

NUEVAS FORMAS DE DUELO *QUEER*. EL PROYECTO *THE TOUCHING COMMUNITY* DE AIMAR PÉREZ GALÍ*

VÍCTOR RAMÍREZ TUR¹
Universitat de Barcelona

DANIEL LÓPEZ DEL RINCÓN²
Universitat de Barcelona

El presente artículo presenta el proyecto *The Touching Community* (2015-2022) del bailarín, coreógrafo y pedagogo Aimar Pérez Galí como un ejemplo paradigmático de la politización del duelo *queer* que han analizado autoras como Sarah Ahmed y Judith Butler. Se profundiza en las múltiples materializaciones de este proyecto performativo con la intención de estudiar la potencialidad de la danza colectiva para desarrollar nuevas y necesarias formas de duelo y de conmemoración a modo de políticas de duelo *queer*. El engarce en la investigación de Pérez Galí entre las consecuencias de la crisis del sida en el ámbito de la danza en países hispanoparlantes y la teoría del duelo *queer* contemporánea, nos servirá para acceder desde unas tecnologías del duelo encarnadas a aquellas demandas de dignificación de vidas abyectas, así como a las potencias políticas de plantear una nueva ontología corporal común basada en la vulnerabilidad.

Palabras clave: duelo; queer; danza; sida; Aimar Pérez Galí; contact improvisation.

NEW FORMS OF QUEER MOURNING. THE TOUCHING COMMUNITY PROJECT BY AIMAR PÉREZ GALÍ

The following article presents the project *The Touching Community* (2015-2022) of the dancer, choreographer and pedagogue Aimar Pérez Galí as a paradigmatic example of the politicization of queer mourning that authors such as Sarah Ahmed and Judith Butler have conveyed. The multiple materializations of this performative project are delved into with the intention of studying the potential of a collective dance project to develop new and necessary forms of mourning and commemoration as queer mourning policies. Using Pérez Galí's research, which connects the consequences of the AIDS crisis in the field of dance in Spanish-speaking countries with contemporary queer mourning theory, will help us to access embodied mourning technologies as a demand for the dignification of abject lives, as well as the political powers to propose a new common body ontology based on vulnerability.

Key words: grief; queer; dance; AIDS; Aimar Pérez Galí; contact improvisation.

Cómo citar este artículo / Citation: Ramírez Tur, Víctor/ López del Rincón, Daniel (2023) "Nuevas formas de duelo *queer*. El proyecto *The Touching Community* de Aimar Pérez Galí". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 96, núm. 383, Madrid, pp. 309-324. <https://doi.org/10.3989/aearte.2023.37>

* El presente trabajo ha contado con el apoyo y se ha desarrollado en el marco del proyecto I+D TEIDE: *Temporalidades de Emergencia. Imaginarios, Diagnósticos y Ecologías* (PID2020-120564GA-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ victorramirez@ub.edu / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7410-5516>

² dlopezdelrincon@ub.edu / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1802-6247>

1. Introducción

El activismo queer se ha vinculado con la política del duelo, con la pregunta de qué pérdidas cuentan como dignas de ser lloradas. Esta politización del duelo fue crucial para el activismo en torno al sida y la transformación del duelo en militancia. Como dice Ann Cvetkovich: “La crisis del sida, como otros encuentros traumáticos con la muerte, ha cuestionado nuestras estrategias para recordar a las personas muertas, y nos ha obligado a inventar nuevas formas de duelo y de conmemoración”.³

El presente artículo aborda determinadas formas de politización del duelo formuladas desde el ámbito de la teoría *queer*, mediante el análisis de la obra *The Touching Community* que el bailarín y coreógrafo Aimar Pérez Galí⁴ viene desarrollando desde finales del 2015. Proponemos interpretar este *work in progress* desde la necesidad de seguir articulando nuevas formas de duelo y conmemoración *queer*⁵ que, de manera retroactiva, y a su vez enfocando el futuro, reelaboran la pérdida y el estigma de aquellas personas que fallecieron a consecuencia de los efectos del sida. Así, observaremos desde nuestra argumentación la posible adscripción y contribución del proyecto del bailarín a algunos de los objetivos principales del duelo *queer* definidos por autoras como Judith Butler, Sara Ahmed o Jack Halberstam: ¿se retoman desde las tecnologías del duelo aquellas posibilidades de dignificación de vidas que no fueron aprehendidas como tales?⁶ ¿se favorece así un nuevo marco para la conceptualización digna y positiva de todo un conjunto de vidas, aprehendidas históricamente como despreciables?, ¿se establece una política cultural de las emociones de cariño intergeneracional,⁷ manteniendo y restaurando finalmente una somateca olvidada y aniquilada?⁸

La comunidad del tacto a la que se refiere el título del proyecto nace como una investigación que indaga sobre el impacto de la epidemia del sida en el ámbito profesional de la danza en países con mayoría hispanoparlante. Esta primera pulsión de contacto intergeneracional ha implicado su desplazamiento a Montevideo, a Buenos Aires, a Ciudad de México, a Tulum, a Santiago de Chile, a Ciudad de Guatemala, a Barcelona, a Madrid, a Córdoba, y a Burdeos, con la intención de consultar archivos y bibliotecas vinculados a la memoria de la danza y de la performance con-

³ Ahmed, 2014: 240.

⁴ Aimar Pérez Galí (Barcelona, 1982) es también pedagogo, escritor e investigador. En relación con el caso de estudio específico que centra este artículo, nos interesa contextualizar dos de sus principales líneas de trabajo. Por un lado, desde su ensayo y pieza performativa *Sudando el discurso* (2015) el autor lee históricamente el recorrido profesional del bailarín desde una posición de subalternidad, en tanto desprovisto de cualquier tipo de agencia, a diferencia del coreógrafo. Partiendo de esta premisa, no solo defiende la labor del bailarín como discursiva, inscribiéndose en una secuencia específica de la danza teórica y/o posmoderna —Yvonne Rainer, Trisha Brown o Jérôme Bel—, sino también como motor de modos de conocimiento al margen del paradigma visual, en plena sintonía con los componentes hápticos del *The Touching Community*. Su pieza escénica *è p i c a*, la performance *The Touching Community / Greenberg 1992* en el cuarto oscuro del Boyberry de Barcelona, el grupo de estudio *¡Encarna!* del que formamos parte durante 9 meses en el MACBA, confirman ambas premisas. Por el otro lado, el caso de estudio que centra este artículo se inscribe en una secuencia de prácticas que elaboran el vínculo entre arte y crisis del sida desde herramientas performativas de carácter doliente y desde narrativas ubicadas al margen del relato oficial estadounidense, tal y como se ampliará en este artículo.

⁵ Mantenemos el término *queer* en este artículo, no solo por su correlación con las herramientas teóricas utilizadas, sino sobre todo porque todas las aportaciones del proyecto que analizamos se encuentran en absoluta sintonía con el nacimiento y las derivas activistas y teóricas de este insulto reapropiado, relacionadas con las contra-narrativas en torno al sida/VIH.

⁶ Butler, 2006; 2020.

⁷ Ahmed, 2014. Halberstam, 2018.

⁸ El uso del término somateca proviene de las definiciones elaboradas por el filósofo Paul Preciado. Éste propone substituir la noción de cuerpo por la de somateca, entendiendo esta última como un archivo político y cultural vivo de prácticas de producción, normalización y crítica del cuerpo. El término también le sirve para plantear luchas de rebelión somática, es decir, otros mecanismos de intervención política y agenciamiento usados por esos mismos cuerpos excluidos. En el caso del proyecto analizado, defenderemos la hipótesis de comprender *The Touching Community* como un archivo vivo y encarnado de rebelión somática, en tanto que aparato generador de contra-narrativas y contra-representaciones en torno a la crisis del sida, así como de técnicas del cuerpo capaces de movilizar otros saberes más cariñosos que tienen que ver con la vulnerabilidad, el apoyo, la empatía, la memoria, los cuidados y la carga. Despret, 2021. Preciado, 2020.

temporáneas, y de mantener encuentros estrechos con la red afectiva y profesional de aquellos bailarines fallecidos a consecuencia del sida.

