

Oídos en el VIH/sida: el CD como dispositivo para el activismo sonoro en la música anglosajona

Samuel Perea-Díaz

Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid 

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.108513>

Recibido: 20/03/2026 • Aceptado: 25/05/2026

ES Resumen: Este trabajo toma el CD como objeto de estudio para examinar el papel del sonido y la música como herramientas de resistencia y activismo durante los primeros años de la crisis del VIH/sida en Estados Unidos. A través de una selección de prácticas artísticas vinculadas al sonido, se explora sus capacidades para visibilizar experiencias silenciadas por el estigma social y la falta de respuesta institucional ante la crisis. El texto articula cómo estas sonoridades funcionaron como instrumentos de visibilidad, duelo y acción política. La metodología se fundamenta en la percepción sonora crítica y en el mapeado de un corpus musical publicado en formato CD que abarca álbumes, sencillos y bandas sonoras de diversos géneros, además del análisis del contenido de sus libretos y encartes. Las obras recopiladas incluyen la *Symphony No. 1* (1991) de John Corigliano, *Epigraphs in the Time of AIDS* de Pauline Oliveros, *Sounds of HIV* de Alexandra Pajak y *An Archive of Silence* del colectivo Ultra-red, además de obras de Michael Callen, Diamanda Galás, Stefan Tischler y David Wojnarowicz, figuras clave del activismo sonoro neoyorquino. Estas tácticas artísticas no sólo documentaron la crisis biomédica y social del VIH/sida, sino que transformaron el VIH en un estímulo para la transformación social, obligando a la esfera pública a atender aquello que el poder político o las instituciones religiosas intentaron silenciar. Los casos recopilados demuestran que la música, más allá de su dimensión emocional, opera como un medio fundamental para la memoria colectiva, la circulación de afectos y el activismo.

Palabras clave: VIH/sida; activismo; música; estudios sonoros; escucha.

EN Listening to HIV/AIDS: The CD as a medium for sonic activism in Anglophone music

EN Abstract: This work focuses on the CD as an object of study to examine the role of sound and music as tools of resistance and activism during the early years of the HIV/AIDS crisis in the United States. Through a selection of artistic practices linked to sound, the text explores their potential to make visible silenced experiences through social stigma and a lack of institutional response to the crisis. The text describes how such sonorities worked as tools of visibility, mourning, and political action. The methodology is grounded in critical sonic approach and by mapping a body of musical work released on CD, encompassing albums, singles, and soundtracks across diverse genres. Additionally, this study includes an analysis of the content within their liner notes and inserts. The compiled works include John Corigliano's *Symphony No. 1* (1991), Pauline Oliveros's *Epigraphs in the Time of AIDS*, Alexandra Pajak's *Sounds of HIV*, and the collective Ultra-red's *An Archive of Silence*, alongside works by Michael Callen, Diamanda Galás, Stefan Tischler, and David Wojnarowicz, key figures in New York's sonic activism. These artistic strategies not only documented the biomedical and social crisis of HIV/AIDS, but also made HIV a catalyst of social change, compelling the public sphere to hear what political power or some religious institutions sought to silence. The cases studied here indicate that music, beyond its affective dimension, is an essential means of collective memory, affective circulation, and activism.

Keywords: HIV/AIDS; activism; music; sound studies; listening.

Sumario: 1. Introducción. 1.1. Respuestas artísticas sonoras en la literatura del VIH/sida. 1.2. El CD como dispositivo sonoro del VIH/sida. 2. Musicalidades de la epidemia. 2.1. Canciones anglosajonas de la Epidemia del VIH/sida. 2.2. Álbumes del sida. 2.2.1. Tributo sonoro, John Corigliano. 2.2.2. Sonoridades y escuchas expandidas, Pauline Oliveros. 2.2.3. Escuchas compartidas desde el museo, Ultra-red. 2.2.4. Sonoridades del virus del VIH, Alexandra Pajak. 3. El oído situado, escucha en las musicalidades de Nueva York. 3.1. *ACT Up! Fight Back! Fight AIDS!* 3.1.2. Diagnóstico sin silencio, Michael Callen. 3.1.3. El grito del sida, Diamanda Galás. 3.1.4. Voces y sonidos alarmantes, David Wojnarowicz y Stefan Tischler. 4. Interlude: La gestión del silencio y el legado de Freddie Mercury. 5. Conclusión. 6. Financiación. 7. Referencias.

Cómo citar: Perea-Díaz, S. (2026). Oídos en el VIH/sida: el CD como dispositivo para el activismo sonoro en la música anglosajona. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 6(2), pp. 207-221. <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.108513>

1. Introducción

Si entendemos el sonido como una energía que se propaga e impacta los cuerpos, este se revela como un elemento esencial para navegar el espacio y articular procesos afectivos y de subjetivación. Los sonidos de la epidemia del sida están intrínsecamente ligados a la escucha de una generación que estaba siendo atravesada «no solo por la epidemia viral, sino también por la de la significación» (Meruane, 2019, p. 294). La pertinencia de abordar el presente estudio en el ámbito sonoro radica en la necesidad de equilibrar la historiografía de los estudios artísticos con la del VIH/sida. El activismo visual constituye un campo ampliamente estudiado en investigaciones previas (Aliaga y Cortés, 1993; Martín Hernández, 2009; Finkelstein, 2018; Caballero-Gálvez, 2019; Lebovici, 2020). Frente a esta atención predominante a lo visual, las musicalidades y las prácticas de escucha han permanecido en la periferia de los estudios críticos que han narrado el discurso dominante sobre el VIH/sida en relación con las artes.

Explorar y documentar el legado sonoro del VIH permite indagar en la «enfermedad del tiempo» (Sontag, 1996; Fernández, 2019, p. 231) a través del lenguaje musical, cuyo soporte es, precisamente, una materialidad efímera. La musicóloga Clara Rico Osés argumenta que «el soporte de la música es el tiempo, algo intangible por naturaleza: la música existe cuando suena y se desvanece después, por eso el tiempo en el que dura el sonido es tan importante, impactante y solemne» (Rico Osés, 2026, p. 13). Considerando esta condición efímera de la música, pensar las resonancias entre el VIH/sida y el sonido, tanto en la música como en el arte sonoro, nos permite indagar en la práctica de los sistemas afectivos de la recepción colectiva, que es, en última instancia, transformar el desvanecimiento del tiempo en una memoria viva que insiste en seguir sonando.

A partir de estas consideraciones, el texto plantea la hipótesis de que el formato CD, cuya consolidación tecnológica coincide con la crisis del VIH, operó como un dispositivo de activismo y cuidado que permitió inscribir la memoria colectiva y la resistencia política más allá de la hegemonía visual. A partir de este marco conceptual, el estudio se articula en torno a la siguiente cuestión: ¿Cómo permitió el formato CD divulgar, preservar y poner en circulación determinadas musicalidades vinculadas al VIH/sida, articulando formas de relacionalidad afectiva, visibilidad y activismo sonoro?

Para dar respuesta a este interrogante, el presente artículo recopila obras musicales vinculadas al activismo sonoro inscrito en la producción discográfica desarrollada en Estados Unidos, poniendo especial atención en las primeras décadas de la epidemia, período comprendido entre la identificación clínica de los primeros casos en 1981 y la consolidación de las terapias antirretrovirales a mediados de la década de 1990. En lugar de una historiografía musical exhaustiva, este artículo propone una constelación de casos de estudio que permiten comprender cómo el sonido operó en la música como una tecnología de activismo, memoria y mediación afectiva. A través de este recorrido, se invita al lector a activar una escucha atenta de la epidemia, reconociendo en estas producciones discográficas un refugio político y estético que desafió el silencio institucional de la época.

El primer objetivo específico de esta investigación consiste en identificar la sincronía simbólica y tecnológica entre el CD y la crisis sanitaria del VIH/sida. En segundo lugar, categorizar las diversas estrategias sonoras y los géneros en los que se inscriben, así como seleccionar composiciones y álbumes con paralelismos con los activismos políticos. Este análisis ha permitido construir una cartografía crítica de obras y figuras clave que situaron la música como eje vertebrador de la dignidad y de la visibilidad seropositiva. La metodología¹ empleada se fundamenta en el mapeado a partir del registro sonoro y en la recopilación de trabajos musicales publicados en CD. El enfoque es interdisciplinario, situándose en el cruce entre los estudios sonoros y la historia cultural y política, y utiliza herramientas de análisis que consideran tanto la composición musical como la materialidad del objeto, así como el diseño de libretos y encartes.

Finalmente, el artículo se estructura en tres bloques: en primer lugar, se analiza el CD como dispositivo tecnológico y pedagógico. En segundo lugar, se exploran diversas «musicalidades de la epidemia», que abarcan desde el tributo sinfónico de John Corigliano hasta la sonificación del ADN del virus, realizada por Alexandra Pajak. El estudio concluye con un análisis del activismo sonoro situado en la escena de Nueva York, centrado en las figuras de Michael Callen y Diamanda Galás, con referencias a David Wojnarowicz y Stefan Tischler.

