

LA DIMENSIÓN PERFORMATIVA DE LOS EVENTOS ANTISIDA DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Porfirio Miguel Hernández Cabrera*

RESUMEN. El trabajo analiza la dimensión performativa de los y las activistas del movimiento de lucha contra el sida durante la Caminata Nocturna Silenciosa en Conmemoración de los Muertos por Sida, a finales de los noventa en la Ciudad de México. El estudio reveló que tales eventos constituyen manifestaciones culturales y políticas que apelan al performance y a la teatralidad para hacer más efectivas las demandas; cumplen con funciones simbólicas en la reivindicación de las identidades gay y seropositiva, y en los procesos de duelo, educación y prevención; son estrategias para defender los derechos civiles y revertir el estigma de una enfermedad condenada socialmente; y, aunque poseen un carácter globalizado, localmente incorporan elementos propios de la identidad y la cultura popular nacionales.

PALABRAS CLAVE. Performance, caminata, VIH-sida, identidad gay, muerte.

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la aparición del virus de inmunodeficiencia humana (VIH), causante del síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA), los primeros grupos gay activistas de lucha contra este síndrome en Estados Unidos comenzaron a realizar eventos político-culturales, como marchas y otras manifestaciones públicas, en las que incorporaron el performance y otras artes para exigir adecuadas políticas de salud,

* Profesor investigador de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Plantel Iztapalapa. Correo electrónico: porfiriomiguel@yahoo.com.mx

alertar a la población sobre la importancia de la prevención, y rendir homenaje a las personas fallecidas por esa pandemia. Así, surgieron diferentes expresiones culturales de protesta y de duelo entre las que se encuentra la *Candlelight Memorial* (Conmemoración de la Velas Encendidas) o *Candlelight Vigil* (Vigilia de la Velas), la cual se extendió rápidamente a otros países.

En la Ciudad de México, desde finales de los años ochenta del siglo pasado, las Organizaciones No Gubernamentales (ONG) gay y de lucha contra el sida empezaron a llevar a cabo anualmente la versión local de la *Candlelight Memorial*, denominada Caminata Nocturna Silenciosa en Conmemoración de los Muertos por Sida.

En Estados Unidos, la investigación de estas acciones colectivas de duelo y protesta de los y las activistas en lucha contra el sida ha sido realizada desde los estudios del performance, como un área académica que analiza la vinculación entre la política y el arte. En la academia mexicana, el estudio de la dimensión performativa de dichas acciones en torno al sida no es muy profuso; además, las investigaciones que existen no la han abordado en profundidad. En este sentido, es necesario identificar y analizar los elementos culturales globales y locales de tales eventos, y su contribución en los procesos de construcción social de las identidades gay y seropositiva.

Así, el objetivo del presente trabajo es analizar la dimensión performativa de los activistas gay y de otros específicamente comprometidos en la lucha contra el sida durante la Caminata Nocturna Silenciosa en Conmemoración de los Muertos por Sida a finales de los noventa en la Ciudad de México. Para ello se retoma el material etnográfico derivado del trabajo de campo realizado en tales eventos (Hernández, 2002).

EL PERFORMANCE, LA IDENTIDAD GAY Y LA LUCHA CONTRA EL SIDA EN ESTADOS UNIDOS

El término “performance” (del latín *per-formare*) significa: “desempeño, espectáculo, actuación, ejecución musical o dancística, representación

teatral, arte-acción, etcétera”; tiene múltiples aplicaciones en diversos “campos semánticos” (Prieto, 2005: 5) y abarca desde las artes hasta el ámbito académico. Prieto (2009) agrega que la traducción más apropiada al español es la palabra “actuación”, sin embargo, aquí se prefiere el término “performance” por ser de uso más frecuente tanto en el terreno artístico como en el académico.

EL *PERFORMANCE ART*

Como fenómeno artístico, a decir de Alcázar, el performance —o “*performance art*”, según Prieto—, es un “arte interdisciplinario” que surge en la década de los setenta del siglo pasado y actualmente se sitúa dentro de la “estética de la posmodernidad”, aboliendo “los límites entre alta cultura y cultura popular” ya que es una:

forma híbrida que se nutre del arte tradicional —como el teatro, las artes plásticas, la música, la arquitectura, la poesía y la danza—, del arte popular —como la carpa, el cabaret, el circo— y de nuevas formas de arte —como el cine experimental, el video-arte y el arte digital—. Pero también se nutre de fuentes extra-artísticas como la antropología, el periodismo, la sociología, la semiótica, la lingüística (Alcázar, 2002: 15).

Alcázar agrega que “El performance es un espacio de libertad, un espacio que busca ampliar los horizontes del arte y de la vida, un espacio transgresor, pero también un espacio lúdico. El artista del performance desafía la obsesión por la pureza, se enriquece con lo diverso, sabe que los márgenes son una invitación a que los crucen [...]” (2002: 17). En este sentido, los y las performanceros utilizan la parodia y la ironía, la paradoja y la contradicción, el pastiche y la yuxtaposición de imágenes y objetos como “herramientas de transgresión” para explorar y exponer “múltiples identidades” (Alcázar, 2002: 16-17) y para “subvertir las ideas y los conceptos que cuestionan” (Alcázar, 2002: 21).

LOS PRIMEROS PERFORMANCE ART EN CONTRA DEL SIDA

De acuerdo con Román, desde la aparición del VIH-sida, los activistas gay y los artistas estadounidenses vieron en el performance “uno de los más efectivos medios de impulsar a la gente en la lucha contra la enfermedad [...] recaudar fondos para el apoyo directo a los afectados y educar a los que podrían estar en riesgo” (Román, 2000: 37). Según este autor, los eventos se realizaban en teatros no tradicionales como centros comunitarios, bares y cabarets.

El primer performance sobre el sida se tituló *One (Uno)* y se representó en Chicago en 1983. A partir de esta obra se produjeron muchos eventos que estuvieron vinculados no sólo al activismo antisida, sino también a las políticas gay y lésbicas (Román, 2000). En el caso de los y las artistas gay y lesbianas latinos, en 1988 fundaron el grupo “Teatro Viva!” en Los Ángeles, el cual, mediante el activismo y el teatro, abordó problemas de género y promovió la conciencia de la prevención contra el sida (Prieto, 2000).

EL PERFORMANCE DE LA IDENTIDAD GAY Y EL SIDA EN LOS AÑOS NOVENTA

En los años noventa, muchos performanceros estadounidenses y chicanos comenzaron a discutir explícitamente el tema del sida en sus obras, la mayoría de las cuales se enfocaban en hombres gay (Román, 2000).

Prieto señala que los gay, como comunidad estigmatizada, han utilizado el performance para articular su resistencia, apropiándose de los estereotipos opresores, deconstruyéndolos, dándoles nuevos significados y construyendo “una identidad [sexual] con carga política” (Prieto, 1996: 292). En tanto que el performance es una estrategia para transgredir imposiciones socio-políticas, los y las artistas lo han utilizado porque “facilita abordar problemáticas locales y personales”, y porque su eficacia demuestra “la relevancia de estos problemas a nivel (inter)nacional y político” (Prieto, 1996: 297).

