



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

CORPORALIDADES PARA UN MUNDO QUE SE
ACERCA. BAILAR CON CUIDADO.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: de la Fuente Frutos, Santiago

Tutor/a: Miquel Bartual, María José

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

Agradecimientos

A La Coja Dansa.

Gracias a Paula Romero, Marta García, Iván Colom, Diego Sánchez y Raúl León, el equipo de *Pròxim*.

A mi tutora Mijo Miquel por aportar en su asignatura todo ese material que me convenció de que no es en absoluto una locura conectar mis dos grandes intereses: danza y ecología.

A todas las activistas ecologistas que se juegan el cuello y la libertad defendiendo algo por lo que todas deberíamos estar en pie de guerra.

RESUMEN

Este proceso de investigación artística parte de la voluntad de generar una corporalidad, desde la práctica de la danza, que atienda al suelo donde se inscribe: un suelo que se ve afectado por nuestros movimientos y que deja de ser una superficie sólida e inmutable donde establecerse. Para ello, repasa las teorías que, desde las Humanidades y el arte, se han preocupado por la ecología y la necesidad de un cambio profundo de paradigma y defiende la capacidad de la danza para contribuir a este cambio. El proyecto, que se concreta en una pieza de danza titulada *Pròxim*, estrenada en noviembre de 2023 en Espacio Inestable (València), pretende desarrollar corporalidades que desmontan las formas antropocéntricas del uso del entorno a través del trabajo sobre materiales inestables, como inestable y en constante transformación está la biosfera donde habitamos. El trabajo transparenta las prácticas realizadas para la construcción de la pieza además de dinamitar la idea de artista individual para referirse constantemente a un trabajo basado íntimamente en el equipo y el conocimiento compartido. Además, recorre las etapas de producción artística necesarias para la consecución de la pieza, desde la búsqueda de financiación hasta la producción del material necesario para su distribución.

PALABRAS CLAVE: biosfera, terrestre, corporalidad, suelo, danza contemporánea.

ABSTRACT

This process of artistic research is based on the desire to generate a corporality, from the practice of dance, that pays attention to the ground where it is inscribed: a ground that is affected by our movements and that ceases to be a solid and immutable surface on which to establish ourselves. . To do this, it reviews the theories that, from the Humanities and art, have been concerned with ecology and the need for a profound change of paradigm and defends the capacity of dance to contribute to this change. The project, which takes shape in a dance piece titled *Pròxim*, premiered in November 2023 at Espacio Inestable (València), aims to develop corporalities that dismantle the anthropocentric forms of the use of the environment through work on unstable materials, such as unstable and in constant transformation is the biosphere where we live. The work makes transparent the practices carried out to construct the piece in addition to dynamiting the idea of the individual artist to constantly refer to a work based intimately on the team and shared knowledge. In addition, it goes through the stages of artistic production necessary to achieve the piece, from the search for financing to the production of the material necessary for its distribution.

KEY WORDS: terrestrial, contemporary dance, biosphere, ground, corporality.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. PLANETA HERIDO.....	12
2.1. ECOCENTRISMO O DESASTRE.....	12
2.2. LA VIDA GENERA SU ENTORNO.	12
2.3. HUMANIDADES ECOLOGISTAS. DUELOS Y OTRAS EMOCIONES.....	14
2.4. MIRAR P'ABAJO. TERRESTRIDADES.....	16
3. EL POTENCIAL DEL ARTE PARA TRANSFORMAR LA CONCIENCIA ECOLÓGICA.	19
3.1. SABER SIN COMPRENDER.	19
3.2. NOS FALTA AMOR.	19
3.3. VIVIR DESCONECTADO.	20
3.4. ARTE COMO RENCANTAMIENTO.....	21
3.5. CONTAR HISTORIAS, CREAR FICCIONES.....	22
4. LA DANZA COMO PRODUCTORA DE FICCIONES CORPOREIZADAS.....	25
4.1. LA DANZA, EL CUERPO Y EL AMOR.	25
4.2. LA ESCENA COMO MUNDO CIRCUNDANTE.....	25
4.3. CUERPO A CUERPO.	26
4.4. CUERPO A TIERRA.	27
5. EL SUELO COMO ELEMENTO SUSTANCIAL DE LA DANZA Y LOS ACERCAMIENTOS RADICALES A ESTE EN LA OBRA DE LA COJA DANSA.....	29
5.1. SUELO DONDE PISO / SUELO DONDE PESO / SUELO DONDE PIENSO.....	29
5.2. LOS PIES EN LA TIERRA.	30
5.3. SUELOS MOVEDIZOS.....	31
5.4. LOS SUELOS DE LA COJA DANSA.	33
6. PRÒXIM.....	36
6.1. DESCRIPCIÓN TÉCNICA Y TECNOLÓGICA DE LA OBRA.	36
6.1.1 <i>Escenografía</i>	36
6.1.2 <i>Iluminación</i>	38
6.1.3 <i>Música</i>	38
6.1.4 <i>Dramaturgia</i>	38
6.2. REFLEXIÓN SOBRE EL PROCESO DE TRABAJO.	40
6.2.1 <i>Preproducción: solicitud de subvenciones, formación del equipo de trabajo, residencias solicitadas.</i>	40
6.2.2 <i>Producción: ensayos, residencias, entrada al teatro.</i>	41
6.3. PRESENTACIÓN, ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DE LA OBRA REALIZADA.	46
6.3.1 <i>Partes de la obra.</i>	46
6.3.2 <i>Lenguaje coreográfico, composición, uso de la improvisación.</i>	49
7. CONCLUSIONES.....	53
BIBLIOGRAFÍA.....	55
ANEXOS.....	60
<i>Anexo 1: Textos de la pieza</i>	60

