

Sida, homosexualidad y estigma en la España democrática: del discurso histórico a la representación simbólica en *Mejor no hables* (1994)

Andrea Salinas Soto
Universidad de Murcia; Universidad de Valencia 

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.108156>

Recibido: 03/03/2026 • Aceptado: 19/04/2026

ES Resumen: El presente estudio analiza la construcción social del sida en España, atendiendo a su asociación histórica con la homosexualidad y a los procesos de estigmatización que trascendieron el ámbito médico para instalarse en el imaginario cultural. Se desarrolla un análisis histórico-cultural basado en fuentes hemerográficas, bibliográficas y audiovisuales sobre la crisis del sida en las décadas de 1980 y 1990, centrado específicamente en el cortometraje *Mejor no hables* (Pedro Paz, 1994), examinado desde una perspectiva discursiva y simbólica. La investigación muestra que el sida fue representado mediáticamente como una enfermedad vinculada a colectivos marginados, especialmente al colectivo LGBTIQ+ y a personas usuarias de drogas (como la heroína), reforzando dinámicas de exclusión moral en el contexto de la Transición española. El cortometraje emplea la metáfora del vampiro para cuestionar dichos discursos, desplazando la figura del «monstruo» desde el sujeto enfermo hacia el estigma social, resignificando el miedo al contagio y visibilizando la soledad, la vulnerabilidad y la crítica a la culpabilización moral. La conclusión alcanzada es que *Mejor no hables* constituye una respuesta cultural a la construcción simbólica del sida como «peste del siglo XX», y evidencia el papel del cine como espacio de resistencia frente a los discursos hegemónicos sobre la enfermedad.

Palabras clave: Sida; homosexualidad; estigmatización; cine español; representación cultural.

EN AIDS, Homosexuality, and Stigma in Democratic Spain: From Historical Discourse to Symbolic Representation in *Mejor no hables* (1994)

EN Abstract: This study analyses the social construction of AIDS in Spain, focusing on its historical association with homosexuality and the processes of stigmatization that extended beyond the medical sphere into the cultural imaginary. It develops a historical-cultural analysis based on press, bibliographic, and audiovisual sources concerning the AIDS crisis during the 1980s and 1990s, specifically centred on the short film *Mejor no hables* (Pedro Paz, 1994), examined from a discursive and symbolic perspective. The research shows that AIDS was represented in the media as a disease linked to marginalized groups, particularly the LGBTIQ+ community and people who use drugs (such as heroin), reinforcing dynamics of moral exclusion within the context of Spain's democratic Transition. The short film employs the vampire metaphor to challenge these discourses, shifting the figure of the "monster" from the infected subject to social stigma itself, thereby resignifying the fear of contagion, and rendering visible loneliness, vulnerability, and a critique of moral blame. The conclusion reached is that *Mejor no hables* constitutes a cultural response to the symbolic construction of AIDS as the "plague of the twentieth century", highlighting the role of cinema as a space of resistance against hegemonic discourses surrounding the disease.

Keywords: AIDS; homosexuality; stigmatization; Spanish Cinema; cultural representation.

Sumario: 1. Introducción. 2. Metodología. 3. La epidemia de sida en España. 3.1. La especificidad española de la epidemia. 3.2. Sida y discurso público. 4. Respuesta cultural al sida: *Mejor no hables* (1994). 4.1. La narrativa y el cortometraje. 4.2. Metáforas, simbolismos y crítica social. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

Cómo citar: Salinas Soto, A. (2026). Sida, homosexualidad y estigma en la España democrática: del discurso histórico a la representación simbólica en *Mejor no hables* (1994). *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 6(2), pp. 187-196. <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.108156>

1. Introducción

El SIDA (Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida) es una enfermedad que ha sido sometida desde su surgimiento a una profunda construcción social sustentada en rígidos principios morales. Lejos de ser comprendida exclusivamente como una patología médica, la enfermedad fue rápidamente inscrita en un marco discursivo que estableció asociaciones entre determinadas orientaciones y conductas sexuales, así como con sujetos situados en contextos de vulnerabilidad social (por ejemplo, los heroinómanos). Este proceso generó una vinculación simbólica que trascendió el ámbito de lo estrictamente clínico, dando lugar a dinámicas de estigmatización, para finalmente instalarse en el imaginario social a escala global.

El sida irrumpe en la escena pública internacional en 1981, diagnosticándose los primeros casos en Nueva York y California. La enfermedad, bautizada como «peste rosa» o «cáncer gay» entre otros términos de carácter peyorativo, no tardó en difundirse a nivel mundial dada su facilidad de transmisión por vía venérea, y la gran campaña de desinformación existente que se generaría en torno a ella. La vinculación del sida con la homosexualidad y la desviación quedó patente desde el momento inicial de la misma, debido a que los primeros casos de contagios fueron diagnosticados en jóvenes homosexuales. La sociedad de la década de los 80 no tardó en señalar al colectivo LGBTIQ+ y a sus consideradas «prácticas de riesgo», como los principales culpables del origen y la difusión de la enfermedad, incluso adoptando la idea del castigo divino como consecuencia de sus consideradas prácticas inmorales. De esta manera, a partir de 1982 el término “gay-related immune deficiency” (inmunodeficiencia relacionada con los gays) para referirse a la enfermedad, empezaría a ser difundido por los diversos medios de comunicación del mundo (Ayala y Spieldenner, 2021).