1.1. Respuestas artísticas sonoras en la literatura del VIH/sida

Para fundamentar el marco teórico de esta investigación, resulta indispensable revisar la literatura académica que ha abordado la epidemia desde la musicología y los estudios sonoros. Ante la ya señalada hegemonía de lo visual en las narrativas culturales del VIH/sida, esta revisión bibliográfica no sólo cartografía los

¹ Articular la escucha como metodología principal en esta investigación genera acciones de cuidado y difusión en contextos y comunidades afectados por el VIH/sida, especialmente en aquellos silenciados, estigmatizados y marginalizados. La escucha, entendida como acción relacional y proceso subjetivo, acentúa el medio y el significado de ciertas prácticas artísticas; a través de ella, se pueden examinar contextos constituidos por sonidos que están intrínsecamente relacionados en este estudio con el VIH/sida.

antecedentes teóricos existentes, sino que también justifica la urgencia de atender a las sonoridades que la historiografía hegemónica ha relegado a los márgenes. Ciertamente, al desplazarse hacia las artes basadas en el tiempo, la producción académica es de menor envergadura, aunque no inexistente. Un ejemplo de ello son los estudios realizados por la activista y académica Alexandra Juhasz en el ámbito del audiovisual con la publicación de *AIDS TV: Identity, Community, and Alternative Video* (1995). De manera similar, en el terreno de las artes escénicas y musicales, un referente temprano es Rob Baker, quien, en *The Art of AIDS* (1994), fue de los primeros en documentar cómo el teatro, la danza y la música operaban como dispositivos de resistencia afectiva y de respuesta comunitaria durante los años más críticos de la epidemia.

Este ámbito de investigación ha experimentado recientemente un resurgimiento teórico orientado a recuperar la memoria musical de los inicios de la epidemia. Un referente fundamental en esta línea es el trabajo de Matthew Jones, *How to Make Music in an Epidemic: Popular Music Making During the AIDS Crisis, 1981-1986* (2024), en el que se examina la producción de música popular anglófona entre los cinco primeros años de la epidemia. El autor analiza cómo distintas propuestas sonoras desplegaron estrategias diversas, entre ellas la apropiación de repertorios preexistentes para recopilatorios y conciertos benéficos destinados a recaudar fondos para la investigación del sida, la inscripción del duelo en las letras de las canciones, la educación sanitaria y la articulación de narrativas testimoniales sobre la experiencia de vivir con el virus (Jones, 2024, p. 17). No obstante, el estudio de Jones se limita al ecosistema de la música popular, en concreto con un análisis exhaustivo de la producción musical y contexto del artista neoyorquino Michael Callen, y ausente de su tesis prácticas musicales experimentales y de vanguardia desarrolladas por figuras clave del arte sonoro contemporáneo como Judy Dunaway o Ultra-red. En este contexto, autores de referencia en los estudios sonoros tanto en el ámbito internacional, como Brandon LaBelle (2021), como en el ámbito español representado por Susana Jiménez Carmona (2020), han analizado el trabajo de Ultra-red y han destacado cómo el sonido permite construir espacios de lenguaje afectivo y crítico donde la crisis del sida se transforma en acción social y activismo sonoro. La teoría de LaBelle resulta fundamental para comprender, desde los estudios sonoros, cómo el sonido y la escucha pueden convertirse en herramientas de resistencia y de articulación política desde lo social. Como señala el autor en *Agencia Sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia* (2021), centrar la atención en lo sonoro permite «debatir cómo el sonido y sus discursos participan de los conflictos contemporáneos» (LaBelle, 2021, p. 13). Desde este posicionamiento, la escucha atenta de la epidemia del VIH/sida deja de entenderse como un fenómeno meramente receptivo para convertirse en una práctica situada e intrínsecamente vinculada a su contexto social. Así, al aproximarse a las experiencias sónicas asociadas al VIH/sida, el oído se configura como un espacio de solidaridad y empatía colectiva frente a la marginación y el estigma.

Esta perspectiva se amplía significativamente al incorporar las ideas de Brandon LaBelle en *Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Reorientation* (2019), donde el acto de escuchar se teoriza como una «orientación de ser posicionado junto a otros» (p. 21). Este enfoque permite situar las prácticas políticas del colectivo Ultra-red, que, como señala el autor, «utiliza el sonido y la atención recíproca para abordar y sostener a comunidades en conflicto» (LaBelle, 2021, p. 17). Lejos de constituirse en meros objetos estéticos, estos proyectos sitúan los cuerpos y sus experiencias en un marco colectivo, produciendo espacios de escucha compartida. De este modo, la música y la dimensión acústica se consolidan como agencias relacionales capaces de articular redes de apoyo y coaliciones políticas frente al aislamiento institucional y social. Estas prácticas sonoras del colectivo Ultra-red tomaron forma a través de escuchas situadas y talleres desarrollados en distintos museos y espacios culturales, cuyos registros fueron posteriormente editados y difundidos en diversos álbumes sonoros por el colectivo.

1.2. El CD como dispositivo sonoro del VIH/sida

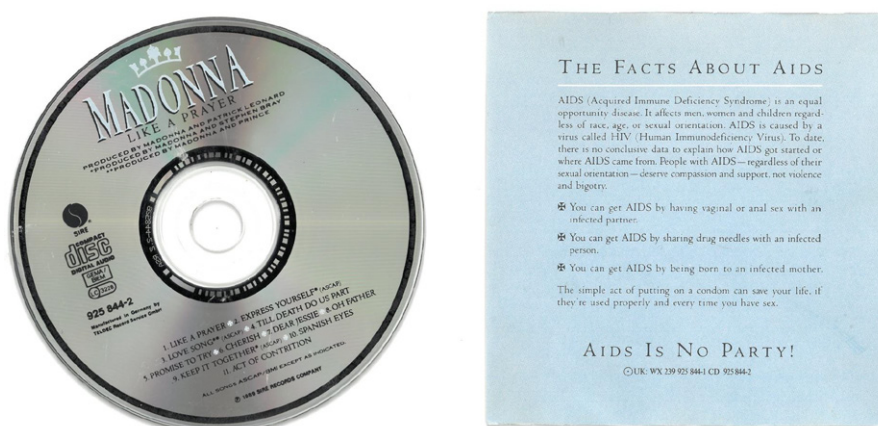
Si bien la música encuentra en el tiempo su soporte primario (Rico Osés, 2026, p. 13), su historia ha estado igualmente mediada por procesos de materialización y de registro. En este sentido, formatos como el cassette, el vinilo o el disco compacto (CD) pueden entenderse como dispositivos que inscriben el sonido en un soporte material, posibilitando su repetición, circulación y comercialización para que múltiples oyentes accedan a él. Para entender cómo la música editada se relacionó con la epidemia del sida, es importante analizar los formatos de grabación de la época, y es que, el CD² tiene un vínculo tanto simbólico como tecnológico con la epidemia. El CD se lanzó comercialmente en 1982, el mismo año en que la comunidad científica empezó a utilizar el término Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (sida), es un soporte óptico digital de unos 12 cm de diámetro, inventado y comercializado por las empresas Sony y Philips. Su duración fue diseñada para recoger setenta y cuatro minutos de grabación, lo suficiente para contener la «Novena Sinfonía de Beethoven» sin interrupción (Sterne, 2012, p. 12). Un año antes de su invención, en 1981, los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades de Estados Unidos informaron sobre los primeros casos de neumonía en hombres homosexuales en Nueva York y Los Ángeles (Del Amo Valero et al., 2017, p. 19). En ese momento, los medios de comunicación contribuían a estigmatizar la enfermedad con expresiones como

² Con el fin de acotar un marco de estudio, la investigación se circunscribe a la relación espacio-temporal entre el formato CD y la epidemia del VIH/sida en los Estados Unidos, priorizando el registro de artistas directamente vinculados a las prácticas activistas. Esta delimitación metodológica plantea restricciones intrínsecas que, no obstante, señalan líneas de investigación futuras. Quedan fuera del objeto de este estudio las manifestaciones musicales ajenas al marco activista o aquellas que, por su lírica, no den respuestas directa a contextos o vivencias literales del VIH/sida. No se han incluido obras como las de Klaus Nomi (1944-1983), uno de los primeros creadores musicales del underground neoyorquino cuya muerte estuvo vinculada a la epidemia del VIH/sida, ya que sus recopilaciones musicales no hicieron ninguna referencia a la epidemia.

«cáncer gay» o «síndrome de las cuatro haches» (Aliaga y Cortés, 1993, p. 16-18). En este contexto, el CD se convirtió poco a poco en el estándar de la industria musical. No sólo reemplazó al casete y al vinilo a finales de los años ochenta, sino que también se convirtió en un dispositivo cultural importante que difundió algunas de las respuestas sonoras más relevantes durante la epidemia.

Esta sincronía del soporte con los hitos de la epidemia se prolongó en el tiempo. En 1987, cuando el CD se volvía popular en el mercado, se aprobó el AZT (Castro y Camarasa, 2024, p. 67), el primer medicamento diseñado para inhibir la replicación del virus. Años después, mientras el formato comenzaba a declinar frente al MP3 a principios del siglo XXI, la ciencia alcanzaba hitos como la Terapia Antirretroviral de Gran Eficacia en 1996 (p. 68). Este avance permitió reducir la carga viral hasta alcanzar el principio de Indetectable=Intransmisible (I=I), lo que transformó el VIH en una infección crónica controlable (p. 104). Sin embargo, a pesar de estos avances científicos, la huella de los años más críticos y estigmatizantes persiste en las producciones musicales asociadas al formato digital, y es objeto de este texto su recopilación. Analizar el CD como dispositivo de activismo permite comprender la audición como una práctica de cuidado, denuncia y resistencia, determinante en la lucha por la visibilidad y la dignidad. Situar el oído en el centro de esta crisis sanitaria permite, finalmente, examinar el lugar que ocupa el VIH en la producción cultural vinculada al sonido y reconocer cómo el arte logró que la epidemia, ante todo, fuera atendida y acompañada.