TABLA DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1 DE LA FUENTE (2023) PRÒXIM. ESPACIO INESTABLE.	11
ILUSTRACIÓN 2 DE LA FUENTE (2023) PRÒXIM. ESPACIO INESTABLE.	18
ILUSTRACIÓN 3 DE LA FUENTE (2023) PRÒXIM. ESPACIO INESTABLE.	24
ILUSTRACIÓN 4 ISADORA DUNCAN	31
ILUSTRACIÓN 5 MONTE VERITÀ (SUIZA)	31
ILUSTRACIÓN 6 ANNE HALPRIN. PLANETARY DANCE.	31
ILUSTRACIÓN 7 TRISHA BROWN (1970). MAN WALKING DOWN A BUILDING.	32
ILUSTRACIÓN 8. W. FORSYTHE (2009) THE FACT OF MATTER.	32
ILUSTRACIÓN 9 P. BAUSCH (1975) THE RITE OF SPRING.	33
ILUSTRACIÓN 10 P. BAUSCH (2006) VOLLMOND.	33
ILUSTRACIÓN 11 D. JALET (2017) SKID	33
ILUSTRACIÓN 12 DE LA FUENTE (2019) LLOCJOCXOC. TEATRO INESTABLE.	33
ILUSTRACIÓN 13 CLAVEL, DE LA FUENTE, LEÓN-MENDOZA (2016) FER-SE UN LLOC DE LA COJA DANSA. TEATRO INESTABLE.	33
ILUSTRACIÓN 14 LEÓN-MENDOZA (2022) SÒL. TEATRO CÍRCULO.....	33
ILUSTRACIÓN 15. REALIZACIÓN DE LA ESCENOGRAFÍA EN LA NAU DE LA UV. SEPTIEMBRE 2024.	37
ILUSTRACIÓN 16 MAPA DE LUCES DISEÑADO POR DIEGO SÁNCHEZ PARA PRÒXIM.	38
ILUSTRACIÓN 17 PRÒXIM EN ESPACIO INESTABLE 2023.....	38
ILUSTRACIÓN 18 IMPROVISACIÓN PARA ENCONTRAR LA CORPORALIDAD REQUERIDA EN ACONTARMENTIRAS. JULIO 2023	42
ILUSTRACIÓN 19 ENSAYOS CON ARNESES EN ACONTARMENTIRAS. JULIO 2023.....	42
ILUSTRACIÓN 20 PRIMEROS ENSAYOS CON EL SUELO EN ACONTARMENTIRAS. JULIO 2023	42
ILUSTRACIÓN 21 ESPACIO DEL MEDITERRANEAN DANCE CENTRE. CROACIA. AGOSTO 2023	44
ILUSTRACIÓN 22 IMPROVISACIÓN EN EL MEDITERRANEAN DANCE CENTRE. CROACIA. AGOSTO 2023	44
ILUSTRACIÓN 23 IMPROVISACIÓN EN EL MEDITERRANEAN DANCE CENTRE. CROACIA. AGOSTO 2023	44
ILUSTRACIÓN 24 TALLER EN EL MDC (CROACIA) 2 SEPTIEMBRE 2023	44
ILUSTRACIÓN 25 TALLER EN EL MDC (CROACIA) 2 SEPTIEMBRE 2023	44
ILUSTRACIÓN 26 TALLER MDC (CROACIA) 2 SEPTIEMBRE 2023	44
ILUSTRACIÓN 27 ENSAYO EN LA NAU DE LA UV. SEPTIEMBRE 2023.....	45
ILUSTRACIÓN 28 ENSAYO EN LA NAU DE LA UV. SEPTIEMBRE 2023.....	45
ILUSTRACIÓN 29 ENSAYO EN LA NAU DE LA UV. SEPTIEMBRE 2023.....	45
ILUSTRACIÓN 30 MANET (1863) DÉJEUNER SUR L'HERBE. PARIS.....	47
ILUSTRACIÓN 31 DE LA FUENTE (2023) PRÒXIM. VALENCIA.....	47
ILUSTRACIÓN 32 SHIRAGA, K. (1995) CHALLENGING THE MUD. KIOTO	47
ILUSTRACIÓN 33 ELENCO PRÒXIM.....	52

Las ilustraciones 1, 2, 3, 12, 13, 17, 31 y 33 son fotografías realizadas por Julia Reoyo, de [Caixafosca](#).