En España, el primer caso de sida sería diagnosticado asimismo en 1981, cuando un hombre homosexual fue atendido en el Hospital Vall d’Hebron de Barcelona tras presentar un sarcoma de Kaposi. No obstante, este caso no sería identificado clínicamente como sida hasta 1983 (de Miguel, 1991).

En 1985 el número de casos de sida en España ascendía a 83 desde 1981. En esta misma noticia dada por *El País* el 6 de diciembre de 1985, se detallaba además la distribución de la incidencia de la enfermedad en función de los denominados «grupos de riesgo», entre los que establecía la siguiente diferenciación:

En cuanto a los grupos de riesgo, la incidencia del síndrome es como sigue: homo y bisexuales, 22 casos (13 fallecidos); homosexuales que a la vez son drogadictos por vía intravenosa, tres casos (dos fallecidos); solamente drogadictos por vía intravenosa, 36 casos (29 fallecidos); hemofílicos, 17 casos (14 fallecidos); hijos de padres con alto riesgo de SIDA, dos casos (ningún fallecido); causas desconocidas, tres casos (dos fallecidos)¹.

Esta noticia coincidía con el primera informe publicado por *El País* sobre la epidemia, titulado «200 muertos en Estados Unidos», en la que se destacaba que la enfermedad afectaba principalmente a «hemofílicos, adictos a drogas duras [heroinómanos], homosexuales y refugiados haitianos», grupo que sería identificado a partir de entonces como las «cuatro H» (Revuelta *et al.*, 2002).

Con el paso de los años la enfermedad fue empeorando, y a comienzos de la década de los noventa, España ya se situaba como el tercer país de Europa en contar con más casos de sida, con unos 5000 registros (de Miguel, 1991). La asociación entre el sida y la homosexualidad permanecía fuertemente arraigada, convirtiéndose en algo indisoluble pese a que la evidencia científica descartara cualquier conexión entre la enfermedad y la orientación sexual.

De esta manera desde su aparición, la enfermedad estuvo rodeada por un imaginario de desviación y degradación moral que la inscribió en narrativas centradas en la idea de la peligrosidad social. La asociación sistemática del sida con colectivos que quedaban al margen alimentó el proceso de estigmatización sobre los poseedores de la enfermedad, que sobrepasó el plano puramente médico, e impactó también en la generación de un patrimonio cultural. Así, los años posteriores al surgimiento del sida se caracterizan por una gran producción artística, destacando películas, libros y canciones que exploraban la enfermedad desde múltiples puntos de vista tanto a nivel global, como nacional: desde el miedo, el contagio, la culpa, la discriminación o el aislamiento social, entre otros. Algunos ejemplos de esta producción son libros como *Gretchen, mi chica* (1991) de Christine Nöstlinger; *Adéu Cecília* (1992) de Josep Gòrriz; o *El futuro perdido* de Jonsson y Knigge (1993); canciones como *El gran varón* de Willie Colon (1989) o la mítica canción *Sida* (1987) del grupo Siniestro total; y películas o cortometrajes entre los que se encuentra *Mejor no hables* (1994), obra analizada en el presente estudio.

De manera más específica a nivel audiovisual/cinematográfico, la representación del VIH/sida en las décadas de 1980 y 1990 experimentó una notable evolución. En el ámbito internacional, las primeras respuestas frente a la epidemia surgieron desde el cine independiente con películas que marcaron un precedente como *Parting Glances* (1986) de Bill Sherwood o *Longtime Companion* (1989) de Norman René, antes de ser estandarizadas por los cánones de Hollywood a través de *Philadelphia* (1993) de Jonathan Demme. En el contexto español, el abordaje del sida transitó de forma colateral a través del cine «quinqui» y los documentales, hasta integrarse en narrativas de ficción más elaboradas a finales de los noventa, reflejado claramente en *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar. Pero frente al tono predominantemente trágico y melodramático de estas producciones, el corto que analizaremos, *Mejor no hables* (1994) de Pedro

¹ *El País*, 6 de diciembre de 1985.

Paz ocupa un lugar singular al adoptar el humor negro y la estética gótica como herramientas de subversión política y cultural².

Toda esta producción cultural es el claro reflejo de una sociedad que tuvo que aprender a convivir con una enfermedad hasta entonces desconocida, pero que comenzaba a estar presente en la vida cotidiana de los españoles y españolas. De este modo, el arte se convierte en una herramienta fundamental para visibilizar el problema del sida y generar debates públicos. El estreno de *Mejor no hables* (1994) del director Pedro Paz (1963-1999), coincide en el tiempo con uno de los momentos más críticos de la epidemia en nuestro país, cuando el número de muertes alcanzó su punto más álgido: 5058 muertes en 1994, 5857 en 1995, y 5749 en 1996, año a partir del cual ya empezaría a observarse una disminución significativa³. Este trabajo propone entonces, analizar la situación social del sida en España, con especial atención a la asociación construida entre la enfermedad y la homosexualidad, así como al estigma que esta vinculación generó sobre las personas del colectivo LGBTIQ+. Paralelamente, se examina la representación cultural del sida en la obra de Pedro Paz, cuya narrativa cinematográfica funciona como crítica de los prejuicios sociales mencionados de la época, al tiempo que cuestiona los estigmas, promueve reflexiones sobre la construcción de un discurso más inclusivo de la epidemia, y describe la situación de desesperación social respecto a la enfermedad.