Lo anterior se aplica al caso de Luis Alfaro, performancero autodefinido como “chicano gay” que aborda en sus trabajos ambas

dimensiones identitarias de manera autobiográfica (Prieto, 1996 y 1997) estableciendo “las intersecciones de clase, raza, sexualidad y etnicidad” (Prieto, 2000: 182). En su obra de 1994, *El juego de la jotería*,¹ se vale de la poesía y de escenas satíricas autobiográficas —en las que recurre a la parodia y al pastiche—, mediante las que subvierte las etiquetas estigmatizadas de *joto*²/*queer*³ y pone de relieve los problemas que enfrentan los gay latinos cuando pretenden establecer alianzas con la comunidad gay blanca (Prieto, 2000). Así, mediante el performance, Alfaro afirma su identidad étnica y sexual, y resiste la opresión de los grupos hegemónicos (Prieto, 1996).

El juego de la jotería también ha sido descrita como “una suerte de rito (con referencias explícitas a servicios religiosos cristianos) que ejerce diversas funciones, desde invocar un sentimiento de comunidad, hasta rendir homenaje a los muertos por el sida” (Prieto, 1997: 82).

EL PERFORMANCE CALLEJERO COMO ESTRATEGIA DE LUCHA CONTRA EL SIDA: LA CANDLELIGHT MEMORIAL

Además de su utilización como recurso expresivo artístico en teatros y en teatros no tradicionales, el performance fue incorporado en las primeras reuniones públicas que se realizaban en la calle, como un espacio alternativo, para conmemorar a los muertos. Así, en 1987 el grupo activista *AIDS Coalition to Unleash Power* (Coalición SIDA para Desencadenar el Poder) (ACT UP, por sus siglas en inglés) incluyó con éxito el performance en sus acciones callejeras de protesta (Román, 2000).

¹ Tal espectáculo se representó en 1995 en el Museo Ex Teresa Arte Actual de la Ciudad de México (Prieto, 1996).

² En México, *joto* es la forma coloquial para nombrar a los hombres con prácticas homosexuales y particularmente a los afeminados. Por su parte, *jotería* se refiere a los comportamientos y gustos que se consideran propios de los *jotos*.

³ Vocablo inglés que significa *raro*, *maricón*, *puto*. La academia estadounidense lo ha resignificado al proponer la *queer theory* (teoría *queer*), la cual cuestiona la segmentación del mundo erótico y la esencialización de las categorías de identidad sexual y de género, proponiendo la desconstrucción de las mismas en el análisis de las políticas de diferencia entre los sujetos (Hernández, 2004).

Posteriormente surgió la *Candlelight Memorial* (también llamada *Candlelight Vigil*), que es una caminata nocturna en la que los participantes marchan en silencio portando veladoras encendidas. La primera *Candlelight Memorial* se llevó a cabo el 2 de mayo de 1983 en San Francisco y en otras ciudades de Estados Unidos. Para 1994, las caminatas se realizaban en más de 250 ciudades del mundo bajo la coordinación internacional de los grupos activistas *Mobilization Against AIDS* (*Movilización en Contra del SIDA*) y *The Global AIDS Action Network* (*Red SIDA de Acción Global*) (Comité Coordinador, 1994). De acuerdo con Altman, en 1999 la *Candlelight Memorial* “proporcionó un foro para destacar los temas particulares alrededor de la epidemia en el mundo pobre” (Altman, 2006: 134).

A diferencia del *performance art*, la *Candlelight Memorial* es una acción performativa callejera que tenía un enorme contenido simbólico y se orientaba a la conmemoración de los gay y demás personas que habían fallecido a causa del sida, pero también a la protesta por mejores políticas públicas de salud y la prevención para detener la entonces nueva enfermedad.

LOS ESTUDIOS DEL PERFORMANCE Y LOS RITUALES ANTISIDA

Como área académica, los estudios del performance tienen un soporte institucional estadounidense y aluden al interés investigativo de una “actuación” —tanto en el ámbito escénico como en el cotidiano— que “sugiere intencionalidad, *un hacer que dice algo*” (Prieto, 2009: 10; cursivas en el original).

Acerca de las diferencias entre teatralidad y performance, Prieto opina: “Mientras que un performer trabaja con *acciones significativas*, un actor teatral trabaja medularmente con *actuaciones comunicativas*” (2009: 11). Del mimo modo, el performer mexicano Pancho López define el performance como “un arte capaz de valerse de un simple gesto, un movimiento o el más cotidiano de los objetos para inventarse, para crear un significado o resemantizar la realidad” (López entrevistado por Zúñiga; citado en Prieto, 2009: 12).

EL CAMPO DE LOS ESTUDIOS DEL PERFORMANCE

Los estudios del performance tienen un carácter interdisciplinario entre la antropología y el teatro, incluyen los fenómenos para-teatrales que se presentan en espacios públicos, y analizan “la teatralidad y ‘performatividad’ de las prácticas políticas, sociales y culturales de la vida cotidiana” (Prieto, 2005: 3). Para Prieto, el campo de estudio del performance es muy amplio e incluye no sólo lo que se conoce propiamente como “performance”, sino también otros asuntos que se engloban en lo que llama el “fenómeno performativo”. Al respecto, Prieto, siguiendo a Richard Schechner —artista escénico vanguardista de los años sesenta y setenta del siglo pasado— afirma que los estudios del performance:

abarcan cualquier tipo de actividad humana desde el rito hasta el juego, pasando por el deporte, espectáculos populares, artes escénicas, así como actuaciones de la vida cotidiana, las ceremonias sociales, la actuación de roles de clase, de género y, también, la relación del cuerpo con los medios masivos y el Internet [...] En todos los casos, no interesa la “lectura” o el estudio de un objeto en sí, sino su “comportamiento”, es decir, su *dimensión performativa* (Prieto, 2005: 6).

De acuerdo con Prieto, para Diana Taylor, el performance es “a la vez que un acto vivo un medio para la transmisión de memoria cultural”, y agrega:

La propuesta de Taylor va en contra corriente con la tendencia de los estudios culturales a “leer” la cultura como si fuera un texto. En cambio, la autora propone abordar las actuaciones —tanto sociales como artísticas— no en su dimensión de narrativa, sino en su dimensión de *escenarios*, entendidos como “paradigmas generadores de sentido que estructuran entornos sociales, conductas y desenlaces posibles” (Prieto, 2009: 15).

