

Cuerpos inclinados que imaginan

Ixiar Rozas Elizalde

Mondragon Unibertsitatea / irozas@mondragon.edu

Resumen

Este texto pone en relación la trayectoria del coreógrafo Steve Paxton con aspectos concretos del pensamiento de Adriana Cavarero y Donna Haraway. Paxton ha investigado durante décadas el cuerpo humano, a través del caminar, del estudio de la gravedad y de la realización del compost orgánico. A partir del concepto de inclinación desarrollado por Adriana Cavarero, en el que el yo al inclinarse se desestabiliza y se relaciona desde la vulnerabilidad, argumentaré que esta toma de consciencia permite re-experienciar nuestra relación con el cuerpo —y, por tanto, con el mundo—. Inclinarse, sentir la gravedad, imaginar, abren otras percepciones. Conforman una sensibilidad desde la que, al igual que en la elaboración del compost orgánico, sus microorganismos y microespecies, es posible afectar a una estructura mayor. Haraway afirma que somos compost, lo que nos lleva a situarnos más cerca de la tierra y a pensarnos como seres humanos, seres *humus*: espacios en los que los y las demás pueden crecer.

Palabras clave

inclinación; gravedad; improvisación; compost; imaginación.

The earth is bigger than you. You might as well coordinate with it.
Nancy Stark Smith

Un cuerpo inclinado es un cuerpo abierto.

Fue un 12 de marzo. Muchas historias empiezan así, tratando de marcar una fecha, de inmovilizarla, para que signifique un antes y un después. Dependiendo del país y del lugar, la fecha de inicio de esta historia será otra. Anterior o posterior. Cambiará según el contexto, cada persona, cada experiencia, cada cuerpo. Un antes y un después provocado por un trance viral que atravesó nuestros cuerpos —muchos con la muerte—, por primera vez en la historia de la humanidad. Por primera vez, debido a la velocidad de propagación del virus y a la capacidad de comunicarlo casi a tiempo real en un mundo totalmente interconectado.

Ese día, 12 de marzo, se apoderó de algunos de nuestros cuerpos una gran sensación de irrealidad y vulnerabilidad. Una irrealidad que resultó ser más real que nunca.¹ Lo que sucedía nos estaba sucediendo a todas y, además, a todas casi de manera simultánea. Con pequeñas variaciones, pero en el mismo marco temporal, es decir, el primer trimestre de marzo del 2020. Un aumento de vulnerabilidad que nos dejó a la intemperie, paradójicamente, encerrados en nuestros propios hogares. La distancia entre el lugar donde se deciden nuestras vidas y nuestras propias vidas continuaba siendo gigante (Alba Rico, 2017), infranqueable, y afectaba como nunca antes a su organización. Y enseguida nos asaltó la sospecha: ¿había alguna relación entre la emergencia viral y la crisis ecológica? Habíamos pasado de una alerta climática a una alerta sanitaria sin apenas entender nada.²

Esa tarde, empezamos a no tocarnos, a no abrazarnos, a no besarnos y a mantener una distancia prudencial. La que marcaron las autoridades siguiendo consejos sanitarios mundiales. Esa tarde, en Bilbao, en medio de la incertidumbre y el inicio del miedo, el coreógrafo Ion Munduate presentó *Goldberg Versions*, en el marco de la exposición *Steve Paxton. Drafting Interior Techniques*.³ Tras la presentación, el performer, la performance, el público y la propia exposición se inclinaron en el hilo invisible de lo efímero.

Cuerpos inclinados abiertos.

Esta es una de las imágenes.

Y la otra, cuerpos inclinados que imaginan.

Este texto entrelaza la obra del coreógrafo e improvisador americano Steve Paxton con el pensamiento de Adriana Cavarero y Donna Haraway, para tratar de pensar las relaciones que existen entre el cuerpo que baila, la inclinación y la gravedad, la elaboración del compost orgánico y la imaginación. Durante décadas, Paxton se ha dedicado a investigar el cuerpo humano a través de su práctica artística y de su cotidianeidad. En solitario y en colaboración, ha explorado la acción del caminar, ha desarrollado la técnica Contact Improvisation (CI a partir de aquí) de manera paralela al estudio de la gravedad. Y en todo este tiempo, también se ha dedicado a la elaboración del compost orgánico en el lugar donde vive desde los años 70, Mad Brook Farm, una comuna de artistas situada al norte de Vermont (USA).

A partir del concepto de inclinación desarrollado por Adriana Cavarero en su crítica de la rectitud como modelo relacional —en el que el yo se inclina, se desestabiliza y se relaciona desde la vulnerabilidad—, argumentaré que la toma de consciencia del efecto de la gravedad física, en nuestro caso mediante el movimiento de la danza, inclinarse ante ella, permite re-

experienciar nuestra relación con el cuerpo. Abre otras percepciones, sensaciones y afectos, interrumpe la frenética línea recta de la actividad visual y sus derroches energéticos.

La danza, entendida como estudio y observación de los micro movimientos que se producen en nuestro cuerpo —que Paxton desarrolló de manera particular, como explicaré más adelante— conforma una sensibilidad desde la que, al igual que en la elaboración del compost orgánico —com-post, siguiendo a Haraway— y sus microorganismos, es posible abarcar —abrazar— afectar⁴ e imaginar una estructura mayor. En *Seguir con el problema* Donna Haraway afirma que todos y todas somos compost. Significa que, en nosotros, dentro de nosotros —y no sólo después de nosotros— existe la posibilidad de que crezcan otros seres y especies. Es decir, mi cuerpo, mis ideas y mis afectos son espacios para que otros y otras puedan crecer, desarrollarse, relacionarse.



1. La inclinación

Un cuerpo inclinado repiensa su postura.

Un cuerpo inclinado es un cuerpo que abraza.