2. Metodología

Para llevar a cabo dicha investigación, se adoptó un diseño metodológico cualitativo e interdisciplinar articulado en torno a dos ejes complementarios: un análisis de revisión histórico-cultural y un análisis fílmico de corte narrativo y simbólico.

En una primera fase, el estudio parte del trabajo de recopilación, revisión y triangulación de fuentes hemerográficas y bibliográficas referidas a la crisis del sida en España durante las décadas de 1980 y 1990. Dicho vaciado documental nos permitió reconstruir el marco sociopolítico de la Transición española y comprender cómo se configuraron los discursos mediáticos y de salud pública que vincularon la enfermedad con la exclusión moral y la estigmatización hacia el colectivo LGBTIQ+.

En una segunda fase, el estudio se centra en el análisis del *cortometraje Mejor no hables* (Pedro Paz, 1994). Para el estudio de esta obra, se ha recurrido a la metodología del análisis textual cinematográfico (Casetti y Di Chio, 1990; Carmona, 1991) que permite abordar la película no solo como un producto estético, sino como un sistema de significación susceptible de interpretaciones sociales y culturales. El abordaje metodológico de la obra se ha estructurado en tres dimensiones de análisis: en primer lugar, una dimensión narrativo-temática en la que se ha examinado la estructura del relato, el uso del humor en el mismo y la estética gótica. Además, analiza la construcción de los personajes y la inversión del arquetipo del monstruo, observando cómo la figura tradicionalmente temida (el vampiro), se humaniza al convertirse en un sujeto vulnerable y atravesado por el miedo a la enfermedad. En segundo lugar, una dimensión simbólica, en la que empleando herramientas de decodificación iconográfica se han rastreado las metáforas visuales presentes en la puesta en escena. Esto incluye el análisis del vampirismo como alegoría del estigma social, la interpretación de motivos visuales frecuentes y el uso simbólico del color y el vestuario.

Finalmente, la última sería la dimensión metadiscursiva, en la cual se ha evaluado la interacción del cortometraje con los discursos mediáticos de la época. A través de esta triangulación metodológica, se transita desde la evidencia histórica hacia la representación simbólica, permitiendo demostrar cómo el texto fílmico opera como una respuesta contracultural frente a los discursos estigmatizadores del momento.

3. La epidemia de sida en España

En 1975, la muerte de Franco supone el inicio de una etapa convulsa de inseguridad y desconcierto hacia el futuro. En una sociedad a medio camino entre el abandono de la dictadura y el inicio de una nueva etapa democrática, se desarrolla la cara oculta de la Transición, la que Raul Solís Galván (2019) denomina como «doble transición» para referirse a un proceso paralelo al institucional: el protagonizado por colectivos minoritarios como gays, lesbianas y transexuales, que iniciaron un camino hacia la construcción identitaria y el reconocimiento en sociedad.

Pese a que el artículo que sancionaba la homosexualidad en la Ley de Peligrosidad Social fue eliminado en 1978, el delito de Escándalo Público permaneció vigente hasta 1988, lo que limitó el libre desarrollo de las identidades sexuales y retrasó su camino hacia su plena comprensión social. En este contexto se producía la llegada de la crisis del sida, poniendo de manifiesto en España la vulnerabilidad de las comunidades homosexuales y transexuales, así como la facilidad con la que podían ser nuevamente relegadas al silencio (Mira Nouselles, 2004: 601).

Durante los primeros años de la Transición, la cuestión del sexo seguía siendo un tema profundamente tabú. Sin embargo, es cierto que tras la muerte de Franco los medios de comunicación comenzaron a

² El presente artículo se posiciona en la intersección entre los estudios culturales, la historia de la salud pública y el análisis fílmico. Mientras que el estado de la cuestión sobre la representación del sida en los medios ha sido ampliamente abordado (Re-vuelta *et al.*, 2002; Rengel, 2005), existe un vacío en la producción académica respecto al análisis de obras en formato cortometraje durante la década de 1990 en España. La contribución específica de esta investigación radica en demostrar cómo el cine de pequeño formato utilizó recursos estéticos alejados del realismo (como en este caso el vampirismo metafórico) para articular una resistencia temprana frente a los discursos hegemónicos de estigmatización.

³ Área de vigilancia de VIH y conductas de riesgo. Mortalidad por VIH/Sida en España, año 2010. Evolución 1981-2010. Centro Nacional de Epidemiología/Secretaría del Plan Nacional Sobre el Sida. Madrid; 2012.

incorporar progresivamente un mayor contenido sexual en sus emisiones, alejándose del rígido patrón franquista anterior. La cultura del destape, favorecida por la supresión de la censura, contribuyó a que el sexo adquiriera una mayor presencia pública. Las identidades sexuales que no habían desaparecido con el franquismo, sino que se habían situado bajo otros espacios alternativos de socialización durante la dictadura, comenzaron a hacerse notar en la esfera pública y a reivindicar su lugar en la sociedad (Mérida Jiménez, 2016:9). Aunque hablar de sexo aún seguía siendo algo de lo que avergonzarse, este estaba cada vez más presente en los debates cotidianos. Programas de televisión como *Aplauso*, *300 millones*, o *Mano a Mano* contaban con la participación de figuras como Bibi Andersen, cuya aparición en la televisión y en el cine con películas como *Cambio de Sexo* (1977) de Vicente Aranda, simbolizaban un incipiente desplazamiento de los límites de representación pública de estas identidades.