Figura 1. *Like a Prayer* (1989), álbum de Madonna



Fuente: El encarte forma parte del material gráfico original que acompañaba al lanzamiento del álbum lanzado en 1989, ediciones posteriores no lo incluyen.

Más allá de la composición lírica, el formato físico del CD permitió que el activismo se manifestara a través del diseño gráfico y de la materialidad del objeto. Un caso significativo es el álbum *Like a Prayer* (1989) de Madonna, que incluyó un libreto informativo con la premisa «El sida no es una fiesta» (Madonna, 1989, traducción). Mediante esta inserción, la artista utilizó su alcance masivo para desarticular el estigma y promover la compasión y la prevención (véase la figura 1). Esta labor pedagógica y de visibilidad desde la práctica artística de Madonna ya se había manifestado en 1987 con una publicación en colaboración con la American Foundation for AIDS (amfAR), ésta consistió en la distribución de un cómic con información sobre modos y contagios del VIH en uno de sus conciertos benéficos, titulado *Who's That Girl?*, que incluía una dedicatoria personal a Martyn Burgoyne, amigo íntimo y colaborador artístico de la cantante, fallecido a causa de complicaciones derivadas del sida (Ogden, 2024).

2. Musicalidades de la epidemia

La respuesta musical a la crisis no fue uniforme, se manifestó mediante diversas estrategias que oscilaron entre la metáfora sutil y el testimonio. En un primer nivel, encontramos producciones que abordan la enfermedad de manera indirecta. Un ejemplo claro es la banda sonora de la película *La Bella y la Bestia*, estrenada en 1991, compuesta por Alan Menken y con letras de Howard Ashman (1950-1991). Como señala el crítico Rob Baker en *Art of AIDS* (1994), Ashman escribió estas canciones mientras, al igual que la Bestia en relación a su hechizo, «estaba corriendo contra el reloj» (p. 32), aludiendo a un estado de salud que llevaría a Ashman a fallecer antes del estreno de la película de Disney. La pérdida prematura de este artista, junto con la de cientos de compositores e intérpretes, muestra cómo la epidemia afectó duramente a la primera generación de creadores.

En un segundo nivel, hay canciones que no se crearon para hablar de la epidemia, pero una generación las hizo suyas y las relacionó con sus contextos. Estas canciones se convirtieron en algo especial para quienes las escuchaban. Un ejemplo es la canción «I Will Survive» de Gloria Gaynor, lanzada en 1978, o «Smalltown Boy» de Bronski Beat, publicada en 1984. El público encontró la forma de aunar letras y ritmos con experiencias de su vida y su identidad, de intimidad y colectividad, y así surgieron metáforas y relaciones importantes en la vida de la gente y en los contextos afectados por la epidemia.

Por último, se sitúan aquellas canciones que abordan directamente la temática del VIH/sida, compuestas tanto por artistas seropositivos como por autores seronegativos. La magnitud del impacto del virus en la música ha sido documentada en iniciativas como el *HIV/AIDS Music Project*, una base de datos con más de dos mil canciones registradas cuyo catálogo pone de relieve aspectos «clínicos, sociales o culturales del VIH/sida». Este archivo muestra que la música de los primeros años de la epidemia sirvió de medio para plasmar testimonios y narrativas que hoy constituyen un «archivo vivo del VIH/sida» (Jones, 2024, p. 171).

2.1. Canciones anglosajonas de la Epidemia del VIH/sida

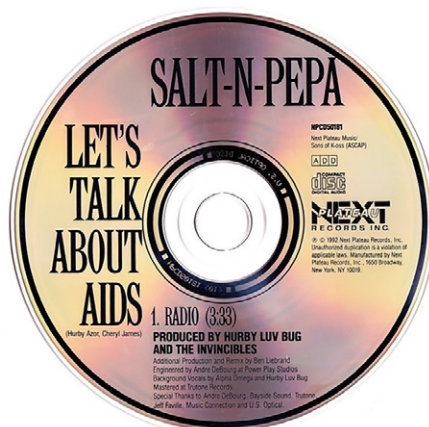
Frente a la sutileza de la metáfora, otras producciones optaron por una estrategia de información directa y confrontación. En esta línea encontramos el sencillo «Let's Talk About AIDS» (1992) de Salt-N-Pepa (véase la figura 2), el cual abordó el sexo seguro desde el hip hop, desafiando el conservadurismo de la época (Jones, 2024, p. 140). Paralelamente, Malik Mahdi (aka Da Freekman) en «AIDS Ain't Got No Pity» (Da Freekman, 1995) apeló a las comunidades afroamericanas urbanas, subrayando que el virus no discriminaba por raza ni clase en un clima de urgencia y mortalidad. Por su parte, la escena neoyorquina del musical y del pop encontró en Liza Minnelli y su sencillo «The Day After That» (1993) un emblema de resistencia cultural y de acompañamiento afectivo, llevando el mensaje incluso a las Naciones Unidas³.

El activismo también se retrató desde la escena *underground* y experimental, donde la música se vinculó a la performance y música punk. Por ejemplo, el grupo punk Transister, liderado por la vocalista y activista Chloe Dzubilo, no sólo denunciaba la experiencia de la enfermedad en sus temas, como «Kaposi's Koverstick» (1995), sino que también integraba aproximaciones colectivas mediante talleres de maquillaje para cubrir las lesiones cutáneas asociadas a esta enfermedad oportunista. En el ámbito más abstracto y experimental, destaca el trabajo de Judy Dunaway, quien en 1998 publicó un álbum compuesto íntegramente con sonidos de globos de látex. Al situar este material asociado indisolublemente al preservativo en el centro de la creación, Dunaway vinculó la supervivencia y la libertad sexual:

Los globos eran una importante herramienta de expresión artística para mí en aquella época, debido a la asociación entre el látex y la prevención del sida. Perdí muchos amigos por el sida y veía el látex como un material que permitía tanto la libertad sexual como la supervivencia. (Dunaway, 1998, libreto del CD, traducción)

Finalmente, la industria musical canalizó esta respuesta mediante ambiciosos proyectos benéficos y recopilatorios como *Red Hot + Blue*⁴ (1990) o el masivo concierto tributo a Freddie Mercury en 1992. Figuras como Elton John jugaron un papel precursor al utilizar el soporte del CD no solo para la música, sino también para divulgar entrevistas que facilitaran la concienciación y la visibilidad (John, 1997, pista 9), en las que se abordaban historias de estigma como la del menor hemofílico Ryan White. A través de la creación de su propia fundación en 1992, Elton John articuló una tríada entre música, filantropía y conciencia global, señalando que, mientras los avances médicos estabilizaban la situación en Occidente, la crisis continuaba siendo devastadora en el resto del mundo.

Figura 2. «Let's Talk About AIDS» (1992), sencillo para promoción en radios de Salt-N-Pepa



Fuente: Imagen de Discogs, <https://bit.ly/40DUmbJ>

³ La intervención de Liza Minnelli en la celebración del Día del Sida de 1993 puede verse en el archivo digital de las Naciones Unidas. United Nations. (2024). *World AIDS Day: Liza Minnelli sings at the United Nations* [video]. YouTube. <https://bit.ly/4sTz71J>

⁴ El CD *Red Hot + Blue* (1990) constituyó una de las primeras significativas compilaciones solidarias en el ámbito anglosajón, reuniendo a diversos artistas para reinterpretar a Cole Porter y recaudar fondos frente a la crisis del VIH/sida en un contexto de fuerte estigmatización.

2.2. Álbumes del sida

A continuación, se presenta una selección de cuatro CDs producidos en Estados Unidos, presentados cronológicamente. Estas producciones han sido consideradas porque, en su conjunto, abordan y se relacionan de manera directa y contundente con la epidemia del VIH/sida, más allá de la inclusión puntual de una única composición en su repertorio. En este sentido, se trata de obras cuyo contenido o enfoque conceptual se articula en su totalidad en torno a la epidemia. Estos trabajos exploran el silencio y las sonoridades vinculadas al VIH/sida, desde distintos géneros, articulando diferentes aproximaciones compositivas en su repertorio, y cuyas racionalidades y metáforas van desde el duelo, el tributo hasta la memoria individual y colectiva, hasta la sonificación del virus.