LOS RITUALES COMO CAMPO DE LOS ESTUDIOS DEL PERFORMANCE

De acuerdo con Prieto, fue el antropólogo Víctor Turner, quien proporcionó:

herramientas analíticas para estudiar cómo, en los sistemas rituales, la actuación o performance puede transformar la identidad de los participantes (por ejemplo, en los ritos de paso), contribuir a mantener un orden establecido (en ritos de carácter oficial), y/o servir para parodiar, criticar y subvertir dicho orden (como es el caso de los carnavales o las manifestaciones políticas) (Prieto, 2009: 18).

Para Turner, “los conflictos sociales se estructuran como dramas”, razón por la cual realizó etnografía a partir de la teatralidad (Prieto, 2005: 3). Su trabajo en colaboración con Schechner fue determinante para el estudio de la dimensión ritual del performance ya que: “mientras a Turner le interesaba el arte dramático como herramienta para un acercamiento más dinámico al estudio etnográfico, a Schechner le cautivaban las posibilidades que ofrecía la antropología para enriquecer el campo de estudio de las artes escénicas” (Prieto, 2009: 18). Así, es mediante estas y otras intersecciones con otros campos de estudio que el performance se ha constituido no sólo en un arte, sino principalmente en un “acto expresivo”, esto es, “una actuación que se puede analizar en todos los ámbitos de la vida cultural, social y política” (Prieto, 2009: 23).

LA INVESTIGACIÓN ACADÉMICA DE LA *CANDLELIGHT MEMORIAL* EN ESTADOS UNIDOS

De acuerdo con Altman, “La mayoría de los discursos científicos y académicos sobre el sida ignora su impacto en la cultura popular y la gran respuesta creativa que la epidemia ha despertado” (2006: 127). No obstante, en Estados Unidos, y en otros países, se ha llevado a cabo investigación sobre estos temas a través de los estudios del performance. Desde este campo se han analizado la *Candlelight Memorial*

y otras acciones colectivas de duelo y protesta de los y las activistas en lucha contra el sida, como prácticas culturales con un alto contenido performativo; del mismo modo, se han estudiado diversas expresiones teatrales sobre el impacto del sida en la sociedad estadounidense (Román, 1998).

Altman concibe a las *Candlelight Vigil* o Vigilias de las Velas como “ceremonias particulares” y “rituales”. Desde su punto de vista, “El sida es producto y causa de la globalización, al unir las regiones menos y más desarrolladas del mundo” (Altman, 2006: 116), por lo cual tales acciones colectivas han llegado a desarrollar un carácter globalizado como una “respuesta cultural de aflicción y pérdida que une las experiencias del sida” (2006: 134) entre ciudades muy remotas entre sí.

Para Altman, tales “respuestas creativas son el mejor indicador que tenemos de las formas en que el sida ha afectado nuestra imaginación y percepción del mundo” (2006: 128). No obstante, como investigador occidental, y desde una postura autocrítica, reconoce: “Quienes trabajamos en países ricos de habla inglesa estamos lejos de conocer cómo han desarrollado otras culturas sus propias formas para conmemorar las muertes por sida [...]” (Altman, 2006: 134). En este sentido, el presente trabajo pretende contribuir a llenar ese vacío en la investigación académica global y local al describir y analizar las “respuestas creativas” que los activistas de lucha contra el sida han dado a este fenómeno durante las caminatas nocturnas en la Ciudad de México.

LOS EVENTOS ANTISIDA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COMO “RITUALES DE LA PROTESTA MODERNOS”

Los *eventos antisida* son el conjunto de acciones colectivas en pro de los derechos sexuales que las ONG (grupos y asociaciones gay, lésbicos, de vendedoras/es de servicios sexuales, mujeres, jóvenes, etcétera) realizaban anualmente en lugares públicos y céntricos de la Ciudad de México a finales de los años noventa. Tales eventos incluían la Caminata Nocturna Silenciosa en Conmemoración de los Muertos por Sida, en mayo; la Velada en Memoria de los Muertos por el Sida, el

2 de noviembre; la Instalación de Altares de Muertos en Memoria de las Personas que han Fallecido a Causa del Sida, el 2 de noviembre; y el Día Mundial de Lucha contra el Sida, el 1 de diciembre (Hernández, 2005).

En México los estudios del performance, y específicamente de los eventos antisida, son escasos. Sin embargo, en el ámbito de la antropología social existen dos investigaciones que han abordado la dimensión performativa de la Caminata Nocturna Silenciosa desde el campo de estudio de los rituales.

Por un lado, en su estudio sobre las caminatas y marchas de la Ciudad de México, Cruces pone énfasis en la dimensión ritual de tales acciones colectivas de protesta, para lo cual define la categoría de ritual de la siguiente manera:

patrones de comportamiento de naturaleza colectiva; repetidos y estereotipados; señalados por la formalidad y la recurrencia; semánticamente marcados y estilizados (suponen una llamada a la interpretación); de naturaleza presentacional y evocadora. Son modos de acción social, cuyo sentido no se agota en una funcionalidad medios/fines, y que tienden a replicarse en el futuro: son tradicionalizantes aun cuando carezcan previamente de tradición, enviando un mensaje a quienes participan sobre la perpetuación social o cultural del grupo (Cruces, 1998: 34).

Cruces establece un símil entre el estudio etnográfico y las artes escénicas para dar cuenta de las acciones de protesta de los movimientos sociales, incluyendo al gay y al de lucha contra el sida. El autor considera que en México las marchas no son un mero acto de protesta, sino que son “escenarios” que expresan las “puestas en escena” de acciones y “pretensiones identitarias” de los grupos sociales mediante “representaciones simbólicas”, la “teatralización” de las demandas y el “*performance* de los recursos expresivos de los grupos implicados” (Cruces, 1998: 30). Y agrega: “El símil teatral no alude a ningún carácter de simulacro o inautenticidad, sino a la creciente importancia

en la sociedad moderna de la dimensión exterior y propagandística del ritual como mensaje dirigido a un público amplio, y muchas veces indefinido” (Cruces, 1998: 27).

Específicamente, Cruces analizó la Caminata Nocturna Silenciosa en Conmemoración de los Muertos por Sida y la Velada en Memoria de los Muertos por el Sida como “rituales de la protesta modernos” con un carácter cultural expresivo que rebasa los marcos tradicionales de la protesta política. Específicamente, afirma que la performatividad de las acciones de protesta de los movimientos sociales de la Ciudad de México, incluyendo los eventos antisida, crea un “lenguaje mixto”:

por un lado, el de las formas reconocidas y convencionales de hacer política; por el otro, el de dominios de significación cultural ampliamente aceptados o muy arraigados, que van más allá de lo político en su sentido restringido, y que permiten contemplar la acción estratégica como parte del contexto cultural del que ésta surge y que la nutre de valores, imágenes y horizontes de sentido (Cruces, 1998: 30).