En este contexto, el clima hostil que había existido respecto a la diversidad de género comenzaba a experimentar un proceso de progresiva liberalización, dado que el concepto de lo «gay» en los setenta fue desvinculándose de las connotaciones y prejuicios en los que se había visto envuelto tradicionalmente, iniciando un proceso de resignificación y popularización de los términos que impulsaría nuevas formas de militancia y fortaleció la reivindicación de los derechos civiles (Aliaga, 2023:221). No obstante, en la mentalidad heterosexual hegemónica seguían persistiendo las connotaciones negativas asociadas a la homosexualidad y a la lujuria, lo que evidenciaba que la aceptación social distaba de ser plena, o por lo menos, rápida de conseguir.

3.1. La especificidad española de la epidemia

En España los principios de la enfermedad y su control fueron lentos respecto a otros países europeos. La particularidad española destacó por tener en las cifras de contagios muchos casos de heroinómanos, lo que explicaba que existiera en nuestro país muchos casos de drogadictos/as con sida, y muchos niños/as infectados/as perinatalmente (de Miguel, 1991:80). En cierto modo, podemos decir que los años 80 quedan marcados por el fenómeno de la drogodependencia en su primera mitad, y por el fenómeno sida en su segunda (Romaní, 1991). Diversas hipótesis han intentado explicar la baja cifra inicial de casos registrados entre homosexuales en comparación con otros países. Chamouveau (2017) señala que la represión franquista pudo haber contribuido a mantener las prácticas homosexuales en ámbitos menos visibles, dificultándoles tanto la identificación pública como la articulación comunitaria. Además, muchos hombres que mantenían relaciones con otros hombres no se identificaban bajo la categoría de «gay», lo que complicaba su contabilización estadística (Rodríguez, 1991:84). En contraste, en otros países europeos la comunidad homosexual estaba más organizada y visible. Aun así, como Chamouveau señala, aunque las cifras de contagio en homosexuales eran bajas comparadas con consumidores/as de heroína, los medios y la sociedad se enfocaron desproporcionadamente en la diversidad sexual con el objetivo de incrementar aún más la estigmatización.

3.2. Sida y discurso público

Dado que el colectivo homosexual aún no contaba con una articulación sólida, y que su aceptación social era en gran medida superficial, la irrupción del sida facilitó la creación de discursos de marginación y estigmatización. En este contexto, la enfermedad fue construida simbólicamente desde el miedo y la culpabilización moral, en detrimento de un enfoque fundamentado en criterios científicos y de salud pública.

La epidemia del sida supone una prueba de fuego a todos los logros alcanzados en los setenta, que demostró que todavía quedaba mucho camino por recorrer. El sida impulsa la toma de conciencia de una generación demasiado joven para haberse unido a la militancia durante la Transición. Los nuevos activistas, desencantados con las estrategias clásicas basadas en la denuncia de la homofobia, adoptaron enfoques más complejos en sus reivindicaciones, prestando mayor atención a las cuestiones de identidad, comunidad y denuncia de la homofobia (Chamouveau, 2017).

La difusión del sida en los medios, campañas, y en la cultura en general, permitió en cierto modo que estos temas dejaran de ser ocultos, pues empezarían a estar presentes de forma constante en la cultura española de los próximos años. Hasta comienzos de los noventa no se consolidarían líneas de activismo visibles, como la de Radical Gai o el colectivo de lesbianas LSD, que denunciaron la inacción gubernamental. Hasta entonces la lucha contra el sida se había situado al margen del movimiento, por medio de personas enfermas que comenzaron a movilizarse en frentes conjuntos desde finales de los ochenta, con el objetivo de demandar medicamentos, programas de prevención, tratamiento adecuados, y para exigir unos servicios de salud integrales que fueran completamente gratuitos (Carrascosa y Vila, 2005: 47). Es en este momento cuando el sida ya se ha convertido en un problema de salud pública en España. En los medios se recomendaba la castidad como medio de protección ante la enfermedad, reafirmando la tradición sexofóbica que existía en nuestro país, pues en lugar de difundir medidas de protección reales contra la enfermedad, se recomendaba no practicar actos sexuales extramatrimoniales.

La primera gran campaña institucional «Si Da, No Da» (1988) generó por tanto una gran controversia, al igual que la posterior «Póntelo, pónselo» de 1989 (Corroto, 2019). La representación del sida tanto en esta campaña del Ministerio de Sanidad como en los programas informativos, lejos de ser objetiva seguía estando muy influenciada por el temor a hablar de sexo sin tapujos ante las resistencias de ciertos sectores políticos y eclesásticos. Las campañas, dirigidas a jóvenes y al público general, trataban por tanto de minimizar la presencia de homosexuales (Mira Nouselles, 2004:602) aunque los medios continuaron asociando a estos reiteradamente la enfermedad. Esto era toda una contradicción puesto que mientras se señalaba a los varones homosexuales como focos de contagio, las campañas estatales se centraban en un público heterosexual.