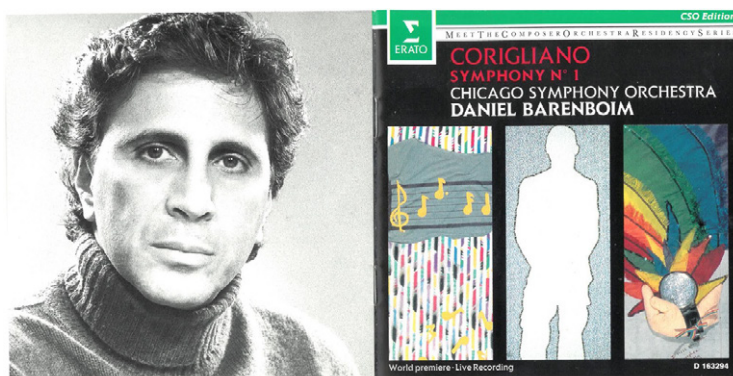
2.2.1. Tributo sonoro, John Corigliano

A partir de 1990, la creación musical comenzó a integrar expresiones personales que buscaban dignificar el duelo de una generación diezmada. Como sugiere Baker, estas obras funcionaron como un mecanismo para «hilar» la rabia y el recuerdo de una comunidad que aspiraba a una reconciliación colectiva (Baker, 1994, p. 116). Un referente fundamental en la música del duelo es la *Symphony No. 1: Of Rage and Remembrance*, que toma como inspiración visual el monumento colectivo AIDS Memorial Quilt (véase la figura 3). Conviene destacar que, la portada del CD publicado en 1991 presenta tres fragmentos de este tapiz confeccionado en San Francisco en 1985. En ellos se aprecian figuras como un pájaro colorido, una silueta humana y un arcoíris. Estos son paneles dedicados específicamente a Jack Wall y Hal Marrett (Ruskin y Taylor, 1988). Lo que el NAMES Project representó en el ámbito textil, John Corigliano y el dramaturgo William M. Hoffman lo trasladaron al plano sonoro. La *Sinfonía No. 1* se configura no sólo como un homenaje elegíaco, sino también como un tapiz musical diseñado para compartir la pérdida desde una dimensión afectiva y conmemorativa. La grabación se realizó bajo la dirección de Daniel Barenboim en 1990, y se estructura en cuatro movimientos con atmósferas diferenciadas, pero unificados por una coherencia conmemorativa. En el libreto del álbum, el compositor describe el duelo que articula su obra:

Durante la última década, he perdido a muchos amigos y colegas a causa de la epidemia del sida, y el efecto acumulativo de esas pérdidas, como es natural, me ha afectado profundamente. Mi Primera Sinfonía surgió de sentimientos de pérdida, ira y frustración. (Corigliano 1991, libreto del CD, traducción)

El compositor inició esta pieza en 1988 durante su residencia en la *Chicago Symphony Orchestra*, dedicada al pianista Sheldon Shkolnik, quien falleció apenas una semana después del estreno (Corigliano 1991), lo que refuerza el carácter de urgencia y realidad que atraviesa la partitura. Esta transposición del tapiz a la partitura articula, desde la composición, la memoria y el afecto de una generación perdida, en la que la coherencia conmemorativa acompaña a la composición armónica tradicional.

Figura 3. *Symphony No. 1* (1991), álbum de John Corigliano



Nota. A la izquierda se observa el retrato del artista; a la derecha, detalles del AIDS Memorial Quilt utilizados en el diseño de la portada.

2.2.2. Sonoridades y escuchas expandidas, Pauline Oliveros

Dentro de las prácticas sonoras relacionadas con el VIH/sida, resulta relevante distinguir entre la audición como proceso fisiológico y la escucha entendida como una práctica intencional e interpretativa. Pauline Oliveros (1932-2016), figura central de la vanguardia electrónica, señalaba que la ciencia posee un conocimiento exhaustivo del funcionamiento físico del oído, pero ignora la complejidad inherente a la escucha (Oliveros, 2015 3:49-5:28). Para abordar esta musicalidad atenta, Oliveros formuló los conceptos de Deep Listening (escucha profunda) y conciencia sonora, prácticas que trascienden lo técnico para devenir en actos relacionales. Bajo estas premisas, Oliveros compuso en 1994 la pieza sonora «Epigraphs in the Time of AIDS» en memoria de su hermano, fallecido a causa de complicaciones del sida. En el libreto del CD, Oliveros describe la pieza sonora como un intento de conectar espiritualmente con su hermano:

Epigraphs in the Time of AIDS es una dedicatoria y homenaje a mi medio hermano, Peter Oliveros, quien falleció a causa del sida. Para mí, es un intento de conectar con él, ya que no pude estar presente cuando falleció. De esta manera, puedo conectar con él en espíritu. Así que intento prepararme con esa intención; pero, de nuevo, escuchar es muy importante para lograrlo. La pieza consta de 15 epígrafes. En cada ocasión, quien interpreta en el cuarteto conmemora su propia persona, de modo que el epígrafe adquiere la energía de quienes son recordados; y eso influye en cómo suenan los epígrafes. (Deep Listening Band y The Long String Instrument, 1997, libreto del CD, traducción)

Grabada en directo junto a la Deep Listening Band⁵ (véase la figura 4), esta obra destaca por su relieve sonoro y su compleja arquitectura tímbrica y temporal. Publicada en el álbum *Suspended Music*, la propuesta de Oliveros demuestra que su música es, esencialmente, más bien atención que sonido. Como señala su compañera Ione (2022), la creación de la artista buscaba expandir la conciencia con fines humanitarios y curativos, dedicando sus partituras a la erradicación de la violencia y al acompañamiento del trauma.

Figura 4. *Suspended Music* (1997), álbum de Deep Listening Band & The Long String Instrument



Nota. Documentación visual de la actuación.

2.2.3. Escuchas compartidas desde el museo, Ultra-red

Existen determinadas producciones musicales que, aún situándose al margen de los circuitos de la música popular, resultan fundamentales para este estudio por su vinculación con formas de creación artística mediadas por los afectos y la acción de visibilizar y acompañar. Un referente ineludible en este ámbito es el colectivo Ultra-red, cuyo trabajo se inscribe en la investigación sonora aplicada al activismo en torno al VIH/sida. Fundado por los artistas Dont Rhine y Marco Larson en Los Ángeles a comienzos de la década de 1990, el colectivo nació en el seno del activismo sonoro y de la intervención comunitaria. Su primer trabajo se concibe durante sus labores de voluntariado en la asociación Clean Needles Now: en aquel contexto, registraron con grabadoras de sonido una disputa policial que intentaba impedir el reparto de jeringuillas en el espacio público (Rhine, 2013). Desde esa primera documentación sonora⁶, Ultra-red ha consolidado una práctica que articula de manera indisoluble la militancia política y la experimentación acústica.

Como señala Brandon LaBelle, «Ultra-red usa el sonido y la escucha como manera de abordar y ayudar a comunidades en conflicto» (LaBelle, 2021, p. 32). Bajo esta premisa, resulta especialmente relevante el proyecto «SILENT|LISTEN», concebido en 2006 como una serie de talleres dirigidos a activistas y profesionales vinculados a organizaciones que trabajan con personas que viven con VIH en Los Ángeles. En estas sesiones se recopilaron testimonios y grabaciones de campo que reinterpretan la emblemática pieza 4'33" de John Cage a través del prisma del eslogan «SILENCIO=MUERTE» del colectivo ACT UP. En torno a esta cuestión, la crítica de arte sonora Susana Jiménez Carmona argumenta que esta práctica «surge del intento de construir espacios donde la pérdida y el dolor puedan incorporar un lenguaje crítico contra la deshumanización» (Jiménez Carmona, 2020, p. 123).

El álbum resultante no es solo una pieza musical, sino un registro de los actos previos y posteriores a la enunciación, que captura respuestas individuales y colectivas ante preguntas de calado político y afectivo: «¿Qué escuchaste? ¿Cuándo fue la última vez que estuvimos en este espacio para hablar sobre el sida?» (Ultra-red, 2006). El contenido de estos encuentros se materializó en un álbum musical, *The AIDS Uncanny*, que funciona como un archivo de voces y sonidos editados bajo la estética de la música electrónica y experimental. Dentro de este proyecto se incluye *An Archive of Silence* (2006), un compendio de registros de los

⁵ La colaboración de Ellen Fullman y Pauline Oliveros (1993) fue interpretada por los músicos Stuart Dempster, Ellen Fullman, David Gamper, Elise Gould, Nigel Jacobs y Pauline Oliveros. Pauline Oliveros. (2015, 31 de octubre). *Epigraphs in the Time of AIDS by Pauline Oliveros* [video]. YouTube. <https://bit.ly/41bHNEA>

⁶ En 2006, el colectivo Ultra-red publicó el álbum recopilatorio *Article of Incorporation*. La primera pista, «940722 Clean Needles Now, Cosmo and Selma, Hollywood», documenta el registro sonoro de aquel acontecimiento. El álbum puede escucharse online en el archivo Public Record, acceso de dominio público: <https://bit.ly/4ITDDep>

talleres, disponible para su escucha en el archivo del colectivo en su página web (véase la figura 5). Todo ello consolida la idea de que el silencio, cuando es escuchado colectivamente, deja de ser una ausencia para convertirse en una presencia política.

Figura 5. An Archive of Silence (2006), álbum de Ultra-red.