En *Inclinazioni. Critica della rettitudine* Adriana Cavarero explora la inclinación como modelo relacional frente a la verticalidad masculina, para repensar una subjetividad marcada por la vulnerabilidad y la diferencia. La pensadora feminista italiana nos invita a pensar la relación en sí como original y constitutiva, como una dimensión esencial de lo humano, que además de poner en relación individuos libres y autónomos, conforma un entrelazamiento continuo de dependencia múltiple y singular (Cavarero, 2013). Su investigación en torno al concepto de inclinación parte de la imagen de Leonardo da Vinci, “Sant’Anna. Madonna col bambino”, y se basa en una cita de Hannah Arendt para adentrarse en una idea de la maternidad: “Cada inclinación expulsa el yo fuera de sí y lo hace estar apoyado en cosas o personas, hacia lo que pueda afectarme del mundo exterior”. La frase arendtiana implica, según Cavarero, una geometría

postural evidente, ya que en el centro del cuadro se sitúa un yo, el de la Madonna que, inclinada hacia su hijo, invierte la verticalidad del eje rectilíneo y masculino. La inclinación de este yo desequilibra la verticalidad, deviene oblicua, la hace suspenderse hacia fuera. Por ello, la inclinación puede ser una desviación peligrosa y desestabilizante. Precisamente, esta inclinación materna da pie a explorar una subjetividad que sigue un modelo altruista y relacional. Es ahí donde la inclinación se convierte en punto de partida para repensar la ontología de la vulnerabilidad. “Precisamente la inclinación de la madre sobre el niño se presta a ser utilizada de manera estratégica para hacer de la inclinación un buen punto de partida y repensar la ontología de la vulnerabilidad, y su relacionalidad constituyente, en términos de una geometría postural”.⁵

Un cuerpo que se inclina empieza a dejar caer su peso.

Un cuerpo inclinado toca la gravedad.

Resulta interesante retomar las dos últimas definiciones que el diccionario nos ofrece sobre la palabra inclinación, para pensarla junto a la gravedad: (5) Inclinación de la aguja magnética. (6) Ángulo variable según las localidades, que la aguja imantada forma con el plano horizontal. Ambas definiciones introducen en este texto un imaginario compuesto de agujas, imanes, ángulos y planos físicos horizontales que nos dan pie a cierta especulación. Imaginemos, en un ejercicio de ángulos variables y de ficción especulativa, necesario para poder activar experimentación —no únicamente artística, sino social— con y desde sujetos inclinados, palabras magnéticas, imantadas, ángulos desviados, inclinados, que activan otras percepciones y envían otras órdenes a nuestros cerebros. Ángulos variables y fuerzas que nos llevan a pensar sobre la gravedad con Steve Paxton: “La gravedad es una fuerza, una fuerza natural. Como tal, está en el origen de muchas de las historias que nos interesan, que como consecuencia describen nuestra relación con ello” (2018, p. 5).

¿Qué sucede cuando un cuerpo cambia su postura y se inclina tomando conciencia la gravedad? ¿Cuándo improvisamos? ¿Cuando un cuerpo improvisa, se abren otros canales perceptivos? ¿Qué relación hay entre la observación interna de un cuerpo mientras se inclina, lo microscópico de la elaboración del compost, el hacer político y la imaginación?

Apoyándonos en el concepto de la inclinación del sujeto que expulsa el yo fuera de sí, que acabamos de explicar, y la investigación sobre el cuerpo humano que ha desarrollado Paxton durante 60 años, empezaremos a abordar estas preguntas desde otra perspectiva, para ir relacionándolas con la elaboración del compost y el pensamiento compost- humanista de Donna Haraway.



2. La gravedad

El cuerpo es movimiento. Y pura descomposición.

Durante décadas, el bailarín y pensador Steve Paxton ha desarrollado nuevas maneras de moverse, relacionarse con y pensar sobre el movimiento. Concibiendo la danza como un laboratorio para explorar el cuerpo humano, se dedicó a desvelar qué era antiguo en nuestra experiencia humana. Esto le llevó a mirar acciones cotidianas como el caminar, estar de pie, el tocar, a mirar gestos fundamentales que configuran lo que significa ser parte de las especies, humanas o no, que pueblan la tierra. Y a moverse a partir de ahí (Bigé, 2019).

Las investigaciones de Paxton, llevadas a cabo de manera sistemática en solitario y también de manera colectiva, se iniciaron en los años 60 con lo que él denomina movimientos caminantes. Entre otros momentos que configuran nuestra cotidianeidad, se dedicó a observar cómo caminamos, estamos de pie, nos sentamos, esperamos, comemos, amamos, nos vestimos, nos desnudamos. En la década de los 70 su búsqueda se centró en lo que nos sucede si saltamos, nos tocamos y caemos junto a otros cuerpos, es decir, en la exploración de la experiencia de la gravedad. Ahí empezó también lo que pocos años después se denominó CI y que explicaré a continuación. La música de J. S. Bach y las versiones de Glenn Gould le acompañaron a lo largo de los 80, mientras que en los años 90 se centró más en las diminutas sensaciones que recorren la espalda y el cuerpo, lo que denominó Small dance (Danza pequeña). De esta investigación más reciente surgió la sistematización y producción audiovisual de Material for the spine (Material para la espalda), fundamental para muchos bailarines de la actualidad. Parte de este recorrido ha permanecido y se ha practicado durante el tiempo suficiente como para que algunas de estas investigaciones puedan ser consideradas técnicas y se continúen enseñando —y compartiendo— en todo el mundo.

De toda su trayectoria, nos centraremos en su investigación de la gravedad y CI como una práctica somática política y transformadora. Volveré a lo que él llamo movimientos caminantes en el siguiente punto, al hablar de la elaboración del compost como práctica subversiva, múltiple y transformadora.