1. INTRODUCCIÓN

La danza siempre ha llevado consigo el adjetivo de efímera. No deja obra material, ni texto dramático, ni partitura. Como describió Merce Cunningham, no deja “nada más que ese momento fugaz cuando te sientes vivo” (en Sheet-Jonhstone, 2023, p.256). Es, de las artes temporales, la que mejor escapa a su propio archivo. La propia idea de danza, en el pensamiento filosófico, carece de un cuerpo que la ejecute y la registre, y se manifiesta en la ligereza de la mente y la capacidad de salirse de la rigidez. Parecería, por tanto, que esta ligereza la hace incapaz de tratar temas de peso, relegándola a ofrecer la belleza que los cuerpos entrenados en esta disciplina despliegan en el escenario, como así ha sido y sigue siendo en muchas obras. También parecería que no solo no deja materiales sino tampoco huella. A modo de ensoñación, la danza no marca.

Sin embargo, quienes bailan o ven bailar saben que la danza deja una huella profunda en los cuerpos y en las conciencias. Las personas que bailan sufren transformaciones tremendas, anatómicas y anímicas. No solo cargan con lesiones, roturas, desgarros o esguinces, sino que atesoran vivencias que difícilmente encuentran una traducción verbal que valore su alcance. Esta afectividad extrema, es cierto, parece no dejar rastro, aunque esta apariencia sea solo visual. El rastro es profundo, la marca es para siempre. Por tanto, este impacto puede dirigirse hacia muchas direcciones temáticas. Durante los últimos años, hemos visto cómo la danza puede resultar reveladora en aspectos de género, de corporalidades radicales, de diversidad, de relaciones sociales y de comportamientos adquiridos. El cuerpo crítico de la danza contemporánea, en el que nos detendremos más adelante, permite la revelación de un aspecto esencial: todos nuestros movimientos son coreografía, una construcción cultural que nos indica la manera correcta y aceptable de movernos –y, desde este movimiento, la manera en la que nos comportamos–. Por lo tanto, la danza también tiene la llave para abrirnos a otras maneras de movernos, de comportarnos, de presentarnos, de relacionarnos. Y, por qué no, de pensar en nuestros cuerpos como una fuerza de transformación del entorno, de pensar en cuerpos ecológicos y ecologistas –veremos las diferencias más adelante–, en cuerpos que pueden encontrar una manera de moverse, de presentarse, de comportarse y de relacionarse que abandone la voluntad de dominio sobre lo que nos rodea y que construya una corporalidad –un comportamiento, una relación– nueva, comprometida, afectiva y sensible.

Por otro lado, los espacios de representación de la danza y el resto de las artes escénicas comparten la característica de ser extremadamente fáciles de llenar y de vaciar. Una vez que las obras ocurren, las compañías se apresuran a borrar su paso por el escenario y los camerinos. El suelo que soporta los saltos, las caídas y los deslizamientos no debe afectarse, y es rápidamente reparado si esto ocurre. La danza tiene una relación especial con el suelo. A lo largo de historia, esta relación ha ido modificándose sustancialmente: de la voluntad de huir de él en la danza académica y romántica a través de las puntas, los saltos y la extremada ligereza y verticalidad de sus intérpretes, a la voluntad de relacionarse con él como un elemento esencial en la danza contemporánea, que tiene una técnica específica de suelo en la que se busca la manera más dinámica, económica y saludable de entrar y salir de él. Este suelo, sin embargo, no ha cambiado significativamente pese a los intentos variados de la danza de establecer distintas aproximaciones a su naturaleza. Más adelante, nos detendremos a examinar este suelo plano, liso y con amortiguación –que permanece estable y sin cambios a lo largo de la pieza de danza que acoge– al que también se pone en un aprieto en numerosas obras, como la que será el eje central de esta investigación.

En este trabajo de investigación, que se adscribe a la tipología 4 de los trabajos de fin de Máster de Producción Artística de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, buscamos conectar la marca que la danza deja en los cuerpos y las conciencias de quienes la practican o la observan con la marca que también estos cuerpos dejan en su entorno. Pretendemos evidenciar el poder que tiene la danza, como una ficción más, para transformar la relación que establecemos con nuestro medio, poniendo el acento específicamente en explicitar las transformaciones que provocan una reacción dramática en dicho entorno, reacciones que estamos muy lejos de poder controlar. Es un proyecto, por tanto, de claros tintes ecologistas, dado que, como apunta Fernando Arribas (en Albelda, 2015), “tiene como fin despertar alguna clase de concienciación ante la gravedad de la crisis ecológica” (p. 234). Para ello, analizaremos el contexto teórico y práctico que rodea a la producción de la obra *Pròxim*, una pieza de danza para cuatro intérpretes de la compañía La Coja Dansa, que se presentó del 2 al 5 de noviembre de 2023 en Espacio Inestable, un teatro independiente de la ciudad de València. El análisis vendrá acompañado de referencias teóricas y artísticas de pensadores y artistas a las que debemos gratitud por la inspiración ofrecida, así como de los entresijos más prácticos de la producción de una pieza de danza, dado el carácter de este Máster de Producción Artística.