El tratamiento informativo fue prácticamente siempre sensacionalista, centrado en la difusión de imágenes de enfermos en fase terminal y en narrativas alarmistas que fomentaban la histeria colectiva. El tratamiento mediático ignoró inicialmente la vía de contagio heterosexual hasta que en los años noventa se produjo un cambio de perspectiva y la preocupación empezaría a focalizarse sobre el llamado sida «heterosexual» (García Sánchez, 2003). El término «grupos de riesgo» evolucionaba entonces hacia el de «prácticas de riesgo», desplazando el foco desde la identidad hacia el comportamiento, aunque sin eliminar completamente la carga moral implícita. Por otro lado, los prejuicios y la desinformación dieron lugar a una comprensión parcial de la enfermedad, tanto que se desconocía que el virus se pudiera transmitir por vía vaginal, lo que produjo un incremento descontrolado de las infecciones. El colectivo lésbico quedaba totalmente olvidado, pues al no practicar la penetración hacía que fuera imposible para los diagnósticos médicos la posibilidad de contagio.

El impacto del sida estuvo profundamente condicionado como vemos, por el contexto histórico de su aparición. La irrupción de una enfermedad grave y desconocida, unida a la ausencia inicial de tratamientos eficaces, puso en cuestión la confianza en el progreso médico y la capacidad de las sociedades occidentales para sostener sus niveles de bienestar.

4. Respuesta cultural al sida: *Mejor no hables* (1994)

4.1. La narrativa y el cortometraje

El cortometraje *Mejor no hables* (1994) nace de la mano de la empresa productora *Muac Films*, además de ser dirigido y guionizado por el director y actor Pedro Paz⁴, producido por Chus Guitiérrez y subvencionado por el Ministerio de Cultura. Dicho corto emerge en un contexto donde la representación del sida en España no solo era una cuestión de salud pública, sino una batalla por el significado. Para entender cómo esta obra dialoga con su tiempo, es preciso acudir a las estructuras de poder y significación que rodean a la enfermedad. Como señalan Rodríguez Martínez y García Gavidia (2006), la enfermedad no se comprende únicamente como un fenómeno biológico, sino como un proceso de significación donde el sida se configura desde el estigma, vinculándose estrechamente con el imaginario del «monstruo». Este nace de la transgresión de las normas sociales, convirtiendo al enfermo en un sujeto ambivalente que evoca tanto los procesos históricos de exclusión de la lepra, como los de inclusión de la peste (Rodríguez Martínez y García Gavidia, 2006), en el sentido de que el enfermo es excluido simbólicamente o socialmente, mientras que también es un objeto de control y vigilancia médica.

El cortometraje realizado por Paz en 1994 cuenta la historia de Carmilla Nadasdy, una vampira interpretada por Rossy de Palma que se convierte en la última y solitaria superviviente de una milenaria estirpe de vampiros, y que reside en su mansión junto a su sirvienta Herminia, interpretada por Paula Soldevila. El corto está ambientado en la estética del vampirismo y de lo gótico, evocando a lo terrorífico y lo enigmático, a la vez que son evidentes los tintes almodovarianos, influencia fundamentada en la vinculación profesional entre ambos directores⁵.

La historia inicia con la imagen de la vampiresa Carmilla visualizando una proyección de una cinta que evoca a tiempos pasados, donde se muestra a su familia vampírica en su cotidianeidad, haciendo un guiño a la nostalgia siguiendo la idea del mítico refrán «cualquier tiempo pasado fue mejor». Pero la proyección es detenida rápidamente por Herminia.

Imagen 1. Fragmento del cortometraje donde aparece reunida la familia Nadasdy.



Nota. Recuperado de *Mejor no hables* (1994). Minutos 1:05-1:34.

⁴ El cortometraje se enmarca en la eclosión del cine independiente y el formato corto en la España de los años noventa, una época de transición creativa impulsada por productoras como *Muac Films* y subvenciones estatales. Pedro Paz actúa como un puente estético entre la transgresión de la Movida madrileña y el nuevo cine español. Su obra recoge una evidente influencia del universo almodovariano, consolidada por sus colaboraciones posteriores en cintas de Almodóvar como *La flor de mi secreto* (1995) o *Carne trémula* (1997).

⁵ Tabar, M. J. (2020, enero 5). Veinte años sin el cineasta Pedro Paz: el coraje de convertir la vida en arte. *Diario de Lanzarote*. Recuperado de <https://bit.ly/4nmT1jU>

A partir de ahí, la estructura narrativa de *Mejor no hables* se articula en torno a la incapacidad de la vampiresa Carmilla para alimentarse ante el profundo temor a contraer el virus. Para ello, el guión establece rápidamente la superioridad de la epidemia sobre el mito gótico. Como constata la protagonista al inicio de la cinta, las defensas tradicionales han resultado inútiles frente al VIH: «Lo que no han conseguido en 500 años ni cruces, ni ajos, ni estacas, ni aguas benditas, lo ha logrado esta terrible plaga».

El cortometraje emplea la ironía para reflejar el discurso culpabilizador de la sociedad de los años noventa. A través del personaje de Herminia, se emiten continuos juicios de valor sobre los familiares Nadasdy fallecidos, justificando sus muertes en base a conductas consideradas desviadas. Esta dinámica de exclusión moral queda patente cuando ambas debaten sobre la muerte de la tía y los primos de la condesa, iniciando Herminia:

- Su tía [...] en boca de todo el mundo está. Era muy puta, lo raro sería que no se hubiera enfermado.
- Sí, pero puta lo fue durante 300 años. [...] Y los mellizos [...], con lo buenos que eran.
- Por dios señora, buenos sí que eran, pero vaya par de maricones. Tal y como está la cosa, maricón y vampiro, con perdón de la señora... Te coges la enfermedad en menos que canta un gallo.