Terrícolas, estamos sujetos a la tierra (Bigé, 2019). Nuestras formas exteriores, nuestros movimientos, nuestros ritmos están condicionados por la gravedad. En eso no somos tan diferentes de las rocas, los árboles, las montañas o las plantas. Si lo lanzamos al aire, el cuerpo humano cae, sigue las mismas leyes que cualquier organismo, dibujando una trayectoria parabólica. ¿Cómo, entonces, afecta a nuestros movimientos esta relación con la tierra? ¿Qué tipo de subjetividad emerge mediante el estudio de la gravedad? ¿Qué podemos aprender de nosotros mismos, de las maneras en que nos movemos a la hora de interactuar con la tierra? Tenemos cinco sentidos y, curiosamente, el sentido de la gravedad no existe en nuestro cuerpo. “La gravedad está reprimida en nuestras culturas. Extrañamente falta en nuestros panteones, que en la antigüedad incluían dioses del sol, diosas de la cosecha, dioses de la tormenta y otras deidades de los eventos naturales, aparentemente no hay Dios de la gravedad” (Paxton, 2018, p. 8). Existe únicamente sistemas de percepción en nuestro cuerpo que, a su vez, pone en diálogo diferentes partes en nuestro cuerpo (Gibson, 1962).

En la técnica de CI, en lugar de ponernos erectos y verticales contra la tierra, contra la gravedad, constituyendo nuestra subjetividad en oposición a la tierra, aprendemos a reconocer que nuestros movimientos no son más que inflexiones de fuerzas preexistentes que ya se están moviendo — antes de que empecemos a movernos— (Bigé, 2019). Dejo que mi imaginación y mis afectos que construyan un mundo de tal manera que ya no soy yo quien tiene que moverse, sino que lo único que necesito es dejarme mover. Esta sensibilidad hacia los afectos y la imaginación puede trabajarse, si se deja de lado la habitual concepción de la danza —y de otras prácticas artísticas— donde lo que se entrena son los músculos y la técnica. Cuando se mueven de esta manera, el peso de los cuerpos se reparte entre los cuerpos y la gravedad: “El solo no existe: el bailarín baila con el suelo: añade otro bailarín, tendrás un cuarteto: cada bailarín entre sí y cada uno con su propio suelo” (Paxton, 1977). Yo cojo tu peso y tu coges mi peso, en un intercambio continuo. Yo comparto mi gravedad con la tuya. Nos inclinamos ante la gravedad, retomando el pensamiento de Cavarero, y no existe oposición entre uno y otro, sino que emerge un tercer territorio, un tercer lugar. En CI el encuentro entre dos bailarines constituye un territorio nómada compartido (Bigé, 2019).

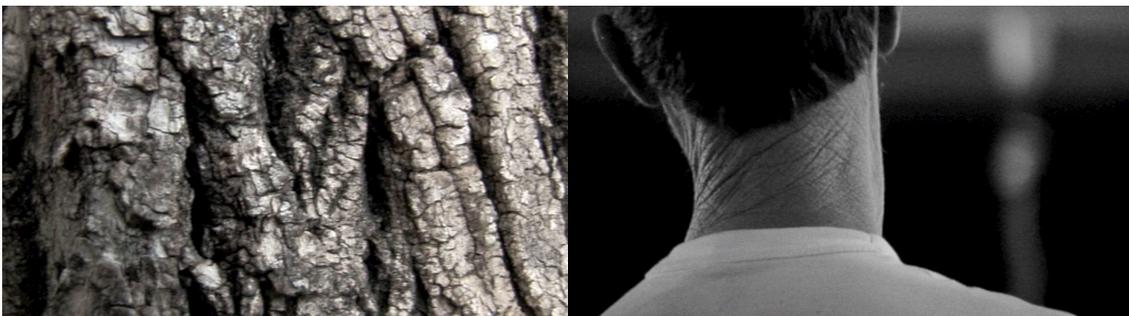
Junto a CI y Material for the spine, Steve Paxton desarrolló lo que se conoce como Small dance, como he señalado. Una danza minúscula atenta a esos

movimientos casi imperceptibles que se producen en el cuerpo desde la quietud. Esta danza mínima es casi una técnica para estudiar la manera en que la tierra nos atrae mediante la fuerza de la gravedad. Con estas investigaciones, el coreógrafo va concibiendo y practicando una danza atenta y sintonizada a los elementos que componen cada minúsculo movimiento. Un modo de danza que busca romper la experiencia de cada uno y poder así dejar espacio para la improvisación, para que entre el otro, la otra, lo inesperado.

A la hora de escribir sobre lo inesperado de un cuerpo en movimiento o un cuerpo y los movimientos que acciona, hay que hacer una distinción importante: el cuerpo agente —en el que el cuerpo es egocéntrico e instrumental, es lo mismo que mi potencial de acción— y el cuerpo territorio —en el que el cuerpo está atravesado por percepciones y afectos—. Este último se correspondería con lo que Merleau-Ponty llama la carne del cuerpo: la habilidad del cuerpo para prolongarse en el espacio mediante la percepción. En este sentido, las técnicas desarrolladas por Paxton son prácticas artísticas con gran potencial político. Prácticas en las que tenemos la posibilidad de perder el peso, el suelo, de inclinarnos y bajarnos del pedestal de nuestra identidad vertical. Es política porque los cuerpos que se tocan y se abrazan se están inclinando. Es política porque la condición de la política es y debe ser poner la vida y el sentido de la libertad humana en el centro de su actividad (Garcés, 2017). Con gravedad inclinada y compartida, com-partida.