Los objetivos de esta investigación se establecen de la siguiente manera:

Objetivo principal

- Generar una corporalidad basada en la relación diversa con el suelo, un suelo que reacciona a cada uno de nuestros movimientos, desde las herramientas que la danza contemporánea y las artes vivas ofrecen para ello.

Objetivos secundarios:

- Componer una pieza de danza que recoja el proceso de investigación realizado y estrenarla.
- Conectar el pensamiento teórico y filosófico con el cuerpo, provocando una experiencia física de pensamiento.
- Defender críticamente la necesidad de un cambio de paradigma que nos permita reconducir nuestra relación con el planeta, un cambio en el que las artes tienen mucho que ofrecer.
- Demostrar la capacidad de la danza –como elemento ficcional de narración– para transformar la conciencia y, en este caso, la relación que tenemos con nuestro entorno.

Por corporalidad, entendemos, en palabras de Victoria Pérez-Royo (2016),

“los modos aprendidos y contruidos del cuerpo en su estar, presentarse, relacionarse y moverse con otros. La corporalidad puede ser más o menos consciente, su aprendizaje y fabricación pueden haber sido más o menos voluntarios o automáticos [...] diferentes modos de estar, habitar, hacer y presentarse que no han sido resultado de un entrenamiento consciente, sino del aprendizaje cultural y social en una determinada geografía, un momento histórico concreto y dentro de una sociedad específica" (p. 13-14)

En nuestro caso, la construcción de dicha corporalidad es consciente y voluntaria y responde a la voluntad de hacer aún más visible algo que para los bailarines es una evidencia: todo movimiento está coreografiado. “No existe algo así como una naturalidad del gesto”, nos indica David Le Breton (2018, p.12). Todo responde a una constante dinámica de imitación e innovación, de respuestas concretas a estímulos concretos. Esto significa que, de la misma forma que hemos aprendido a estar, habitar, hacer y presentarnos, podemos desaprender y encontrar otras fórmulas.

Para ello, utilizaremos una metodología de investigación basada en artes, cuyos requerimientos específicos son la transparencia del proceso, la reflexividad, la afectividad y la práctica como modo de conocimiento (Calderón García & Hernández y Hernández, 2019). La investigación basada en artes no solo no rechaza, sino que favorece la subjetividad de quien investiga. Ursula K. Le Guin (2018) lo afirma rotundamente: "La noción de que solo un observador completamente libre de subjetividad puede hacer una observación objetiva supone un ideal de pureza inhumana que, por fortuna, hoy en día consideramos imposible" (p. 29-30). De esta manera, se consideran válidas una serie de nociones que las metodologías más científicas siempre han considerado menores, aunque en los últimos tiempos se haya insistido en la propia subjetividad y los sesgos de las investigaciones pretendidamente objetivas. Esta subjetividad, sin embargo, no exime de rigor las investigaciones realizadas desde la práctica artística, ya que la reflexividad implica, según Calderón García y Hernández-Hernández (2019) que se preste atención a "la mirada del investigador sobre sus "propias manos", su forma de representar, sus criterios para jerarquizar, nombrar y actuar [cuestionando] sus propios medios, posicionamientos e implicaciones" (p.42). De hecho, quien investiga nunca es completamente autónomo, sino que debe reconocer y aceptar su origen y posición. Edgar Morin (1986) nos advierte de que "todo conocimiento, cualquiera que sea, supone un espíritu cognoscente, cuyas posibilidades y límites son los del cerebro humano, y cuyo soporte lógico, lingüístico, informacional procede de una cultura, por tanto, de una sociedad *hic et nunc*." (p. 109). Nuestra práctica artística siempre se sostiene por aquellas prácticas que nos preceden, sobre nuestra propia mirada dentro de nuestra cultura y por el sistema de pensamiento desde el cual activamos nuestro espíritu investigador y produce un conocimiento situado, parcial y contextual. B. Spatz (2009) lo resume afirmando que "uno nunca empieza por el principio, sino que se sitúa al final del camino que otros han seguido. [...] Y eso determina el punto en el que nos situamos, y determina lo que podemos ver desde este punto" (p.69). La mirada analítica no se ignora, sino que, como nos indica Baptiste Morizot (2021), "está ahí, de manera difusa, todo el tiempo, entramada con el resto de capacidades" (p. 168) que dan como fruto "investigaciones precisas, intuitivas, imaginativas y, sin embargo, al final, exactas, que conducen a saberes fascinantes" (p.169).