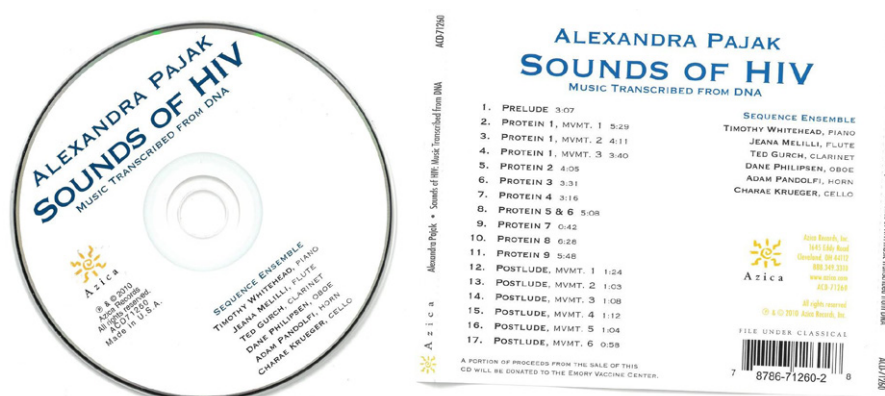
2.2.4. Sonoridades del virus del VIH, Alexandra Pajak

La investigación de la compositora Alexandra Pajak realiza una transcodificación simbólica de la estructura genética del VIH en una composición para ensamble instrumental, transformando la naturaleza de un retrovirus en un lenguaje musical y audible. Un retrovirus es una «partícula microscópica infecciosa acelular que no puede reproducirse de manera autónoma y necesita infectar las células de otros organismos» (Castro y Camarasa, 2024, p. 27). Este proceso de sonificación del ADN comenzó en 2002, durante sus estudios musicales, y culminó con el álbum *Sounds of HIV* (2010). En esta obra, la artista hace una adaptación compositiva del código del retrovirus en una experiencia sonora de 52 minutos, dividida en 17 partes musicales (véase la figura 6). Para ello, asigna nucleótidos y aminoácidos a notas musicales y acordes, siguiendo el sistema tonal occidental (Pajak, 2010). La propia Pajak describe esta contradicción en una entrevista para la revista POZ:

Lo más sorprendente fue cómo un virus tan desagradable puede producir melodías tan hermosas. En un sentido artístico, no sé cómo sentirme: confusa de que un virus mortal pueda producir música agradable de escuchar, o esperanzado de que incluso en la desesperación se pueda encontrar la belleza. (Horn, 2011, p. 15, traducción)

Esta «belleza» de la sonificación, cuyo origen tiene en esta adaptación musical de códigos biológicos del VIH, revela una tensión ontológica: la capacidad de los sistemas tonales occidentales para estetizar el virus. Al traducir el código genético en armonías agradables, Pajak confronta al oyente con la amoralidad de la naturaleza; el sonido no juzga al patógeno, lo que genera una disonancia cognitiva entre la pulcritud del lenguaje musical y la violencia biológica que este representa. Esta obra obliga al oyente a habitar la tensión entre la pulcritud del sistema tonal y la letalidad microscópica del patógeno. Sin embargo, esta transmutación plantea una inquietante paradoja estética y ética. Al escuchar el virus de manera analítica, el resultado puede percibirse como armónico y «bello» (Horn, 2011, p. 15), a pesar de que su origen biológico sea la destrucción progresiva del sistema inmunológico mediante la eliminación de los linfocitos T CD4+.

Figura 6. Sounds of HIV (2010), álbum de Alexandra Pajak.



3. El oído situado, escucha en las musicalidades de Nueva York

En la sección anterior, se ha demostrado cómo el ejercicio auditivo de la percepción ante determinadas producciones musicales vinculadas al VIH/sida da acceso a contextos, representaciones y experiencias atravesadas por el virus. Estos proyectos articulan diversas subjetividades, tanto de quienes las hacen sonar como de quienes perciben el estímulo acústico. Y es que, la escucha es una práctica encarnada y situada (Ouzounian, 2006), una experiencia inmersiva y generativa de múltiples posibilidades (Voegelin, 2010), además de un acto profundamente relacional y social (LaBelle, 2019). Posicionar el oído para la reflexión y generación del conocimiento desde el VIH es una forma de resignificar, tal como señala Pauline Oliveros en su definición de escucha:

Oímos para escuchar. Escuchamos para interpretar nuestro mundo y experimentar sus significados. Nuestro mundo es una completa matriz de energía vibrante, materia y aire, del mismo modo que nosotros estamos hechos de vibraciones. La vibración nos conecta con todos los seres y nos vincula con todas las cosas de manera interdependiente (Oliveros, 2022, 38, traducción)

Lejos de ser un ejercicio pasivo, la acción del oír atentamente constituye un acto de transformación. Lucia Farinati y Claudia Firth argumentan en el libro *The Force of Listening*: escuchar «es peligroso, ya que requiere un cambio y este puede ser doloroso, aterrador o difícil» (Farinati y Firth, 2017, p. 22). Esta demanda de transformación afectiva se desborda más allá del ámbito estrictamente sonoro o musical, encontrando en el cine uno de sus espacios más influyentes de visualización y circulación afectiva entre las subjetividades de la experiencia en relación a la música.

La canción «Streets of Philadelphia» (1993) de Bruce Springsteen condensa la experiencia de la enfermedad en relación con el entorno urbano y el aislamiento social. Al inicio del largometraje *Philadelphia* (1993), la melodía se amalgama con los sonidos incidentales de la ciudad, configurando un paisaje sonoro que introduce un drama centrado en la visibilización de los derechos de la comunidad LGBTIQ+ y de las personas que conviven con el virus, sin necesidad de mencionarlo explícitamente en su lírica. Esta estrategia narrativa se complementó con el lanzamiento del álbum *Philadelphia (Music From the Motion Picture)* (1993), cuya carga emotiva culmina con la elegíaca composición de Neil Young para el cierre del film. Sin embargo, la representación sonora alcanza su cénit narrativo en el espacio doméstico. En una de las escenas más icónicas de la película, el abogado Andrew Beckett, el cual está inmerso en un proceso judicial por discriminación laboral debido a su estado serológico visibiliza una escucha profunda, en la cual, Beckett guía y narra a su abogado Joe Miller a través de la sinestésica y casi febril encarnación del aria «La mamma morta», ópera de Andrea Chénier:

¿No oyes la angustia en su voz? ¿No la sientes, Joe? Ahora vienen los instrumentos de cuerda y todo empieza a cambiar. La música se llena de esperanza. Y vuelve a cambiar, escucha. ¡Escucha! (Demme, 1994, 1:19:50)

En esta escena, la melodía va más allá y queda atrapada en la cabeza del abogado Joe Miller personaje interpretado por Denzel Washington. La canción le acompaña al regresar a su hogar, evidenciando la capacidad del sonido para colonizar el espacio íntimo y transformar la percepción del otro. Esta escucha reiterativa, de patrones repetitivos que vuelven a aparecer en la imaginación, unidos a una fuerte carga emocional y referencias asociadas, es lo que François J. Bonnet define como devenir: «La mayoría de las veces la música no es música. Es promesa de música, preparación, evocación... Se sueña como destinación, pero se ha perdido en el camino» (Bonnet, 2025, p. 11). Al analizar esta evocación a la percepción sonora, emergen diversos modos de escucha situados que vincula la acción perceptiva con la epidemia; no es la temática explícita de la canción, es el contexto afectivo de los oyentes.

Apenas minutos antes de la escena de la representación musical que se ha descrito, en este tenso límite entre la ficción y el testimonio real de la película, se puede destacar la aparición del músico y activista Michael Callen (1955-1993), quien interpreta una pieza musical junto al grupo The Flirtations. El músico Callen es un ejemplo clave para este capítulo, ya que traza trayectorias en la metrópolis neoyorquina entre la escucha, el activismo político y la producción musical editada en CD; un escenario donde los músicos, lejos de limitarse a la composición y la interpretación, operaron como agentes militantes que tradujeron de forma unísona la urgencia política en sus creaciones musicales.

3.1. ACT Up! Fight Back! Fight AIDS!

A finales de los años ochenta, las comunidades LGBTIQ+ se movilizaron activamente en las calles de Nueva York y San Francisco como respuesta al silencio político, y a la negligencia del gobierno estadounidense durante las administraciones de Reagan y Bush. Estas bulliciosas y multitudinarias manifestaciones tuvieron como objetivo criticar la ineficacia de la Food and Drug Administration (FDA), el alto costo de los fármacos experimentales y la persistente discriminación médica. Todo este movimiento se articuló bajo la formación y coordinación en Nueva York del grupo ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), el cual llevó a cabo acciones de gran visibilidad pública. Activistas marchaban y se movilizaban ante instituciones políticas, corporaciones farmacéuticas y eventos religiosos. Su primera acción directa fue precisamente en contra de la FDA y de las prácticas lucrativas del sector farmacéutico (Gould, 2009, p. 131). En este despliegue, los silbatos, los megáfonos, los gritos y el cántico unísono de «ACT Up! Fight Back! Fight