Desde su punto de vista, en el caso del movimiento de lucha contra el sida, tal “lenguaje mixto” permite la inclusión de:

sensibilidades y temáticas que van de lo tradicional a lo posmoderno, de lo religioso a lo irreverente, de lo mesiánico a lo burlesco, de lo interesado a lo divertido [lo cual permite entender por qué, entre otros ejemplos,] en fechas conmemorativas, movimientos constitutivos de modernas identidades transterritoriales, como los *gays*, construyen altares a sus muertos por sida con *zempasúchitl* y *veladoras* (Cruces, 1998: 30).

Por otro lado, Hernández (2002 y 2005), retomando el enfoque de Cruces, estudió etnográficamente el activismo del Grupo Unigay (jóvenes gay) en todos los eventos antisida de la Ciudad de México a finales de los noventa. Encontró que tales eventos contribuían en los

procesos de reproducción y asimilación de los discursos y de las estrategias de los movimientos LGBT y de lucha contra el sida de los grupos activistas de la generación anterior en el Grupo Unigay (Hernández, 2002). Esto incluía la incorporación de la performatividad de Unigay, a través de la llamada “angeología”,⁴ en la representación de sus miembros como “ángeles” durante su participación en la IV Velada en Memoria de los Muertos por el Sida (1997). Así, en este estudio se concluye que:

Esta puesta en escena de los muertos por sida como “seres celestiales” redivivos en las imágenes, las figuras y en los mismos jóvenes de Unigay como ángeles ambulantes de carne y hueso, contribuía a acrecentar simbólicamente la cercanía con los muertos y eventualmente a reconfortar a las y los espectadores por el dolor de su ausencia” (Hernández, 2005: 136-137).

LA DIMENSIÓN PERFORMATIVA DE LA CAMINATA NOCTURNA SILENCIOSA EN CONMEMORACIÓN DE LOS MUERTOS POR SIDA

Los eventos antisida que se observaron en esta investigación fueron la X y la XI Caminata Nocturna Silenciosa en Conmemoración de los Muertos por Sida, que se realizaron en el mes de mayo de 1997 y 1998, respectivamente. En nuestro país, la primera Caminata Nocturna Silenciosa se realizó en la Ciudad de México en 1987 (Comité Coordinador, 1994) y para 1998 ya se efectuaba en más de 300 ciudades en todo el mundo (Comité Coordinador, 1998). Así, la Caminata era la versión local de las acciones de protesta antisida globalizadas.

⁴ “La ‘angeología’ es una vertiente esotérica de la espiritualidad moderna que se dedica a promover la veneración por los ‘ángeles’ y otros ‘seres celestiales’” (Hernández, 2005: 135).

“ACCESO A MEDICAMENTOS PARA TODOS”

Desde sus inicios, la Caminata tuvo motivaciones políticas y simbólicas. Políticamente, era un acto de protesta para exigir mejores programas de salud pública que redundaran en una mayor calidad de vida. Igual que a principios de los años ochenta, a finales de los noventa las ONG continuaban exigiendo al Estado políticas públicas que garantizaran el derecho a la salud y el respeto a los derechos civiles y humanos de las personas afectadas (Comité Coordinador, 1998).

Los objetivos y las demandas de los grupos y asociaciones civiles participantes se expresaban en las pancartas que portaban, las cuales ponían énfasis en el derecho a medicamentos y tratamientos médicos de calidad:

“No queremos que nos atiendan médicos pasantes, queremos que nos atiendan médicos especialistas en VIH Sida”.

“Frente Nacional de Personas Afectadas por el VIH-SIDA. Acceso a medicamentos para todos”.

Tales pancartas, evidenciaban, en palabras de Cruces, su “dimensión expresiva” al “movilizar y ejercer efectos”. En este caso, dicha “dimensión expresiva” se explica cuando agrega: “Parafraseando a Austin, la marcha ‘hace cosas con pancartas’. La eficacia política de la protesta pasa por un manejo adecuado de sus fuentes comunicativas, esto es, un trabajo simbólico [...] Para ser eficaz, en la manifestación, la ‘política’ ha de ceder un cierto espacio a la ‘cultura’” (Cruces, 1998: 31).

Por otra parte, el simbolismo también era expresado mediante las velas que portaban los y las caminantes en el afán de mantener prendida la llama de la esperanza, mientras que las flores y las vestimentas blancas significaban el afecto hacia los muertos (Comité Coordinador, 1998). Sin embargo, marchar no sólo significaba protestar, sino subvertir las representaciones sociales del sida y para ello los activistas recurrían al performance. Así, aunque la Caminata no tenía el toque carnavalesco de las marchas del orgullo LGBT (Hernández, 2005), no dejaba de ser una ocasión para la expresión performancera de las demandas.

“COMPARTÉ TU LUZ, ILUMINA UNA VIDA”

En la Caminata realizada en 1997, que tuvo como lema “Comparte tu luz, ilumina una vida”, jóvenes vestidos de blanco y en zancos, maquillados de calaveras y con la cabeza y el rostro cubiertos por un sombrero-velo en forma de condón, marchaban portando respectivos carteles con palabras que resumían los significados de la protesta: “Alivio, Solidaridad, Homenaje, Memoria, Derechos Humanos, Conciencia, Atención, Hermandad, Salud”.

El carácter performativo de los carteles aludía a valores asociados a la prevención y a la exigencia de un trato humanitario a los afectados. Esta imagen etnográfica constata cómo la crisis del sida en los años noventa vino a revitalizar los valores humanos y a impulsar nuevos “valores sexuales en la era del sida” como escribió Weeks, quien al respecto señaló: “Pero en muchas de las respuestas a esa crisis podemos ver algo más: una revitalización de la humanidad, el compromiso de solidaridad y la ampliación de los significados del amor, amor ante la muerte” (Weeks, 1995: 180).

Por lo que respecta al uso del condón como atavío en la caracterización de los jóvenes personificados como calaveras, es preciso destacar que en tanto medio de protección más efectivo en contra la infección de VIH-sida, el preservativo era un recurso teatral usado muy frecuentemente en las caminatas y en otros eventos antisida (como los talleres de sexo seguro y protegido) porque se prestaba a la diversión “convertidos en improvisados globos” (Cruces, 1998: 30) y a la creatividad en la transmisión de información preventiva de manera visual al público espectador y las poblaciones con “prácticas de riesgo”.⁵ Altman resume el significado del preservativo en el momento más álgido de la crisis del sida cuando afirma: “El uso del condón es parte de una revolución más amplia en las costumbres sexuales, ligada a la idea de que es

⁵ En los comienzos de la pandemia los homosexuales fueron uno de los grupos más estigmatizados como responsables de la transmisión del VIH a través de los medios masivos de comunicación; de hecho, se les etiquetó como miembros “licenciosos” de un “grupo de riesgo” (Sontag, 1989), aunque después, en los años noventa, se reconoció que tal clasificación era errónea y se prefirió hablar de “prácticas de riesgo” (Pineda, 1992).

posible mantener el placer sexual y la aventura, mientras se previene la transmisión de la enfermedad” (Altman, 2006: 124).