Esta investigación artística se realiza por medio de prácticas que Victoria Pérez-Royo (2019) define perfectamente de esta manera:

“Una práctica consiste en una serie de situaciones y propuestas que determinan las condiciones para la participación en un tipo de acción corporal, mental o espacial.

Plenamente situadas en el ámbito de la investigación desde el cuerpo, se entienden como problemas a solucionar colectiva e individualmente" (p.127).

Las prácticas suponen la puesta en juego de un cuerpo o conjunto de cuerpos que se activan alrededor de un motivo con la voluntad de ser afectados y de generar su propio discurso, un discurso que a veces excede la literalidad. Marina Garcés (2013) define este proceso de afectos argumentando que "ser afectado es aprender a escuchar acogiendo y transformándose, rompiendo algo de uno mismo y recomponiéndose con alianzas nuevas" (p. 85). Carol Brown (en Roche, 2015) describe cómo los bailarines entran en estados somáticos profundos en el proceso creativo, "que son prelingüísticos y van más allá del pensamiento racional. Es así como los bailarines investigan una idea o tarea coreográfica; sumergiéndose en el sentido cinestésico de la idea" (p. 111). Anna Pakes (2009) abunda en este pensamiento afirmando que

"No se trata de tener un conocimiento teórico previo de lo que se debe hacer en una situación coreográfica y luego poner en práctica estas ideas; tampoco se trata de plantear la obra en teoría y luego encontrar una forma física para ilustrar esa idea. Más bien, la inteligencia de la acción del coreógrafo está incrustada en el hacer del que puede o no ser reflexivamente consciente. Y este saber cómo es algo que, como andar en bicicleta, solo se puede desarrollar con la práctica" (p. 12-13).

Por lo tanto, como concluye Donna Haraway (en Ptqk, 2021), se desarrolla "una práctica de pensamiento, una manera de *hacer* teoría" (p. 20).

El trabajo se divide en cinco partes. En la primera, trazamos una mirada panorámica por el estado del pensamiento que gira alrededor de la catástrofe ecológica en la que nos encontramos, detectando sus causas y observando las reacciones que provoca. Como artistas que somos, no profundizamos en datos ni en soluciones, sino en los afectos que moviliza y los cambios de paradigma que necesita. Adelantamos el concepto de "terrestridad" que será clave en el desarrollo de la obra artística. En la segunda parte, defendemos la capacidad del arte de movilizar los afectos y pasiones que podrían transformar la mirada sobre esta catástrofe ecológica. Si, como veremos, los datos no son suficientes y los sentimientos de culpa tampoco, promovemos la creación artística y la ficción como posibles aliadas de los movimientos ecologistas. En la tercera parte, detallamos cómo la danza puede

multiplicar esta movilización de afectos por sus características específicas de corporeidad y de contacto directo con quien observa. Para ello, recurrimos a conceptos novedosos de neurología que avanzan que la comunicación de los actos en vivo va mucho más allá de la visualidad y afectan a todo nuestro sistema nervioso. En la cuarta parte recuperamos el concepto de “terrestridad” para observar cómo el suelo es un elemento fundamental en la composición coreográfica y cómo la danza escénica convencional refuerza la separación con el entorno natural pese a algunas excepciones que serán señaladas. Y, por último, nos aproximamos a la obra artística generadora de este trabajo, *Pròxim*, para conocer todos los aspectos presentes en su creación.



Ilustración 1 de la Fuente (2023) Pròxim. Espacio Inestable.

2. PLANETA HERIDO

2.1. Ecocentrismo o desastre.

Que nos encontramos en un momento clave en la protección de nuestro planeta es algo que la ciencia no deja de repetir. La crisis climática amenaza con desestabilizar los sistemas terrestres provocando cambios irreversibles que afectan a todos los ecosistemas. El ser humano no escapa de estos cambios que ya provocan migraciones, hambrunas y desastres. Esta crisis, provocada por los estragos causados por un sistema que no deja de producir por encima de las posibilidades de regeneración del planeta, tiene un claro culpable: el capitalismo, un sistema imposible porque, como afirma Bruno Latour (2019), “no hay Tierra capaz de contener su ideal de progreso” (p.31). Este ideal que implica que no se puede detener el progreso es, según Jorge Riechmann (2022), una “consigna tanática” porque “la aceleración constante está al lado de la muerte” (p. 247). Esta aceleración es la principal característica de un sistema que no solo agota los recursos, sino que provoca desigualdades. El cambio de era es evidente y sus consecuencias ya han llegado, lo cual nos obliga a generar todo un nuevo sistema de pensamiento y de acción que sea consecuente con dicho cambio. José María Parreño (2022) subraya este cambio cuando dice que “mientras que la Edad Media fue teocéntrica y la Edad Moderna antropocéntrica, la que ahora comienza será necesariamente ecocéntrica o no será” (p. 11). No nos vamos a detener en las causas concretas, sino en el papel que el arte puede tener en la concienciación de que un cambio radical es necesario, tanto en nuestra relación con el planeta como en nuestra forma de vida. Pero, para ello, debemos plantear una serie de factores que nos permitan entender cuál es nuestro papel en el desarrollo de esta crisis.