La danza así entendida, como técnica interior, como consciencia del peso del cuerpo y la gravedad, que permite concebir el exterior y el entorno como parte de un todo. El medio ambiente como compañero de viaje necesario, como parte de nosotros, no como algo que tenemos que domesticar o controlar. Una manera de concebir el mundo que Small dance comparte con otros modos de danza.⁶

La danza así entendida se parece al compost porque ambos procesos estudian y analizan de qué estamos compuestos.



3. El compost

Todo se está descomponiendo.

En otoño de 2007 tuve la fortuna de estar en el lugar justo, en el momento justo. Fue pura sincronía. Steve Paxton llegaba a L´animal a l´Esquena a una residencia, a impartir un taller y a presentar con Lisa Nelson *Night Stand* (2006). Decidimos grabar el tercer capítulo de *Humano caracol* (2008)⁷ elaborando com-post.

El inicio fueron los animales. En una casa en la que en un tiempo vivían más animales que personas. En las grietas, los huecos, los agujeros, los troncos y las capas microscópicas de olivos centenarios. Una masía de la Edad Media. "Cuando estás dentro del cuerpo no ves tu edad. La edad que tienes ahora es la edad que sentirás cuando el exterior haya cambiado", explica Paxton al inicio del documental, mientras empieza a cortar hierbajos junto a Pep Ramis y María Muñoz.

El compost orgánico se elabora con hierbajos, zarzas, paja. Y un pequeño trozo de tierra. Para María, Pep y Steve hacer compost es una práctica habitual. Steve vive en Mad Brook Farm desde 1970, una comuna de artistas situada al norte de Vermont (USA). Su cotidianeidad se mueve entre el huerto, las labores manuales y el estudio. María y Pep en Celrà (Girona), entre olivos, su familia, animales y el estudio de danza. En esta ocasión, la elaboración del compost y los movimientos que realizan los tres bailarines durante la grabación, son una puesta en situación para que Paxton continúe su reflexión sobre el cuerpo humano en diálogo con sus colegas. Aún le sorprende que los bailarines piensen que su cuerpo es sólo para moverse en el escenario y ejecutar con precisión sus movimientos. ¿Cómo se relacionan el hecho de sentir, con el imaginar y el crear?, pregunta Ramis. A través de las sensaciones:

En el estudio trabajo para encontrar nuevas sensaciones. Es como los ojos, miras a un sitio, y el cerebro hace lo mismo, focaliza, identifica un trozo de plástico y etc. Parece que hay una limitación porque el cerebro se concentra. Todo lo demás que hace el cuerpo, queda en la periferia. Entonces, tratar de despertar la consciencia a diferentes elementos, estos es lo que intento hacer (Paxton en Rozas, 2008)

La conversación continúa en el horizonte, en sus líneas rectas y oblicuas. La mirada y su extensión a todo el cuerpo, las sensaciones y percepciones relacionadas con los sentidos. Trabajar las sensaciones del cuerpo con la consciencia de su peso, la gravedad, y abriendo otros canales sensitivos. Lleva un tiempo hacerse a la idea de que no estamos en la misma relación con el horizonte, explica el coreógrafo americano. Cómo salirse de esta visión por un momento. Cómo dejar trabajar a los demás sentidos, se

pregunta. Una de esas maneras es el focus del aikido: mientras estás rodando en aikido puedes utilizar tus ojos, la mayoría de la gente los cierra, pero puedes mantenerlos abiertos y ver cómo el mundo gira. "Es hacer que los ojos vean la esfera. El cerebro no siente nada, depende de los sentidos (...) Lo que hay que hacer es enviar mensajes al cerebro a través de la parte motora", explica el coreógrafo. La consciencia es muy lenta. Cómo llevar la consciencia a cada detalle y su complejidad. Ir despacio siempre es una gran herramienta de enseñanza.

Cómo se puede tener una idea de forma si no tienes consciencia de tu cuerpo, o si sólo tienes la consciencia de un nivel de tu consciencia y piensas que siempre eres la misma persona (...). Por qué pensamos que siempre somos lo mismo, tenemos como una máscara que nos hace pensar que siempre somos lo mismo, pero estamos cambiando todo el tiempo. (Paxton en Rozas, 2008)

El coreógrafo hace hincapié en que bailar es acción, es decir, todo lo que el cuerpo hace cuando no trata de expresar. Y, sin embargo, qué difícil resulta hablar y hacer compost a la vez. Mientras hablamos, pensamos. No sucede lo mismo en un cuerpo que acciona el movimiento, en un cuerpo territorio.

Todo se está descomponiendo y, de alguna manera, tiene que ver con los ciclos. Tiene que ver con la manera que usas el cerebro y cambias el foco. Podemos cambiarlo a una manera circular y el cerebro es capaz de comprenderlo. Soy muy consciente de que el cerebro usa la luz, y la luz son líneas rectas. Y el cerebro usa la visión, los ojos son el modelo del cerebro, son el modelo de gran parte de nuestra consciencia. Y sé que podemos hacer algo que no tiene nada que ver con la luz. Que podemos pensar en círculos o comprender las ondulaciones. Que podemos salir de lo directo y lo oblicuo y lo recurrente. Y entrar en lo circular. Eso me interesa. Y creo que el compost es sobre todo eso. (Paxton en Rozas, 2008)

¿Sabes cómo los gatos en mitad de la pelea de pronto paran y empiezan a lamerse? Eso se llama actividad de desplazamiento. Es lo que haces cuando necesitas una pausa. Paxton explica que hace compost como una actividad de desplazamiento. Cree haberse vuelto cínico y pesimista, mientras que antes era optimista. "Luego me hice pesimista y empecé a hacer compost. Y creo que es una actividad que me desplaza del pesimismo" (Paxton en Rozas, 2008).

Haces tierra, haces abono. Con pequeños elementos. Es algo simple y directo para la tierra. Sólo una pequeñísima parte, microscópica, es sólo un huerto, pero cuanto más la haces, más crece y se convierte en una actividad necesaria.

