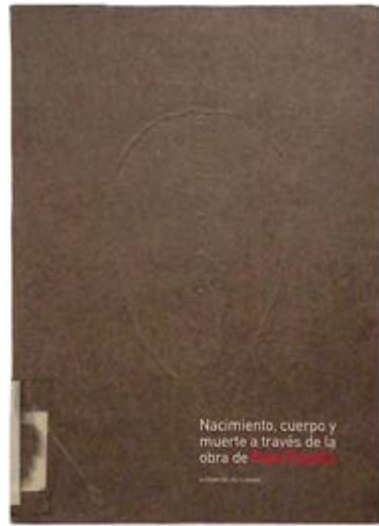


3

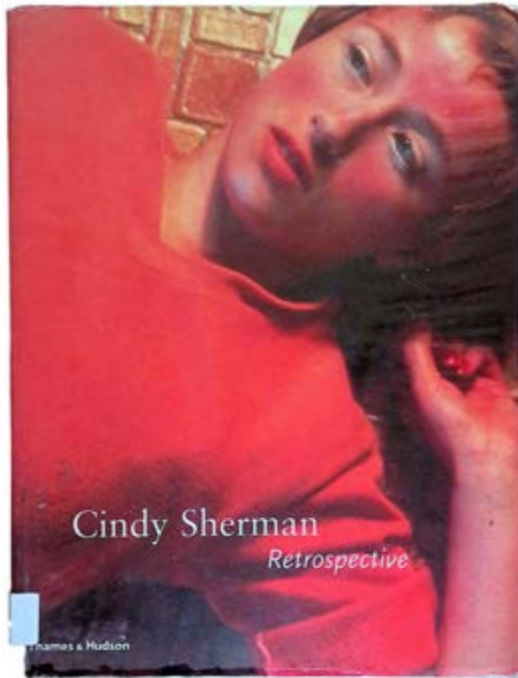




17



18



19



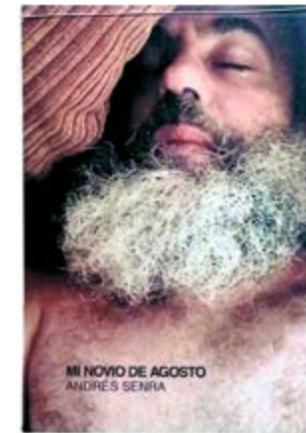
20



21



22



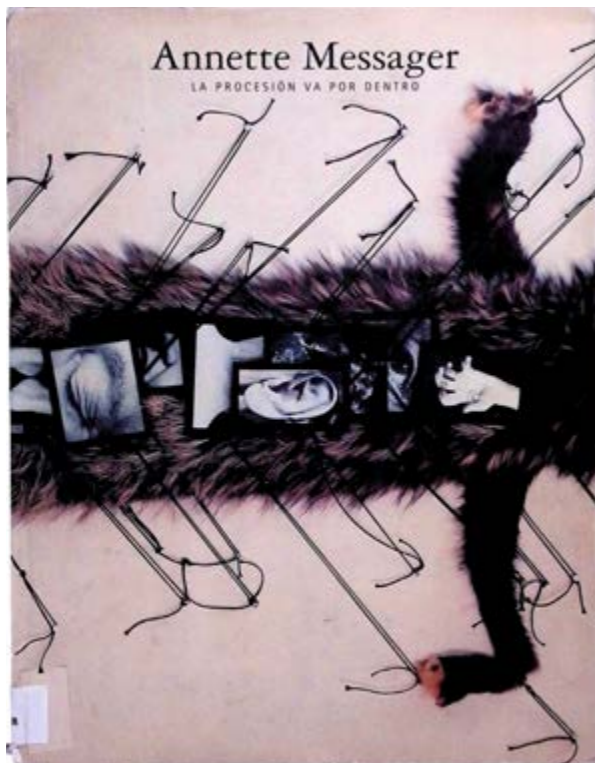
23



24



25



26



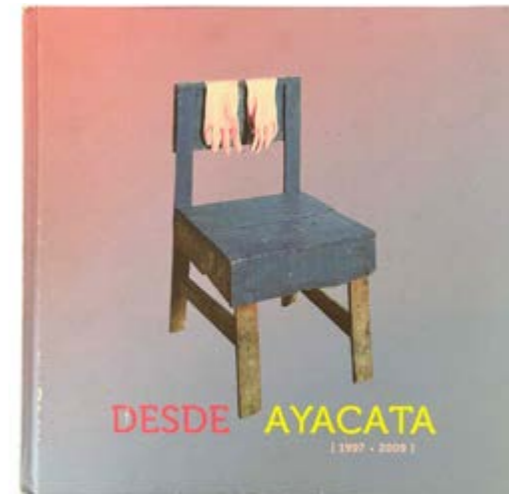
27



28



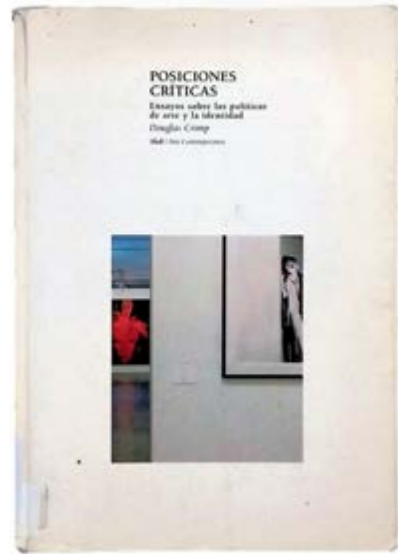
29



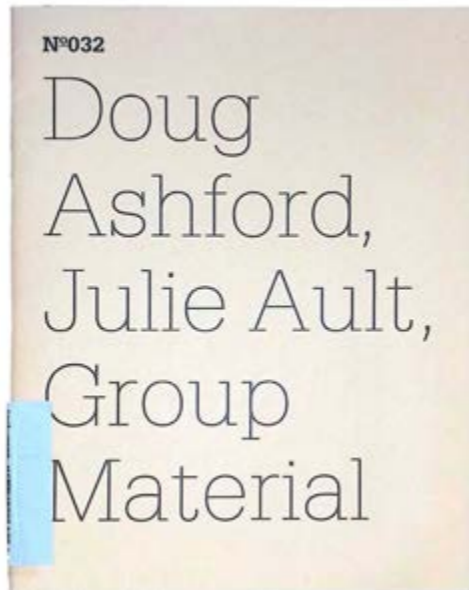
30



43



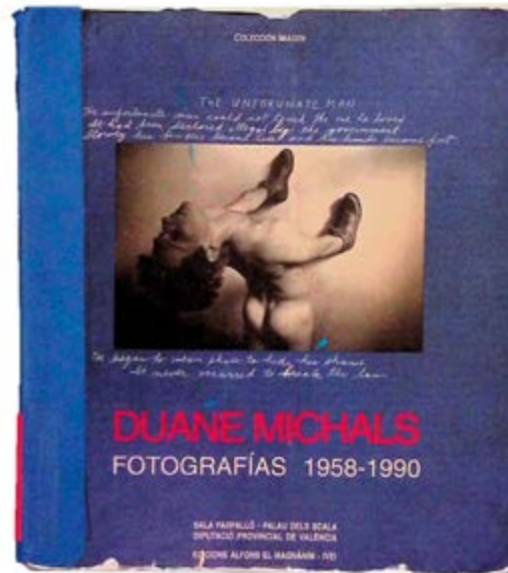
44



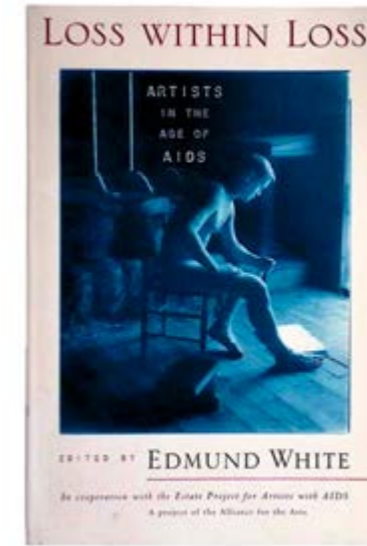
45



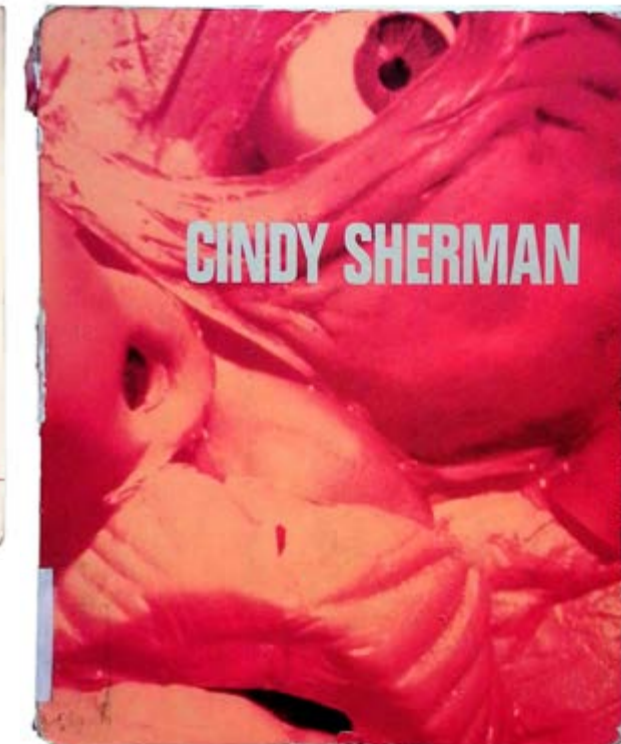
46



47



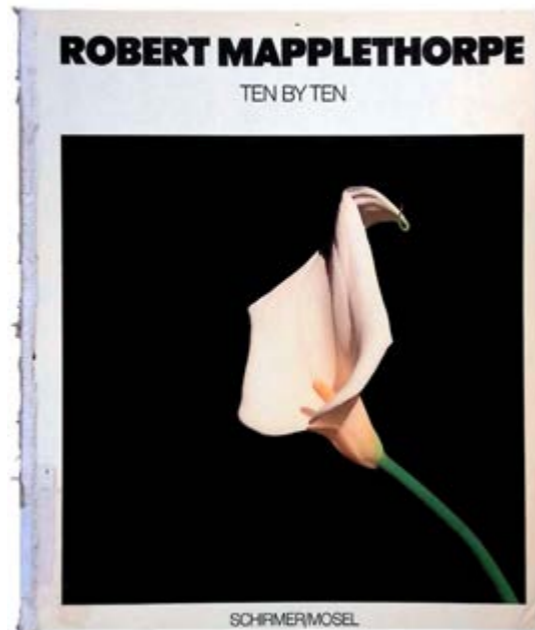
48



49



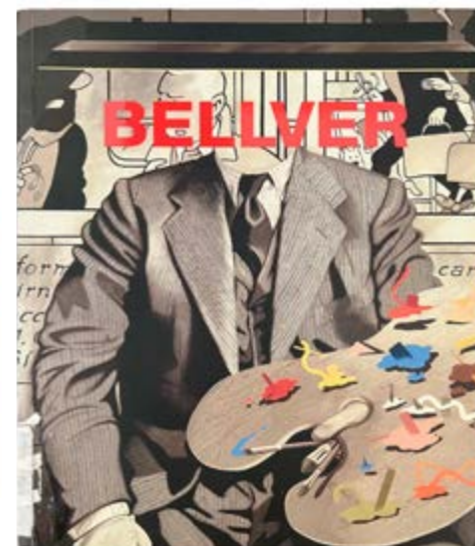
50



51



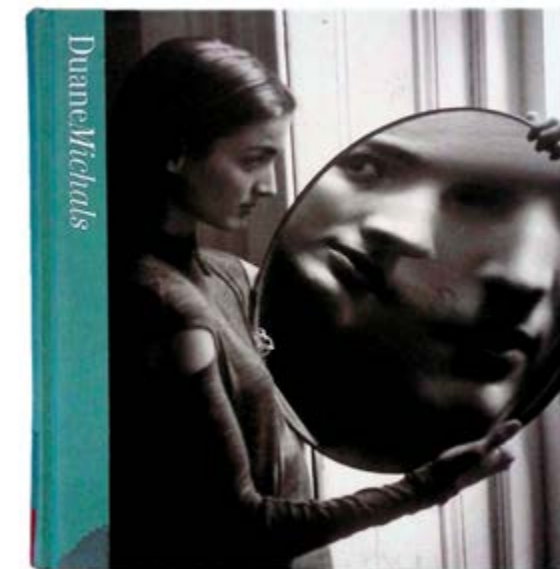
52



53



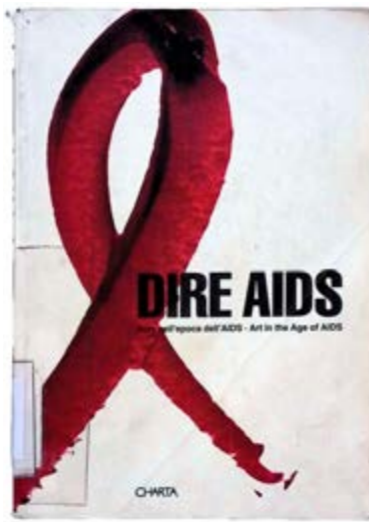
54



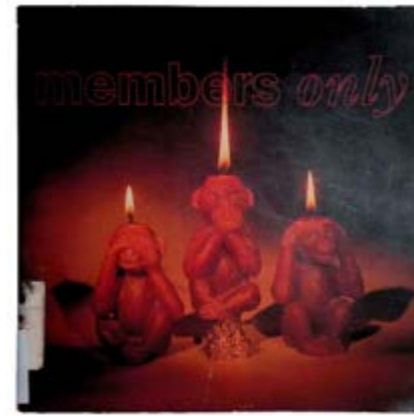
55



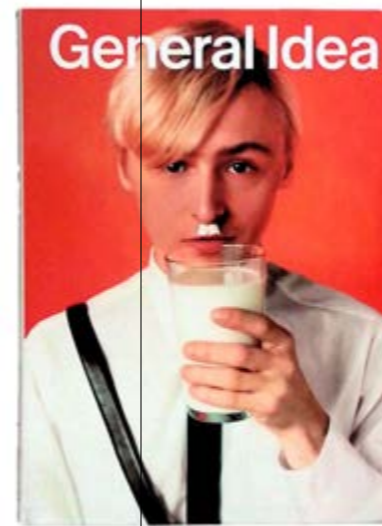
56



57



58



59



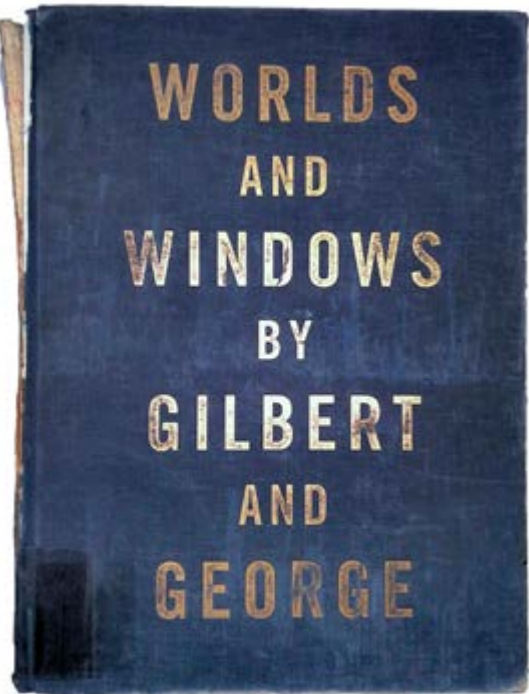
60



61



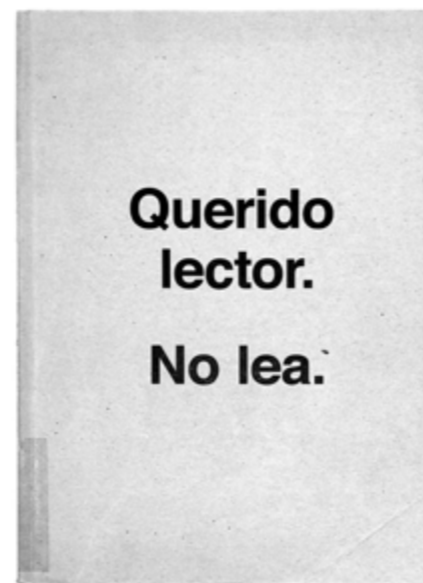
62



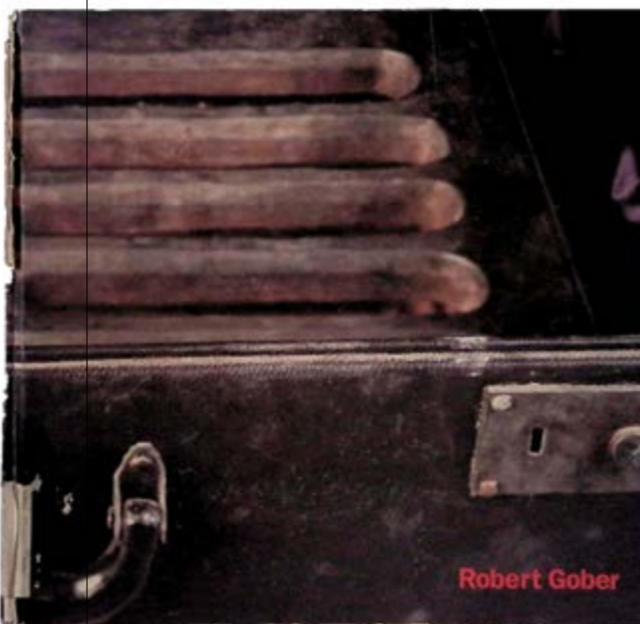