Partiendo del material compilado, Pérez Galí ha elaborado múltiples materializaciones de entre las que debemos destacar dos por su nivel de exhaustividad y complejidad: la realización de la obra colectiva *The Touching Community* junto a los bailarines Óscar Dasí, Jesús Bravo, Jaime Conde-Salazar y Daniel Méndez, y la publicación *Lo tocante* (2018), que recoge, por un lado, varios textos que contextualizan su investigación, y por el otro, un conjunto de cartas dirigidas a los bailarines fallecidos. Toda la información integrada en este artículo parte de la consulta de la publicación, del acceso a un ensayo general de *The Touching Community* en el marco de las Jornadas *Prácticas Procesuales y Transformaciones Sociales* (Universidad de Barcelona, 27 de noviembre del 2019), en el que pudimos asistir además a una introducción a las metodologías de trabajo que prepararon la pieza, junto con la asistencia a la presentación de la pieza el 28 de noviembre en la Capilla del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en el marco del festival *Hacer Historia(s) vol. 3* comisariado por La Poderosa y, finalmente, el visionado del registro de este mismo pase.

Estas materializaciones serán interpretadas a la luz de algunas de las principales aportaciones de la teoría *queer* y de su relación con el giro emocional, centrándonos en el vínculo del duelo con la nueva ontología corporal y social planteada por Judith Butler y en la concepción de un duelo *queer* en el marco de la teoría de la sociabilidad de las emociones desarrollada por Sarah Ahmed. En ese sentido, leer el proyecto de Pérez Galí desde estos marcos teóricos afectivos nos ayudará a comprobar la capacidad de sus múltiples materializaciones a la hora de visibilizar, no solo los aspectos emocionales de la vida social de sujetos históricamente exiliados de los ámbitos de representación, sino también su violenta obstaculización a la hora de poder experimentar determinados territorios afectivos como el del duelo. Del mismo modo, el carácter multidisciplinar, tanto de su proyecto, como de las herramientas usadas para enfocararlo, permitirá demostrar la urgencia de seguir reclamando una política de protección de aquellas vidas históricamente expuestas a una mayor vulnerabilidad, poniendo en valor el papel que pueden desempeñar las artes al respecto.

2. Las vidas de aquellos bailarines serán lloradas y, así, se convertirán en vidas

En el primer texto que se recoge en *Lo tocante*, titulado “El fulgor”, el bailarín y uno de los dramaturgos de la pieza de *The Touching Community*, Jaime Conde-Salazar, se pregunta cómo podemos “honrar los cuerpos que han muerto (y siguen muriendo) encarnando el relato oficial que aún titulamos “epidemia del sida”,⁹ y, sobre todo, de qué manera podemos ensalzar unos cuerpos de los que “no conocemos nada, ni siquiera su nombre, ni siquiera la mínima referencia de su existencia”.¹⁰

El punto de partida, tanto de la investigación de Pérez Galí como de la dramaturgia de la pieza, nace de una constatación: la doble invisibilidad a la que se vieron sometidas las vidas de aquellos bailarines fallecidos a consecuencia de los efectos del sida, condenados en vida a ser asumidos como abyectos indignos de merecer una “vida”, y condenados en muerte a no poder ser llorados y, por lo tanto, reclamados como memoria y como patrimonio viviente.

Gracias al contenido de las cartas de *Lo tocante*, sabemos que todos y cada uno de los bailarines a los que se dirige Pérez Galí vivieron aquella violencia homófoba que no solo agravó las negligencias políticas y médico-farmacológicas, sino que les arrebató, sobre todo, el derecho a aprehenderse como vidas. La crisis del sida se configuró como uno de los contextos más ilustrativos a la hora de confirmar de qué manera el control de determinados marcos epistemológicos por parte del poder es capaz de producir, o en este caso, de arrebatar la posibilidad de que ciertas vidas sean concebidas como tales.¹¹ Así, las nuevas formas de duelo planteadas en *The Touching Community* como necesidad y como arranque, incorporan como fuera de campo todas aquellas

⁹ Conde-Salazar, 2018: 7.

¹⁰ Conde-Salazar, 2018: 7.

¹¹ Butler, 2006; 2020.

acciones que moldearon al cuerpo del seropositivo como un desecho que se debía apartar, menospreciar, aislar e incluso aniquilar.

A todo ello debemos sumarle el hecho de que los afectados por el virus se vieran castigados por estos marcos epistemológicos arrebatadores de vida, incluso después de haber fallecido. En su artículo de 1991 “The Spectacle of Mourning”, Douglas Crimp recoge algunas de las bromas que aparecieron en varios medios de comunicación estadounidenses en torno al proyecto de duelo conmemorativo “Quilt Project”, llegándose incluso a plantear si este formato de homenaje no contribuía a generar una imagen de masacre placentera para aquella población homófoba, satisfecha de comprobar la desaparición masiva de abyectos homosexuales. Del mismo modo, en su artículo “Fatalismo *queer*”, Sarah Ahmed rastrea de qué manera estos marcos epistemológicos homófobos llegan incluso a responsabilizar a las personas *queer* de su propia muerte, condenadas idiosincráticamente a la letalidad a partir del “supuesto de que ser *queer* significa precipitarse a un destino miserable”.¹²

Recogiendo todo lo anterior podríamos afirmar que aquellos bailarines a los que pretende “honrar” el proyecto de Pérez Galí fueron, durante un periodo extenso de tiempo e incluso después de su muerte, descartados como vidas reconocibles y merecedoras de vivirse. Aunque Judith Butler enlace sus dos ensayos fundamentales en torno al duelo, —*Vida precarias. El poder del duelo y la violencia* y *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*— con las víctimas de guerra o del terrorismo, todo lo apuntado es perfectamente aplicable en esta interpretación del proyecto de *The Touching Community*. Esto es: si ciertas existencias —no consideradas como vidas— son modeladas como “destructibles”, éstas tampoco serán “merecedoras de ser lloradas” pues “tales poblaciones son “perdibles”, o pueden ser desposeídas, precisamente por estar enmarcadas como ya perdidas o desahuciadas”.¹³

Así, todas y cada una de las decisiones tomadas por Pérez Galí y que ampliaremos a continuación, constituyen lo que podríamos presentar como un duelo *queer* de carácter retroactivo. Si bien ya contamos con una reconocida genealogía de duelos artísticos *queer* coetáneos a la crisis del sida,¹⁴ la propuesta del bailarín parece incorporar dos aportaciones en torno a las potencias políticas de los duelos *queer* en la actualidad: por un lado, el cariño intergeneracional nacido de la deuda afectiva con una desconocida generación anterior, y por el otro, y de manera consecuente, la configuración de duelos de carácter retroactivo que hacen del eje de este proyecto aquella máxima butleriana según la cual “solo en unas condiciones en las que pueda tener importancia la pérdida aparece el valor de la vida”.¹⁵

Esbozado el eje intencional del proyecto y asumido el marco general del duelo *queer*, debemos avanzar en nuestro análisis con la intención de desgranar de qué manera las tecnologías específicas de la aflicción incorporadas en *The Touching Community* permiten estas “condiciones en las que

¹² Ahmed, 2019: p.409. En su artículo “All the Sad Young Man: AIDS and the Work of Mourning”, Jeff Nunokawa no solo rastrea aquellas rutinas epistemológicas que negaron a las personas seropositivas a ser asumidas como vidas merecedoras de vivirse, sino que también plantea esta condición fatal, en su caso a partir de la novela de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*, vinculando la identidad gay a una narrativa impulsada por la muerte. Del mismo modo, Susan Sontag ya se refiere en *El sida y sus metáforas* a este fatalismo, así como a las múltiples metáforas del castigo, de la calamidad merecida o de la contaminación social que acompañaron a la enfermedad del sida/VIH.