En este sentido, la siguiente imagen de un grupo de gay adolescentes —al parecer, de los que se reunían a “ligar” en la estación Hidalgo del metro⁶ y que permanecían en la plancha del Zócalo aún cuando la Caminata había finalizado después de la “Ruptura del silencio”⁷— era muy elocuente: habían hecho una ofrenda a su amigo sobre el piso y uno de ellos explicaba a la gente que los rodeaba: “Estamos aquí por el condón, si no fuera por él estaríamos allí” y señalaba la pequeña ofrenda en la que, en medio de veladoras y flores de zempasúchitl, se encontraba la fotografía de un muchacho muy joven. Tal imagen refleja la conciencia de los jóvenes sobre el uso del condón y el ejercicio responsable de la sexualidad como una manera de evitar la muerte en los años noventa en la Ciudad de México. Sobre este tema, se concuerda con Weeks cuando afirma:

Quiero señalar que la exclusión de la muerte como parte esencial de la vida está sufriendo un profundo reto, y no en menor medida debido al impacto de la epidemia de VIH/sida. Muchas personas, muchas de ellas muy jóvenes, han adquirido un sentido de la contingencia y de la incertidumbre de la vida por la amenaza de enfermedad y muerte prematuras. Pero también ha producido algo más: un sentido del significado que se puede incorporar a la vida por la amenaza de la muerte (Weeks, 1995: 180).

⁶ En su estudio sobre los lugares gay de la Ciudad de México, Sánchez y López (2000) encontraron que la red de estaciones del metro —particularmente Hidalgo— son importantes espacios públicos para la sociabilización gay.

⁷ La “Ruptura del silencio” era el mitin que realizaban los contingentes integrantes de la Caminata Nocturna Silenciosa al arribar al Zócalo, en el que las voces de los activistas rompían el silencio de la ignorancia y de la indiferencia para gritar sus demandas y externar sus esperanzas.

“LA IGNORANCIA CORROE Y ¡MATA!”

Los mensajes de otras pancartas aludían a la muerte como una consecuencia inminente del VIH, pero también a la prevención como un poderoso antídoto:

“Que nadie marche para conmemorar mi muerte

VIH

MUERTE

SIDA

MUERTE”.

“No esperes a que el VIH te mueva el tapete. No critiques, mejor infórmate y protégete, este es un mensaje de... LA MUERTE”.

“Ya maté a la muerte aceptándola a mi lado. La Casa de la Sal, A. C. Albergue para adultos La Esperanza, Puebla”.

“Juntos previniendo, al VIH/Sida combatiendo. GRUPO UNIGAY”.

Esta alusión a la muerte también se expresaba en los performances en que los y las activistas la representaban mediante la caracterización de personajes locales y globales. Así, en la Caminata de 1997 un hombre marchaba maquillado y caracterizado como *La calavera catrina* del grabador mexicano José Guadalupe Posada.⁸ Junto al máximo icono de la muerte en México, jugando a espantar al público observador y posando muy afeminadamente para las cámaras de la prensa, una Muerte *jota* —con máscara de calavera, túnica morada y en zancos— marchaba cargando una guadaña que rezaba: “La ignorancia corroe y ¡mata!”.⁹

⁸ Mediante sus calaveras, Posada (1852-1913) critica a políticos, artistas, personajes del momento y de la élite porfirista (Ríos, 1997), entre ellos a *La calavera catrina*, la representación burlesca de la emperifollada dama de sociedad de la época.

⁹ Sobre estas representaciones, Ríos señala que en la Europa de los siglos XIV al XVIII la muerte fue un tema popular que se expresó en las artes plásticas, la literatura y el teatro: “La muerte se representó con vida en forma de esqueleto, con la guadaña en la mano sobre su carreta triunfal” (1997: 48).

De esta manera, mediante los mensajes de las pancartas y las parodias,¹⁰ y pastiches locales y globales de La Muerte, se establecía una equivalencia del sida con el final de la vida, la cual respondía a una conceptualización del síndrome —muy en boga hace más de una década— como un mal mortal debido a la acción inmunológica del VIH y el oportunismo del sida. De hecho, el diagnóstico de la infección era visto como una “sentencia de muerte” (Sontag, 1989).¹¹ Por ello, el performance de la Muerte *jota* tenía la función de asustar e infundir miedo en los espectadores, y con ello generar la conciencia de la práctica del sexo seguro y protegido. En relación con esto, Shernoff anota:

En la primera década de la epidemia, el principal incentivo que impulsó a los gay hacia la práctica del sexo seguro fue el miedo [...] A donde quiera que uno volteara había un hombre gay muriendo de SIDA, otro servicio fúnebre al que asistir, y páginas de obituarios para recorrer con la vista en busca de nombres familiares (2006: 11 y 19).

Además, a finales de los noventa se acentuaba un pensamiento apocalíptico de fin y destrucción. Las representaciones sociales del sida contribuyeron mucho a ello ya que se le vio como uno de “los jinetes del apocalipsis”, lo cual alimentó “las metáforas de muerte y renacimiento que proyectamos en las décadas y los años finales de un siglo [y de un milenio]” (Showwalter; citado en Weeks, 1995: 165).

De ahí que los mensajes y personajes de la Caminata establecían claramente que lo que estaba en juego era la vida, y actuaban como elementos simbólicos para azuzar las conciencias del público espectador

¹⁰ La parodia es “una imitación burlesca, pero una imitación que intenta ser reconocida como tal; exagera algunos rasgos característicos del concepto, la obra, o la idea original que pretende criticar” (Alcázar, 2002: 16).

¹¹ Al respecto, un artículo de la revista *Time* de 1986 afirmaba: “Gradualmente debilitado por el ataque, la víctima de sida muere, algunas veces en meses, pero casi siempre a los pocos años de los primeros síntomas” (Sontag, 1989: 19). En el mismo año, el novelista Norman Spinrad se dio cuenta de que el sida “crearía, de hecho ya ha creado, una nueva y terrible ecuación existencial entre sexo y muerte, y eso no puede dejar de alterar nuestra psique y nuestra sociedad en el nivel más íntimo y esencial” (Spinrad; citado en Altman, 2006: 128).

con la esperanza de mover hacia las acciones preventivas; en palabras de Susan Sontag: “Con una epidemia en la que no hay perspectiva inmediata de una vacuna, mucho menos de una cura, la prevención juega una gran parte en la conciencia” (1989: 74). Sin embargo, para Weeks la experiencia de la muerte inmediata debido al VIH-sida, también era una oportunidad para reafirmar nuestro humanismo y dar un nuevo sentido a “nuestra necesidad de relaciones humanas en toda su diversidad” (Weeks, 1995: 181).