63



64



65



66



67



68



69



70



71



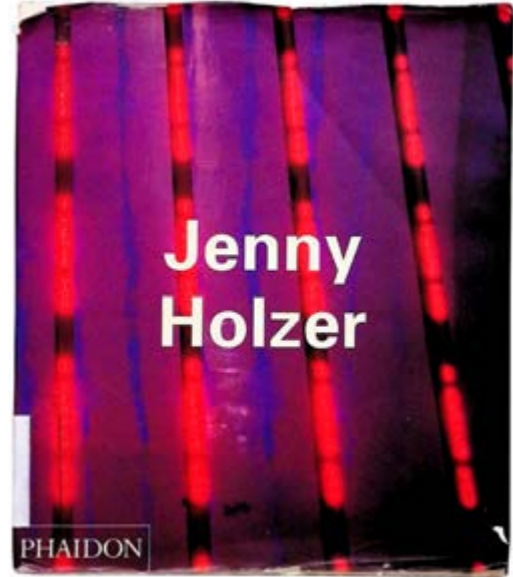
72



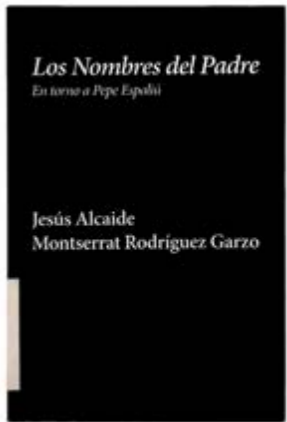
73



74



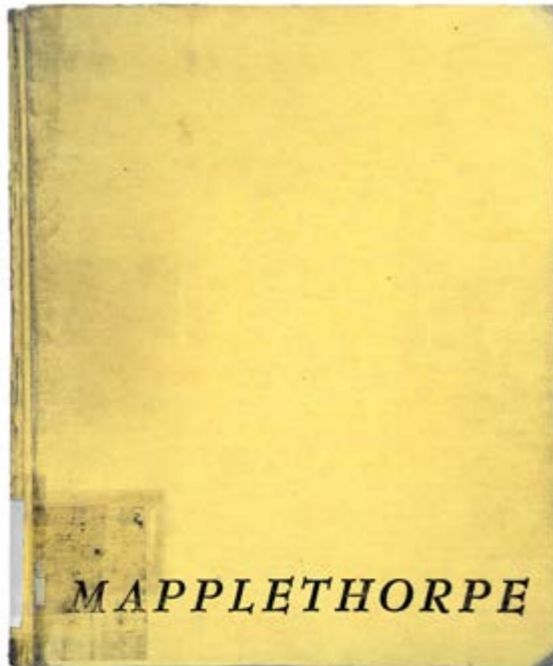
75



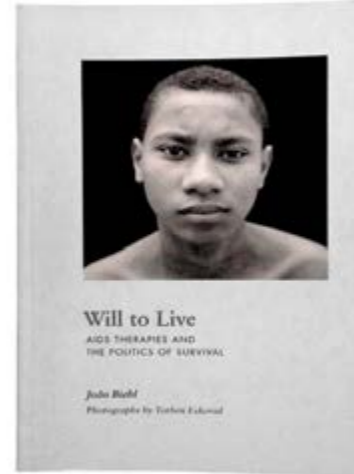
76



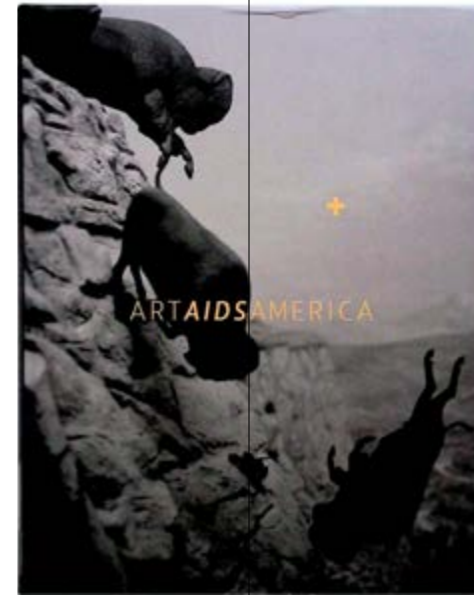
77



78



79



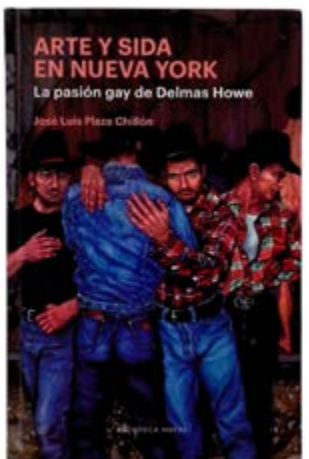
80



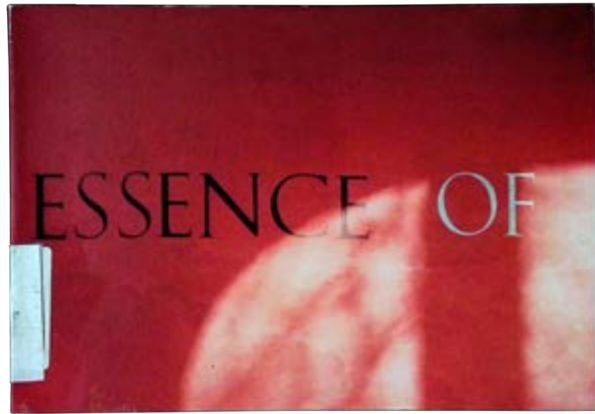
81



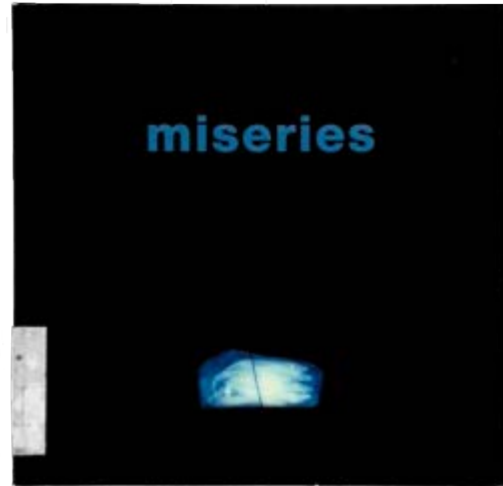
82



83



84



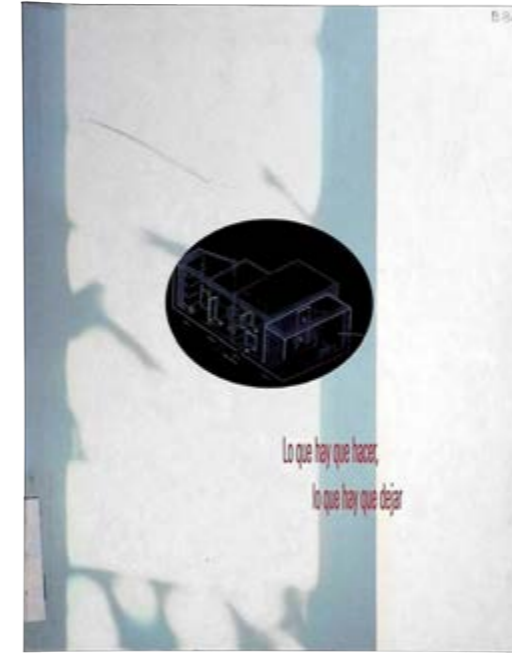
85



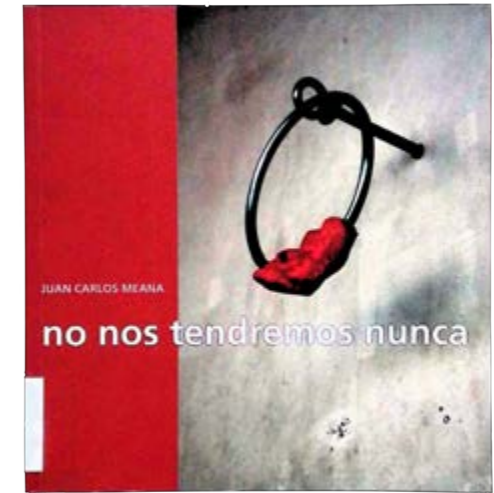
86



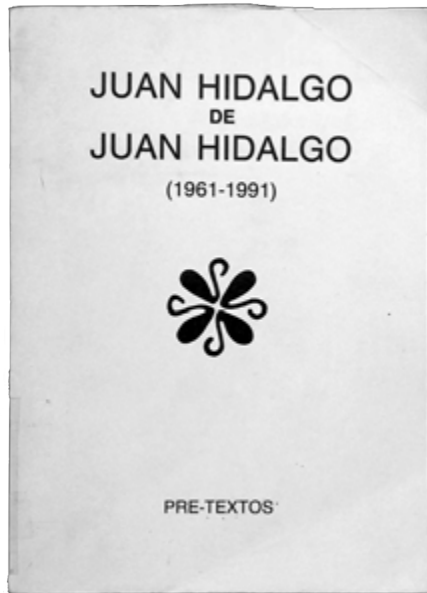
87



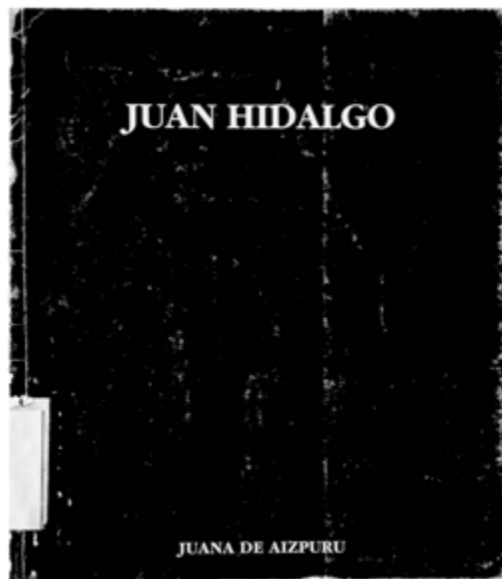
88



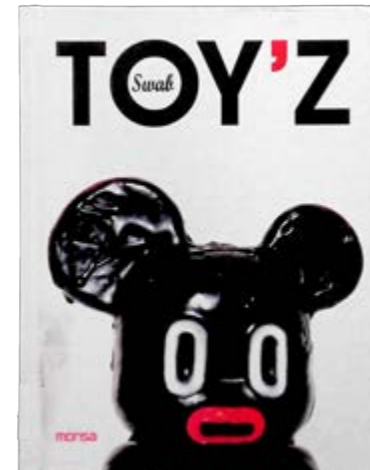
89



90



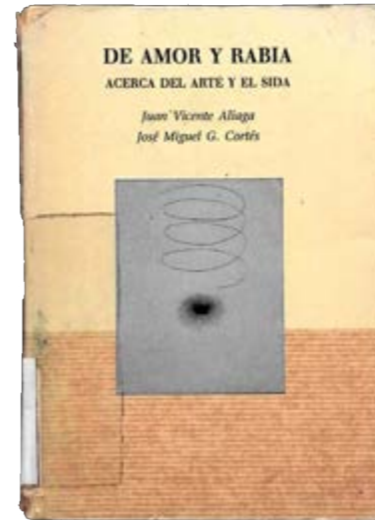
91



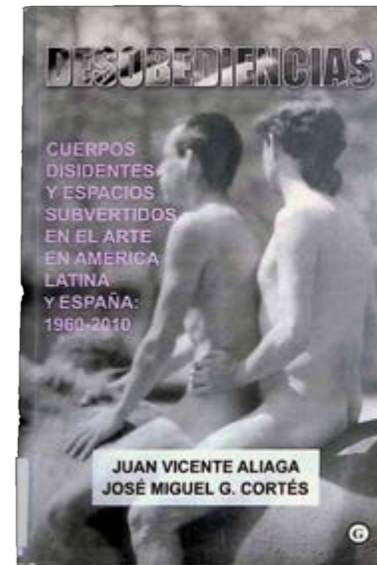
92



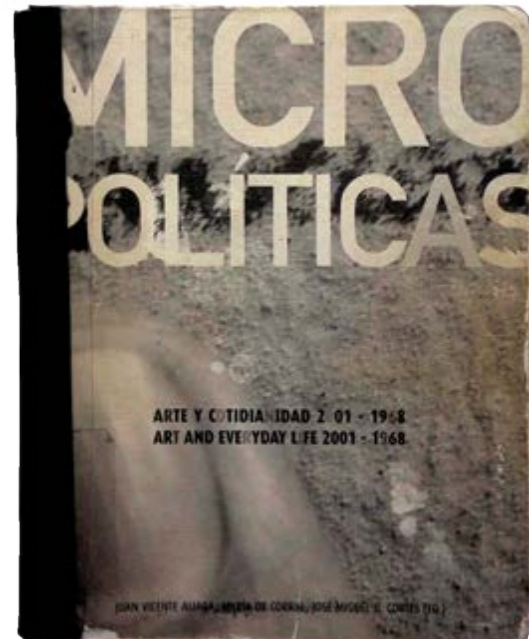
93



94



95



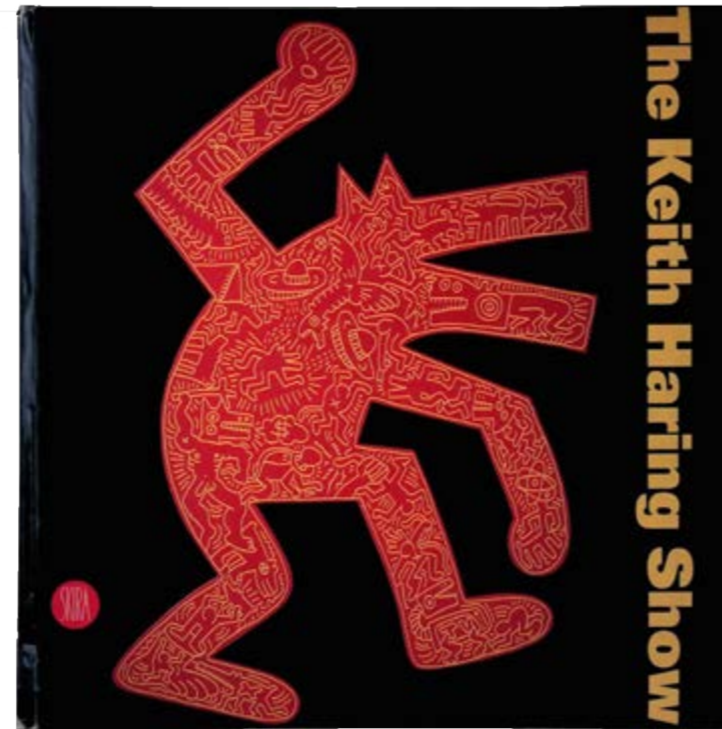
96



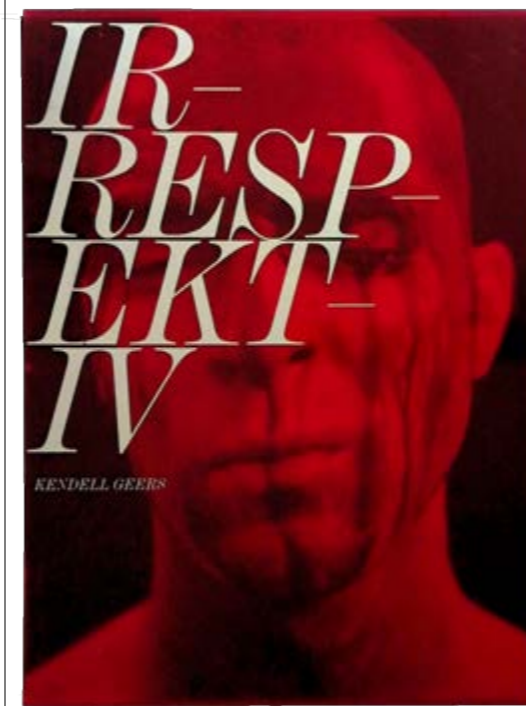
97



98



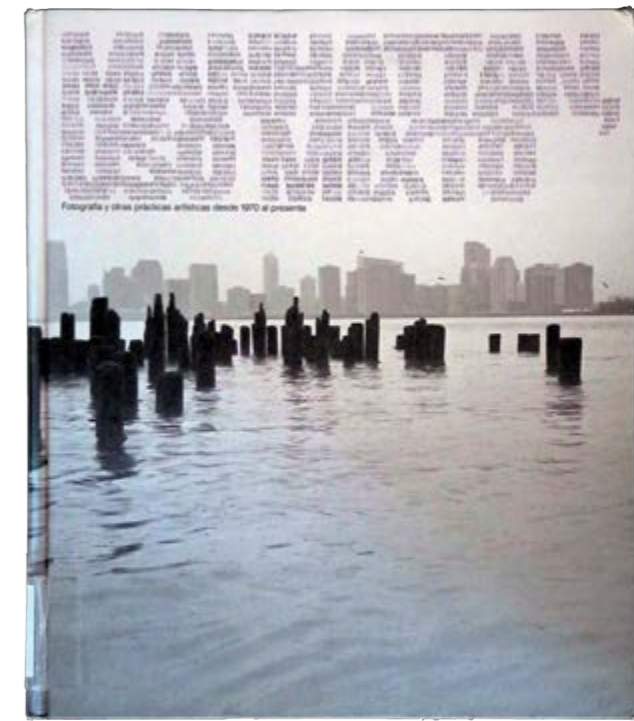