¹³ Butler, 2020: 54.

¹⁴ El proyecto de Pérez Galí se inscribe en aquella secuencia performativa que viene desarrollando el vínculo entre creatividad y vivencias en torno al sida/VIH desde finales de la década de los ochenta en contextos de mayoría hispano-parlante. En esta secuencia podríamos mencionar los precedentes españoles Pepe Miralles, Javier Codesal, Jesús Martínez Oliva, Miguel Benlloch, los artistas chilenos Las Yeguas del Apocalipsis y Guillermo Moscoso o los más recientes, el creador español Joan Morey o el artista peruano Sergio Zevallos. A nivel de recepción y apoyo institucional, cabe destacar que algunos de los materiales relativos al *The Touching Community* se han incorporado en algunos proyectos híbridos que pivotan entre el archivo y el formato editorial y expositivo. Por mencionar dos los que consideremos más relevantes, tengamos en cuenta el *¿Archivo queer?* coordinado desde el MNCARS o el proyecto de Anarchivo Sida, liderado por el Equipo re -Nancy Garín, Linda Valdés, Aimar Arriola- y centrado precisamente en el impacto de la crisis del sida en el Estado español y en Chile, junto a casos de estudio de otros contextos de América Latina. Este último proyecto, ha disfrutado de múltiples presentaciones en instituciones museísticas del ámbito nacional e internacional: MACBA, MNCARS, Tabakalera, CCBA o la Fundació Tàpies.

¹⁵ Butler, 2020: 32.

pueda tener importancia la pérdida”,¹⁶ y alcanzan todos y cada uno de los tentáculos de potencia política, comunitaria y corporal del duelo *queer*.

2. *Cómo son lloradas estas vidas. La epístola elegíaca y el Contact Improvisation como tecnologías del duelo queer*

Llorar a otros y otras es mantener vivas sus impresiones en presencia de su muerte. Entonces la pregunta ética y política para los sujetos queer podría no ser *si* hay que llorar, sino *cómo* hacerlo.¹⁷

Los primeros materiales que moldean la investigación de Pérez Galí son una serie de cartas escritas entre el 27 de octubre de 2015 —la primera— y el 22 de septiembre de 2017 —la última—, editadas finalmente en la publicación *Lo tocante* a finales del 2018.

Esta primera tecnología doliente se nos presenta como una suerte de compilación de elegías paradigmáticas del duelo *queer*. Escritas a medio camino entre lo plañidero y lo celebratorio, cada una de las cartas aparece fechada y dirigida al nombre del bailarín o performer fallecido: Querido John, Uwe, Javier, Steve, Pepo, Pepe, Luciano, entre muchos otros. En ellas identificamos al menos cuatro rutinas evidentes que se entretajan de un modo orgánico: el descubrimiento y el recuerdo de la trayectoria profesional del bailarín ausente, el comentario sobre la red afectiva del fallecido a la que ha podido acceder y con la que se ha puesto en contacto, la puesta en valor de las aportaciones de toda esta red desplegada junto con su posible proyección hacia el futuro y, finalmente, los sentimientos que despiertan en él todas y cada una de las rutinas anteriores.

Así, en la carta dirigida a John escrita en Buenos Aires el 5 de abril de 2016 accedemos a partir de los recuerdos de Rodolfo, un bailarín paraguayo afincado desde hace décadas en la capital argentina, a algunos de los espacios o festivales en los que éste actuó, al mismo tiempo que conocemos otra red de bailarines —Daniel, vinculado a la compañía Núcleo Danza o Flavio, bailarín del Ballet de San Martín— fallecidos a raíz de las consecuencias del sida; en la epístola al “Querido Álvaro”, escrita desde Ciudad de México el 6 de agosto del 2016, le narra cómo conoció en Montevideo a su amigo bailarín Luciano y le comparte su emoción al descubrir que sigue bailando; Luciano, a su vez, se enternece al acordarse de los cuidados y las comidas sabrosas que preparaba a Álvaro para que los efectos del virus fueran lo más llevaderos posibles; a José le explica que su gran amigo bailarín, Saúl, se emociona al asegurar que él es la razón por la que sigue bailando.

Este material literario de carácter elegíaco, deseante y celebratorio, usado además como banda sonora de la pieza *The Touching Community*, puede leerse como una de las primeras estrategias creativas de política de duelo *queer*, consistente en moldear los vínculos de personas *queer* afectadas por el estigma del sida como vínculos significativos. Y es que, el primer paso para poder reconocer la pérdida *queer* como pérdida, necesita y reclama la consolidación de un marco capaz de aprehender como relevantes y dignas las relaciones *queer*.¹⁸ Además, la extensa red de sujetos dolientes que se despliega en las cartas y en la pieza escénica amplía las potencias políticas del duelo al poner en valor, no solo los objetos del duelo, sino también sus agentes. Tal y como indica Ahmed:

apoyar a otras personas como dolientes —no al dolerse por ellas, sino al permitirles el espacio y tiempo para llorar— se vuelve incluso más importante cuando esos otros son excluidos de las redes de legitimación y apoyo cotidianas. La continua labor del duelo nos ayuda a mantener con vida los recuerdos de quienes ya se fueron, cuidar a quienes se duelen y permitir que las impresiones de otras personas toquen la superficie de las comunidades queer.¹⁹

Partiendo de la cita de Ahmed podríamos llegar a dar un paso adelante, afirmando que estas impresiones trascienden la superficie de estas comunidades y siguen desarrollando las múltiples

¹⁶ Butler, 2020: 32.

¹⁷ Ahmed, 2014: 247.

¹⁸ Ahmed, 2014.

¹⁹ Ahmed, 2014: pp.248-249.

estrategias de las políticas del duelo *queer* al alcanzar una visibilización contundente del abanico afectivo de sujetos tematizados como abyectos sociales. Si, tal y como indica Butler, “la esfera pública misma se constituye sobre la base de la prohibición de ciertas formas de duelo público”,²⁰ podemos afirmar que el proyecto global de Pérez Galí, sobre todo teniendo en cuenta la amplia exhibición de los resultados de esta investigación aún a día de hoy, contribuye a generar un espacio público en el que los territorios afectivos de las personas *queer*, ya sean dolientes o deseantes, puedan ser dignos de constituir esfera pública y, por lo tanto, de generar marcos epistemológicos de reconocimiento vital, fundamentales para aquellos sujetos arrebatados históricamente de ellos. Del mismo modo, Pérez Galí parece retomar una suerte de secularización de la plañidera —sobre la que volveremos más adelante— para alcanzar, no solo esa potencia pública del duelo, sino también, su habilidad para vehicular, intensa y abiertamente, sentimientos solidarios que, en este caso, vehiculan y configuran una cariñosa relación intergeneracional.