Tales representaciones contrastan con la realidad actual del síndrome como una enfermedad crónica gracias a los avances de la ciencia y los nuevos tratamientos. En la actualidad, el miedo al sida ha disminuido y ha llevado a la población en general a practicar con mayor frecuencia el sexo no seguro y no protegido. Tal es el caso del incremento del “*barebacking*”,¹² o coito anal no protegido (“la forma más riesgosa de sexo para la transmisión del VIH”), entre los hombres gay y “hombres que tienen sexo con hombres” (Shernoff, 2006: 12). En relación con lo anterior, Shernoff afirma:

Tal vez no es coincidencia que la tendencia hacia un incremento en el sexo sin condones coincide con la época en que la combinación de terapia antirretroviral, también conocida como HAART [por sus siglas en inglés] (terapia antirretroviral altamente activa), llegó a ser ampliamente disponible [...] Una de las razones comunes que los hombres gay dan para arriesgarse a la infección de VIH es que el VIH ya no es la sentencia de muerte que una vez fue. Mansergh y colaboradores (2002) reportan que los *barebackers* en su estudio señalaron que saber que muy pocas personas están actualmente desarrollando el SIDA,

¹² El *barebacking* “también ha sido llamado ‘sexo crudo’, ‘sexo natural’ y ‘sexo desinhibido’” (Shernoff, 2006: 12). Siguiendo a Mansergh *et al.* (2002), Shernoff entiende *barebacking* aplicado “(a hombres VIH negativos y VIH positivos que tienen sexo con hombres [HSH]) como ‘sexo anal intencional sin condón con hombres que no son la pareja de base (esto es, alguien con quien el individuo no vive o ve a menudo y con el que no siente un compromiso emocional especial)’” (Shernoff, 2006: 18).

aún después de contraer el VIH, contribuye a su conducta sexual más insegura (2006: 19).

Sin embargo, como demandaban a finales de los noventa los activistas de la Ciudad de México, el problema en la actualidad sigue siendo el “acceso a medicamentos para todos”, con lo cual el sida lograría realmente el estatus de enfermedad crónica para toda la sociedad.¹³ Aún más, “enfermedad crónica” o no, las personas que se infectan de VIH continúan enfrentándose al estigma y al rechazo social de la familia y de las personas que los rodean.

“NO AL ABANDONO EN LAS COMUNIDADES INDÍGENAS”

En el mismo tono teatral, en el contingente del Frente Nacional de Personas Afectadas por el VIH-sida (FRENPAVIH) los activistas marchaban cubriéndose el rostro con pasamontañas blancos que remitían al movimiento indígena encabezado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

La representación era un acto de hibridación y de “distinguibilidad”¹⁴ de identidades ocultas, pero al mismo tiempo en pie de lucha, cuyo simbolismo aludía a la necesidad de la solidaridad entre los enfermos de sida, los gay y los indígenas para enfrentar lo que Giménez llama la “valorización negativa”¹⁵ que emana de la seropositividad, la gaycidad

¹³ Anualmente mueren en México 2 mil 400 personas debido al sida; el tratamiento contra esta enfermedad cuesta 50 mil pesos al año (Sánchez, 2009).

¹⁴ Para Giménez, la identidad es distinguibilidad y reconocimiento social de una determinada diferencia, por lo cual considera que: “[...] la identidad no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un *carácter intersubjetivo y relacional*. Es la autopercepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la ‘aprobación’ de los otros sujetos. En suma, la identidad de un actor social emerge y se afirma sólo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social, la cual frecuentemente implica relación desigual y, por ende, luchas y contradicciones” (Giménez, 1997: 12).

¹⁵ De acuerdo con Giménez, los individuos asignan un valor positivo o negativo a su identidad, y en función de esto organizan sus relaciones con el mundo y con los demás sujetos. La valorización positiva produce: autoestima, creatividad, orgullo de

y de la etnicidad como diferentes dimensiones identitarias, pero que confluyen en la misma corriente: el estigma y la discriminación. De hecho, es tal la conciencia de la vulnerabilidad emanada de estas dimensiones identitarias que, durante la “Ruptura del silencio”, Jorge Barrón —joven indígena que vive con VIH— hizo referencia a la doble discriminación y exhortó a: “Rechazar el silencio y la falta de campañas [...] no al abandono en las comunidades indígenas [...] no queremos lástima, sólo derecho a la salud [...] suministro oportuno de medicamentos [...] rechazo a la condena de la derecha”.¹⁶

Altman señala que los programas alrededor del VIH-sida utilizan términos que contribuyen a la mayor globalización de los movimientos basados en identidades. Tal es el caso del concepto “persona que vive con VIH-sida” como identidad específica, concepto que en el caso del FRENPAVIH se expresaba como “persona afectada por el VIH-sida”, pero que tenía las mismas funciones de identificación entre las personas seropositivas.

Este performance de las identidades híbridas y múltiples o yuxtapuestas puede verse como el producto de una solidaridad recíproca entre los movimientos LGBT, de lucha contra el sida e indígena, la cual era expresada de manera reiterada por el Subcomandante Marcos en diferentes comunicados de la época. Así, en ocasión de la XXI Marcha del Orgullo LGBT (1999), en nombre de los y las zapatistas saludaba a las personas sexualmente diversas y celebraba ese “día de lucha por la dignidad y el respeto a la diferencia” (Subcomandante Insurgente Marcos, 2003: 323). Especialmente, establecía un puente con la otredad sexual desde la otredad étnica cuando afirmaba: “Nada hay que esconder. Ni la preferencia sexual ni la rabia por la impotencia ante la incompreensión de un gobierno y un sector de la sociedad que piensan

pertenencia, solidaridad grupal, voluntad de autonomía y capacidad de resistencia. Por su parte, la *valorización negativa* se puede deber a la pérdida de gratificación de la propia identidad y a la introyección de estigmas y estereotipos de otros grupos dominantes, lo cual produce: frustración, desmoralización, complejo de inferioridad, insatisfacción y crisis.

¹⁶ Sobre la relación entre la etnicidad, las prácticas homoeróticas, la clase social y la migración como factores de vulnerabilidad a la infección de VIH-sida, véase Núñez (2009).

que todo lo que no es como ellos es anormal y grotesco [...] ¡Que se avergüencen quienes persiguen al diferente!” (2003: 324).

“TIENES DERECHO [ILEGIBLE] COMO OBJETIVO MEJORAR TU CALIDAD Y TIEMPO DE VIDA”

También en el contingente del FRENPAVIH sobresalía, por impresionante, la presencia de Polo Gómez —el activista gay que hace trabajo de prevención del sida en el “objeto/mensaje”¹⁷ denominado El Condomóvil—,¹⁸ quien, delgado como es y de rostro anguloso, llevaba a los extremos la puesta en escena de la condición sidada al representar a un enfermo en silla de ruedas que era conducido por una mujer vestida de enfermera. El “enfermo” llevaba sondas y esparadrapos en la nariz, en su bata verde de hospitalizado se alcanzaba a leer: “Tienes derecho [ilegible] como objetivo mejorar tu calidad y tiempo de vida”.