Imagen 2. Fragmento del cortometraje donde Carmilla Nadasdy habla sobre su familia.



Nota. Recuperado de *Mejor no hables* (1994). Minutos 2:30-3:20.

Este diálogo evidencia cómo la estigmatización del sexo y la asociación del virus con el colectivo homosexual permea hasta en el universo vampírico. Tras esto, la trama traslada el conflicto al espacio mediático con la visita de Carmilla al programa de televisión *Para ti, por ti*. Frente al tratamiento informativo sensacionalista que los medios reales otorgaron a la epidemia (Rengel, 2005), el plató televisivo ficticio se convierte en un espacio de resistencia y visibilidad metadiscursiva. Lejos de presentarse como una depredadora, la vampiresa confiesa su terror a la presentadora Irene, interpretada por Isabel Ruiz de la Prada:

Soy consciente de que esta enfermedad es un problema de todos: homosexuales, heterosexuales, jubilados... Pero quiero anunciar que también los vampiros estamos afectados. Los pocos que quedamos, claro. Día a día veo como esta enfermedad ha cambiado los hábitos de la sociedad [...] Pero quiero que sepan, que me muero, que necesito sangre sana para seguir viviendo [...] Llevo más de dos semanas, dos semanas sin probar una gota de sangre, porque tengo miedo, Irene, ¡tengo mucho miedo!

Imagen 3. Fragmento del cortometraje en el que Carmilla acude al programa *Para ti, por ti*.



Nota. Recuperado de *Mejor no hables* (1994). Minutos 5:53-8:33.

Durante esta intervención, el discurso de la condesa desarticula la noción excluyente de los «grupos de riesgo», al recordar que el virus no discrimina. Tras su aparición en televisión, Herminia empieza a recibir llamadas de personas dispuestas a ayudar a la vampiresa a alimentarse con sangre. En una de esas llamadas escuchamos como Herminia responde:

Que sí señora, que nos puede conseguir toda la sangre que necesitamos. No, no nos importa que sea de negro. No nos importa ni la raza, ni el sexo. Sí, puede ser sangre de homosexuales. ¡Ah no! de personas de más de 50 años no nos interesa.

El desenlace narrativo condensa el dilema existencial de la generación afectada por el virus: Herminia anima a Carmilla a aceptar su destino, en este caso a morder a uno de los pretendientes que se ofrecen a ella, interpretado por Santiago Lajusticia:

- Ay no me fío y si está infectado.
- Ya me estoy hartando de este rollo. Desde 1430 lleva usted dando guerra. Estos son tiempos difíciles.
- ¿Tú crees que merece la pena arriesgarse?
- No se puede seguir huyendo. O muere de hambre y soledad, o vive con los peligros que la vida lleva.
- Ay, Herminia, con lo que yo he sido. Antes no tenía miedo a nada. Donde más jaleo había, allí estaba yo.
- No se lo piense tanto ¡vaya! Muérdale.
- Tienes razón Herminia. Son malos tiempos para un vampiro, pero hay que vivirlos. La tía [...] no hubiera desaprovechado un bocado como este.

Finalmente, Carmilla decide alimentarse, asumiendo que la supervivencia exige convivir con la otredad y el contacto con el otro.

Imagen 4. Fragmento del cortometraje en el que Carmilla se dirige hacia su víctima.



Nota. Recuperado de *Mejor no hables* (1994). Minutos 11:24-11:33

Imagen 5. Fragmento del cortometraje en el que Carmilla muerde a su víctima.



Nota. Recuperado de *Mejor no hables* (1994). Minutos 11:43-11:50.

4.2. Metáforas, simbolismos y crítica social

El cortometraje fue proyectado en 140 festivales y logró diversos premios como el del Festival Internacional Cinema Jove de Valencia, el Festival de Alfaz del Pi y el premio Canal + Internacional. El mismo Pedro Paz explicaba a la prensa que tratar un tema tan saturado cinematográficamente como lo era el sida, respondía a hacerlo desde otra perspectiva como era desde el humor⁶.

El cortometraje, a través de la metáfora del vampiro, nos habla del estigma y del temor que existía en toda la sociedad a la enfermedad. El vampiro pasa a ser un sujeto humanizado, que pese a tener inmortalidad, también se ve afectado por la terrible enfermedad al no poder disponer de «sangre sana». Los elementos clásicos que pueden destruir al vampiro como lo son los ajos, las cruces o las estacas, resultan inofensivos en comparación con la plaga que representa el sida. La enfermedad es presentada como una fuerza superior incluso a aquello considerado sobrenatural, lo que subraya el carácter de «monstruosidad», no del vampiro, sino del sida, capaz de aterrorizar hasta a un vampiro y privarle de su necesidad de sangre para sobrevivir. El sida es tan potente que termina con la inmortalidad del mito, devolviendo al vampiro a una condición de extrema fragilidad humana.