The Touching Community establece esta alineación de afectos intergeneracionales mediante tres modos que, de nuevo, vuelven a solaparse orgánicamente. En primer lugar, el dispositivo epistolar se dirige en su total mayoría a una generación anterior y desaparecida, al mismo tiempo que la entreteje con amistades del momento y otras más recientes, aunque sea desde un contacto de reinstauración fantasmática.²¹ En segundo lugar, su proyecto se inscribe de manera explícita en una genealogía de artistas de carácter intergeneracional. Así lo afirma, por ejemplo, en la carta al “Querido Pancho” escrita el 11 de abril de 2016 en Cabo Polonio, en la que, después de explicarle su encuentro con Bernardo, su expareja y también bailarín, confirma que bailar con él “fue como vincularme a toda una genealogía de bailarines homosexuales pertenecientes a una generación que sufrió el golpe del sida”.²² O en la carta a Pedro —anteriormente citada—, comparte dos referencias creativas fundamentales para el proyecto: el film *Blue* de Derek Jarman, que inspirará el color azul del tatami en el que se desarrolla la pieza escénica, y por supuesto, la trayectoria de Pepe Espaliú, clave para entender su propuesta del *Contact improvisation* como tecnología del duelo. Finalmente, el roce estrecho entre generaciones se corporiza gracias a la elección de bailarines de cuatro generaciones diferentes para la pieza de *The Touching Community*.

En este sentido, destacamos desde una triple motivación estos mecanismos de diálogo intergeneracional como uno de los hilos fundamentales de la urdimbre del duelo *queer*. Primero, el diálogo entre generaciones, fundamental para las comunidades LGTBIQ si tenemos en cuenta la dificultad de contar con genealogías sólidas que permiten establecer identificaciones placenteras, no siempre se resuelve de manera tan amable como en este proyecto. Pensemos, por ejemplo, en el artículo de Douglas Crimp “Mourning and Militancy” (1989), en el que identificamos un trato condescendiente hacia aquella generación posterior, tildada prácticamente de profiláctica y de conformista con las nuevas rutinas de sexo reglamentado a partir de la crisis del sida.²³ O en el caso apuntado por Jack Halberstam en *Trans**, en el que activistas trans*²⁴ jóvenes confrontaron de un modo iracundo la proyección en el 2016 del filme *Boys Don't Cry* en el Reed College de Oregon y a su directora allí presente, Kim Pierce, película que, según Halberstam, fue fundamental e incluso

²⁰ Butler, 2004: 65.

²¹ Despret, 2021: 7.

²² Pérez Galí, 2018: s.p.

²³ Como habrá podido intuirse, hemos decidido alejarnos de la secuencia teórica Freud-Crimp en nuestra interpretación de un proyecto paradigmático del duelo *queer*, vinculado además a las consecuencias de la epidemia del sida de las que tanto ha hablado el teórico norteamericano. Evidentemente, la actitud condescendiente mencionada y la configuración de una imagen totalizadora de su generación posterior son algunos de los motivos, pero no los únicos. A ello debemos sumarle su uso del psicoanálisis para diagnosticar, analizar y, por qué no decirlo, psicoanalizar mediante un aparato teórico no solo rígido sino problemáticamente heteropatriarcal, a individuos -e incluso a comunidades enteras-, generando finalmente imágenes de un peligroso reduccionismo totalizador. Lo cierto es que, como investigadores *queer*, resulta difícil adscribirse a secuencias teóricas fundadas en el psicoanálisis, especialmente después de la publicación de textos como *Yo soy el monstruo que os habla*, de Paul B. Preciado.

²⁴ Tomamos esta abreviación acompañada del asterisco de Jack Halberstam, autor que propone este término como una manera estratégica de defender las definiciones y las vivencias trans* desde la apertura, la heterogeneidad y la variabilidad.

esperanzadora para la generación trans* anterior. De hecho, este autor nos permite enlazar con la segunda motivación. Y es que, desde la teoría *queer* se ha hecho una apuesta firme por reclamar como política “una visión renovada de la familia, el parentesco y el cuidado intergeneracional”,²⁵ tal y como también recoge José Esteban Muñoz, profundo defensor de las comunidades adscritas a identidades no normativas, capaces de configurarse como un “sostén militante de un mecanismo de transmisión cultural que funda linajes e inicia tradiciones”.²⁶ En efecto, y así lo indica el título del proyecto de Pérez Galí, su investigación persigue configurar una “comunidad”, claramente intergeneracional en la que amigos, amantes, familiares consanguíneos, fantasmas y espectadores de diferentes generaciones se entretejen y, lo que es más importante y nos lleva a la última motivación, se tocan, se han tocado, y se tocarán.

La “comunidad del tacto” debe explicarse, por lo tanto, desde el tipo de propuesta corporal escogida por Pérez Galí para dar forma a su investigación en el espectáculo *The Touching Community*. El marco dancístico no es otro que el del método de expresión corporal denominado por su fundador, Steve Paxton, *Contact Improvisation* —a partir de ahora CI—. Este sistema coreográfico surgió a principios de la década de los setenta, se vincula a aquel conjunto de propuestas de la nueva danza —Trisha Brown, Deborah Hay— que replantearon algunos de sus pilares fundamentales —la composición o partitura, la relación con el peso o la gravedad, la utilización del espacio y la concepción del tiempo—, potenciando otros modos de expresión y, por lo tanto, de relación.

En los diversos textos de *Lo tocante* se defiende la apuesta por corporizar la investigación desde este marco por varios motivos fundamentales. Por un lado, el hecho de que sea un sistema de composición y de ejecución que dependa absolutamente de una improvisación fundada en el contacto entre bailarines, abiertos y atentos a los movimientos de los demás, a sus caídas, a sus giros o a sus pausas, le sirve para reclamar las políticas de cuidado colectivo en plena crisis del sida. Las retóricas del individualismo —también presentes en la danza clásica y moderna hasta ese momento— y la condena a acercarse a los afectados por el virus, se transforman aquí en una encarnación y celebración del con-tacto colectivo, generando de nuevo aquellos marcos epistemológicos que, de manera retroactiva, dignifican unos vínculos y unas vivencias que fueron condenadas al olvido, la pena, la culpa y el aislamiento. La red de afectos tejida en las cartas mencionadas se traduce en escena en un catálogo de abrazos, caricias, reconocimientos, meneos seductores, caídas amortiguadas y otros gestos del mantener, tal y como iremos desgranando.

Partiendo de estas premisas, en las que no se menciona en ningún momento ni a Sarah Ahmed ni a Judith Butler, planteamos la idoneidad de enriquecer el análisis de este proyecto mediante su adscripción paradigmática a algunos conceptos del duelo *queer* desarrollados por estas autoras a los que aún no nos hemos referido y que ahora, además, pondremos también en diálogo con el ámbito teórico y práctico de la danza. De esta manera, confiamos también en que nuestro engranaje interpretativo propuesto sirva para el estudio de otras prácticas artísticas de formas e intenciones similares.

Así, siguiendo con nuestra aplicación de la teoría en torno al duelo *queer*, confirmamos cómo el uso del CI se constituye como un marco performativo capaz de corporizar aquella ontología corporal-social fundada en la vulnerabilidad y la precariedad, planteada por Butler. De hecho, es sorprendente confirmar de qué manera coincide el campo semántico y propositivo de la teórica *queer* con las aportaciones de la teoría y la práctica de la danza *contact*. Observemos este engarce y de qué manera se concreta en la pieza escénica de Pérez Galí.

Fijémonos primero de qué manera la CI defiende el nacimiento del movimiento “a partir de estas grandes oleadas recíprocas de apoyo en una improvisación donde toda iniciativa es abandonada por el sujeto a su propio desplazamiento de peso en el tacto gravitatorio del cuerpo del otro”.²⁷ El CI genera una partitura de movimiento a través de un proyecto común en el que los cuerpos son descritos como “cuerpos-socios” invitados a improvisar “todas las posibilidades de apoyo [...]

²⁵ Halberstam, 2018: 91.

²⁶ López Soane, 2020: 22.

²⁷ Louppe, 2011: 97.