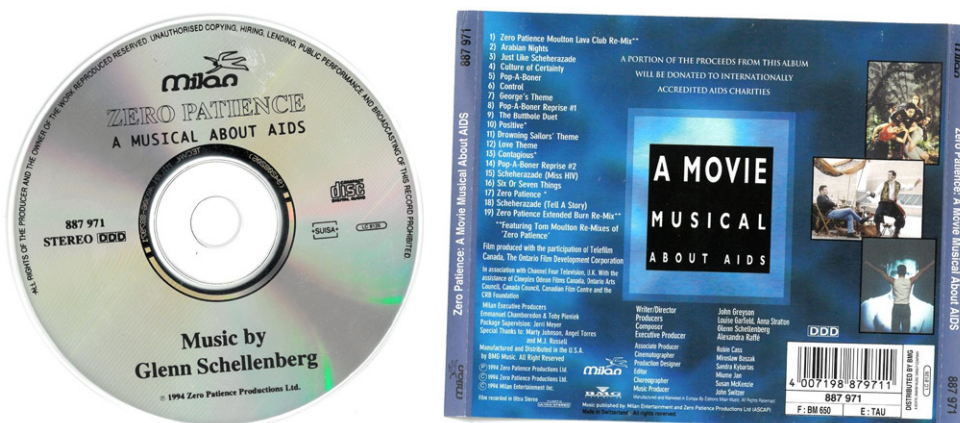
AIDS!»⁷ operaron como tecnologías acústicas destinadas a rasgar el silencio institucional ante la epidemia. De este modo, ACT UP promovió una mayor conciencia política al transformar la rabia en acción directa y la protesta en un espacio de duelo colectivo. Asimismo, estas manifestaciones se complementarían con intervenciones artísticas visuales, como el icónico póster «SILENCE = DEATH» del colectivo Silence = Death Project, que luego daría lugar a la formación del colectivo de artista Gran Fury⁸. A través de esta alianza estética y política, los colectivos no sólo denunciaron el abandono gubernamental, sino que visibilizaron el impacto desigual de la epidemia sobre mujeres, comunidades racializadas, trabajadores sexuales y personas usuarias de drogas intravenosas (Finkelstein, 2018, p. 54).

3.1.2. Diagnóstico sin silencio, Michael Callen

Michael Callen (1955-1993), músico, compositor y activista estadounidense, es hoy un referente fundamental del activismo sonoro frente al VIH/sida. Desde el inicio de la epidemia, su producción musical atrajo a una primera generación de hombres gay afectados. Así, convirtió el diagnóstico en una plataforma para luchar contra la enfermedad. Callen fue una figura política destacada en ACT UP y coautor, junto al periodista Richard Berkowitz, de uno de los primeros manuales de educación sexual para personas seropositivas: *How to Have Sex in an Epidemic* (1983). Su activismo se materializó en composiciones como «How to Have Sex (in an Epidemic)» (Callen, 1988), incluida en su álbum *Purple Heart*, donde aborda la frustración sexual en tiempos de crisis y reivindica el sexo seguro como una práctica (Jones, 2024, p. 92).

Además de su aparición en *Philadelphia*, Callen encarnó al personaje «Miss HIV» en el musical cinematográfico *Zero Patience* (1993), dirigido por John Greyson, en el que también contribuyó como músico en el CD (véase la figura 7). Esta obra es una alegoría crítica que responde a la tesis de Randy Shilts en *And the Band Played On* (1987), en la que se señalaba injustamente a Gaëtan Dugas, asistente de vuelo, como el «paciente cero». El director de cine Greyson recurre al género musical para subvertir este estigma en la película. La banda sonora, editada en casete y CD, constituye un documento relevante por su carga de sarcasmo y humor.

Figura 7. *Zero Patience* (1994), banda sonora, contribución de varios autores.



Fuente: Película dirigida por John Greyson.

3.1.3. El grito del sida, Diamanda Galás

Otra figura central del activismo sonoro neoyorquino es Diamanda Galás, cuya estética se adentra en la performatividad, la atonalidad y el grito. A través de su trilogía *Masque of the Red Death* (1986-1988), que incluye *The Divine Punishment* (1986), *Saint of the Pit* (1986) y el tercer álbum, *You Must Be Certain of the Devil* (1988), Galás transformó la voz humana en un instrumento aterrador. Para la artista, la música en tiempos del sida no era un espacio de consuelo, sino una liturgia de confrontación. Su voz y su grito funcionaron como un amplificador para los estigmatizados, convirtiendo el escenario en un espacio de visibilidad radical frente a la moralidad conservadora de la política y de la Iglesia católica en la era de Reagan.

La práctica de Galás es una de las trayectorias musicales más comprometidas y recurrentes con la epidemia (Jones, 2024, p. 13). En su manifiesto *Intravenous Song* (1981), mostró una variedad de sonidos vocales, rompiendo la voz para mostrar la confusión mental y el trauma (Galás, 1981). Esta metodología alcanzó su dimensión política más radical en la interpretación de la trilogía en la catedral de St. John the Divine (véase

⁷ Grabación acústica en casete realizada por David Wojnarowicz durante una manifestación de ACT UP en junio de 1989 (Wojnarowicz, 1989). El audio (13 min 27 s) puede consultarse bajo cita previa en la Fales Library and Special Collections de la Universidad de Nueva York, dentro de la colección David Wojnarowicz Papers (MSS 092, Serie VIII, ref. 92.0219). Consulta online: <http://bit.ly/4f3PuVP>

⁸ Gran Fury fue un colectivo de activismo relacionado con el arte que trabajó en correlación con ACT UP. Véase el capítulo "Gran Fury: Cuando el arte no es suficiente" (Aliaga y Cortés, 1993), escrito por Jose Miguel G. Cortés. El capítulo abre con una referencia a un verso de una canción de Michael Callen: "Love is all we have for now—what we don't have is time" (Aliaga y Cortés, 1993, p. 203). El verso corresponde a la canción "Love Don't Need a Reason", canción publicada en el álbum *Purple Heart* (1988).

la figura 8), publicada en el álbum *Plague Mass* (1991). Allí, su «monstruosidad vocal» operó como vehículo de resistencia contra la negligencia institucional y el estigma que definía al virus como un castigo divino (Jarman-Ivens, 2011, p. 126). Galás transforma la escucha en un acto de confrontación política, forzando al oyente a habitar un paisaje de duelo y rabia que se niega a silenciar a los muertos (Jarman-Ivens, 2011, p. 23). En este sentido, se aprecia una voluntad constante de resistir a los discursos moralizantes y a las políticas deshumanizantes de la época. En este contexto, la técnica extendida y el grito no son meros recursos estéticos, sino una respuesta somática contra el estigma. Al romper la melodía y el texto a través del grito, la artista recupera la voz del paciente/enfermo que ha sido borrada del discurso público, convirtiendo el espacio sagrado de la catedral en un laboratorio de resistencia donde el trauma se hace audible y, por tanto, imposible de ignorar por la hegemonía conservadora.

Figura 8. *Plague Mass* (1988), álbum de Diamanda Galás.



Fuente: Documentación visual del concierto de Diamanda Galás en St. John the Divine, Nueva York.

3.1.4. Voces y sonidos alarmantes, David Wojnarowicz y Stefan Tischler

En Nueva York, los sonidos y el grito del activismo se identificaron también a través de la voz del artista David Wojnarowicz (1954-1992). Wojnarowicz exploró el sonido activista en piezas como «AIDS Ragtime», parte del álbum *ITSOFOMO* (1991), realizado junto al compositor Ben Neill. Esta obra multidisciplinar, que combina música electroacústica con textos crudos, denuncia la alienación y la negligencia política mediante una rítmica de *ragtime* que acentúa la tensión de la interseccionalidad, cómo diferentes formas de opresión se superponen:

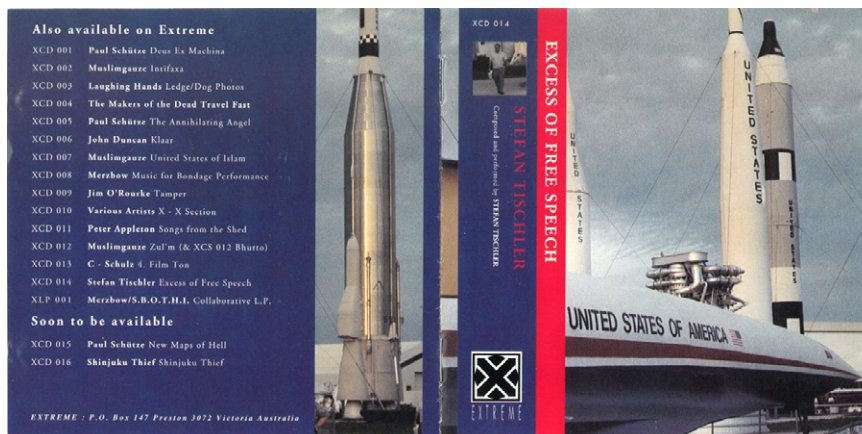
El sida se está acelerando en pueblos y ciudades porque los habitantes de esos lugares creen una serie de cosas: -Uno: que este virus tiene una orientación sexual y un código moral. -Dos: que el virus no obedece fronteras y se queda dentro de los grandes centros urbanos. -Tres: que si la persona con la que follas es dulce, amable y sexy, no podría tener sida. Una de cada cuatro personas en el Bronx es VIH positiva. Hay diez mil personas con sida viviendo en las calles de Nueva York. El Vaticano dice que es algo más terrible usar un condón que contraer o desarrollar el sida. El sida ha aumentado un 40 % entre los adolescentes en solo dos años. Uno de cada veinticinco bebés nacidos en Brooklyn es VIH positivo. (Neill y Wojnarowicz, 2018, transcripción y traducción propia)