No sé cómo todo esto se relaciona con el material para la espalda, la posibilidad de cambiar el movimiento y de controlar todos sus elementos. Pero hay algo ahí, donde todos esos elementos confluyen en algo más grande. Y ajustar los elementos hace que sea posible lograr el control de la estructura principal y sus cambios. (Paxton en Rozas, 2008)

La danza y el compost comparten la observación de lo minúsculo, de lo microscópico. La danza se gira hacia el cuerpo, estudiándolo de manera minuciosa. El compost percibe la descomposición de sus partículas, al ritmo lento de un caracol, tomándose su tiempo, comiendo y haciendo suelo. No en vano, las palabras compost y composición comparten la misma raíz latina, *compositus*, que significa, poner junto, juntar. El compost convierte los desechos en tierra, los pone juntos en el *humus*. Y en un proceso de creación la composición consiste en unir elementos, en poner cosas juntas y relacionarlas.

Desde lo microscópico del compost hasta una estructura más amplia. A veces una sola palabra es suficiente para cambiar una constelación. Aún más, la acción: no importa cuál sea su contenido concreto, las palabras son y siempre genera relaciones. Las partículas del *humus*, las partículas del cuerpo en movimiento o en quietud, las partículas de una composición, com-posición, siempre generan relaciones. “Una tendencia inherente a forzar la apertura de todas las limitaciones y atravesar todos los límites” (Arendt, 1998, p. 190).

La convicción de que desde una estructura microparticulada como el compost se puede abarcar una estructura mayor. Como afirma Donna Haraway, “suelo decir que no soy posthumanista, soy compost”.⁸ Somos *humus*, no homo, no ántropos. Somos compost, no posthumanos (Haraway, 2019). Todos y todas somos compost, dentro de nosotros pueden crecer otros seres y especies. Mi cuerpo, mis ideas y mis afectos son espacios para que otros y otras puedan crecer, desarrollarse, relacionarse.

Haraway trabaja de manera paralela con su concepto de ficción especulativa —una figura ubicua en su trabajo, que en inglés denomina SF, para abarcar la ficción especulativa, la ciencia ficción y feminista— y con su comprensión del compost, com-post, con-humus. Ambos conceptos se refieren a las teorías del lodo, del embrollo, en su tierra multiespecies del Chuthuluceno, que no se cierra sobre sí misma, no se completa, sino que tiene zonas de contacto ubicuas que se extienden constantemente. Al igual que sucede con el cuerpo territorio, con la elaboración del compost, sus humus, sus lombrices, sus descomposiciones a ritmo de caracol.

El chuthuluceno está hecho a partir de historias y prácticas multiespecies en curso, en devenir- con, en tiempos que permanecen en riesgo, tiempos precarios en los que el mundo no está terminado y el cielo no ha caído, todavía... Estamos en riesgo mutuo. Contrariamente a los dramas dominantes en el discurso del Antropoceno y el Capitaloceno, los seres humanos no son los únicos actores importantes en el Chuthuluceno (...). El orden ha sido retejido: los seres humanos son de y están con la tierra, y los poderes bióticos y abióticos de esta tierra son la historia principal. (Haraway, 2019, p. 95).

Podría, por tanto, hablarse de compost- humanismo, como antídoto a ciertas ramificaciones del posthumanismo tecnocientífico que sueña con superar lo humano, de trascender sus limitaciones psicológicas y biológicas para alcanzar tanto la eternidad como la vida en otros planetas. En otras palabras, sueños de una vida separada de la tierra, separada de otras vidas y sus riesgos —como ha sucedido con el peligro de contagio que nos ha recluído en nuestras casas durante la pandemia—. Como antídoto a la superación de lo humano, Haraway reclama recuperar el significado olvidado de la palabra *humano*, “los de la tierra, los que pertenecen al suelo (como opuesto a los que pertenecen a los cielos. (...) Ser Humano, significa realmente *ser humus, ser un terrícola, ser de la tierra*. Esto es lo que una filosofía- compost- humanista se esfuerza en recordarnos”.⁹

Soy cuerpo abierto. Soy partícula. Soy vibración. En la tierra. Con su gravedad. Y sin saberlo, intuyo que desde mi pequeñez puedo abarcar una estructura mayor, en una unión de partículas y vibraciones. Y otros seres.



4. La versión

Un cuerpo se inclina y juega. Y suda. Con otros y con otras.

El 12 de marzo de 2020, el coreógrafo Ion Munduate presentó su pieza *Goldberg Versions*, basado en el movimiento y la improvisación.¹⁰ La pieza se abre con la proyección de un vídeo de Glenn Gould interpretando *Bach. The Goldberg Variations*. En algunos momentos le escuchamos tarareando los acordes. Vemos a Gould y le escuchamos en el monitor situado en un

lateral del linóleo. Al lado, miramos a Munduate sentado en una silla, apoyado en una mesa, un ordenador, escuchamos una grabación en la que él mismo tararea las notas de la partitura que el pianista está ejecutando. Al finalizar la canción, el coreógrafo proyecta un pentagrama dibujado a mano, en directo, sobre el rostro de Gould proyectado en el vídeo. Con esta acción convierte e inscribe el dibujo en anotación musical. Su gesto deviene inscripción física. A partir de ese momento, empieza el juego físico con la gravedad y el espacio del linóleo, en una improvisación que, ese día, atravesó las quince primeras variaciones de Gould.