99



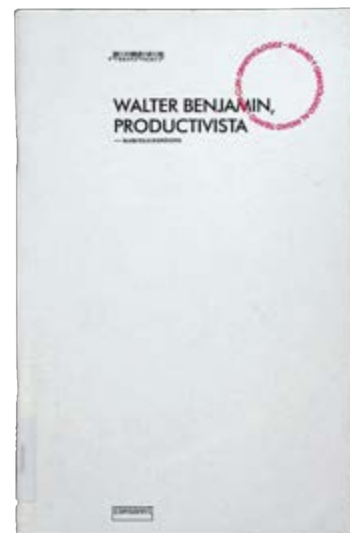
100



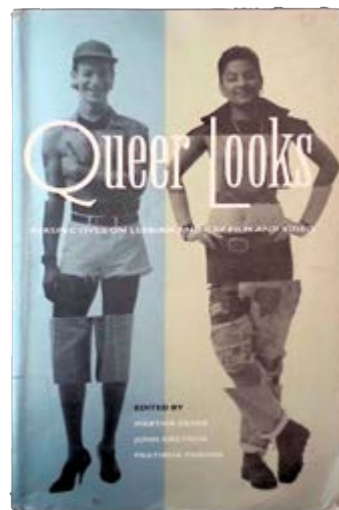
101



102



103



104



105



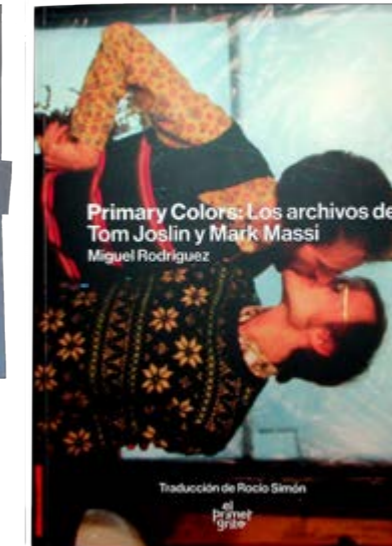
106



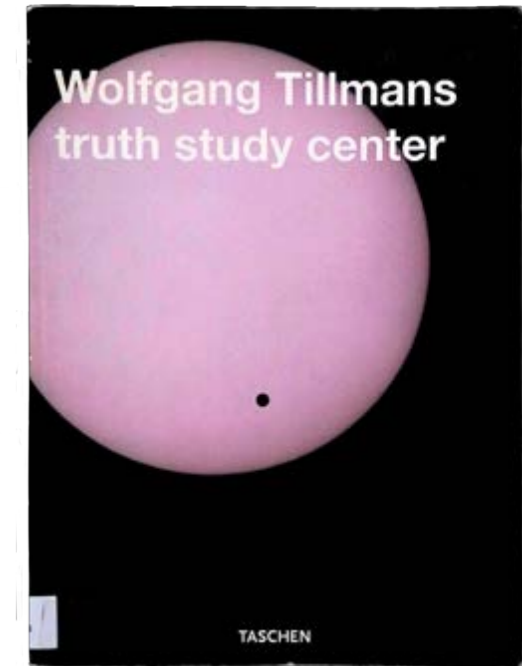
107



108



109



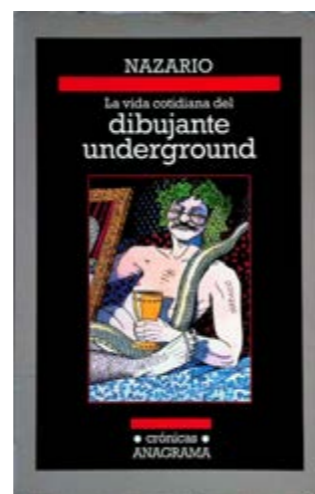
110



111



112



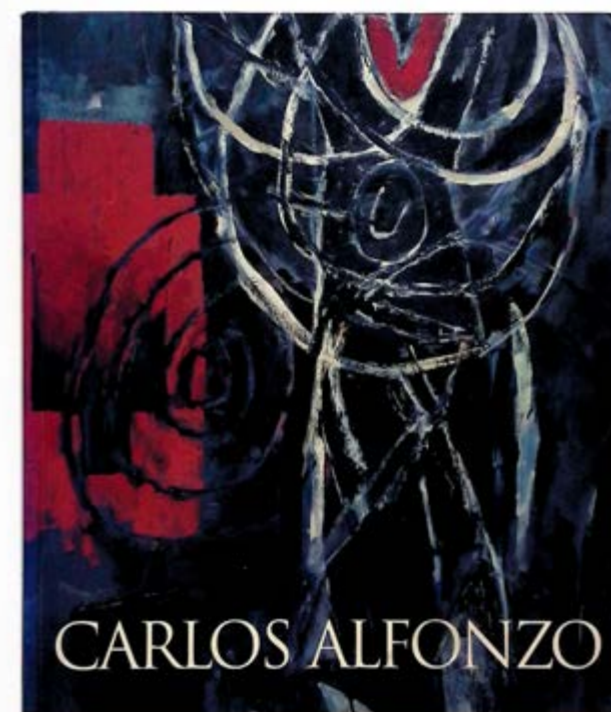
113



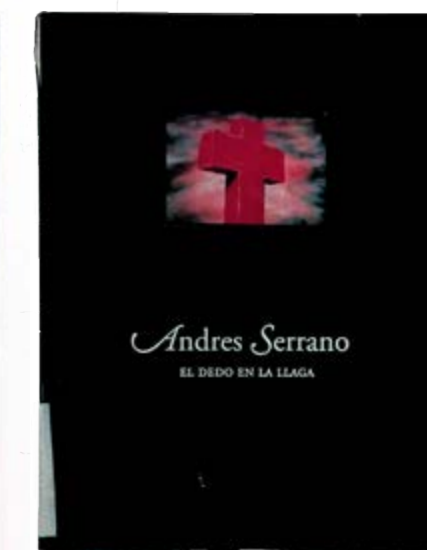
114



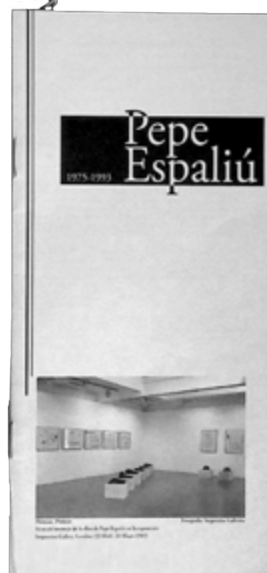
115



116



117



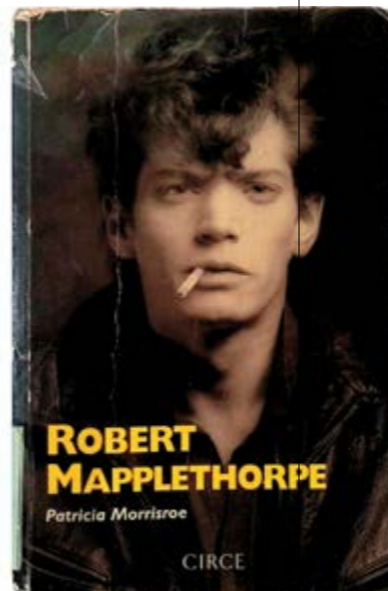
118



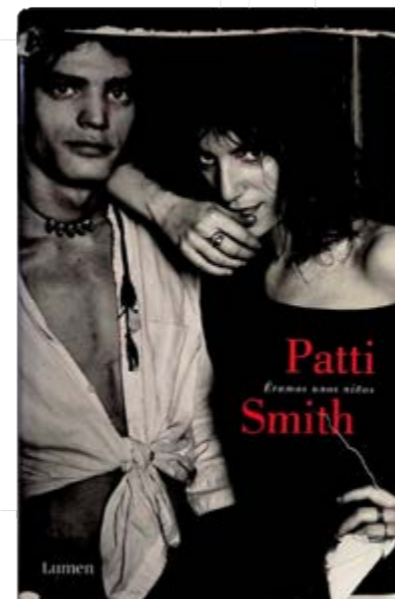
119



120



121



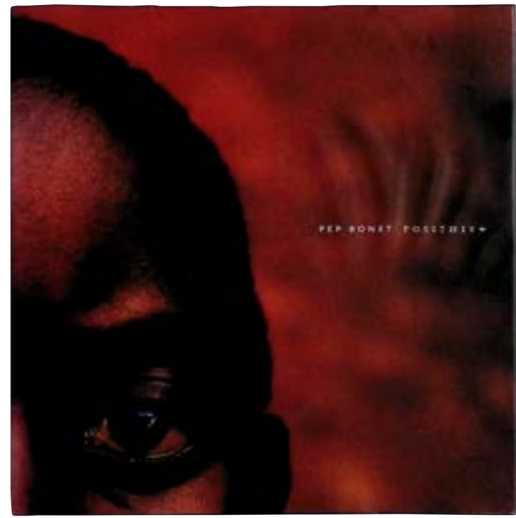
122



123



124



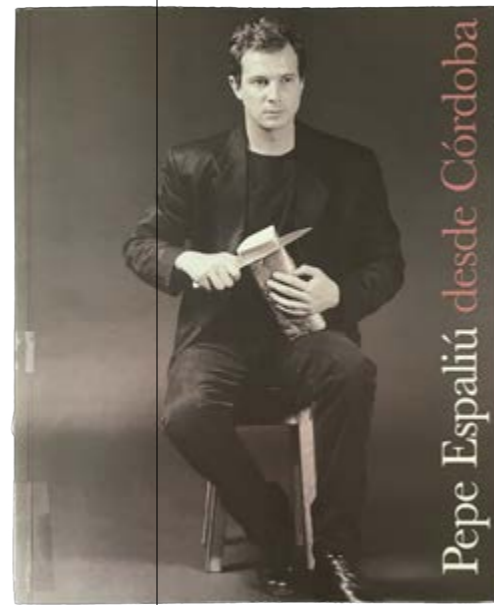
125



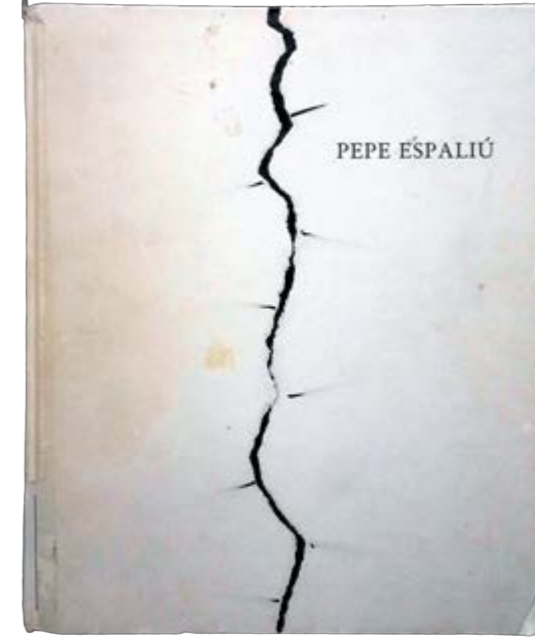
126



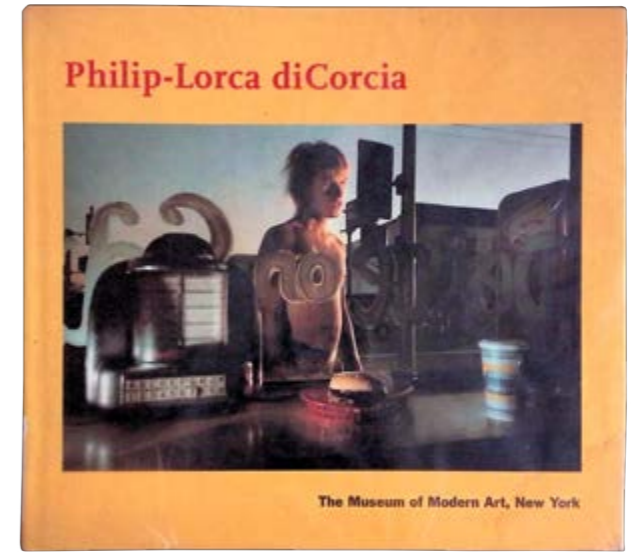
127



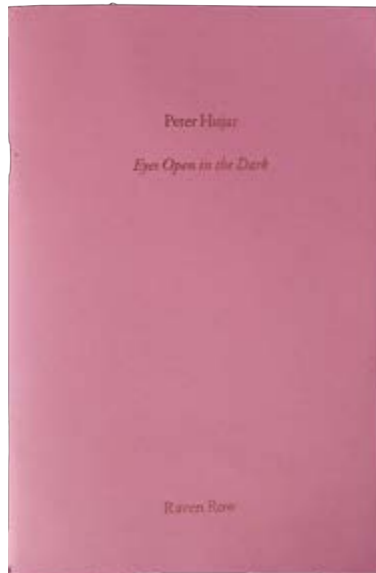
128



129



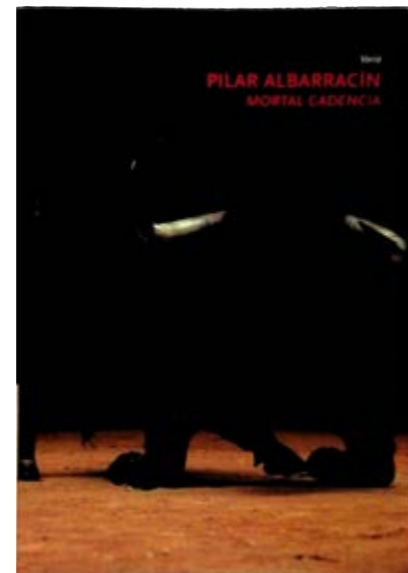
130



131



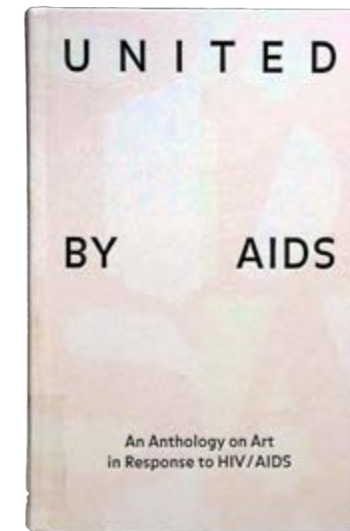
132



133



134



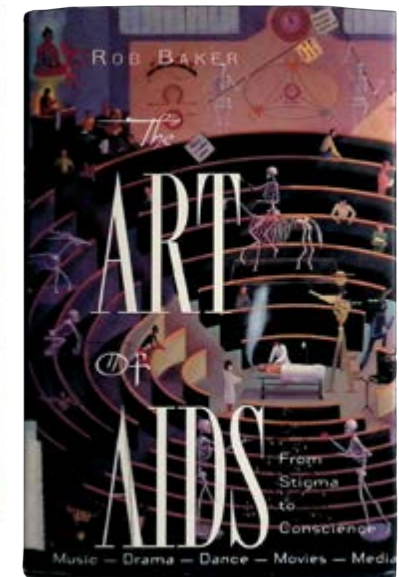