El estigma de la enfermedad se encuentra presente durante todo el corto, si bien inicia cuando Herminia lleva a cabo un juicio moral hacia los familiares Nadasdy, tratando la enfermedad como un castigo merecido por sus conductas desviadas (en este caso, la tía por ser «puta» y los primos por ser homosexuales). La presencia continua del recurso del ojo que aparece en numerosos fragmentos del corto simboliza la vigilancia y el juicio constante asociado a la enfermedad, pero también podría representar la necesidad de mirar de frente a la epidemia, desmontar prejuicios y, en definitiva, no escondernos de ella.

La enfermedad se presenta también como una total ruptura respecto al orden anterior, que modifica el resultado del comportamiento de la vampiresa y de su difunta tía. La tía, que había sido «puta» durante 300 años, tiene como consecuencia la muerte ante un nuevo contexto inesperado, y la protagonista, Carmilla, tiene que cambiar sus hábitos ante la nueva situación pese a la rebeldía de sus comportamientos pasados.

Carmilla, desesperada, pide ayuda en la televisión, simbolizando esto un paso del estigma interno (representado por el encierro de la vampiresa en su mansión), a la reclamación de un espacio público. Irónicamente, la vampiresa genera menos rechazo social que un enfermo de sida y se convierte en la portavoz perfecta para demostrar que el virus afecta a toda la sociedad, desmontando así el mito de que era una enfermedad exclusiva de los homosexuales. El grito de Carmilla demandando sangre, ejerce de metáfora sobre la necesidad de empatía en una sociedad paranoica. La «sangre sana» no es solo una necesidad biológica para ella, sino que representa una sociedad limpia de prejuicios y de estigmas que permita la supervivencia de los que son diferentes.

Finalmente, al hacer uso de la palabra «miedo», la vampira deja de ser el objeto de temor para los demás, para convertirse en un sujeto que siente y padece, desplazando el estigma. Ahora el problema ya no es la naturaleza del vampiro, su sexualidad o sus hábitos, sino la terrible plaga y la falta de respuesta social y científica. Esto se confirma con la numerosa disposición a ayudar que recibe la condesa tras aparecer en televisión. Aquí rompe ya con el estigma de los culpables, al aceptar la sangre de los colectivos que habían sido asociados con la enfermedad, como los homosexuales o las personas negras. La necesidad y la enfermedad iguala a todos los cuerpos, eliminando las jerarquías morales que la sociedad de los 90 intentaba imponer.

El cortometraje cierra con el dilema existencial del momento: morir de hambre y soledad o vivir aceptando los peligros de la vida. Al decidir morder al pretendiente, Carmilla acepta que la pureza absoluta es imposible y que la vida implica el contacto con el otro, aun con el riesgo de contagio. Esta deja de ver al hombre como una amenaza y corre el riesgo, algo que queda también simbolizado en el uso de su vestido rojo, que podría representar la sangre, la vida y la victoria de la pasión sobre el miedo.

Tal y como se ha evidenciado, el cortometraje de Pedro Paz sitúa al estigma en su eje central, conectando con el concepto de «estigma al servicio del poder» propuesto por Idoia Del Hoyo Moreno (2019). Para esta investigadora, el estigma opera como un mecanismo de control que etiqueta a ciertos individuos como «anormales» o «peligrosos», legitimando su marginación social y deshumanización. Esta dinámica, claramente reflejada en el corto de Paz, convierte a la obra en una réplica cultural destinada a desafiar la concepción del sida como una condena moral o un símbolo de deterioro. El interés surgido en esta época por la figura del vampiro, como se observa en las numerosas películas que se desarrollan en las décadas de los 80 y 90, como *Fright Night* (1985), *The Lost Boys* (1987), *Near Dark* (1987), *Bram Stoker's Dracula* (1992), *The Addiction* (1995), *Bordello of Blood* (1996), *Blade* (1998) o *Vampires* (1998), entre otras, se debe a que en muchos casos fue utilizado como metáfora de la adicción a las drogas en tanto a su papel como adictos a la sangre, y a su vez permitía representar como la sociedad veía a estos sujetos como algo monstruoso (Rodríguez Sánchez, 2011). Del mismo modo, la imagen del vampiro se ha utilizado a menudo como metáfora de otros enfermos estigmatizados, como es el caso de enfermos por sífilis o como en este caso, enfermos de sida. Este mismo recurso metafórico ha sido empleado recientemente en la miniserie vampírica de Eduardo Casanova, *Silencio* (2025).

⁶ Ídem.

5. Conclusiones

La crisis del sida fue un fenómeno de gran impacto a escala mundial, que trascendió con rapidez el ámbito sanitario para convertirse en un acontecimiento social, político y cultural de primer orden. Desde 1981, la enfermedad no solo puso de manifiesto el ataque a los sistemas de salud, sino que activó una profunda ansiedad social en torno a la moralidad, el sexo, el cuerpo y el estigma ante lo diferente. Tal y como se ha analizado en este estudio, su difusión global estuvo acompañada por narrativas que la asociaron a determinados colectivos considerados en los márgenes de lo socialmente aceptado, especialmente entre homosexuales y personas usuarias de drogas inyectables, configurando un imaginario que vinculaba el contagio con la desviación, y la enfermedad con la culpa.