La pieza del coreógrafo vasco es una versión de las variaciones que Steve Paxton interpretó en 1985 y 1992 y, como tal, es una reinterpretación de esta, una redistribución de tiempos y espacios. En la pieza original, Paxton propuso nuevas maneras de moverse y otras posibilidades de sensibilidad física. A través del movimiento y la acción, buscaba que el espectador viera la danza como una identidad independiente, autónoma. Por tanto, el valor de la pieza no reside en el pasado, sino en el presente, en la cualidad de la interacción entre danza y bailarín, y en qué medida éstas expanden las posibilidades para la experiencia y el conocimiento, para ponernos en relación. Y en ese lugar, se produce una suerte de deconstrucción de la relación performer-público (Burt, 2019). Estamos viendo a Munduate haciendo su traducción de Paxton, quien a su vez versionó a Gould —lo lleva al cuerpo—, quien a su vez versionó a Bach. En una larga cadena de corporeizaciones y reinterpretaciones, que ese día recibimos desde un cuerpo, el de Ion, quien de alguna manera ha tenido que reinventarse.¹¹

Con su sudor, el coreógrafo se inclina ante la improvisación. Se inclina ante Gould. Ante Paxton. Ante el público. Expulsando el yo fuera de sí. Con toda la gravedad y el peso del suelo en su movimiento. ¿Qué nos decía ese pequeño cuerpo en movimiento el 12 de marzo, ante el gran desastre que empezaba a desencadenarse? Un periodo de alarma mundial que confinó a millones de habitantes de todo el mundo. Ese cuerpo mínimo, con todas las imágenes que generó en nosotros, no hacía más que decirnos eso: que un cuerpo es mientras se mueve, y que un cuerpo no puede hacer nada más que eso, ser, hacer composición, com-posición, y generar relaciones. Ser y hacer entendidos en el sentido más amplio, es decir, crear a través de su poética y praxis.

“¿Cómo sentir, ver, expresar las fuerzas reales que se mueven y nos hacen mover entre la vida y la muerte, en el estado de perpetua guerra que el capitalismo neoliberal ha instituido firmemente como *ethos* de nuestra sociedad de control?” (Lepecki, 2019, p. 243). En efecto a lo largo de la obra, la esperanza es que, gracias a una activación de la imaginación, vamos a ver/presenciar/escuchar/tocar lo que está en el centro de la vida,

la propia vida, que a partir de ese día entró en guerra contra un virus. Como veríamos días después, no fue una guerra sino un desastre.¹²

En esos entramados que se tejen, en las versiones, en las reescrituras, en los reaprendizajes, en las vibraciones y en los minúsculos movimientos de nuestros cuerpos humus y compost, reescribíamos el presente, que ese 12 de marzo fue también, nuestro futuro cercano y lo que nos sobrevino en los días siguientes.



5. La imaginación

Un cuerpo abierto se mueve a ras del suelo.

Y desde ahí se eleva con otros y otras. Lo que nos eleva son nuestros deseos. Los gestos físicos, humanos y políticos, más o menos invisibles, tienen una gran capacidad de inversión. Tienen el potencial para volver sensible la dinámica de los levantamientos, reales o imaginados (Didi-Huberman, 2020).

La imaginación se mueve a ras del suelo.

La imaginación funciona si hay una suerte de abandono del cuerpo. No un cuerpo que huye de sí mismo, tal y como nos explica Alba Rico (2017). Sino cuerpos que se abandonan al posible contagio mutuo de la potencia salvaje de la imaginación.

La imaginación se mueve a ras del suelo para poder pasar de cuerpo a cuerpo. Entiendo por imaginación la capacidad humana de pensar lo que no existe y de poner las cosas, los cuerpos, las experiencias, las utopías, en relación. Dicho de otra manera: la habilidad de pensar en algo que no es percibido en el presente. No entraré en la manera de entender la imaginación de las filosofías de la mente y las ciencias cognitivas. Seguiré más bien la genealogía y la estela abierta por el pensamiento filosófico y poético. Añado poético porque me parece que los principios que emanan de

una praxis poética dirigen el pensamiento y la acción hacia la imaginación sobre el futuro.

En un tiempo en el que podemos tender a pensar que el capitalismo afectivo (Massumi, 2002; Sedgwick, 2003) también ha capturado la potencia de la imaginación, me gustaría plantear que no es así. Que en realidad ha sustituido la imaginación por la creatividad controlada. Como es sabido, la demanda neoliberal, la demanda de las empresas y centros educativos es la de "seamos creativos". La creatividad neoliberal es predatoria, controladora, está al servicio del capital. Sin embargo, la imaginación que problematiza, que critica, es opuesta a la creatividad que opera dentro de una vida controlada (Lepecki, 2019). En tanto es una dimensión de la libertad, el amor, el arte y la resistencia, la imaginación crítica, la que especula en sus ficciones y nos lleva a seguir pensando en el problema (Haraway, 2019), debe ser defendida y cultivada como potente herramienta política que altera la creatividad rentable.

Para que la imaginación que se mueve a ras del suelo pueda pasar de cuerpo a cuerpo, conviene que estos se abran y se interconecten. Una forma de abrir los cuerpos, como hemos visto, es poner la observación y la consciencia donde tiende a desaparecer, en esos minúsculos y casi imperceptibles movimientos de nuestro cuerpo. Otra manera de abrir el cuerpo puede pasar por erotizar la vida cotidiana. ¿Qué quiero decir con esta afirmación? Bifo habló de la necesidad de erotizar la vida cotidiana.¹³ También Paul B. Preciado en *Un apartamento en Urano*: "Os dirán que no es posible. Pero nosotros, vosotros, ya estamos ahí. Despertemos durante el día, como si el día entero fuera la noche. Aprendamos de aquellos a los que no les está permitido enseñar. Ocupemos la ciudad entera (...)" (Preciado, 2019, p. 208). Y en otro fragmento afirma que tan importante como la transformación epistemológica —se refiere a la transformación de su cuerpo, situado en un lugar de cruce— es la transformación libidinal: la modificación del deseo. "Es preciso aprender a desear la libertad sexual" (p. 308).