135



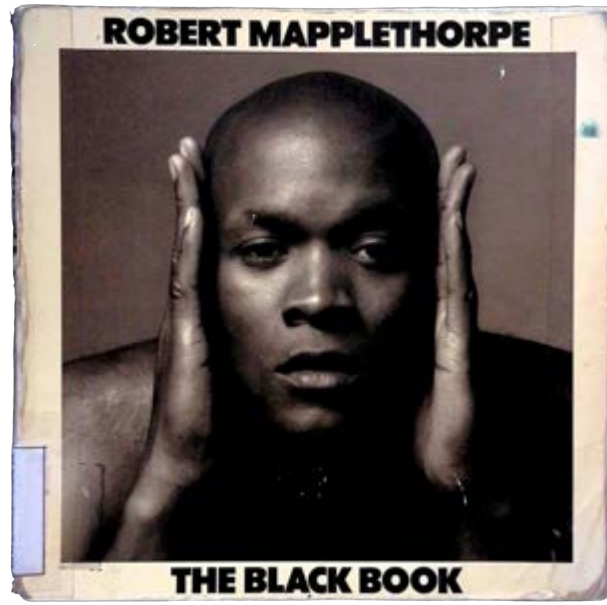
136



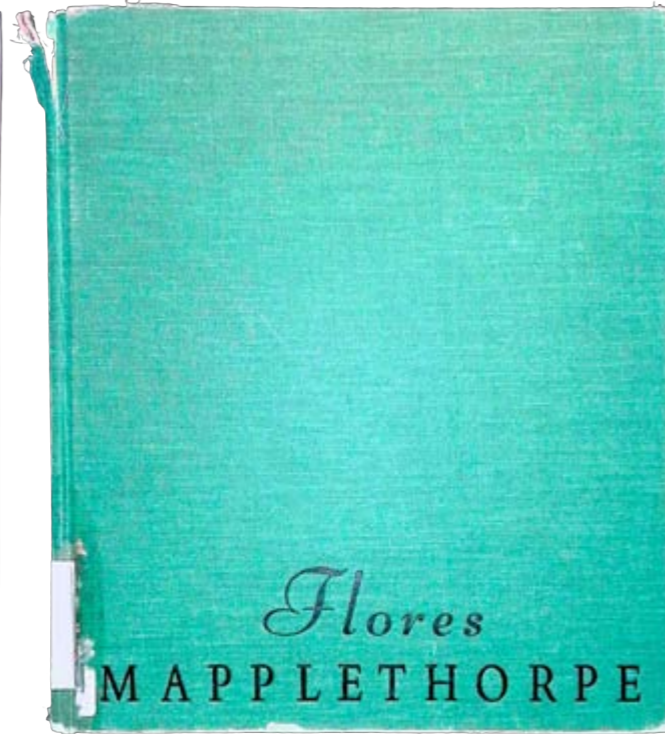
137



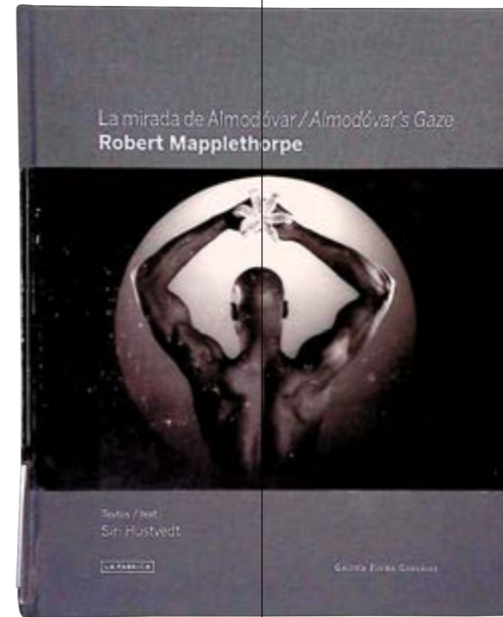
138



139



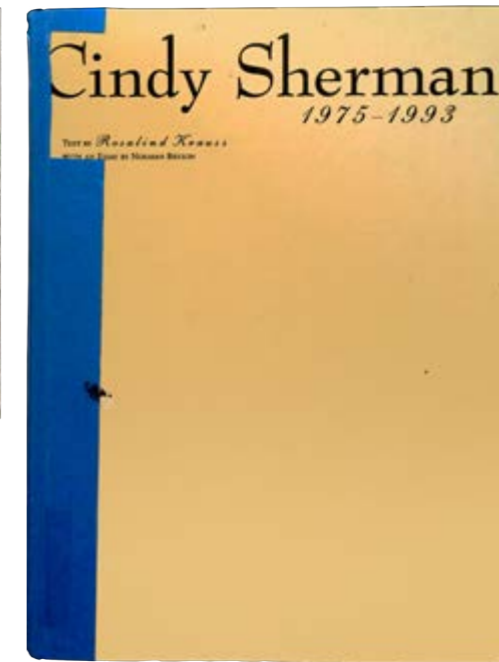
140



141



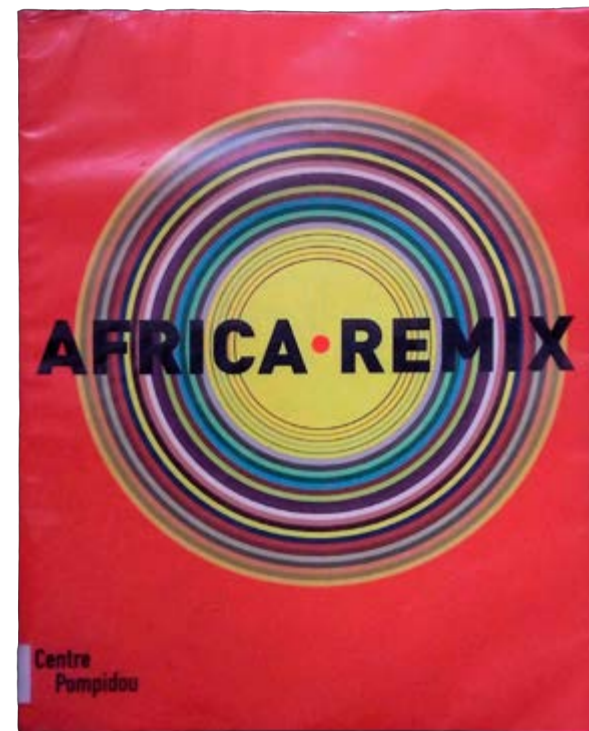
142



143



144



145



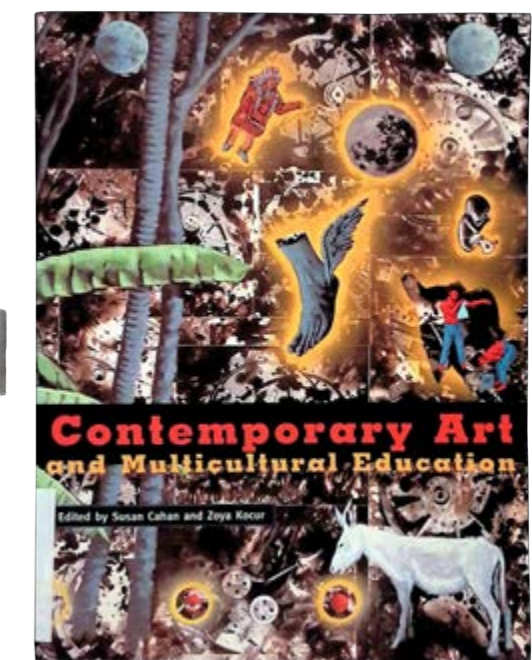
146



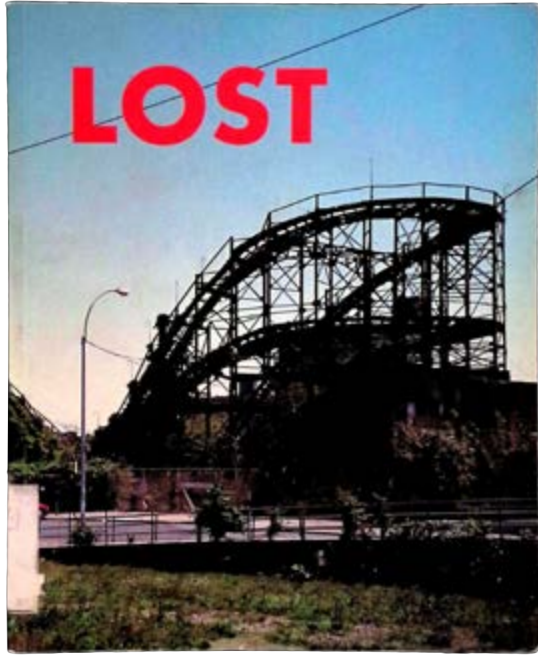
147



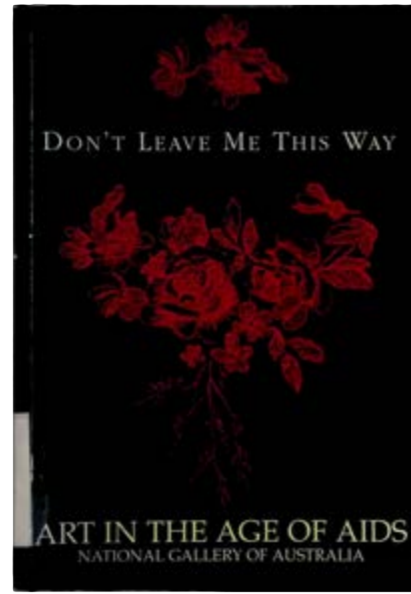
148



149



150



151



152



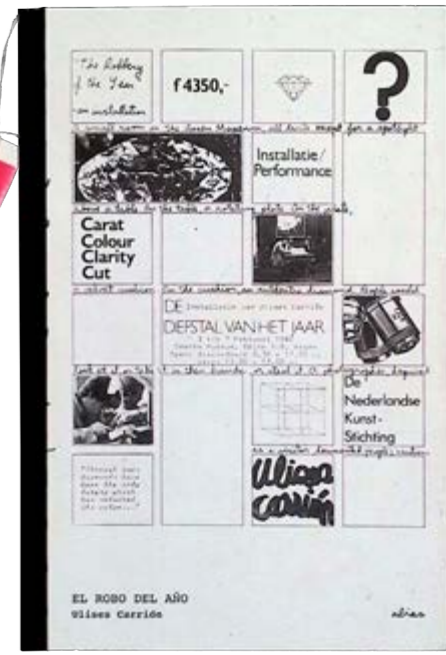
153



154



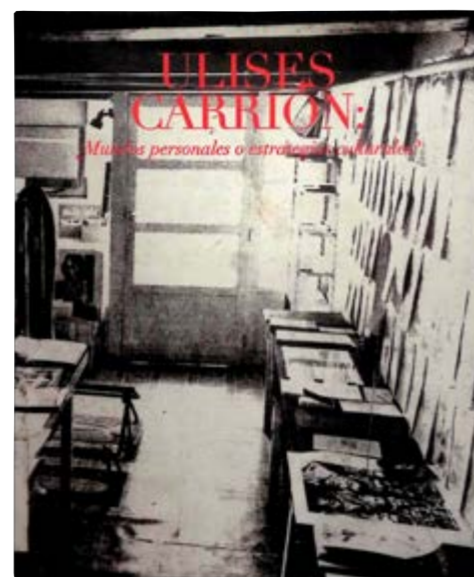
155



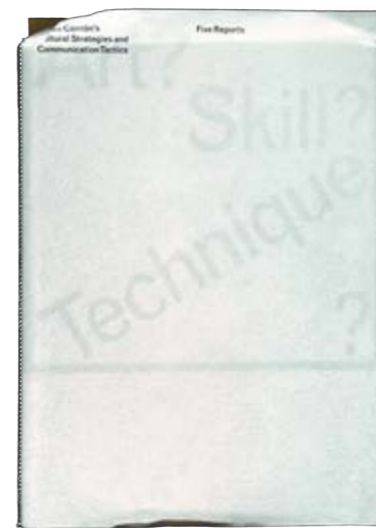
156



157



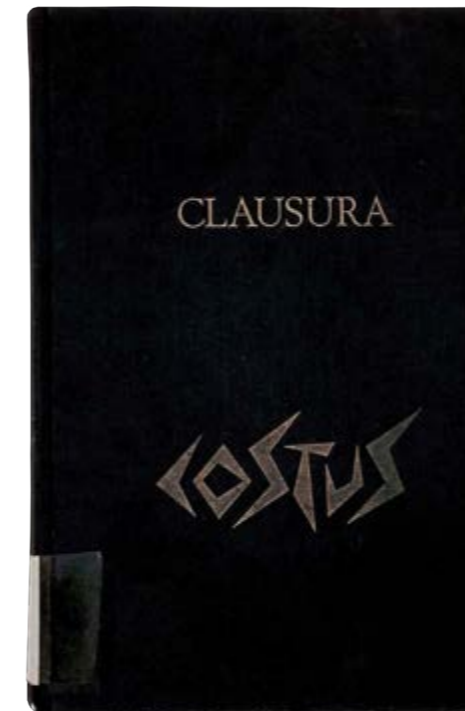
158



159



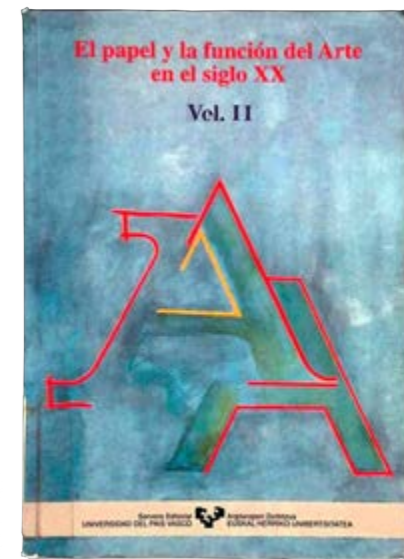
160



161



162



163

(Ins)urgencia.

164

[PROTECCIÓN]

165

**cadea de reacción
paremos a sida.**

166

**CUERPOS DE
SEGURIDAD.
LEGÍTIMA
DEFENSA.**

167

CUERPOS REPLICANTES.

168

el cuerpo que siente.

169

**ESTRATEGIA
REPLICANTE.
CÉLULAS QUE
TRANSPORTAN