Por otro lado, Stefan Tischler (1946-2011) fue un compositor cuya obra refleja el clima de tensión en la Nueva York de los años noventa. Tischler perdió a un amigo cercano, Keith Keeler Walsh, con quien había compartido proyectos musicales en el grupo *PORT SAID* hasta 1984; Walsh falleció en 1992 por complicaciones del sida. En respuesta a este contexto, Tischler publicó el álbum *Excess of Free Speech* (1992), grabado entre 1990 y 1991, momento en el que colectivos como ACT UP y Gran Fury desafiaban el silencio institucional. En el libreto del álbum, Tischler cuestiona el uso selectivo de la libertad de expresión frente a políticas deshumanizantes:

El presidente estadounidense George Bush criticó la desobediencia civil del grupo activista contra el sida ACT UP cuando, en 1990, entraron en la Catedral de Sant Patrick en la ciudad de Nueva York. Interrumpieron el servicio del cardenal John J. O'Connor. Su postura virulenta y ampliamente difundida contra el estilo de vida gay y contra los defensores del derecho al aborto del Movimiento de Mujeres es considerada por los miembros de ACT UP como una amenaza para la vida de millones de personas. Bush describió la acción como un uso excesivo de la libertad de expresión, desatando una tormenta mediática y una contundente reacción pública frente a las tácticas de ACT UP... (Tischler, 1992, libreto del álbum, traducción)

De ese lanzamiento (véase la figura 9), destacan dos piezas fundamentales. Primero, «C.I.AIDS» es una obra que combina grabaciones de medioambiente y explora teorías conspirativas sobre el origen del VIH. Estas teorías, aunque no tienen base científica, han causado un gran daño al fomentar el estigma y desinformación. Segundo, «HIV: Unnatural Selection», que utiliza formas tonales acompañadas de una voz narrativa ambientada en una clínica, donde se entrelaza el suspense sobre experimentos secretos con un drama centrado en la discriminación social de una mujer seropositiva.

Figura 9. *Excess of Free Speech* (1992), álbum de Stefan Tischler.



4. Interlude: La gestión del silencio y el legado de Freddie Mercury

Aunque la trayectoria musical de Freddie Mercury se desarrolló fundamentalmente desde el Reino Unido y no desde Estados Unidos en particular, resulta imprescindible mencionarla por el impacto profundo que su figura ha ejercido en el imaginario colectivo de sus oyentes respecto a la epidemia. A diferencia del activismo frontal de figuras como Michael Callen, que empleó su música como un objeto militante para la visibilidad de los derechos LGBTIQ, Freddie Mercury representa la tensión y dificultad de la gestión de la identidad y la enfermedad dentro de una cultura de masas expectante y, a menudo, invasiva y especulativa. Esta tensión se vio interrumpida el 23 de noviembre de 1991, cuando Mercury emitió un comunicado oficial sobre su diagnóstico. Más que una simple confesión, dicho acto supuso una maniobra de soberanía informativa frente al constante acoso de los tabloides. Su fallecimiento, acaecido apenas veinticuatro horas después, transformó el sida, para gran parte de la audiencia global, de una estadística clínica en una pérdida colectiva irreparable. Sin embargo, este acto final de visibilidad ha sido cuestionado desde su dimensión más íntima y afectiva. En una de sus memorias, *Mercury y yo*, Jim Hutton (1995), pareja del cantante durante los últimos seis años de su vida, expresa dudas sustanciales acerca de la voluntariedad de aquella declaración pública:

Siempre he tenido muchas dudas de que Freddie hiciera esa declaración por decisión propia. Lo había mantenido oculto durante tanto tiempo que parecía extraño que de pronto quisiera confesar cosas como si tuviera algo de lo cual avergonzarse. ... Yo ni siquiera sabía que Freddie iba a difundir la declaración. (Hutton, 1995, p. 231)

Las palabras de Hutton introducen una fisura en la narrativa del comunicado público, sugiriendo la posible presión ejercida por la industria musical y el entorno mediático sobre el artista en sus días finales. Frente a la espectacularización pública del comunicado, el testimonio de Hutton desplaza la atención hacia el espacio doméstico y afectivo, donde la enfermedad y la exposición adquieren otra resonancia, alejada de la mirada escrutadora de la prensa.

En este contexto, la escucha emerge como un gesto significativo de resistencia y refugio. Hutton recuerda que, durante las últimas semanas, el cantante evitaba escuchar su propia música, inclinándose por un repertorio ajeno: «Sobre todo adoraba escuchar una y otra vez el álbum de Natalie Cole compuesto de antiguas canciones de amor» (Hutton, 1995, p. 228). Este detalle, aparentemente menor, revela un movimiento de retirada del yo público hacia una intimidad sonora que rehúye la autorreferencialidad. En lugar de reafirmar su propia voz, ya consolidada como icono, Mercury se refugia en la escucha de otras voces, como si en ese gesto se abriera un espacio de acompañamiento, memoria y afecto. Para generaciones posteriores, Mercury ha operado como una vía de comprensión de la epidemia; como señala la autora Andrea Galaxina, el deterioro físico del artista visible en el videoclip de «These Are The Days Of Our Lives» marcó profundamente a quienes crecieron durante los años más críticos del virus (Galaxina, 2024, p. 14).

Aunque Mercury no abordó explícitamente el VIH/sida en su producción lírica, su legado ha sido reapropiado por el activismo contemporáneo como herramienta política. Iniciativas como la campaña del Ayuntamiento de Sevilla (2025) «I Want to Break Free de estigmas x VIH» y la exposición «The Show Must Go On» en la Universidad de Valencia (2025-2026), comisariada por Ramón Espacio y Pilar Devesa en colaboración con el Comité Ciudadano Antisida. Estos dos proyectos recientes ilustran cómo su imaginario musical sigue funcionando como una herramienta de los afectos para combatir el estigma serológico. En sus obras

postreras, esta dimensión adquiere un carácter testamentario: desde «How Can I Go On» (1988) junto a Montserrat Caballé hasta «The Show Must Go On», convertida en un himno de persistencia. Así, canciones como «I Want to Break Free» han trascendido su origen para mutar de gestos de liberación de género a consignas contra el estigma, confirmando la continua resignificación política y afectiva de un legado que, incluso en el silencio sobre su diagnóstico, logró conmover las estructuras de la conciencia pública.

5. Conclusión

Desde los albores de la epidemia, la música se erigió como una acción de resistencia frente al silencio gubernamental y el estigma social. Mientras celebridades del pop como Freddie Mercury gestionaban su diagnóstico en la intimidad, activistas y artistas como Michael Callen, Diamanda Galás, Stefan Tischler y David Wojnarowicz emplearon el activismo sonoro como herramienta de denuncia. Lo hicieron contra la negligencia política, el juicio moral y las disputas de significación que rodearon al virus. Desde los casos recogidos en este artículo se evidencia que la música no solo ha funcionado como refugio emocional, sino como un dispositivo de activismo, memoria, contenedor y mediador de afectos. La diversidad de géneros analizados, desde la música clásica y el *hip hop* hasta la vanguardia experimental, demuestra que el sonido ha sido capaz de divulgar, sensibilizar y abrir espacios de diálogo frente a una crisis que, en sus inicios, pretendió deshumanizar a las personas afectadas por el VIH.

Este estudio propone una aproximación específica al análisis de respuestas artísticas de la epidemia desde la materialidad de los soportes sonoros, situando el CD no únicamente como un contenedor tecnológico, sino como un agente en la construcción de memoria, pedagogía y activismo cultural. Esta perspectiva permite ampliar los estudios sobre arte y VIH y sida más allá de la hegemonía visual, incorporando la escucha y las prácticas sonoras como herramientas fundamentales para comprender las políticas afectivas de la epidemia. El paralelismo temporal entre el auge del formato CD y la cronología del VIH/sida ha resultado determinante para esta recopilación musical. Más allá de su valor como soporte de difusión masiva, el CD posibilitó proyectos conmemorativos y de visibilización que materializaron la lucha contra el olvido. La *Symphony No.1* de Corigliano se erigió como un memorial sonoro de una generación perdida. Ulterior archívo el testimonio del activismo en collages sonoros que narran la memoria individual, el trabajo comunitario y los afectos contenidos en las estructuras de los asociacionismos y trabajadores por la visibilización y apoyo a las personas que viven con VIH. A su vez, trabajos como el de Alexandra Pajak, que hace una adaptación compositiva del código del retrovirus en lenguajes musicales de vanguardia, invitaron a una escucha analítica que, paradójicamente, logró extraer belleza musical del VIH. En cambio, las naturalidades alarmantes de los sonidos *lâtex* de Judy Dunaway, como los sonidos alarmantes de Stefan Tischler, anunciaban del impacto del virus en una generación, como un acto irreparable, además de que buscaban alentar la atención del silencio político.

En última instancia, la consolidación de un activismo en Nueva York durante los años más duros de la epidemia demostró que el sonido no solo acompañaba el enfrentamiento, sino que también era una forma de sociabilidad, acción y denuncia en el espacio público. Mientras Gran Fury, junto a ACT UP, utilizaba el silencio como metáfora, figuras como Michael Callen y Diamanda Galás transformaban la escucha en un espacio de resistencia radical. Callen, a través de su visibilidad como músico seropositivo y su participación en proyectos como *Zero Patience*, utilizó la melodía y el humor subversivo para desarticular el estigma y reclamar la dignidad desde el diagnóstico. Por otro lado, la propuesta de Galás en su trilogía *Masque of the Red Death* alejó el sonido del consuelo para situarlo en la confrontación; mediante el uso del grito y la atonalidad, la artista convirtió la voz en un proyectil contra la negligencia institucional, y los aspectos morales impuestos por la iglesia a los afectados por el sida. Estos sonidos del VIH obligaron a la sociedad a escuchar aquello que el poder político intentó silenciar.