No hay duda de que somos seres sexuales (Esteban, 2019). Sin embargo, diría que erotizar la vida cotidiana pasa por abrir el cuerpo en un sentido mucho más amplio, no únicamente el sexual. Pensar, activar otros canales perceptivos, moverse dejando que la gravedad se reparta entre los cuerpos, inclinarse, realizar compost orgánico e imaginar, son maneras de abrir los cuerpos.¹⁴ Estos cuerpos abiertos desafían el orden habitual de las percepciones y sus usos energéticos. Ese yo expulsado fuera de sí, inclinado, se vulnerabiliza y para mantenerse en equilibrio se apoya en otros cuerpos. Se abandona a la gravedad de otros y otras. Los cuerpos devienen espacios para que otros y otras puedan crecer, desarrollarse, relacionarse.

En el proceso de erotización de nuestras vidas, entonces, me parecen fundamentales la escucha de los otros cuerpos y la activación de una imaginación-crítico erótico-poética. Son muchos conceptos reunidos alrededor de la palabra imaginación, pero juntos conforman una constelación que debemos seguir sintiendo, pensando y problematizando. Al igual que debemos seguir sintiendo, pensando y problematizando el entrecruzamiento de pasados y futuros a través de operaciones y acciones imaginativas en el presente. Integrar esos movimientos especulativos que imaginan a través de sus cuerpos, con las políticas. "Integrar las poéticas y las políticas para la construcción de nuevas formas para la vida común" (Fernández Polanco, 2019, p. 206). La realidad de lo imaginado necesita ser afirmada. Para poder experimentar la imaginación en contexto, es decir, experimentarla como algo que tiene un pasado, un presente y un futuro.

La danza y la observación de los movimientos minuciosos de nuestro interior afinan los sentidos y la escucha de otros cuerpos. Si habitamos el cuerpo como un territorio —y no tanto como un instrumento o expresión individual, como decíamos antes—, se produce cierta interconexión e intercorporalidad. Esto tiene que ver con poner la conciencia donde tiende a desaparecer, observación que en el caso de Steve Paxton es resultado de toda su trayectoria.

La capacidad de sentir y percibir ha sido tocada por el capital —y por la pandemia—. Los sentidos de nuestra piel, los ojos de nuestra piel, la posibilidad de reunir todos los sentidos en una especie de tacto (Pallasmaa, 2006). La capacidad de afectarnos muta. Si nuestro campo gravitacional, cuidado por los sentidos, se altera, todo el cuerpo se altera y, por lo tanto, nuestros afectos. Cuidar nuestra capacidad de afectarnos es un ejercicio estético y político. Es lo que hicimos aquel 12 de marzo, sentados en el margen del linóleo. Sentados al margen de lo que empezaría a suceder a partir de ese momento. Conectados en la distancia de nuestros cuerpos. Sintiendo que, incluso en tiempos de confinamiento y tacto profiláctico, inclinándonos, tocamos con todos los sentidos y con todo el peso de nuestro cuerpo, en el humus y compost que somos. Tal vez ahí se inicia un modo de silencio,¹⁵ necesario para com-ponernos, acompañarnos unas a otras.

Bibliografía

Alba Rico, Santiago (2017), *Ser o no ser un cuerpo*, Barcelona, Seix Barral.

Arendt, Hannah (1998), *Human condition*, Chicago, University of Chicago Press.

Bigé, Romain (2019), *Drafting Interior Techniques*, Lisboa, Culturgest.

- Burt, Ramsay (2019) "A study in Solo. Steve Paxton´s Goldberg Variations" en *Drafting Interior Techniques*.
- Cavarero, Adriana (2013), *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Didi- Huberman, Georges (2020) *Desear desobedecer*, Madrid, Abada Editores.
- Esteban, Mari Luz (2019) *Andrezaharraren manifestua*, Iruñea, Pamiela.
- Fernández Polanco, Aurora (2019). *Crítica visual del saber solitario*, Bilbao, Consonni.
- Garcés, Marina (2017), *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama.
- Gibson, James (1962) *Observations on active touch*. *Psychological Review*, v. 69 (6). <https://doi.org/10.1037/h0046962>
- Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina. eds. (2019), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Haraway, Donna (2019), *Seguir con el problema*, Bilbao, Consonni.
- Lepecki, André (2019), *Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea*, en *El tiempo es lo único que tenemos*.
- Massumi, Brian (2002), *Parables for the virtual*, Durham & London, Duke University Press.
- Pallasmaa, Juhani (2006), *Los ojos de la piel*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Paxton, S. (1977), "Solo dancing", *Contact Quarterly*, vol 2 (3), Northampton, Contact Quarterly.
- _ (2018), *Gravity*, Brusels, Contredanse.
- Preciado, Paul B. (2019), *Un apartamento en urano*, Barcelona, Anagrama.
- Pujol, Quim y Rozas, Ixiar. eds. (2015), *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*, Barcelona, Mercat de las Flors, Polígrafa.
- Rozas, Ixiar (2012), *Voice(s)capes. Experiencias y potencias de la voz, el lenguaje y la tactilidad en la escena actual de la danza*, Leioa, UPV- EHU.
- _ (2015), "Pulsión textual", en *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Barcelona: Mercat de las Flors.
- _ (2020), *Ssssssilence*, London, Taylor & Francis.
<https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1717877>

Sedgwick, E.K. (2003), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham & London, Duke University Press. Traducción al castellano por Belbel, María José (2018). *Tocar la fibra*, Madrid, Estudios de género.

Films

Rozas, Ixiar (2008), *Humano caracol (3)*. *Steve Paxton*, documental. Fragmento disponible en <https://www.hamacaonline.net/titles/humano-caracol-3-steve-paxton/>

Verdin, Walter (1992) *The Goldberg Variations by J. S. Bach played by Glenn Gould in 1982 and 1955 improvised by Steve Paxton*, visionado en la exposición *Steve Paxton. Drafting Interior Techniques* (Azkuna Zentroa, Bilbao).