OXÍGENO.**

170

**HAZLO VIRAL:
NO ABANDONES
TU CUERPO.**

171

**nuestra defensa.
nuestro futuro.**

172

**REPLICANTE.
NOTICIAS
DEL
FUTURO.**

173

**resistencias.
Lo que un cuerpo puede.**

174

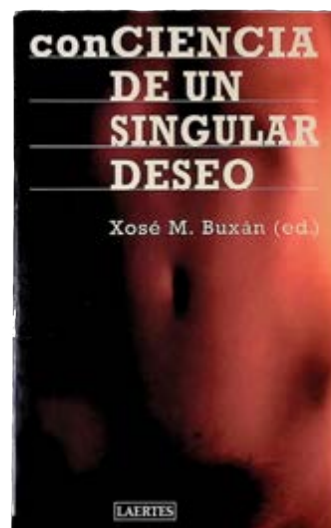
**SIN
FINAL.**

175

**TEST DE TURING:
HUMANO / REPLICANTE**

176

**TRANS-
MISIÓN.
ABRAZA
TU CUERPO**



«Una biblioteca seropositiva» reúne los libros y materiales seleccionados y adquiridos para *Quema de archivo: historias, imágenes y documentos en una biblioteca seropositiva*. Esta selección está catalogada bajo la nota «Colección Quema de Archivo-VIH», lo que permite a las usuarias de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes localizar los títulos a través del catálogo público en línea de la Universidad Complutense de Madrid, también accesible mediante el código QR. Esta misma nota permitirá, además, incorporar en el futuro nuevos volúmenes que contribuyan a expandir y diversificar esta constelación bibliográfica.