En resumen, la producción musical vinculada al VIH y sida, como hemos podido ver en esta cartografía crítica de musicalidades anglosajonas, ha cumplido fundamentalmente una triple función. Primero, la de informar y desmitificar la patología. Segundo, la de presentar narrativas con las que el oyente puede identificarse y resonar. Tercero, la de poner en circulación experiencias en primera persona que escapan al discurso del estigma social. En este artículo hemos puesto atención a la primera y última, para reflexionar sobre cómo la música acompañó a la militancia política sonora.

En definitiva, el análisis del corpus musical de los álbumes seleccionados sugiere que la escucha es tanto un marco teórico como una metodología integrada en la práctica de los afectos. La música sobre el sida se consolida, así, como una temporalidad grabada donde la voluntad de resistir se manifiesta con contundencia. Esta postura se opone de forma firme y constante a los discursos moralizantes de las instituciones religiosas y a las políticas deshumanizantes que han intentado, sin éxito, silenciar la experiencia de quienes han logrado que la epidemia sea escuchada.

6. Financiación

Este trabajo se realizó en el marco de un proyecto de investigación financiado por la Fundación «la Caixa» (ID 100010434), a través de la beca de doctorado INPhINIT 2024-2029 (LCF/BQ/DR24/12080002), en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Asimismo, forma parte del proyecto de I+D PID2024-155474NB-I00, Procesos afectivos en las prácticas artísticas colectivas: entre la agencia y los saberes experienciales, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

7. Referencias

- Aliaga, J. V., y Cortés, J. M. G. (1993). *De amor y rabia: Acerca del arte y el sida*. Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones.
- Baker, R. (1994). *The art of AIDS*. Continuum Publ.
- Bonnet, F. J. (2025). *La música por venir* (Ediciones La Cebra). Editorial Tercero incluido. (Obra original publicada en *The Music To Come / La musique à venir*, François J. Bonnet, Shelter Press)
- Caballero-Gálvez, A. A. (2019). La sociedad portadora. Experiencias artísticas alrededor del sida en España, Argentina y México. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.), *De vidas y virus: VIH/sida en las culturas hispánicas* (pp. 151-170). Icaria.
- Callen, M. (1988). *Purple Heart* [Vinilo/LP]. Red Hot Records.
- Callen, M., y Berkowitz, R. (1983). *How to Have Sex in an Epidemic: One Approach*. News From The Front Publication.
- Castro de la Osa, S. de, y Camarasa Rius, M.-J. (2024). *El VIH y el sida: Un viaje de esperanza y resiliencia*. CSIC: Catarata.
- Corigliano, J. (1991). *Symphony No. 1: Of Rage and Remembrance – Chicago Symphony Orchestra, Daniel Barenboim* [CD]. Erato Disques.
- Da Freekman. (1995). *AIDS Ain't Got No Picks (Radio Edit)* [Canción]. En *This Material World*. Next Life Records.
- Deep Listening Band, y The Long String Instrument. (1994). *Suspended Music* [CD]. New Albion Records.
- Del Amo Valero, J., Coiras López, A., Díaz Franco, A., y Pérez Olmeda, M. T. (2017). *VIH: La investigación contra la gran epidemia del siglo XX*. Instituto de Salud Carlos III. Los Libros de la Catarata.
- Dunaway, J. (1998). *Balloon Music* [CD]. Composers Recording, Inc.
- Farinati, L., y Firth, C. (2017). *The force of listening*. Errant bodies press.
- Fernández, J.-A. (2019). “No vengo del pasado, vengo de ahora”: VIH/sida en las artes escénicas. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.), *De vidas y virus: VIH/sida en las culturas hispánicas* (pp. 227-252). Icaria.
- Finkelstein, A. (2018). *After silence: A history of AIDS through its images*. University of California Press.
- Galás, D. (1981). Intravenous Song. *Perspectives of New Music*, 20(1/2), 59-65. <https://doi.org/10.2307/942400>
- Galás, D. (1986a). *Saint of the Pit* [CD]. Mute Records.
- Galás, D. (1986b). *The Divine Punishment* [CD]. Mute Records.
- Galás, D. (1988). *You Must Be Certain of the Devil* [CD]. Mute Records.
- Galás, D. (1991). *Plague Mass* [CD]. Mute Records.
- Galaxina, A. (2024). *Nadie miraba hacia aquí: Un ensayo sobre arte y VIH/sida*. Continta me tienes.
- Gould, D. B. (2009). *Moving politics: Emotion and act up's fight against AIDS*. University of Chicago Press.
- Greyson, J. (Director). (1993). *Zero Patience* [Película / musical]. Strand Releasing.
- Horn, T. (2011). The melody of HIV: You've heard of HIV—now you can listen. *POZ*, 170, 15. <https://bit.ly/4dX9pV7>
- Hutton, J., y Wapshott, T. (1995). *Mercury y yo*. Ediciones de la Flor.
- Jarman-Ivens, F. (2011). *Queer voices: Technologies, vocalities, and the musical flaw* (First edition). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230119550>
- Jiménez Carmona, S. (2020). Silences and policies in the shared listening: Ultra-red and Escuchatorio. *SoundEffects*, 9 (1), 116-131. <https://doi.org/10.7146/se.v9i1.112931>
- John, E. (1997). *Elton John – The Big Picture (The Interview)* [CD]. The Rocket Record Company.
- Jones, M. J. (2024). *How to make music in an epidemic: Popular music making during the AIDS crisis, 1981-1996* (1.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003016632>
- Juhász, A., y Gund, C. (1995). *AIDS TV: Identity, community, and alternative video*. Duke University Press.
- Lebovici, É. (2020). *Sida* (C. Zelich, Trad.). Arcadia.
- LaBelle, B. (2019). *Acoustic territories: Sound culture and everyday life* (Second edition). Bloomsbury Academic.
- LaBelle, B. (2021). *Agencia Sónica*. Universidad de Jaén.
- Madonna. (1989). *Like a Prayer* [CD]. Sire Records.
- Martín Hernández, R. (2009). *El cuerpo enfermo: Arte y VIH/SIDA en España* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://bit.ly/4cSuGiU>
- Menken, A., y Ashman, H. (1991). *Beauty and the Beast (Original Motion Picture Soundtrack)* [CD]. Walt Disney Records.
- Mérida Jiménez, R. M. (Ed.). (2019). *De vidas y virus: VIH/sida en las culturas hispánicas*. Icaria.
- Meruane, L. (2019). Arreciaba, lo recuerdo. En R. M. Mérida Jiménez (Ed.), *De vidas y virus: VIH/sida en las culturas hispánicas* (pp. 291-298). Icaria.
- Ogden, M. (Director). (2024). *Becoming Madonna* [Documental].
- Oliveros, P. (2015, noviembre 12). *The difference between hearing and listening | Pauline Oliveros | TEDxIndianapolis* [Youtube]. <https://bit.ly/40y8eUX>
- Oliveros, P., Anderson, L., y Lone, C. (2022). *Quantum listening*. Ignota Books.
- Ouzounian, G. (2006). Embodied sound: Aural architectures and the body. *Contemporary Music Review*, 25(1-2), 69-79. <https://doi.org/10.1080/07494460600647469>
- Pajak, A. (2010). *Sounds of HIV: Music Transcribed from DNA* [CD]. Azica Records.
- Philadelphia (Music from the Motion Picture)*. (1993). [CD]. Epic Soundtrax.
- Red Hot + Blue*. (1990). [CD]. Chrysalis Records.
- Rhine, D. (2013). *Below the skin: AIDS activism and the art of Clean Needles Now*. (Volume 15. Spring 2013). <https://bit.ly/4saMXN7>

- Rico Osés, C. (2026). *Cuando la música trasciende el tiempo*. Temporal.
- Ruskin, C., y Taylor, E. (with Names Project Foundation). (1988). *The Quilt: Stories from «The Names Project»*. Pocket Books.
- Salt-N-Pepa. (1992). *Let's Talk About AIDS* [CD, Single, Promo].
- Shilts, R. (1987). *And the band played on: Politics, people, and the AIDS epidemic*. Stonewall Edition.
- Sontag, S. (1996). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (M. Muchnik, Trad.). Taurus. (Obra original publicada en 1989)
- Sterne, J. (2012). *MP3: The Meaning of a Format*. Duke University Press.
- The HAMP Database – The HAMP Database*. (s. f.). Recuperado 4 de marzo de 2026, de <https://n9.cl/nxam2>
- Transisters. (1995). *The Goddesses of Pink Rock* [CD]. Pink Rock Production.
- Ultra-red. (2006). *An Archive of Silence* [Álbum digital]. Public Record.
- Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. Continuum.
- Neill, B. y Wojnarowicz, D., (1992). *ITSOFOMO* [CD].
- Neill, B. y Wojnarowicz, D., (2018). *ITSOFOMO* [Vinilo/LP].
- Zero Patience – A Musical About AIDS*. (1994). [CD]. Attic Records.