2.2. La vida genera su entorno.

Todos los seres vivos afectan a su entorno. La clásica afirmación darwiniana de que los seres que perduran son los que mejor se adaptan al entorno, en una lucha constante donde solo sobreviven los más fuertes y mejor preparados, se ha visto cuestionada ampliamente en los últimos años, sobre todo de la mano de científicas feministas que han observado el asunto desde otra perspectiva. Para empezar, esta adaptación al entorno, como si este fuera un ente fijo e inmutable que se transforma por causas desconocidas, ha virado hacia una concepción más holística, donde son los seres los que han transformado el entorno para hacerlo más apto para la vida, o como bien explica Lynn Margulis (2002), “la suma total de la vida optimiza el medio ambiente para su propio uso” (p.135) en un

proceso que regula “la temperatura, la acidez/alcalinidad y la composición de gases” (p.141). La propia Margulis trabajó con James Lovelock (1992) en la Hipótesis Gaia, definida como “el sistema de vida planetario, que incluye a todo lo influido por los seres vivos” (p. 56) y que ha derivado en multitud de estudios científicos y también en una nueva corriente *new-age* que sus precursores rechazan. Gaia habla de todos los procesos físicos, químicos y biológicos que permiten que la tierra se regule de la misma manera que lo hace un organismo individual, y de cómo son los organismos vivos los que modifican y transforman el territorio y la atmósfera para contribuir a un entorno en el que dichos organismos puedan seguir prosperando gracias a la homeostasis, un estado de equilibrio que ahora parece estar en peligro. Nos solemos fijar en las transformaciones que mamíferos como los castores (Khadka, 2023) o lobos (Peterson, 2020) provocan en sus ecosistemas, aunque fueron las bacterias (Margulis, 2022) las que iniciaron estos cambios. Como cualquier otro ser vivo, el ser humano lleva transformando los paisajes desde su aparición, intensificando esta transformación desde su conversión en agricultores y, cómo no, desde la Revolución Industrial. Timothy Morton (2021) define todo este proceso como agrilogística, un proceso que pudo comenzar precisamente por otro cambio climático de sequías extremas que obligó a los humanos a concentrarse en las riberas del Nilo y a extender su producción de grano, lo que permitió el aumento de su población y la necesidad de seguir transformando el entorno para abastecerse. La necesidad de gestionar la cada vez mayor producción agrícola, afirma Morton, acabó desembocando en la Revolución Industrial. Desde los años 50 del siglo XX, en un periodo denominado la Gran Aceleración, el impacto de dichas transformaciones ha llevado a denominar nuestro periodo como Antropoceno, debido a la enorme influencia incluso geológica de los seres humanos sobre el planeta. Este término, acuñado por Crutzen en el año 2000, tiene también numerosos detractores entre la comunidad científica, que no considera que el impacto de la actividad humana merezca la categoría de época geológica (Martínez Ron, 2024), pero es especialmente simbólico para entender el momento en el que vivimos. Donna Haraway (2015) especifica que “el Antropoceno es más un evento límite que una época” (p. 160). Deborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019) apuntan a que “es una época en el sentido geológico del término, pero apunta hacia el fin de la “epocalidad” como tal en lo que concierne a la especie” (p. 29). Autores como Peter Ward (2009) se empeñan en demostrar que la Gaia de Lovelock, la madre tierra bondadosa, no existe como tal, y que es la vida la que se consume a sí misma. Estudiando las extinciones masivas anteriores, deduce que todas menos una –la provocada por ese meteorito que acabó con la vida de los grandes reptiles, permitiendo a los mamíferos, entre los que nos encontramos, su gran desarrollo– fueron provocadas por la propia vida. Su hipótesis, bautizada Medea para contraponerla a Gaia, deduce que

el ser humano es ahora quien se encargará de la destrucción de la vida debido a su superpoblación. En sus palabras, “los humanos están reduciendo la biomasa planetaria de maneras completamente consistentes con la hipótesis de Medea y de maneras inconsistente con Gaia” (p. 97). El propio Lovelock (1992) define a la humanidad como una plaga, cuya “presencia es perceptiblemente discapacitante, como una enfermedad” (p. 153).