En el caso de España, el impacto del sida adquirió matices particulares al coincidir con el proceso de consolidación democrática tras la dictadura franquista. La frágil apertura social junto con la incipiente visibilidad del colectivo se vio atravesada por discursos que reactivaron prejuicios históricos bajo la apariencia de advertencias sanitarias. El análisis histórico permite concluir que el sida fue inscrito en una lógica de estigmatización que penetró profundamente en la cultura y los medios de comunicación. Asimismo, se evidencia que el paso terminológico de «grupos de riesgo» a «prácticas de riesgo» no eliminó el trasfondo moral del discurso, sino que lo reformuló bajo nuevas categorías aparentemente neutrales que seguían operando como un dispositivo de control simbólico.

En este contexto, el cortometraje *Mejor no hables* constituye una intervención cultural significativa que dialoga directamente con estos resultados. A través de la metáfora del vampiro, la obra logra desplazar el foco del «monstruo» desde el sujeto enfermo, hacia el estigma social que lo rodea. La figura de Carmilla Nadasdy encarna una inversión simbólica fundamental para el estudio: el ser tradicionalmente temido se convierte en un sujeto vulnerable, atravesado por el miedo, la soledad y la incertidumbre ante el contagio. Este giro narrativo subvierte la lógica dominante que convertía al enfermo en amenaza, y permite humanizar aquello que el discurso hegemónico había deshumanizado.

El cortometraje demuestra que el verdadero virus no es únicamente el biológico, sino el discurso estigmatizador que produce exclusión, temor y silencio. El título mismo, *Mejor no hables*, nos habla de la cultura del ocultamiento que marcó los primeros años de la epidemia, donde el miedo a ser señalado resultaba tan devastador como la enfermedad.

Finalmente, la decisión final de Carmilla de asumir el riesgo y morder a su víctima funciona como alegoría de una ética de la convivencia. Frente a la fantasía de la «pureza» y del aislamiento, el cortometraje propone la aceptación de la vulnerabilidad compartida como condición de la vida en comunidad. En este sentido, la sangre «sana» deja de ser únicamente un requisito biológico para convertirse en símbolo de una sociedad libre de prejuicios. *Mejor no hables* se configura, por tanto, como una respuesta cultural crítica que, desde el humor y la estética gótica, desarticula la construcción moral del sida y reivindica el cine como espacio de resistencia y denuncia social.

Comprender la historia de esta epidemia exige atender a estos imaginarios culturales que, como el arte y el cine, emergen como dispositivos privilegiados para desmontar estigmas y abrir posibilidades de memoria colectiva.

6. Referencias

- Aliaga, J. V. (2023). *Un mundo perseguido. Del silencio a la eclosión de la diversidad sexual y de género en el arte del siglo XX*. Akal.
- Ayala, G., y Spieldenner, A. (2021). HIV is a story first written on the bodies of gay and bisexual men. *American Journal of Public Health*, 111(7), 1240-1242. <https://doi.org/10.2105/ajph.2021.306348>
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Carrascosa, S. y Vila Núñez, F. (2005). Geografías víricas: hábitats e imágenes de coaliciones y resistencias. En Romero, C., García S., y Bagueiras, C. (coords.), *El eje del mal es heterosexual: figuraciones, movimientos y prácticas feministas «queer»* (pp. 45-59). Traficantes de sueños.
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Chamouleau, B. (2017). *Tiran al maricón. Los fantasmas queer de la democracia (1970-1988)*. Akal.
- Corroto, P. (2019, 28 de noviembre). 30 años del 'Póntelo, pónselo': "Fue un exitazo, pero se armó un pollo de colores". *El Confidencial*. <https://bit.ly/4dDNVwl>
- De Miguel Rodríguez, J. M. (1991). El problema social del SIDA en España. *REIS Revista Sociológica de Investigaciones Sociológicas* 53, 75-105.
- Del Hoyo Moreno, I. (2019). El estigma al servicio del poder dominación y resistencias desde la interseccionalidad. *Feminismo/s*, 33, 65-90. <https://doi.org/10.14198/fem.2019.33.03>
- García Sánchez, I. (2003). Diferencias de género en el VIH/sida. *Gaceta Sanitaria*, 18(Supl. 2), 47-54.
- Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas: cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Edicions Bellaterra.
- Mira Nouselles, A. (2004) *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egaes.
- Rengel Morales, D. (2005). La construcción social del "otro". Estigma, prejuicio e identidad en drogodependientes y enfermos de sida. *Gazeta de Antropología*, 21, 1-14.
- Revuelta, G., Pérez, N., Almeida França, E. y de Semir, V. (2002). El sida en los medios de comunicación: análisis comparativo. El País, La Vanguardia y The New York Times en los 20 años de historia de la enfermedad (1981-2001). *Quark*, 24, 48-61.

- Rodríguez Martínez, E. N., y García Gavidia, N. (2006). Enfermedad y significación: estigma y monstruosidad del VIH/SIDA. *Opción*, 22(50), 9-28.
- Rodríguez Sánchez, J. A. (2011). El vampirismo como metáfora de la adicción en el cine de los ochenta (1987-1995). *Revista de Medicina y Cine*, 7(2), 69-79.
- Romaní, O. (1991). Sida y drogas. De la sobreestigmatización a la racionalización del problema. Trabajo social y salud. *Antropología de la Medicina*, vol. XL, 942, 63-74.
- Solís Galván, R. (2019). *La doble transición*. Libros.com
- Tabar, M. J. (2020, 5 de enero). Veinte años sin el cineasta Pedro Paz: el coraje de convertir la vida en arte. *Diario de Lanzarote*. <https://bit.ly/4nsdVy7>