Notas

¹ “Esta sensación de irrealidad se debe al hecho de que por primera vez nos está ocurriendo algo real. Es decir, nos está ocurriendo algo a todos juntos y al mismo tiempo. Aprovechemos la oportunidad”. Santiago Alba Rico, <https://twitter.com/santiagoobar/status/1238511934137393153?lang=es> [consulta el 13.4.20]

² “Ambas alarmas pasarán un tiempo largo con nosotros (...). Cada año un 9% del índice de mortalidad se debe a la contaminación ambiental (...). Eso también tendría que activar una alarma mundial de la salud, ¿verdad? Tal vez no se activa la alarma porque en los países subdesarrollados el índice se multiplica por 100”. Unai Pascual, periódico *Berria*, “Koronabirusa klima larrialdiarekin dantzan” (El coronavirus baila con la alarma climática, traducción propia). <https://www.berria.eus/paperekoa/1876/019/001/2020-03-19/koronabirusa-klima-larrialdiarekin-dantzan.htm> [consulta el 19.3.20]

³ Exposición comisariada por João Fiadeiro y Romain Bigé en Azkuna Zentroa (Bilbao), en colaboración con Culturgest (Lisboa).

⁴ He escrito sobre los afectos de manera específica en “Pulsión textual” (2015). Al decir afectos sigo la explicación de Brian Massumi: son pequeños movimientos que se producen en nuestros cuerpos y funcionan como un campo gravitacional. Afectar es afectarse.

⁵ Fragmento de la conferencia impartida por Adriana Cavarero en la librería KaXilda (Donostia) el 13.5.15. La conferencia es inédita y se impartió en el marco de los encuentros “Arrakalatuta”. Traducción propia.

⁶ Fragmento de la conferencia impartida por Romain Bigé en Azkuna Zentroa (Bilbao) el 9.7.20 en el seminario “Estudios de técnicas interiores” que comisarié en el marco de la exposición *Steve Paxton. Drafting Interior Techniques*. Traducción propia.

⁷ Serie de documentales que inicié junto a Dario Malventi el año 2006 en el contexto de los encuentros Periferiak (2002-07). Son retratos audiovisuales a creadores contemporáneos, realizados a partir de diversas puestas en situación. En el caso de Paxton, la puesta en situación fue la elaboración del compost orgánico, en L´animal a l´esquena (Celrá, Girona), en noviembre de 2007. Agradezco enormemente a María Muñoz y a Pep Ramis, que nos introdujeran en la amistad que han cultivado con Paxton durante años. A Lisa Nelson por su generosa presencia. Y a Dionisio Cañas por prestarnos el concepto “humano caracol”. Juntas, estas dos palabras hablaban del vivir humano y animal, de lo común, del hacer y el caminar pausados junto a la tierra. Y, sin quererlo, también se referían a la experiencia de los caracoles zapatistas que vivimos en el 2005 en un viaje a México. Todas las citas que

se recogen en este apartado pertenecen al documental. Las imágenes que acompañan a este texto son frames de *Humano caracol*, grabados por Paco Toledo y Xavier Pérez Díaz.

⁸ “Creo que la palabra posthumanista nos mete en problemas. Por un lado, suena demasiado como posthumano, como lo usa a veces cierto tipo de pensamiento tecnofílico optimista, sosteniendo que podemos ser post humanos, más que humanos, y yo no creo eso”, en <https://www.infobae.com/america/cultura/2019/10/03/donna-haraway-no-creo-que-tengamos-que-seguir-citando-a-los-mismos-varones-aburridos/> [consulta el 19.3.20]

⁹ Fragmento de la conferencia impartida por Romain Bigé en Azkuna Zentroa (Bilbao) el 9.7.20.

¹⁰ *Goldberg Versions* de Ion Munduate es el desarrollo de un proceso de trabajo basado en la idea de “visitar” la partitura de J.S Bach, la película de la interpretación de las variaciones por Glenn Gould (1981) y el archivo original de Steve Paxton que desarrolló a partir de improvisaciones bailadas entre los años 1985 y 1992 (y grabadas por Walter Verdín).

¹¹ Tras la performance, Munduate explicó que ha aprendido a improvisar, técnica con la que él no había trabajado anteriormente. Para el desarrollo del movimiento ha contado con la colaboración de Ana Buitrago.

¹² “Esto no es una guerra, es una catástrofe. Al contrario que en una guerra, no hay ninguna causa superior que la salvación de todas y cada una de las vidas humanas. Venceremos sólo si no hay víctimas humanas. (...) Venceremos quizás esta vez. Pero habrá que prepararse para la siguiente y esta sacudida que reordena las prioridades puede ser un entrenamiento crucial”, Santiago Alba Rico y Yayo Herrero, <https://ctxt.es/es/20200302/Firmas/31465/catastrofe-coronavirus-guerra-cuidados-ciudadanos-ejercito-alba-rico-yayo-herrero.htm> [consulta el 20.4.20]

¹³ Escribimos sobre ello Quim Pujol y yo en la introducción de *Ejercicios de ocupación*: “Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico...” (Pujol, Rozas, 2015, p 18). “Erotizar la vida cotidiana, desplazando el deseo que ha sido capturado por el capital, la guerra, la nación, para distribuirlo en el tiempo y en el espacio, hacia todo y hacia todos” (Preciado, 2019, p. 208).

¹⁴ Me parece que estas maneras de abrir el cuerpo se podrían sintetizar en un solo concepto: el “cuerpo vibrátil” de Suely Rolnik al que ya me he referido en otros escritos (Rozas, 2012).

¹⁵ Me he referido al silencio de manera amplia en “Ssssssilence” (2020).