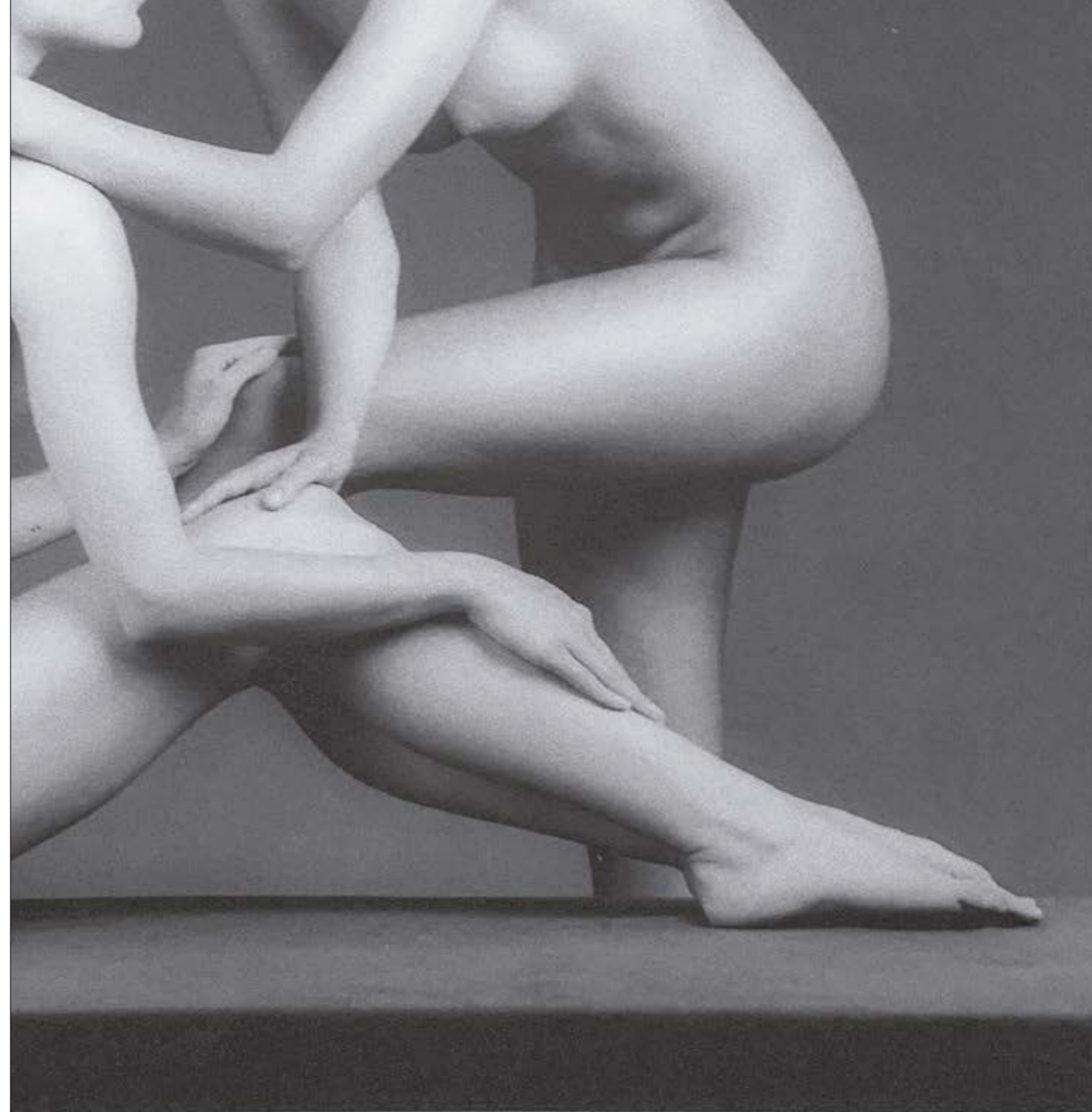
Los documentos recopilados en «Una biblioteca seropositiva» se reproducen a escala 1:3, excepto los pósters de Xoan Anleo (163-176), que se presentan a escala 1:9.



1. AA Bronson. *Queer Zines V.1-V. 2*. Nueva York: Printed Matter, 2013-2014.
2. Aimar Arriola, Nancy Garín y Linda Valdés (ed.). *Anarchivo SIDA*. Donostia: Tabakalera, 2017.
3. Aimar Pérez Galí, Jaime Conde-Salazar, John Greenberg y Diego Sempol. *Lo tocante*. Bilbao: Album, 2018.
4. Alan W Moore (ed.). *Martin Wong en sus palabras...: un «zine» por el expo a CA2M 2022*. Nueva York: Solo Foundation, 2022.
5. Albert Porta. *Zush: la campanada*. Madrid: MNCARS, 2000.
6. Alberto García-Alix. *Siempre el mismo cielo*. Barcelona: Galería Carles Taché, 2007.
7. Alberto García-Alix. *Un horizonte falso*. Barcelona, México: RM, 2014.
8. Alberto García-Alix. *Archivo nómada: 01*. Madrid: Editorial Cabeza De Chorlito, 2023.
9. Alberto García-Alix y Dolores Garrido. *García-Alix: llorando a aquella que creyó amarme*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 2005.
10. Alberto García-Alix y Nicolás Combarro (dir.). *Alberto García-Alix: el paraíso de los creyentes*. Madrid: La oficina, 2011.
11. Alejandro Brito Lemus, Oliver Debroise, Sol Henaro, Luis Matus, Alfonso Morcillo y Rosa María Roffiel. *Expediente Seropositivo: Derivas visuales sobre el VIH en México*. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM, 2020.
12. Alejandro Kuropatwa, Andrés Duprat y Roberto Jacob. *Kuropatwa en technicolor*. Buenos Aires: Fundación E. Constantini, 2005.
13. Alex Francés (ed.). *Noches fieras*. Barcelona, México: RM; París: Toluca, 2018.
14. Alex Francés y Lourdes Santamaría. *Alex Francés: caligrafías*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, Galería Luis Adelantado, 2002.
15. Alex Francés, Enrique Krause Buedo y Manuel Álvarez Junco. *Alex Francés: soy-oír*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011.
16. Alexandra Kolossa. *Keith Haring, 1958-1990: una vida para el arte*. Colonia: Taschen, 2004.
17. Alfonso del Río Almagro. *Nacimiento, cuerpo y muerte a través de la obra de Pepe Espaliú*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2002.
18. Amada Cruz, Elizabeth A. T. Smith y Amelia Jones. *Cindy Sherman: Retrospective*. Nueva York, Londres: Thames and Hudson, 2000.
19. Amrit Chusuwan y ArtAids. *More to Love: The Art of Living Together*. Barcelona: Barcelona ArtAids, 2008.
20. Andrea Galaxina. *Nadie miraba hacia aquí*. Madrid: Continta me tienes, El Primer Grito, 2024.
21. Andrea Galaxina. *Galería robada. Hilo #1: 28 artistas LGBTQI+*. Madrid: El Primer Grito, 2021.
22. Andrés Senra. *Mi novio de agosto: una performance colectiva en Facebook*. S. l. : s. n., 2016.
23. Andrés Senra. *Diario queer de una plaga*. S. l. : s. n., 2021.
24. Andrés Serrano, bell hooks, Bruce W. Ferguson, Amelia Arenas y Brian Wallis. *Andrés Serrano: Body and Soul*. Nueva York: Takarajima Books, 1995.
25. Annette Messenger. *Annette Messenger: la procesión va por dentro*. Madrid: MNCARS, 1999.
26. Antonio Salazar Bañuelos. *Taller Documentación Visual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2004.
27. Barbara Haskel. *The American Century: Art and Culture, 1950-2000*. Nueva York, Londres: Whitney Museum of American Art y W.W. Norton, 1999.
28. Barbara Kruger. *Mando a distancia: poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos, 1998.
29. Carlos Astiárraga y Juan Hidalgo. *Juan Hidalgo: desde Ayacata*. Santa Cruz de Tenerife: TEA, 2009.
30. Carlos Astiárraga, Rosa Olivares, Carlos Villaso y Jorge Contreras. *Juan Hidalgo en medio del volcán*. Madrid: SEACEX, 2004.
31. Carlos Motta. *Carlos Motta: plegarias de resistencia*. Barcelona: MACBA, 2025.
32. Carlos Motta. *EL SIDA no ha terminado: línea de tiempo del VIH/SIDA; AIDS IS*. Barcelona: MACBA, 2025.
33. Catherine David, Joan Simon y Ylva Rouse. *Robert Gober*. Madrid: MNCARS, 1992.
34. Catherine Lord y Richard Meyer. *Art and Queer Culture*. Londres: Phaidon, 2013.
35. Chéri Samba y André Magnin. *J'aime Chéri Samba*. París: Fondation Cartier Pour L'Art Contemporain, 2004.
36. Cindy Sherman, Eva Respini, Johanna Burton y John Waters. *Cindy Sherman*. Madrid: La Fábrica; Nueva York: The Museum of Modern Art, 2012.
37. Colectivo Ayllu, Sergio Zevallos. *Devuélvannos el oro: cosmovisiones perversas y acciones anticoloniales*. Madrid: FRAGMA, 2018.
38. Cookie Mueller y Vittorio Scarpati. *Putti's Pudding: Cookie Mueller and Vittorio Scarpati*. Kyoto: Kyoto Shoin International, 1989.
39. David Goldblatt y J. M. Coetzee. *David Goldblatt: cincuenta y un años*. Barcelona: MACBA, 2001.
40. Derek Jarman. *Croma: un libro de color*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.
41. Derek Jarman y Howard Sooley. *Derek Jarman's Garden*. Londres: Thames and Hudson, 1996.
42. Diana Fuss (ed.). *Inside-Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Nueva York, Londres: Routledge, 1991.
43. Douglas Crimp. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la*