Fig. 1. Aimar Pérez Galí,
The touching community,
Mercat de les flors, 2016.
Fotografía de Jordi Surribas.
Cortesía de Aimar Pérez
Galí.

a partir de un proceso continuo de pérdidas y de restablecimiento del equilibrio”.²⁸ Este sistema de composición exige así tanto una “familiaridad con lo inestable, como una escucha del cuerpo del otro, escucha del momento desconocido venidero, sobre el cual no podemos anticiparnos, ni muchos menos legislar”.²⁹

Por su parte, Butler, en su deseo de sentar las bases de nuevos marcos epistemológicos que protejan aquellas vidas no reconocidas ni lloradas, defiende como punto de partida la instalación de una nueva ontología corporal-social fundada en la vulnerabilidad y la precariedad. Para la autora es fundamental sabernos un cuerpo expuesto desde el nacimiento a la dependencia de toda una red de relaciones sociales sostenedoras. En ese sentido, su campo semántico es especialmente coreográfico, al referirse explícitamente a la precariedad como aquella condición vital según la cual “nuestra vida está, en cierto sentido, en manos de otro”,³⁰ y depende, desde el mismo nacimiento, de una “red social de manos”.³¹

En efecto, podríamos describir *The Touching Community* como una propuesta dancística que asume, encarna y celebra nuestra necesidad de depender de una red social de manos. En múltiples momentos de la pieza, tal y como puede comprobarse desde los registros audiovisuales y como confirmamos en las dos presentaciones indicadas a las que asistimos, los bailarines, improvisando desde el sistema del CI, se exponen a la dependencia sostenedora de los otros; sus cuerpos no solo improvisan abrazos, caricias o miradas de reconocimiento, sino que también despliegan todo un archivo de gestos del sostener que podemos leer desde las aportaciones del *duelo queer*. Y es que, de manera insistente comprobamos cómo el tacto de un bailarín guía el movimiento del otro, el cuerpo de uno es amortiguado por el del otro en el interior de una caída, el equilibrio precario de un cuerpo gravita y se ajusta mediante el apoyo de los otros.

En todas estas relaciones corporales identificamos aquella máxima butleriana según la cual tan solo podemos construir un nuevo esquema social si partimos de la asunción honesta y colectiva de una nueva ontología corporal fundada en la precariedad. En ese sentido, la reivindicación del peso, de la gravedad, de la caída y de la horizontalidad, fundamentales como eje en todo el proyecto de *The Touching Community*, se constituyen como elementos clave a la hora de encarar la enfermedad desde una narrativa

²⁸ Louppe, 2011: 206.

²⁹ Louppe, 2011: 206.

³⁰ Butler, 2020: 30.

³¹ Butler, 2020: 31.

más próxima a la vulnerabilidad honesta que a las retóricas estigmatizantes, edulcoradas o épicas. Tal y como desarrolla Pedro A. Cruz Sánchez en *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*, una miríada de artistas contemporáneos lleva, desde la década de los sesenta, luchando contra aquellas dinámicas sociales que obligan a la ocultación del cuerpo enfermo asumido como amenaza contagiosa de un sistema que se debe productivo y frenético:

con la intención de alcanzar con sus diferentes y privativas declinaciones de la idea de ingravidez “contagiar” una de las principales figuras de las culturas de la salud: la levedad del cuerpo, su impulso ascensional, sin lastres de la carnalidad corrupta. Estos autores elevan su enfermedad, su fragilidad extrema y la de aquellos personajes que pueblan sus universos artísticos. Aspiran, desde sus aledaños o distanciadas ópticas, a redimir a la vida en común de las fuertes restricciones inmunológicas que la hacen inhabitable y excluyente. Son cuerpos que, a pesar de su modestia, no cabían en el espacio público, y que por ello mismo deslocalizaron su subjetividad con el fin de ampliar sus márgenes y su sentido.³²

En efecto, *The Touching Community* es una enciclopedia encarnada de descendimientos y caídas afables. Mientras escuchamos como banda sonora aquella carta enviada al Querido John en marzo del 2016 en la que se habla de la memoria como fuerza de gravedad, observamos todo tipo de aproximaciones al suelo, de equilibrios precarios en los que una espalda ayuda a que otro cuerpo descienda suavemente, en el que dos espaldas se reajustan y se acompañan hasta poder sentarse o tumbarse. En algunos pases, la apertura vulnerable a la gravedad de nuestro peso aparece incluso como un *statement*, tal y como comprobamos en el pase en la Capilla del MACBA ya mencionado, iniciado con la entrada de Conde-Salazar y su inmediata entrega al suelo, estirándose boca-abajo y permaneciendo así durante un tiempo extendido.

De esta manera, las dimensiones afectivas interpersonales en el proyecto *The Touching Community* elaboradas desde coreografías de la carga, se van abriendo cada vez más a nociones de responsabilidad pública y compartida. Y es que, la importancia que adquiere esta somateca sostenedora entre bailarines, no solo le permite al bailarín inscribirse en una genealogía de acciones fundadas en gestos e intenciones similares, tal y como ampliaremos a continuación, sino que, además, le sirve de nuevo para defender una idea de comunidad fundada en la idea de carga. Aquí, el marco teórico utilizado por Pérez Galí pivota en torno a las aportaciones del filósofo Roberto Esposito, en especial, la de su resemantización del concepto de “*communitas*” desde una revisión exhaustiva de fuentes etimológicas, filosóficas y políticas. Según Esposito, diversos recorridos etimológicos denotan un vínculo entre “*communis*” y la noción de compartir una carga —o un

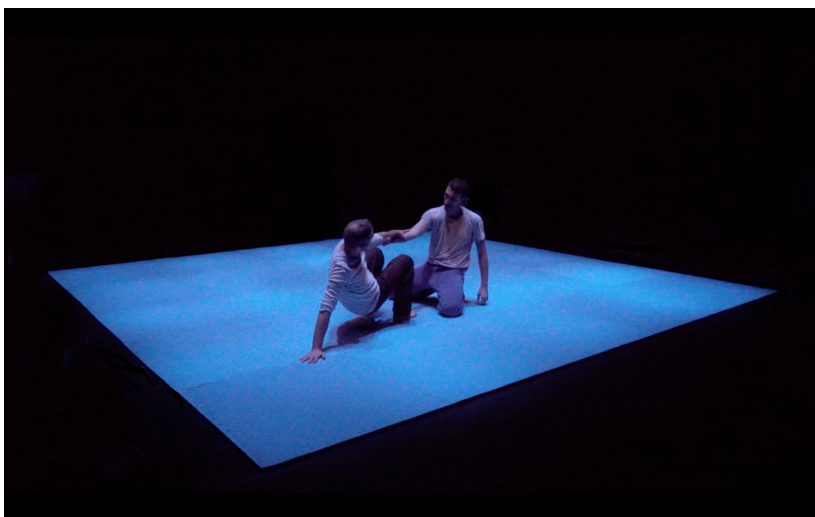


Fig. 2. Aimar Pérez Galí,
The touching community,
Mercat de les flors, 2016.
Fotografía de Jordi Surribas.

³² Cruz Sánchez, 2013: 15.



Fig. 3. Aimar Pérez Galí, *The touching community*, Mercat de les flors, 2016. Fotografía de Jordi Surribas. Cortesía de Aimar Pérez Galí.

cargo—, y por lo tanto acaban de dar forma a la idea de “*communitas*” como el conjunto de personas unidas por el deber de sostener un en-cargo.³³ De esta manera, Pérez Galí no solo es capaz de enriquecer el análisis de la pandemia del sida desde las aportaciones de Espósito sino que, además, genera una propuesta performativa capaz de corporizar de manera transparente aquel deber sentido por los colectivos *queer* y sus respectivas redes afectivas de sostener colectivamente una carga, vírica, pero sobre todo, social y política.