El simulacro del “enfermo de sida” expresaba la necesidad de la fortaleza y de la conciencia política para, a pesar de la adversidad, seguir luchando por los derechos civiles. Asimismo, en tanto que simulacro,¹⁹ la actuación teatral de Gómez, el hacer como si estuviera enfermo, en palabras de Cruces, jugaba “con los ambiguos límites entre realidad y representación” (Cruces, 1998: 73). Además, al analizar este tipo de performances, Cruces destaca la importancia que los medios otorgan al simulacro en la construcción de “lo noticioso” y en la instalación del “valor de lo efímero y lo alegórico” en las acciones de protesta, pero también reconoce la trascendencia del simulacro para los activistas ya que “violar el orden simbólico de la convivencia ordinaria, es colocarse en el centro de la mirada pública” y en esa medida se consigue representatividad en los medios.

¹⁷ A decir de Cruces (1998), los “objetos/mensaje” en las marchas urbanas son cualquier clase de objetos que suelen ser decorados y refuncionalizados por los activistas para servir como instrumentos propagandísticos.

¹⁸ El Condomóvil “es un módulo rodante de información sobre enfermedades de transmisión sexual, que se distingue por llevar un condón gigante de siete metros y varios carteles que aluden al correcto uso del preservativo masculino y femenino. Perteneció a la organización no gubernamental Colectivo Sol, y desde hace tres años realiza una labor permanente de difusión y distribución del condón” (Villamil, 2002: 43).

¹⁹ Para Prieto, la teatralidad depende del simulacro, del “hacer como si”.

Aún más, la representación de Gómez era la directa y cruda constatación visual de los estragos del sida cuando no se toman las medidas preventivas necesarias ni se tiene la atención médica oportuna. Tal representación visual de un hombre con VIH-SIDA como moribundo era muy común en los años noventa, lo cual contrasta enormemente con las representaciones actuales de hombres gay viviendo con VIH como gente muy saludable y musculosa (Shernoff, 2006). Para Shernoff, tales representaciones visuales “refuerzan la noción errónea de que el VIH ya no es una condición seria o incluso una condición de vida amenazadora” (2006: 20); y agrega que un estudio realizado en San Francisco en 2002 reveló que anuncios de este tipo influyeron en la decisión de una alta proporción de hombres gay a tener sexo no protegido.

Así, el uso de la teatralidad como recordatorio visual de la crisis del sida era un recurso muy efectivo para enviar mensajes a los espectadores sobre la importancia de la prevención, en donde el cuerpo del performancero era “a la vez significado y significante” (Alcázar, 2002: 21). En contraste, como comenta Shernoff, en la época actual “la reducida visibilidad del SIDA” lleva a “una sensación de que la crisis ha pasado”; y agrega: “Sin recordatorios visuales de cuán devastador puede ser aún el SIDA, hombres inteligentes, que están bien informados sobre el VIH y cómo es transmitido, están más propensos a tomar riesgos sexuales” (Shernoff, 2006: 21).

SÚPER GAY

La diversidad de participantes en la Caminata confirmaba la conciencia de una sociedad civil organizada en torno a las acciones políticas y de prevención del VIH-SIDA. Así, entre los caminantes se podía ver a parejas de jóvenes masculinos abrazados por la cintura, transgénero pelirrojas, lesbianas destacadas, monjas, enfermeras, médicos, grupos de amigos tomándose la foto del recuerdo y luchadores enmascarados —del cuadrilátero y de diversas causas sociales— como Superbarrio Gómez,²⁰ Ecologista y Súper Animal. Estaba presente también Súper

²⁰ Sobre este personaje, Cruces afirma: “[...] figura emblemática de la organización vecinal Asamblea de Barrios, se hace presente en la mayoría de las grandes movilizaciones

Gay —enfundado en su traje negro con triángulos rosa invertidos²¹ sobre el pecho y en la máscara—, personaje inconstante en la escena social que, emulando las intenciones y el simbolismo de Superbarrio, supuestamente se dedicaría a luchar, en las dos arenas (la deportiva y la social), por las causas de la diversidad sexual.

Al respecto, Prieto retoma la siguiente cita de Fernández, quien opina: “La lucha libre es el teatro popular más importante de México, un melodrama lúdico [que] involucra elementos teatrales básicos como la máscara, el vestuario y los personajes que escenifican dramas donde existe un montaje escénico siempre con un guión específico y con una muy peculiar relación con los asistentes convertidos en cómplices” (Prieto, 2009: 8). Así, apelando al espectáculo de la lucha libre como elemento de la cultura popular, los activistas del movimiento LGBT y en lucha contra del sida recurrían al performance de los luchadores sociales de diferentes causas. La participación de estos súper héroes colectivos enmascarados tenía como objetivo lograr mayor identificación de los espectadores, pero también buscaba obtener mayor impacto social y mediático. El uso de este recurso expresivo demuestra el arraigo y la trascendencia de “la teatralidad, el juego, la fiesta y la máscara” (Cruces, 1998: 47) en los movimientos sociales de la Ciudad de México.

CONSIDERACIONES FINALES

El estudio de la dimensión performativa de la Caminata Nocturna Silenciosa de finales de los noventa en la Ciudad de México, reveló que

de la ciudad, conjugando elementos ironizados del cómic transnacional con otros propios de una autoconciencia local: es un héroe colectivo (‘cada uno de nosotros es Super-barrio’), panzón, ‘sopero’ y ‘taquero’. Este símbolo viviente se generó tras el sismo de 1985, a raíz de los continuos desalojos en colonias del centro urbano” (Cruces, 1998: 47).

²¹ El triángulo rosa invertido es una versión resemantizada del que usaban los nazis para marcar a los homosexuales en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. A finales de los años ochenta, el grupo activista estadounidense *ACT UP* propuso cambiar el significado de este símbolo invirtiendo la posición del triángulo con la punta hacia abajo como un emblema de resistencia *queer* y de lucha contra la homofobia y la discriminación derivada del sida (Jones, 2000).

tales acciones colectivas son rituales de la protesta modernos con un enorme contenido simbólico y cultural. Mediante la performatividad, las ONG de lucha contra el sida echaban mano de múltiples recursos para hacer más efectivos sus mensajes dirigidos al público espectador; expresar la puesta en escena de las identidades sexualmente diversas, y la de otros grupos estigmatizados pertenecientes a los movimientos LGBT y de lucha contra el sida; y para revertir el estigma de una enfermedad condenada socialmente. Además, la Caminata cumplía con múltiples funciones simbólicas en los procesos de duelo, remembranza, acción, educación y prevención, tanto para los activistas como para los espectadores.