- identidad*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
44. Douglas E. Ashford y Julie Ault. *AIDS Timeline*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.
45. Duane Michals. *Album: The Portraits of Duane Michals, 1958-1988*. Pasadena: Twelvetees Press, 1988.
46. Duane Michals, Fritz Gruberm Rüdiger Joppien y Julia Scully. *Duane Michals*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1993.
47. Edmund White. *Loss Within Loss: Artists In the Age of AIDS*. Madison, Londres: The University of Wisconsin Press, 2001.
48. Elisabeth Bronfen. *Cindy Sherman: Photographic Work*. Munich: Schirmer-Mosel, 1995.
49. Elisabeth Sussman y Jellybean Benítez. *Keith Haring*. Colonia: Taschen, 1998.
50. Els Barents. *Ten by Ten: Photographien*. Munich: Schirmer-Mosel, 1988.
51. Fernanda Carvajal. *La convulsión coliza: Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2023.
52. Fernando Bellver. *Fernando Bellver: cartografías, autorretratos y otras mentiras*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque, 2002.
53. Fernando Bellver. *Bellver: aguafuertes, litografías, collages, monotipos*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984.
54. Fernando Gaona (ed.). *Duane Michals*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2017.
55. Frederic Amat y Antonio Monegal. *Amat-Lliure*. Barcelona: RM, 2015.
56. Gail Cochrane (ed.). *Dire AIDS = Art in the Age of AIDS*. Milán: Charta, 2000.
57. Galería Carles Poy. *Members Only*. Barcelona: Ruth Turner-Lola Estrany, 1993.
58. General Idea. *Haute culture: General Idea*. Zurich: JRP/Ringier, 2016.
59. Germano Celant. *Mapplethorpe*. Milán: Electa, 1992.
60. Germano Celant. *Mapplethorpe versus Rodin*. Milán: Electa, 1992.
61. Gideon Mendel. *The Ward*. Londres: Trolleybooks, 2017.
62. Gilbert & George. *Worlds and Windows by Gilbert and George*. Londres: Anthony d'Offay, 1990.
63. Guillermo Paneque. *Guillermo Paneque*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 2005.
64. Guy Schraenen, Maïke Aden, Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg, João Fernandes, Javier Maderuelo y Heriberto Yépez. *Ulises Carrión: querido lector no lea*. Madrid: MNCARS, D.L. 2016.
65. Hal Foster y Paul Schimmel. *Robert Gober*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1997.
66. Hervé Guibert. *Hervé Guibert*. Madrid: Fundación Loewe, 2019.
67. Howard A. Link y Masami Teraoka. *Waves and Plagues: The Art of Masami Teraoka*. San Francisco: Chronicle Books, 1988.
68. Ian Erickson-Kery y Verónica Flom. *David Wojnarowicz & Luis Frangella in Argentina*. Buenos Aires: Cosmocosa, 2017.
69. Ignacio Navas. *Yolanda*. Madrid: autoeditado, 2014.
70. Jana Leo. *El viaje sin distancia: perversiones del tiempo, el espacio y el dinero ante el límite en la cultura contemporánea*. Murcia: Cendeac, 2006.
71. Javier Codesal. *Dos películas*. Cáceres: Editorial Periférica y Casa sin Fin, 2010.
72. Javier Velasco. *Javier Velasco: de sacra-mente*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 2004.
73. Javier Velasco y Ander Azpiri. *Javier Velasco: MX*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, 2006.
74. Jenny Holzer, Joan Simon, Renata Saleci y David Joselit. *Jenny Holzer*. Londres: Phaidon, 2001.
75. Jesús Alcaide y Montserrat Rodríguez Garzo. *Los nombres del padre: en torno a Pepe Espaliú*. Madrid: Brumaria, 2015.
76. Jesús Martínez Oliva. *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: Cendeac, 2005.
77. Joan Didion. *Some Women by Mapplethorpe*. Boston: Bulfinch Press, 1989.
78. João Biehl y Torben Eskerod. *Will to Live: AIDS Therapies and the Politics of Survival*. Princeton, Woodstock: Princeton University Press, 2007.
79. Jonathan D. Katz y Rock Hushka (ed.). *Art Aids America*. Seattle, Londres: Tacoma Art Museum y University of Washington Press, 2015.
80. Jose Lebrero Stals. *Zush*. Barcelona: Polígrafa, 1997.
81. José Luis Cueto Lominchar, Pepe Miralles y Ramón Espacio Casanovas. *SIDA aci i ara: no et quedes als núvols*. Valencia: Facultat de Belles Arts de Sant Arles, 2007.
82. José Luis Plaza Chillón. *Arte y Sida en Nueva York: la pasión según Delmas Howe*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.
83. José María Baez y María Casanova. *José María Baez*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1997.
84. José María Morales Camón. *Fernando Bellver: miserias*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2002.
85. José Miguel G. Cortés. *Gilbert & George: escenarios urbanos*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2007.
86. Juan Carlos Meana. *El espacio entre las cosas*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2000.
87. Juan Carlos Meana y Ángel Gabilondo. *Lo que hay que hacer, lo que hay que dejar*. Vitoria: Diputación Foral de Álava, 2001.
88. Juan Carlos Meana y José Vicente Selma. *No nos tendremos nunca: Juan Carlos Meana*. Gijón: Museo Barjona, 2008.
89. Juan Hidalgo y Carlos Gavió de Franchy. *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo*. Valencia: Pre-textos, 1991.
90. Juan Hidalgo e Inmaculada Aguilar Civera. *Juan Hidalgo: «acciones fotográficas eróticas»*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, [1993?].
91. Juan Redón, Josep Maria Minguet, Swab 5a 2012 Barcelona y Josep Maria Minguet (ed.). *Swab toy's*. Barcelona: Monsa, 2012.
92. Juan Vicente Aliaga y Jesús Martínez Oliva (ed.). *Espejos y contraespejos: trazos biográficos, diversidad sexual y arte en Hispanoamérica y España*. Barcelona, Madrid: Egales Editorial, 2022.
93. Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés. *De amor y rabia: acerca del arte y el Sida*. Valencia: Universidad Politécnica, 1993.
94. Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés. *Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte de América Latina y España, 1960-2010*. Barcelona: Egales Editorial, 2014.
95. Juan Vicente Aliaga, María de Corral y José Miguel G. Cortés (ed.). *Micropolíticas: arte y cotidianidad*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.
96. Júlia Ayerbe (ed.). *Queer City, a Reader*. São Paulo: Edições Aurora, 2017.
97. Keith Haring, David Hockney y Robert Farris Thompson. *Diarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001.
98. Keith Haring, Julia Gruen, Gianni Mercurio y Demetrio Paparoni. *The Keith Haring Show*. Milano: Skira, 2005.
99. Kendell Geers y Lieven De Caeter. *Ir-resp-ek-tiv*. Barcelona: Bom, 2007.
100. Kia Labeija, Julie Tolentino, Esther McGowan y David Velasco. *Kia LaBeija & Julie Tolentino in conversation*. Nueva York: Visual AIDS, 2018.
101. Lynne Cooke, Douglas Crimp y Kristin Poor. *Manhattan, uso mixto: fotografía y otras prácticas artísticas desde 1970 al presente*. Madrid: MNCARS, 2010.
102. Marcelo Expósito. *Walter Benjamin productivista*. Bilbao: Consonni, 2013.
103. Martha Gever, John Greyson y Pratibha Parmar (ed.). *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Nueva York, Londres: Routledge, 1993.
104. Michael Elmgreen, Ingar Dragset y Chus Martínez. *Museum*. Barcelona: Fundació la Caixa, 2002.
105. Michael Wynne. *Men I've Loved in the 21st Century*. Londres: Ivory Press, 2016.
106. Miguel Ángel Rojas Ortiz y Natalia Gutierrez Echeverri. *Miguel Ángel Rojas: esencial*. Bogotá: Paralelo 10: Planeta, 2010.
107. Miguel Benlloch, Mar Villaespesa y Joaquín Vázquez. *Mirar de frente*. Madrid: CentroCentro, 2019.
108. Miguel Rodríguez. *Primary Colors: Los archivos de Tom Joslin y Mark Massi*. Madrid: El Primer Grito, 2024.
109. Minoru Shimizu, Wolfgang Tillmans. *Wolfgang Tillmans: Truth Study Center*. Colonia: Taschen, 2005.
110. Nan Goldin, Elisabeth Sussman, David Armstrong, James Fenton y Hans Werner Holzwarth. *Nan Goldin: I'll Be Your Mirror*. Nueva York: Whitney Museum of American Art; Zurich: Scalo, 1996.
111. Nancy Spector. *Félix González-Torres*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1995.
112. Nazario Luque Vera. *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona: Anagrama, 2016.
113. Niki de Saint-Phalle y Philip Mathews. *Le sida, tu ne l'attraperas pas*. Vanves: Agence Française de Lutte Contre le Sida, 1990.
114. Núria Marín y Jesús Alcaide. *Pepe Espaliú: tres temps*. Hospitalet de Llobregat: Centre d'Art Tecla Sala, 2018.
115. Olga M. Viso y Giulio V. Blanco. *Carlos Alfonzo: triumph of the spirit*. Miami: Miami Art Museum, 1997.
116. Oliva María Rubio y Mieke Bal. *Andrés Serrano: el dedo en la llaga*. Madrid: La Fábrica, 2006.
117. Óscar Fernández López. *Pepe Espaliú: 1975-1993*. Córdoba: Vimcorsa, 2016.
118. Pablo Pérez. *Positivo: Crónicas con VIH*. Buenos Aires: De Parado, 2020.
119. Paco de la Torre. *Metáforas de nada*. Valencia: Fundación Cañada Blanch, 1997.
120. Patricia Morrisroe. *Robert Mapplethorpe: una biografía*. Barcelona: Circe, 1996.
121. Patti Smith. *Éramos unos niños*. Barcelona: Lumen, 2017.
122. Paz Errázuriz, Juan Vicente Aliaga, Gerardo Mosquera y Paulina Varas. *Paz Errázuriz*. Madrid: Fundación MAPFRE, 2015.
123. Pedro Lemebel. *Poco hombre: crónicas escogidas*. Barcelona: Editorial Las Afueras, 2022.
124. Pep Bonet. *Positiv+*. Palma de Mallorca: AECE, 2005.
125. Pepe Espaliú. *Pepe Espaliú: «el recuerdo es una traición»*. Sevilla: la Galería, 1987.
126. Pepe Espaliú, José María Báez y Óscar Fernández López. *Centro de Arte Pepe Espaliú*. Córdoba: Ayuntamiento, 2010.
127. Pepe Espaliú, Juan Vicente Aliaga y Ángel Luis Pérez Villén. *Pepe Espaliú desde Córdoba*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba, 2007.
128. Pepe Espaliú, Juan Vicente Aliaga, Marie-Laure Bernada y Adrian Searle. *Pepe Espaliú*. Madrid: MNCARS: Documenta Artes y Ciencias Visuales, 2002.
129. Peter Galassi. *Philip-Lorca diCorcia*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2005.
130. Peter Hujar, John Douglas Millar y Gary Schneider. *Eyes Open in the Dark*. Londres: Raven Row, 2025.
131. Pilar Albarracín. *Pilar Albarracín*. Actes Sud: Altadis, 2003.
132. Pilar Albarracín, Paula Aisemberg y Georges Didi-Huberman. *Pilar Albarracín: mortal cadencia*. Paris: Fage, 2008.

133. Ramón Esparza y Glenn O'Brian. *Keith Haring: memoria urbana*. Madrid: Fundación I.C.O., 2005.
134. Raphael Gygax y Heike Munder (ed.). *United by AIDS: An Anthology on Art in Response to HIV/AIDS*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2019.
135. Renaud Camus. *Duane Michals*. Londres: Thames and Hudson, 1990.
136. Ricardo Llamas (ed.). *Construyendo sidentidades: estudios desde el corazón de una pandemia*. Madrid: Siglo XXI, 1995.
137. Rob Baker. *The Art of AIDS: From Stigma to Conscience*. Nueva York: Continuum, 1994.
138. Robert Mapplethorpe y Ntozake Schange. *Robert Mapplethorpe: The Black Book*. Munich: Schirmer Mosel, 1986.
139. Robert Mapplethorpe y Patti Smith. *Flores*. Barcelona: Anagrama, 1990.
140. Robert Mapplethorpe, Doménico Chiappe y Siri Hustvedt. *Robert Mapplethorpe: la mirada de Almodóvar*. Madrid: La Fábrica, 2012.
141. Rosalía Banet. *Beefcakes*. Murcia: Galería Espacio Mínimo, 1999.
142. Rosalind Krauss y Norman Bryson. *Cindy Sherman: 1975-1993*. Nueva York: Rizzoli, 1993.
143. Rut Martín Hernández. *El cuerpo enfermo: arte y VIH/SIDA en España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
144. Simon Djami. *Africa Remix: l'art contemporain d'un continent*. París: Éditions du Centre Pompidou, 2005.
145. Sofía Barrón Abad, Judith Navarro García y Áurea Ortiz Villeta. *El arte látex: reflexión, imagen y sida*. Valencia: Universitat de València, 2006.
146. Soledad Lozano Cumbreira, Fabio de Miguel, Pedro Almodóvar, Olvido Gara Jova, Enrique Naya Igueravide y Carlos G. Berlanga. *Costus*. Madrid: Fernando Vijande, D.L. 1981.
147. Spit. *The Spit! Manifesto Reader: A Selection of Historical and Contemporary Queer Manifestos*. Londres: Frieze Projects, 2017.
148. Susan Cahan y Zoya Kocur (ed.). *Contemporary Art and Multicultural Education*. Nueva York: The New Museum of Contemporary Art; Londres: Routledge, 1996.
149. Tania Kovats. *Lost*. Birmingham: Ikon Gallery, 2000.
150. Ted Gott. *Don't Leave Me this Way: Art in the Age of Aids*. Canberra: National Gallery of Australia, 1994.
151. Ulises Carrión. *El arte nuevo de hacer libros: Archivo Carrión I*. México: Tumbona, 2016.
152. Ulises Carrión. *El arte correo y el gran monstruo: archivo Carrión II*. México: Tumbona, 2013.
153. Ulises Carrión. *Lilia Prado superestrella (y otros chismes)*. México: Tumbona, 2015.
154. Ulises Carrión. *Montones de metáforas*. Ciudad de México: Malpaís, 2019.
155. Ulises Carrión. *El robo del año*. México: Alias, 2013.
156. Ulises Carrión. *Die neue Kunst des Büchermachens: Other Books and So*. Bremen: Neues Museum Weserburg Bremen, 1992.
157. Ulises Carrión, Claudio Goulart, Martha Hawley y Martha Hellion. *Ulises Carrión: mundos personales o estrategias culturales?* Madrid: Turner, 2003.
158. Ulises Carrión, Rodrigo Alonso y Juan J. Agius (ed.). *Art? Skill? Technique? Ulises Carrión's Cultural Strategies and Communication Tactics: Five Reports*. Heras: La Bahía, 2013.
159. Victor Hugo Robles. *El diario del Che gay en Chile*. Santiago de Chile: SiempreViva, 2015.
160. VVAA. *Costus: Juan Carrero + Enrique Naya: clausura*. Madrid: Comunidad; Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente; Cádiz: Diputación, 1992.
161. VVAA. *Desiderata*. Madrid: Desiderata, 2017.
162. VVAA. *El papel en la función del arte en el siglo XX*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 1994.
163. Xoan Anleo. *(Ins)urgencia*. Barcelona: Autoeditado, 2027.
164. Xoan Anleo. *(Protección)*. Barcelona: Autoeditado, 2026.
165. Xoan Anleo. *Cadea de reacció paremos a SIDA*. Barcelona: Autoeditado, 2024.
166. Xoan Anleo. *Cuerpos de seguridad legítima defensa*. Barcelona: Autoeditado, 2021.
167. Xoan Anleo. *Cuerpos replicantes*. Barcelona: Autoeditado, 2017.
168. Xoan Anleo. *El cuerpo que siente*. Barcelona: Autoeditado, 2025.
169. Xoan Anleo. *Estrategia replicante células que transportan oxígeno*. Barcelona: Autoeditado, 2018.
170. Xoan Anleo. *Hazlo viral no abandones tu cuerpo*. Barcelona: Autoeditado, 2015.
171. Xoan Anleo. *Nuestra defensa, nuestro futuro*. Barcelona: Autoeditado, 2023.
172. Xoan Anleo. *Replicante noticias del futuro*. Barcelona: Autoeditado, 2019.
173. Xoan Anleo. *Resistencias lo que un cuerpo puede*. Barcelona: Autoeditado, 2022.
174. Xoan Anleo. *Sin final*. Barcelona: Autoeditado, 2016.
175. Xoan Anleo. *Test de Turing humano / replicante*. Barcelona: Autoeditado, 2020.
176. Xoan Anleo. *Transmisión abraza tu cuerpo*. Barcelona: Autoeditado, 2028.
177. Xosé M. Buxán (ed.). *Conciencia de un singular deseo: estudios lesbianos y gays en el Estado español*. Barcelona: Laertes, 1997.
178. Xosé Manual Buxán Bran. *Sala Alterarte*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas, 2015.





NOTAS BIOGRÁFICAS

ALIWEN es artista y curadorx no-binárx proveniente de Chile-Italia, que actualmente radica en Tokio. Sus principales campos de interés son las prácticas artísticas y curatoriales, las políticas disidentes, y las experiencias cuir-queer en Latinoamérica y el Este Asiático. Emplea el artivismo, pedagogías críticas, y proyecciones filmico-videísticas para luchar en contra del estigma del VIH/Sida, de las experiencias de las personas sexo disidentes y trans*. Cursa el Doctorado en Filosofía con Mención en Estudios Culturales en el Departamento de Estudios Internacionales de Cultura y Comunicación, Universidad Waseda, con el apoyo de Beca Internacional Honjo. Es profesorx ayudante de las cátedras «Pensar el Poder» y «Estudios de Traducción» en la Escuela Internacional de Estudios Liberales, Universidad Waseda. Ha recibido varias becas y fondos de investigación, incluyendo MEXT (2021-2023), Fundación Visual AIDS (2022), Consejo de las Artes de Tokio (2022), MHz Curatorist (2023), Proyecto I LOVE YOU (2023), y Fundación DNP (2025-2026). Ha curado exposiciones artísticas como *Arte y cuerpo seropositivo en el Chile contemporáneo*, Museo de Química y Farmacia, Universidad de Chile, Octubre 2018. Ha publicado ensayos como «El arte de amar en tiempos de pandemia», Caja Negra (2020) o «Nelson Edwin Rodríguez: Love, Loss, Memory» Fundación Visual AIDS (2023) y organizó la proyección Day Without Art «Enduring Care,» junto con la Fundación Visual Aids 2021 en Tokio.