Esta influencia geológica es la que aparece en *Pròxim*, una fuerza tremenda ejercida por las personas en escena que arranca el suelo de cuajo, provocando una reacción contraria en la que será el suelo quien marque las transformaciones. Es en este momento, el Antropoceno, cuando todos los niveles de contaminación, temperatura, deshielo y superpoblación se hacen evidentes por su enorme aumento. Ello va directamente relacionado con la globalización y la extensión del sistema capitalista, un sistema que tiene entre sus mayores éxitos el haber inyectado en las sociedades el convencimiento de que no hay otra manera de organizarse –*there is no alternative*, como dijo Margaret Thatcher–. Y es que, como nos indica Diego Sztulwark (2023), “el capitalismo actual no produce mercancías sin producir los modos de vida para los que esas mercancías tienen valor” de manera que “se extiende a todas las decisiones vitales extraeconómicas” (p. 125). Cuesta romper esta dinámica cuando nuestro pensamiento y comportamiento están íntimamente afectados por este sistema, que relega a quienes no lo defienden a una posición marginal y hasta infantilizada, aunque algunas voces potentes nos recuerdan que todos los sistemas pueden ser revocados. Recuperamos aquí las palabras de [Ursula K. Le Guin](#) (holaceda, 2024) tras recibir la Medalla de la Fundación Nacional del Libro por su Distinguida Contribución a las Letras Americanas en 2014:

Vivimos en el capitalismo. Su poder parece ineludible [pausa dramática] pero también lo parecía el derecho divino de los Reyes [risas del público]. Cualquier poder humano puede ser resistido y cambiado por seres humanos. La resistencia y el cambio a menudo comienzan con el arte.

2.3. Humanidades ecologistas. Duelos y otras emociones.

El cariz del asunto es tan grave que ya no solo provoca preocupación entre conservacionistas y naturalistas sino en todo el espectro social, desde las ciencias a las humanidades, desde la filosofía a la política, desde el arte a la tecnología. Sin querer pecar de idealistas, se observa ya un choque entre los defensores de una huida hacia delante, quienes esperan de las ciencias y la tecnología la solución

a los problemas –como los singularitanos, que preconizan un mundo hipertecnologizado donde no necesitemos nuestra naturaleza biológica y donde las conciencias puedan codificarse (Danowski y Viveiros, 2019, p. 93-94)– contra los que asumimos que nada podrá solucionarse sin un cambio de mentalidad que pasa por la asunción de nuestra dependencia y por el abandono de este antropocentrismo que nos caracteriza. Aunque, como bien apunta Anna Tsing (2017), “ni los relatos de progreso ni los de ruina nos dicen cómo concebir una supervivencia colaborativa” (p. 39).

Seguramente, no podremos diseñar una estrategia de cambio hasta que no acabemos el duelo por la catástrofe en la que nos encontramos, tanto social como ambiental, un duelo que se anticipa a la pérdida de todo nuestro entorno. Srećko Horvat (2021) sugiere que es un “deber moral llorar hoy a los muertos de mañana” (p. 209). Donna Haraway (2015) también insiste en la necesidad de duelo cuando afirma que “una forma de vivir y morir bien como bichos mortales en el Chthuluceno es unir fuerzas para reconstituir refugios, para hacer posible una recuperación y recomposición biológico-cultural-político-tecnológica parcial y robusta, que debe incluir un duelo por aquellas pérdidas irreversibles” (p. 160), unas pérdidas que hacen desaparecer, según Daniel López del Rincón (2023), “una cosmogonía, un archivo de conocimientos sobre las maneras de estar, relacionarse y hacer mundo” (p. 43). Para quienes esa pérdida ya se ha hecho real, como nos advierten Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro, “la incapacidad para cumplir el duelo de lo que ya está muerto es terrible; más precisamente, es mortal” (2019, p. 214). Glenn Albrecht (2005) acuña el término solastalgia para definir este estado de angustia provocado por las pérdidas irreversibles (y las que quedan por venir) en la biosfera. Este duelo no celebrado, no rematado, nos aleja de la asunción de que la catástrofe ya ha ocurrido y que más vale ponerse a imaginar qué hacer con lo que viene, lidiando con las emociones asociadas a esta pérdida inminente. Una de ellas, según Horvat, es la melancolía apocalíptica, basada en la “imposibilidad de afrontar la pérdida irreversible” (2021, p.38). Pero no es la única. De hecho, aunque parezca extraño, la emoción más habitual que se asocia a la crisis climática, según un estudio de Teresa Myers (2024), es la esperanza, aunque esta vaya seguida de la ira, la tristeza, el miedo y la culpa. Estas emociones son utilizadas en los discursos ecologistas, pero parece que el discurso está cambiando porque, como nos indica Miriam Martínez Guirao (2022), “las estrategias de pena, miedo, culpabilidad, etcétera sobre la naturaleza y el planeta, son estrategias que nos hacen reflexionar, pero generan culpa y no ofrecen estrategias de cambio (p. 117). Por eso, Latour y Schultz (2022) insisten en “seguir buscando el aparato necesario para que, por fin, certidumbre, angustia, culpa e incomodidad se traduzcan en movilización general” (p. 49) y Vinciane

Despret, preguntada por Agnès Bardon, concluye diciendo que “es preciso trascender las pasiones negativas, que son paralizantes, y poder identificar también las pasiones alegres y positivas” (Bardon, 2022).