De hecho, no olvidemos que el título de *Touching Community* se constituye como un homenaje a la “*Carrying society*” planteada por aquellos asistentes a los talleres que Pepe Espaliú realizó en Arteleku en 1992, el mismo año que llevaría a cabo una de sus ejecuciones de la performance *Carrying*. De esta manera, la idea de la “carga” vuelve a aparecernos como eje, ya sea en referencia a aquel activismo del “*carrying*” llevado a cabo en los Estados Unidos por parte de aquellas personas voluntarias que se ofrecían a atender cariñosamente a aquellos afectados por el virus que nadie quería cuidar, o, de nuevo, encarnado en una acción en la que una “red social de manos” comparte el en-cargo de sostener a Pepe Espaliú, constituyéndose así como sociedad o como comunidad, si seguimos las aportaciones de Espósito. Las similitudes con el trabajo de Pérez Galí son evidentes y por ello proponemos que nuestro esquema interpretativo en torno al duelo *queer* pueda ser aplicado a otras trayectorias *queer* fundadas en somatecas de carga como la de Pepe Espaliú, la de Lía García la novia sirena o la del colectivo Prinz Gholam.

La segunda vía interpretativa nos aproxima a las funciones públicas de la plañidera y, en concreto, a las corporizaciones heterodoxas de algunas iconografías dolientes. Así, a pesar de no ser un marco coreográfico expresionista, proponemos vislumbrar una somateca próxima a las piedades y a los descendimientos de la cruz de raíz judeocristiana. Y nos aventuramos a plantear esta mirada por múltiples motivos emparentados con la investigación de Pérez Galí y, de nuevo, con estrategias de duelo *queer*.

En primer lugar, identificamos como constante por parte de artistas homosexuales que vivieron aquellas décadas de profunda homofobia y de crisis del sida, el uso de corporizaciones de iconografías de raíz judeocristiana, —fundamentalmente las crucifixiones de santos mártires o de Cristo, la Piedad y el descendimiento de la cruz—, tal y como demuestran las trayectorias de Pepe Espaliú, Javier Codesal, Derek Jarman, David Wojnarowicz o Pedro Lemebel. Este ejercicio de encarnación responde a varios propósitos: la visibilización de aquella jerarquía de vidas de la que

³³ Espósito, 2012.



Fig. 4. Aimar Pérez Galí, *The touching community*, Mercat de les flors, 2016. Fotografía de Jordi Surribas. Cortesía de Aimar Pérez Galí.



Fig. 5. Aimar Pérez Galí, *The touching community*, Mercat de les flors, 2016. Fotografía de Jordi Surribas. Cortesía de Aimar Pérez Galí.

hablaría Butler a partir de inicios del siglo *xxi* según la cual ciertas identidades están más expuestas a la violencia, la posibilidad de sobreponerse al martirio y el castigo social y, finalmente, la dignificación de un cuerpo cuyo dolor, como el de Cristo, es relevante y por lo tanto, llorado desde un aparato empático. De esta manera, las referencias a iconografías judeocristianas que deseamos identificar en el proyecto de Pérez Galí se configuran como una más de aquellas tecnologías somáticas del duelo *queer* que permiten generar nuevos marcos narrativos para el reconocimiento de ciertas vidas, poniendo ahora un énfasis espacial, si retomamos la raíz etimológica de la piedad, en aquella emoción de gran amor que estos cuerpos merecen recibir.

En segundo lugar, Conde-Salazar ha planteado como punto de partida dramático de la pieza, la pintura de *El descendimiento* —antes de 1443— de Rogier van der Wayden, conservada en el Museo del Prado. En efecto, se trata de una comunidad del tacto, pues todos los personajes se hayan conectados mediante el agarre de sus manos y brazos, al mismo tiempo que se exponen al reajuste improvisado de su movimiento, motivado por la necesidad de sostener un cuerpo muerto

que cae, arrastrando con su peso hacia el suelo toda la composición. De esta manera, esta suerte de secularización de las piedades y los descendimientos de la cruz se pone al servicio del reclamo de una red social de manos que no sostenga al —prácticamente— único personaje que ha merecido ser sostenido en la historia del arte —Jesús—, sino a toda una red de sujetos históricamente negados como aptos de ser considerados como merecedores de una vida y, por lo tanto, de ser llorados o sostenidos como sostienen a Jesús en el óleo de van der Wayden.

Asumido por lo tanto el carácter público y comunitario del duelo tan solo nos queda avanzar hacia los rasgos de esta configuración social y sus potencias de responsabilidad política.

4. Prolongar la vida entre fantasmas: somateca, conmemoración y ética del dolor

Miramos finalmente hacia el futuro para desarrollar aquella rutina en la que la vivencia de múltiples violencias por parte de personas *queer*, no solo se instala honestamente en una ontología social fundada en nociones de vulnerabilidad y precariedad, sino que también se resuelve desde una sociabilidad en la que el dolor es capaz de vehicular reparaciones táctiles y cariñosas y en la que la formulación de políticas empáticas contribuye finalmente a generar vidas más vivibles en el interior de comunidades más acogedoras.

En ese sentido debemos presentar aquellos reclamos a la responsabilidad empática que se integran en el proyecto de *The Touching Community* —y que, de nuevo, se entrelazan a la perfección con el esquema teórico del duelo *queer*—, como estrategia fundamental para la reparación, la conmemoración o la reinstauración.

Por un lado, en la banda sonora de la obra se incorporan las preguntas lanzadas por Conde Salazar, también recogidas en su texto “El fulgor”: “¿Cómo tocar los cuerpos que no están?, ¿cómo llegar a esos cuerpos, muchos de ellos olvidados, la gran mayoría silenciados?, [...] ¿Cómo llegar a tocar a los desaparecidos?, ¿cómo acariciar unos cuerpos que, como los de la performance, ya no están, ya solo habitan en la memoria de otras personas?”.³⁴ Por su parte, Ahmed se pregunta “¿qué pasa con el dolor de los demás? O ¿cómo me afecta el dolor cuando me enfrento al dolor de otra persona? ¿El que no habitemos su cuerpo significa que su dolor no tiene nada que ver con nosotras?”.³⁵

Todas y cada una de estas preguntas integran como núcleo la posibilidad de reclamar el dolor como una suerte de imán generador de empatías y vínculos. Las preguntas de Conde-Salazar pueden leerse tanto desde aquella urgencia de “recuperar el sentido de la vulnerabilidad humana y asumir una responsabilidad colectiva por las vidas físicas de los otros”,³⁶ como desde aquella ética de respuesta al dolor planteada por Ahmed, en la que se nos invita, como en el esquema del CI, a vernos afectados por aquello que aún no conocemos o sentimos. Esta propuesta de deber ético con nuestros muertos —y sobre todo con unos muertos muy maltratados, tal y como hemos demostrado al inicio de este artículo— se vehicula, gracias a lo que Ahmed denomina la “socialidad” o el “vínculo contingente” del dolor.

Partiendo del marco teórico propuesto por el giro afectivo, la autora rastrea aquellas capacidades específicas del dolor para dar forma a los cuerpos individuales, facilitando finalmente una posible alineación colectiva, según ella, de gran potencia política. Lo sorprendente, de nuevo, es observar los profundos componentes hápticos que vehiculan esta alineación, en plena sintonía con la propuesta de la danza *contact* integrada en *The Touching Community*.

La socialidad del dolor —el “vínculo contingente” de ser con otros— requiere una ética; una ética que comienza con tu dolor, y se mueve hacia ti, acercándose lo suficiente para tocarte, tal vez incluso tan cerca como para sentir el sudor que puede ser la huella de tu dolor en la superficie de tu cuerpo.³⁷

³⁴ Conde-Salazar, 2018: 8-9.

³⁵ Ahmed, 2014: 61.

³⁶ Butler, 2020: 56.