JÚLIA AYERBE trabaja en el campo del arte contemporáneo con temas relacionados con los estudios de la discapacidad, corporalidades disidentes y las prácticas editoriales. En Brasil, fue editora senior de la Pinacoteca de São Paulo (2010-16) y miembro fundador de Edições Aurora / Publication Studio São Paulo (2014-2018). Desde que vive en Madrid (2017), ha desarrollado proyectos para instituciones europeas como CA2M, Galerias Municipais de Lisboa, Haus der Kulturen der Welt, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sophiensaele, Tabakalera, entre otras. Ha publicado ensayos en revistas culturales como *Utopia*, *A*Desk*, *Nossa Voz*, *Metode*, *Revista del Centro Dramático Nacional*. Es estudiante de doctorado en el Departamento de Historial del Arte de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

DIEGO CALVO CUBERO es diseñador gráfico especializado en publicaciones, páginas web y comunicación gráfica en el ámbito cultural y artístico. En 2016 se graduó en Diseño por la Facultad de Bellas Artes (UCM), formación que completó en 2018 con el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UCM/MNCARS). Ha trabajado para Alianza Editorial, Biblioteca Nacional de España, hablar-en-arte, Hamaca, Hamburger Kunsthalle, Museo de Pontevedra, Museu de la Música de Barcelona y Tenerife Espacio de las Artes, entre otros. Junto a Luis Lloréns Pendás es fundador de Cupé studio.

CAROLINA CHACÓN BERNAL (Colombia). En situación de curadora y docente. Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UCM y UAM, Madrid). Artista plástica y visual de la Universidad DFJC de Bogotá. Su trabajo aborda la curaduría como una práctica performativa y situada a través de la cual establece relaciones entre prácticas artísticas y científicas, perspectivas interseccionales y activismos desde contextos del Sur, que ponen en tensión las políticas de representación y las narrativas dentro de la producción cultural hegemónica. Fue curadora adjunta del Museo de Antioquia en Medellín entre 2013 y 2019. Ha realizado curadurías para la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Museo del Banco de la República, Museo de Arte Moderno de Medellín MAMM, Centro de Ciencia Parque Explora de Medellín, Cámara de Comercio de Bogotá, entre otros y ha colaborado con varios espacios culturales en España, México y Chile. Actualmente es coordinadora de contenidos de exposiciones en el Parque Explora y profesora auxiliar de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.

MARTA ECHAVES (Madrid 1990). Estudió Filosofía y se especializó en el Programa de Estudios Independientes del MACBA. Coordinadora de actividades de la editorial Caja Negra, investiga, escribe y es programadora cultural. Ha escrito para catálogos y libros de artistas, comisariado exposiciones, y formado parte de jurados y procesos de acompañamiento en residencias de creación. Sus proyectos de largo aliento toman diferentes formatos. *La contrarrevolución de los caballos*, *De las Acechanzas*, *Ese zumbido azul*, y *Tres veces dije fuego* se han presentado en instituciones como el MNCARS, MACBA, La Casa Encendida, CA2M, La Capella, ARCO, Matadero, entre otras. Escribió el epílogo de *Raving*, de Mackenzie Wark (Caja Negra, 2023), y participa en el libro colectivo *La potencia afectiva. Deseo, cuerpo y emociones* (Contintametimes, 2025). Editó junto a María Ruido y Antonio Gómez Villar *Working Dead. Escenarios del Postrabajo* (Virreina Centro de la Imagen, 2019), donde escribió su ensayo «Confiad en la Piedad Química», que es el punto de partida del libro que publicará con la editorial Cielo Santo.

THIERRY FREITAS es historiador del arte por la Universidade Federal de São Paulo. Escribe sobre arte contemporáneo y es curador pleno de la Pinacoteca de São Paulo, donde ha organizado exposiciones de artistas como Chico da Silva, Maria Leontina y Gervane de Paula.

YUJI KAWASIMA es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y profesor en la School of Architecture and Design de IE University. Su investigación aborda el arte y el diseño contemporáneos, con énfasis en racialidad y género. Su tesis doctoral exploró la experiencia migrante, queer y seropositiva del artista Leonilson, tema de un libro en preparación para Editorial Cátedra. Ha investigado el impacto del VIH/sida en la producción cultural en instituciones como la Universidade de São Paulo y el Center for Book Arts de Nueva York, y ha presentado su trabajo en la NYU, la CUNY y la University of St. Andrews. Ha publicado en revistas como *Goya* y medios como *Babelia-El País*, *Exit-Express* y *Utopía*. Además, ha participado en proyectos curatoriales y educativos en el Museo Reina Sofía, el CA2M, la São Paulo Art Book Fair y el Salón Regional de Artistas de la Zona Pacífico de Colombia.

ELOY V. PALAZÓN comenzó a interesarse por el potencial político del arte durante la crisis del sida cuando fue diagnosticado vih positivo. Desde entonces, ha rastreado las formas en las que el arte, la cultura visual y las subculturas musicales se han relacionado con la ética y la política del virus en todas sus etapas sociohistóricas. Aparte de eso, es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, profesor en USAC Madrid y en el Institute for the International Education of Students y sus principales líneas de investigación son las relaciones entre la cultura visual, la música, las artes performativas y las identidades sexuales.

AIMAR PÉREZ GALÍ desarrolla su práctica artística en el campo de las artes en vivo como bailarín, coreógrafo, investigador, pedagogo, escritor y editor. Su trabajo transita por la investigación sobre las relaciones entre danza, pedagogía, lenguaje, historia y

el desarrollo de nuevas metodologías para la práctica performativa. Estudió el Grado en danza contemporánea en la Escuela Superior de Artes de Ámsterdam y el Programa de Estudios Independientes del MACBA. Desde el 2014 forma parte del equipo docente del Institut del Teatre de Barcelona. Entre sus últimos trabajos destacan *ALBA, è p i c a*, *The Touching Community* y *Sudando el discurso: una crítica encuerpada*, la cual ha sido adquirida como obra inmaterial por el Museu Morera de Lleida. Ha colaborado con artistas como Xavier Le Roy, Cuqui Jerez, Dora García, C. Tangana, Maria Arnal y Nicole Beutler entre otras.

JAVIER PÉREZ IGLESIAS hace sus labores bibliotecarias en, desde, para la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Su práctica bibliotecaria tiene que ver con pensar y hacer la biblioteca como si fuera una obra de arte colectiva e inacabada. Eso implica un trabajo colaborativo, un escuchar y hacer con otras, que se traduce en textos, publicaciones, ediciones, dibujos, instalaciones, ramos de flores, performances, exposiciones, charlas, talleres, jardinerías... Sus investigaciones, basadas en la práctica artística, están relacionadas con publicaciones, las artes escénicas y la cultura como territorio de luchas y tensiones entre una democracia radical necesaria y una realidad excluyente. Actualmente, trabaja con Gabriela Halac (editorial documenta) sobre las bibliotecas como refugio, reservas a la manera de una reserva natural, frente al avance de los fascismos.

LUISA VILLEGAS G. Magíster en Historia del Arte y Cultura Visual de la UCM y el MNCARS, historiadora y artista plástica de la UNAL, conecta procesos de investigación curatorial y procesos de memoria y prácticas artísticas contemporáneas en diversos proyectos expositivos. Ha sido curadora de *Oír al río. Hallazgos y recomendaciones del Informe de la Comisión de la Verdad*, Museo Casa de la Memoria, 2023, *Alzar la voz*, Museo Casa de la Memoria, 2022, y co-curadora de *Resistir para existir: por la dignidad, la palabra y la tierra*, Museo Casa de la Memoria, 2021, y *Tuya*, Museo de Antioquia – Taller 7,

2019. Es autora de «¿Opacar los bordes, reactivar la otredad? Curadurías críticas en la era de la diversidad» en *Posts 7*, UDFQ, Quito, 2021 y «¿XVII SRA en clave feminista? Una curaduría virtual y especulativa» en *Catálogo de los XVII Salones Regionales de Artistas*, MinCultura, Colombia, 2021, y es coautora de «Hacer(nos) Fuego: Una propuesta curatorial en curso» en *Revista 180*, UDP, Santiago, 2021. Actualmente, hace parte del Equipo de Curaduría e Investigación del Museo de Memoria de Colombia.



Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes,
Universidad Complutense de Madrid

CRÉDITOS

AQUISICIONES COMISARIADAS

COMISARIADO

Yuji Kawasima

BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

— Dirección

Javier Pérez Iglesias

— Equipo

Laura Bomati

Ana Castejón

Rafael Hernández

Javier Martín

Laura Martín

Mayte Pérez

Antonio Poveda

Belén Solís

Sandra Vieitez

PUBLICACIÓN

EDICIÓN

Yuji Kawasima

Javier Pérez Iglesias

TEXTOS

aliwen

Carolina Chacón

Marta Echaves

Thierry Freitas

Eloy V. Palazón

Aimar Pérez Gali

Javier Pérez Iglesias

Luisa Villegas G.

Yuji Kawasima

REVISIÓN Y CORRECCIÓN

Júlia Ayerbe

Yuji Kawasima

DISEÑO Y RELATO VISUAL

Júlia Ayerbe

Diego Calvo Cubero

FOTOGRAFÍAS

Cortesía de Canti Casanova, p. 30

Isabella Matheus / Projeto Leonilson, p. 47

Rubens Chiri / Projeto Leonilson, p. 48

Cortesía de Hugo França y Galeria Jaqueline Martins, p. 50

Cortesía de oma Galeria, p. 51

Cortesía de Francisco Hurtz, p. 52

Cortesía Constanza Camelo, p. 56

Ximena Franco / cortesía de Constanza Camelo, p. 57

Cortesía de Nadia Granados y Vik Oseguera, p. 58

Cortesía de Nadia Granados y Red Comunitaria Trans, p. 59

Álvaro Hoppe, p. 64

Cortesía de Ricardo Rojas Toro y Fundación Savia, pp. 67, 70

Cortesía de Hermann Mondaca y Archivo Cineteca Nacional de Chile, p. 68

Júlia Ayerbe, Diego Calvo Cubero y Yuji Kawasima, pp. 1-4, 21, 22, 27, 28, 35, 36, 43, 44, 53, 54, 61, 62, 71-89, 105, 106, 110, 113-116

AGRADECIMIENTOS

Estrella de Diego Otero

Verónica Flom

Alicia Fuentes Vega

Nancy Garín

Mario Leal Olloqui

Ana Longoni

Lorena Méndez

Camilo Otero

Eva Parra

Alejandro Simón

Marta van Tartwijk

Linda Valdés

Amelia Valverde

APOYO

Esta publicación ha contado con el apoyo del Grupo de Investigación UCM «Imaginarios. Procesos culturales en la contemporaneidad occidental» (IP: Alicia Fuentes Vega y Estrella de Diego Otero)



Esta publicación fue también parcialmente financiada por IE University.

CONDICIONES DE USO Y DISTRIBUCIÓN

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España (CC BY-NC-ND 3.0 ES).

Usted es libre de compartir (copiar, distribuir y comunicar públicamente) esta obra siempre que reconozca la autoría, no haga un uso comercial del contenido y no realice obras derivadas.

Esta publicación tiene una distribución exclusivamente no comercial y queda expresamente prohibida su venta o reventa por parte de terceros.

Para ver una copia de esta licencia, visite: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>

NOTAS SOBRE LA EDICIÓN

A lo largo de esta publicación se emplean distintas grafías para términos como «vih», «VIH», «sida», «SIDA», así como para siglas que aluden a identidades sexo-genéricas y disidencias sexuales —como «LGTB», «LGTBQ+», «LGBTQ», «LGBTTTI», entre otras. Asimismo, varios textos adoptan diferentes estrategias para abordar el género en la escritura, en particular el uso de la «x» como marca de género neutro y la preferencia por la flexión de género en femenino como forma inclusiva. Estas elecciones responden a posicionamientos expresivos, políticos y contextuales propios de cada contribución. La edición ha optado por respetarlas y no unificarlas, con el fin de preservar la integridad, la pluralidad, los enfoques y las voces de cada texto.

Desiderata editorial
Madrid, 2025

Se han realizado todos los esfuerzos razonables para identificar a los titulares de los derechos de autor de las imágenes. Si se ha producido alguna omisión o error involuntario, rogamos que se pongan en contacto con la editorial para proceder a su subsanación.

Esta publicación se imprimió en Palgraphic S. A. en septiembre de 2025. Se utilizaron los papeles Coral Book Ivory 90 gm², estucado brillo 90 gm² y Munken Kristall Rough 100 gm². El libro está compuesto en la tipografía Bradford LL.

the work
s. In addi-
om Schir-
rk of this

r, leading
uses her
d photo-
d disguise.
posed our
turned to
t's easel -
posing the
n the Old
of women
nés of the
traumatic
dy appears
of Roman-
racted by
arts. Cindy
and night-
and trans-

tin Schwan-
the images;
dy Sherman

DAD COMPLUTENSE DE M
BIBLIOTECA

debe ser devuelto el día: —

ENE 2000	24 JUN 20
MAR 2000	
1 SEP 2000	12 ENE 2005
NOV 2000	23 FEB 2005
8 JUN. 2002	14 ABR 2005
8 ABR 2003	23 MAY 2005
	14 OCT 2007
MAYO 2003	18 DIC 20
SET. 2003	14 ENER
5 SET. 2003	
2 SET. 2003	
2 ENE 2004	2 NO
4 MAY 2004	
6 SEP 2004	

ba escrita en último l

LIBROS



Entra e
donde
sobre t
que te
Bibliote

Este libro



**HISTORIAS, IMÁGENES Y DOCUMENTOS
EN UNA BIBLIOTECA SEROPOSITIVA**