Si bien la Caminata es de carácter globalizado, en la Ciudad de México los activistas la adaptaron incorporando elementos simbólicos propios de la cultura gay y de la cultura popular nacional. Los performances durante la Caminata se caracterizaban por una alusión constante a la muerte mediante textos e iconos locales y globales. Tales representaciones respondían a una concepción epidemiológica del sida como una enfermedad mortal, y no como un padecimiento crónico, como se concibe en la actualidad. Por lo anterior, la presencia creativamente metamorfoseada del condón en los eventos tenía como objetivo apremiante llamar la atención del público para activar la prevención.

Por otro lado, la incorporación de la parodia, el pastiche y el simulacro, así como la participación de personajes y luchadores de diferentes movimientos sociales, demuestra la efectividad del performance y de la teatralidad como recursos artísticos y políticos que contribuían en la defensa de los derechos civiles y humanos de las personas seropositivas, como instrumentos generadores de solidaridad entre los grupos sociales estigmatizados, y como recordatorios visuales para promover la prevención.

Así, el análisis de la performatividad de la Caminata demostró que el sida no sólo es una pandemia, sino que es un fenómeno cultural que desde su aparición ha impactado de múltiples maneras en los diferentes ámbitos y sectores de la sociedad. Mediante el performance y otras artes, los movimientos LGBT y de lucha contra el sida de la Ciudad de México han creado una cultura de la protesta, del duelo y

de la prevención, pero también de la representación social del VIH-SIDA apoyada en el arte y la creatividad.

Finalmente, es preciso señalar que, en un momento crítico de la epidemia, la Caminata era muy importante porque representaba un fuerte apoyo social que alentaba a la gente a seguir normas comunitarias de autocuidado, a permanecer sana, y a practicar el sexo seguro. De acuerdo con observaciones no sistemáticas, la disminución actual de la realización de tales eventos, o su realización con menos recursos logísticos y performáticos —y con menos concurrencia por parte del público e incluso de ONGs—, conjuntamente con el relajamiento de las normas de autocuidado, ha contribuido al incremento de la tendencia a la aceptación social del sexo no seguro y no protegido.

FUENTES CONSULTADAS

- ALCÁZAR, J. (2002), “La antropología inversa de un performancero postmexicano”, en Guillermo Gómez Peña, *El mexterminator*, México: Océano, pp. 15-32.
- ALTMAN, D. (2006), *Sexo global*, México: Océano.
- COMITÉ COORDINADOR (1994), *No dejes que el amor muera por sida. VII Caminata Nocturna Silenciosa*, 27 de mayo, Ciudad de México (tríptico).
- _____ (1998), *Aún con sida, continúa la vida. XI Caminata Nocturna Silenciosa*, 29 de mayo, Ciudad de México (tríptico).
- CRUCES, F. (1998), “El ritual de la protesta en las marchas urbanas”, en *Cultura y comunicación en la Ciudad de México. Segunda parte La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*, México: UAM-Iztapalapa/Grijalbo, pp. 27-83.
- GIMÉNEZ, G. (1997), “Materiales para una teoría de las identidades sociales”, en *Frontera Norte*, vol. 9, núm. 18, México, pp. 9-28.
- HERNÁNDEZ, P. (2002), *No nacimos ni nos hicimos, sólo lo decidimos. La construcción de la identidad gay en el Grupo Unigay y su relación con el Movimiento Lésbico, Gay, Bisexual y Transgenérico de la Ciudad de México*, Tesis de Maestría en Antropología Social, México: ENAH.

- _____ (2004), “Los estudios sobre diversidad sexual en el PUEG”, en Gloria Careaga y Salvador Cruz (comps.), *Sexualidades diversas: aproximaciones para su análisis*, México: PUEG-UNAM/Miguel Ángel Porrúa/Cámara de Diputados, pp. 21-33.
- _____ (2005), “El activismo del grupo Unigay en eventos pro diversidad sexual y antisida en los noventa en la Ciudad de México”, en *Mirada Antropológica*, núm. 3, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 105-142.
- JONES, J. (2000), “Pink Triangle”, en George E. Haggerty (comp.), *The Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures*, vol. II (“Gay Histories and Cultures: An Encyclopedia”), Nueva York y Londres: Taylor & Francis Group, pp. 691-692.
- NÚÑEZ, G. (2009), *Vidas vulnerables. Hombres indígenas, diversidad sexual y VIH-sida*, México: CIAD/EDAMEX.
- PINEDA, J. (1992), “La crisis y el movimiento homosexual”, en Enrique de la Garza Toledo (coord.), *Crisis y sujetos sociales en México*, volumen segundo, México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades-UNAM/Miguel Ángel Porrúa, pp. 529-550.
- PRIETO, A. (1996), “La actuación de la identidad a través del *performance* chicano gay”, en *Debate Feminista*, vol. 13, México, pp. 285-315.
- _____ (1997), “Identidades incorporadas; el manejo del estigma en el *performance art* de Luis Alfaro”, en *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 26, núm. 2, Estados Unidos: Arizona State University, pp. 72-83.
- _____ (2000), “Chicano and Latino Gay Cultures”, en George E. Haggerty (comp.), *op. cit.*, pp. 181-183.
- _____ (2005), “Los estudios del *performance*: una propuesta de simulacro crítico”, en *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, núm. 1, noviembre, México: Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA, pp. 52-61.
- _____ (2009), “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y *performance*”, en Domingo Adame (comp.), *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*, México: Universidad Veracruzana, pp. 116-143.

- RÍOS, G. (1997), “Calaveras en el arte mexicano”, en Guadalupe Ríos, Edelmira Ramírez y Marcela Suárez, *Día de Muertos*, México: UAM, pp. 47-58.
- ROMÁN, D. (1998), *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington: Indiana University Press.
- _____ (2000), “AIDS Performance”, en George E. Haggerty (comp.), *op. cit.*, pp. 37-38.
- SÁNCHEZ, Á. y LÓPEZ, Á. (2000), “Visión geográfica de los lugares gay de la Ciudad de México”, en *Cuicuilco*, vol. 7, núm. 18, México: ENAH, pp. 271-286.
- SÁNCHEZ, C. (2009), “Sida ataca a veinteañeros”, México: *El Gráfico*, 17 de agosto de 2009, p. 11.
- SHERNOFF, M. (2006), *Without Condoms. Unprotected Sex, Gay Men & Barebacking*, Nueva York: Routledge.
- SONTAG, S. (1989), *AIDS and Its Metaphors*, Nueva York: Farrar, Straus y Giroux.
- Subcomandante Insurgente Marcos (2003), “Mensaje para la Marcha del Orgullo Lésbico-Gay, 26 de junio de 1999”, en *EZLN. Documentos y comunicados*, México: Era, pp. 323-325.
- VILLAMIL, J. (2002), “Presunto grupo católico de ultraderecha agredió el condomóvil en Querétaro”, México: *La Jornada*, 5 de marzo, p. 43.
- WEEKS, J. (1995), “Valores sexuales en la era del sida”, en *Debate Feminista*, vol. 11, México, pp. 157-182.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2009
Fecha de aprobación: 15 de agosto de 2010