³⁷ Ahmed, 2014: 64. En la traducción nos perdemos algunos de estos paralelismos entre emoción y tacto que se integran en el texto original. Y es que, al referirse a aquellos elementos de mayor potencia a la hora de facilitar vínculos o conexiones, el verbo usado es “touch”, usado polisémicamente en inglés para referirse tanto a un roce físico como a uno emocional. En la traducción aparecen incorporados de manera indistinta los verbos “tocar” y “conmover”. Podríamos sugerir el juego “con-mover” para facilitar ese doble juego polisémico que permite el “to touch”.

Asumida esta premisa, tan solo nos queda completar los últimos matices interpretativos del esquema del duelo *queer* planteado, identificando aquellas potencias comunitarias y políticas que permite esta alineación o sociabilidad del dolor. De esta manera, alcanzaremos también la segunda cara de este bifronte temporal al que nos referíamos al inicio del artículo, pues encaramos aquellas dilataciones temporales y proyecciones futuras que de nuevo permiten tanto el CI como las tecnologías del duelo utilizadas.

En la introducción del volumen colectivo *Loss*, los editores David L. Eng y David Kazanjian retoman el materialismo histórico de Walter Benjamin para reivindicar el duelo por los restos del pasado como un modo estratégico de establecer una relación activa y abierta con la historia y, sobre todo, como un proceso creativo capaz de sacudirla para generar significaciones futuras y propiciar nuevas empatías.³⁸ Ya más específicamente desde el ámbito de la teoría *queer*, José Esteban Muñoz, defiende, de nuevo desde un campo semántico especialmente háptico y sostenedor, la necesidad “de entender los duelos comunitarios, las psicologías de grupos, y la necesidad de una política que nos ayude a “cargar” a nuestrxs muertxs para adentrarnos en las batallas del presente y el futuro”.³⁹ En efecto, de nuevo, el esquema corporal de la CI, cruzado por contenidos dolientes, se nos presenta como un marco ideal para la facilitación de esta extensión temporal.

En primer lugar, todo el proyecto de Pérez Galí se pone al servicio de uno de los fundamentos del duelo *queer* apuntados por Ahmed, consistente en el mantenimiento en vida de las memorias de aquellos desaparecidos. Aunque si le planteamos matices a las aportaciones de esta autora, deberíamos hablar, en lugar de memoria, de rememoración o instauración. Y es que, tal y como recoge Isabel de Naverán en *Envoltura, historia y sincope*, el recuerdo nos asalta de manera no premeditada, “mientras que la rememoración, la acción de acordarse de algo, implica una voluntad, la operación de una reanimación”.⁴⁰ A pesar de que la autora parte de las aportaciones de Paul Ricoeur, observamos un paralelismo evidente con los contenidos desarrollados por Vinciane Despret en *Our Grateful Dead. Stories of Those Left Behind*. En este ensayo la filósofa también reclama la necesidad de atender a las demandas de nuestros muertos, tomando conciencia de la importancia de fabricarles un espacio que favorezca no solo su instalación, sino en general, su diálogo fantasmático. Ello le lleva también a plantear una diferencia de matiz según la cual “remembering is not a simple act of memory. It is a creative act involving fabulation, captioning, and especially fabrication. That is, instauring. [...] In this regard, *remember* in English allows for a nice metaplasm, *remember*, as in recompose”.⁴¹

En efecto, toda la investigación de *The Touching Community* pivota sobre este eje de la reanimación o instauración, o tal y como oímos decir a Conde-Salazar en la banda sonora de la pieza, de la de restitución amorosa. En ocasiones de manera más narrativa encaramos incluso el matiz del relevo, tal y como se indica en la carta al “Querido John” el 27 de octubre del 2015 —utilizada en torno al primer cuarto de hora del registro mencionado— en la que Aimar enlaza la muerte de John con su propio nacimiento. Y en algún momento puntual, la reanimación se nos propone literalmente, sobre todo cuando comprobamos que John le ha enviado una carta, también integrada en *Lo tocante*, escrita el 20 de noviembre del 2015.

Sin embargo, el elemento que nos interesa destacar aquí es, por supuesto, el hecho de enfrentarnos un acto de reanimación o una reinstauración encarnada desde el esquema de la danza *contact*. Encarnada, por un lado, pues la danza se alza, tal y como indica Roberto Fratini en *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, en el terreno paradigmático de una suerte de gesticulaciones del apocalipsis, en tanto que el inicio de un gesto siempre depende de la muerte del anterior, *ad infinitum*, como el propio mito del fin del mundo.⁴² Así, en la representación escénica, y gracias a la corporización de todos los ejes planteados en la investigación desde el marco del CI, el fin de aquellos bailarines fallecidos a consecuencia del sida se instaura, se dilata y se integra en una espiral de relevos interminable.

Y encarnada, por el otro lado, desde una celebración del cuerpo como somateca reanimadora, tanto a nivel interno como externo. Interno, pues, tal y como le escuchamos decir a Conde-Salazar

³⁸ Eng/Kazanjian, 2003: 1.

³⁹ Muñoz, 2020: 100-101.

⁴⁰ De Naverán, 2021: 35.

⁴¹ Despret, 2021: 47.

⁴² Fratini, 2012.



Fig. 6. Aimar Pérez
Galí, *Touching Blues*,
pieza audiovisual, 2021.
Fotografía de Lluís Bullón.
Cortesía de Aimar Pérez
Galí.

en uno de los audios integrados en la pieza escénica, aquellos bailarines que participan en el proyecto y que acarrean el virus de inmunodeficiencia humana en sus cuerpos, cargan consigo algunos genes de sus amantes y amigos fallecidos. Externo, en tanto que los cuerpos de los bailarines se alzan como una suerte de museo portátil de memoria muscular capaz de archivar y compartir aquella fundamental y anónima red social de manos que se generó durante la crisis del sida. Siguiendo la terminología de Despret, de nuevo en perfecta sintonía con el ámbito de la danza, observamos cómo *The Touching Community* recompone —*re-member*— los gestos de toda una genealogía de bailarines y/o performers instalados en los gestos del sostener, y gracias a ello, los reanima.

Pero, sobre todo, podríamos afirmar que esta recomposición anhela alzarse como propuesta de reparación generacional y comunitaria. Así, la conmemoración, la reanimación, la instauración, el relevo, el museo portátil o la somateca, se configurarían como los principales conceptos que este proyecto encarna a la hora de facilitar desde el dolor, el mantenimiento y la supervivencia, tanto de una genealogía y un legado de experiencias que se perdió, como el de unas comunidades cuyos miembros aún se ven sometidos a una mayor exposición a la violencia, y, por lo tanto, a la muerte. Así, el culto a los apoyos propios de la CI e integrado como una de las principales tecnologías del duelo en el proyecto de Pérez Galí entronca con aquella noción de “cuerpo queer amplificado y extremo” propuesta por Muñoz, un cuerpo que mediante la invocación de gestos de aquellos referentes *queer* que nos han sido arrebatados, “despliega los signos de la comunicación, la autocreación y la supervivencia queer”.⁴³ Al mismo tiempo, la corporización de un despliegue contundente de gesticulaciones del sostener, se enlaza con el reclamo de Butler de una “obligación positiva de suministrar unos apoyos básicos que intentaran minimizar la precariedad de manera igualitaria”.⁴⁴ Es aquí cuando el proyecto de Pérez Galí trasciende las especificidades de las vio-

⁴³ Muñoz, 2020: 147-148.

⁴⁴ Butler, 2020: 41.

lencias *queer* para constituirse como política; el dolor y la fragilidad como ejes centrales de su proyecto nos permiten reivindicar que “el reconocimiento de la precariedad compartida introduce unos fuertes compromisos normativos de igualdad e invita a una universalización más enérgica de los derechos, que intente abordar las necesidades humanas básicas”.⁴⁵

Conclusiones

El proyecto *The Touching Community* de Aimar Pérez Galí demuestra la configuración de nuevas formas de duelo y conmemoración por parte del activismo *queer*, en esta ocasión, desde su engarce con la práctica artística. De esta manera, no solo se refuerza un vínculo constante entre duelo y militancia en torno a las experiencias *queer*, tal y como viene planteando Douglas Crimp desde los inicios de la crisis del sida/VIH, sino, sobre todo, esta necesidad de inventar nuevas tecnologías dolientes que sean capaces de ponerse al servicio de las múltiples demandas de aquellos colectivos salpicados por una mayor exposición a la violencia social.

Así, al margen de algunos formatos más comunes en los duelos militantes como la epístola, la elegía literaria o el obituario, reconocemos aquí las secularizaciones de las funciones y representaciones de la plañidera y las coreografías del sostener, como algunas de estas recientes tecnologías del duelo perfectamente identificables como constante en múltiples prácticas artísticas vehiculadas en torno a la crisis del sida/VIH desde la década de los ochenta: las piedades de Las Yeguas del Apocalipsis —*Lo que el sida se llevó*, 1989—, Sergio Zevallos —*Algunas tentativas sobre la Inmaculada Concepción*, 1984— o Peter Hujar —*David Wojnarowicz*, 1983—, las comunidades sostenedoras, representadas —Derek Jarman, *Caravaggio* 1986— o encarnadas —Pepe Espaliú, *Carrying*, 1992, Aimar Pérez Galí, *The touching community*, 2015— y los ritos funerarios de política doliente —ACT UP, *Ashes Action*, 1992, Wayne Turner llorando a su pareja fallecida, Steve Michael, fundador de ACT UP Washington, frente a la Casa Blanca, 1998—.

El enlace entre las iconografías del sostener —descendimientos de la cruz, piedades—, la danza *contact* y la epístola elegíaca, toma aquí la forma de un artefacto artístico capaz de interpretarse, y, por lo tanto, de recoger, todas y cada una de las piezas del esquema teórico del duelo *queer* planteadas por sus dos principales exponentes: Sara Ahmed y Judith Butler. En primer lugar, *The Touching Community* integra como punto de partida tanto las anotaciones sobre las jerarquías de vidas propuestas por Butler —esto es, las exposiciones desiguales a la violencia con relación al injusto reconocimiento de ciertas vidas—, como todas aquellas metáforas que moldean a las personas *queer* desde la otredad, el fatalismo merecido o lo abyecto, elaboradas por Ahmed —entre otras autoras relevantes como Sontag—. En segundo lugar, el proyecto se instala en aquellos primeros reclamos que exige la política del duelo *queer* para solventar este primer diagnóstico crudo: la puesta en valor de las relaciones *queer* como vínculos significativos, el roce intergeneracional capaz de fundar nuevos linajes que desborden la noción de familia biológica y la apuesta por una nueva ontología corporal que no tema fundarse en la vulnerabilidad y la precariedad compartidas. En tercer lugar, la red social de manos como imagen fundamental de esta ontología corporal es capaz de corporizarse en el marco del proyecto de Pérez Galí, no solo como una comunidad que comparte una carga, sino también como un museo portátil de conmemoraciones que, desde la fuerza expansiva del dolor, nos invita a preguntarnos sobre el deber ético con nuestros muertos, o incluso con nuestros muertos en vida —es decir, aquellas vidas no dignas de ser asumidas como vidas—. *The Touching Community* cierra así el esquema del duelo *queer* al incorporar las potencias políticas de la socialidad y de la alineación colectiva del dolor: mantiene en vida las memorias de unos desaparecidos especialmente maltratados, recompone una somateca olvidada y se alza como una propuesta de reparación generacional y comunitaria, dirigiéndose de manera retroactiva hacia el pasado, pues este duelo *queer* nace del contacto con bailarines fallecidos en las décadas de los ochenta y los noventa; pero también enfocando el futuro pues todo lo generado contribuye a crear un nuevo marco epistemológico que dignifica las relaciones *queer*.

⁴⁵ Butler, 2020: 50.

En este sentido, debemos poner en valor la relevancia de las prácticas artísticas como una pieza fundamental de los engranajes —marcos según Butler— que contribuyen a identificar ciertas vidas como tales. En un contexto de espectacularización y mediatización de la realidad, los imaginarios se constituyen como moldeadores primordiales de la realidad. Y en ese sentido, localizar un artefacto como el de Pérez Galí, capaz de generar imaginarios seductores, dignificadores y reconocedores de vidas —*queer*— que no han estado y siguen sin estar en muchos contextos y circunstancias reconocidas como vidas, supone uno más de sus logros como proyecto político de duelo *queer*. Además, no olvidemos que el *Touching Community* no es solo un imaginario —literario, coreográfico y conceptual—, sino que, gracias a su adscripción a los lenguajes performativos permite corporizar todo un conjunto de desplazamientos que siguen reforzando el arraigo de estos marcos de reconocimiento vital reclamados: la posibilidad de relacionarse y apoyarse con cariño entre generaciones, la evidencia de compartir una carga para constituirnos como comunidad, —aunque esta sea una carga que se sepa muerta—, o la invitación a preguntarnos qué funciones políticas como plañideras deberíamos asumir. Si cada propuesta coreográfica integra realmente una forma de ordenamiento del mundo específica, aquí podríamos concluir que se genera un marco en el que las relaciones *queer* se saben vulnerables y dependientes, se ven dignas y relevantes y, por lo tanto, merecedoras de ser protegidas, personal e institucionalmente, para finalmente, poder ser lloradas.

Este marco teórico no solo nos confirma *The Touching Community* como un proyecto paradigmático del duelo *queer*, sino que, además, se presenta como un esquema de estudio aplicable a trayectorias similares, ya sean pasadas, como el caso de Pepe Espaliú, o recientes y con un aparato bibliográfico menor, como el caso de Lía García la novia sirena, en el que todo lo apuntado podría ser incorporado para aprehender una trayectoria performativa fundada en violencias tránsfobas y en las posibilidades de reparación desde las políticas del duelo *queer*.

*Agradecemos a Aimar Pérez Galí la facilitación de información detallada sobre el proyecto y la lectura del primer borrador, así como el acceso a los registros audiovisuales y fotográficos y al uso de los mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara (2014): *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ahmed, Sara (2019): “Fatalismo queer”. En: *Lectora*, 25, Barcelona, pp. 409-416.
- Butler, Judith (2006): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2017): *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Conde-Salazar, Jaime (2018): “El fulgor”. En: Pérez Galí, Aimar (ed.), *Lo tocante*. Bilbao: Album, pp. 6-14.
- Cruz Sánchez, Pedro A. (2013): *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Despret, Vinciane (2021): *Our Grateful Dead. Stories of Those Left Behind*. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Eng, David L/Kazanjian, David (2003): *Loss*. California: University of California Press.
- Esposito, Roberto (2012): *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fratini, Roberto (2012): *A contracuento: la danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Mercat de les Flors: Institut del Teatre; S.I: Centro Coreográfico Galego.
- Halberstam, Jack (2018): *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Barcelona: Egales.
- López Soane, Mariano (2020): “Prólogo”. En: Esteban Muñoz, José: *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Loupe, Laurence (2011): *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Muñoz, José Esteban (2020): *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Naverán, Isabel de (2021): *Envoltura, historia y síncope*. Bilbao: Caniche Editorial.
- Nunokawa, Jeff (1991): “All the Sad Young Man: AIDS and the Work of Mourning”. En: Fuss, Diana (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Nueva York: Routledge, pp. 311-323.
- Pérez Galí, Aimar (2018): *Lo tocante*. Bilbao: Album.
- Preciado, Paul (2020): *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama.
- Sontag, Susan (2008): *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo.

Fecha de recepción: 29-VI-2022

Fecha de aceptación: 21-XII-2022