2.4. Mirar *p’abajo*. Terrestridades.

La filosofía actual también parece haber observado la necesidad de generar pensamiento alrededor de esta crisis. Sin necesidad de contar con datos científicos ni analíticas complejas, pensadores de toda índole inciden en la necesidad de plantear un cambio de paradigma que nos permita detener el desastre, empezando por orientar nuestra mirada hacia abajo, hacia nuestro suelo. Esta nueva angulación de las cervicales es más que un simple movimiento. Transforma por completo un pensamiento que se había lanzado al cielo, al universo, y se convierte en un pensamiento situado, concreto, atento a las relaciones y las dependencias, atento al resto de seres que nos acompañan en la que Bruno Latour define como la zona crítica, una pequeña superficie por encima del globo en la que nos acumulamos gracias a unas condiciones concretas, “una minúscula zona de pocos kilómetros de grosor entre la atmósfera y las rocas madre. Una película, un barniz, una piel, unas cuantas capas infinitamente plegadas” (2019, p. 115). Esta zona ya no separa entre naturaleza salvaje o entornos urbanos, sino que observa esta franja como un lugar ya modelado, una biosfera en la que todas las acciones repercuten. Aparece así el llamado “giro biocéntrico”, que Maria Ptqk define como una visión en la cual “lo vivo es un mismo y único tejido [en el que] no hay vínculos de causa-efecto sino ensamblajes simbióticos, no hay evolución sino coevolución, no hay organismos independientes sino holobiontes, multiplicidades vivas integradas las unas en las otras” (2021, p. 13), por el cual “los entes no humanos podrían devenir sujetos de derechos” (Ptqk, 2019, p.58)¹. Sin embargo, Santiago Alba Rico (Alba Rico & Fernandez-Savater, 2024) argumenta que dotar de derechos a la naturaleza y convertirla en sujeto jurídico “es aceptar que ya no tiene ninguna potencia propia, que ya no puede defenderse sola”.

¹ En esta línea, son especialmente significativos algunos cambios recientes que otorgan la categoría de sujeto con derechos a la Tierra, una tendencia comenzada en 2012 por el gobierno de Bolivia, liderado por Evo Morales, quien recoge la repetida idea de la Madre Tierra como ser vivo de muchas culturas ancestrales (Xinhua, 2012). La Constitución de Ecuador, de 2008, incluye en su artículo 71, que “la naturaleza o Pacha Mama, donde se reproduce y realiza la vida, tiene derecho a que se respete integralmente su existencia y el mantenimiento y regeneración de sus ciclos vitales, estructura, funciones y procesos evolutivos” (Constitución de la República de Ecuador 2008). Como un pequeño contagio, otros reconocimientos se han producido: líderes tradicionales del Pacífico, por ejemplo, han reconocido a las ballenas como sujetos de derecho (Smith & Lewis Boucher, 2024). En España se consiguió dotar de personalidad jurídica al Mar Menor, algo que no ocurre en ningún otro ecosistema europeo, gracias al empeño de Teresa Vicente (Mateu, 2024) y el Concello de Outes en A Coruña reconoce al río Tins como entidad con derechos (Muñoz B., 2024).

A pesar de esta discrepancia, y aunque este reconocimiento tenga casi siempre solo un valor simbólico, una vez que reconocemos como sujetos de derechos a elementos naturales, podemos observarlos a la misma altura. Y no como un enfrentamiento entre iguales, sino como elementos dependientes, que interactúan y que se necesitan. Mientras los científicos se esfuerzan por ofrecer datos concretos que nos obliguen a rectificar nuestro rumbo, como la reducción inmediata del uso de combustibles fósiles, el cambio de dieta o la necesidad de replantear nuestros modos de consumo, y algunos gobiernos insisten en la necesidad de legislar para conseguir que se cumplan los objetivos de la Agenda 2030, estos pensadores se dirigen hacia una transformación radical de nuestra manera de estar en el mundo, una manera que debe recuperar una visión perdida de absoluta conexión con nuestro medio y olvidar las falsas ilusiones de autonomía, superioridad y voluntad de dominio y control. Así, Timothy Morton nos exhorta a “darnos cuenta de que estamos en la Tierra a escala terrestre, darnos cuenta de que estamos permanente y fenomenológicamente pegados a la Tierra, aunque vayamos a Marte” (2019, p. 151). Ya en 1993, Edgar Morin insistía en que “todos nosotros tenemos nuestra genealogía y nuestro carnet de identidad terrenos. Procedemos de la Tierra, somos de la Tierra, estamos en la Tierra” (2005, p. 221). Esta identidad se relaciona, por tanto, no solo con lo humano, sino con todo lo terrestre. A esto se refiere Donna Haraway (2019) cuando habla de parentesco, una “solidaridad difusa y perdurable a lo largo del tiempo en capas de seres que vienen al mundo relacionándose los unos con los otros, y que pueden y deben reclamarse cosas los unos a los otros” (p. 29). Desde esta asunción de nuestra naturaleza terrestre, absolutamente imbricada en los sistemas de la vida en el planeta, otros pensadores van más allá con sus propuestas. Raimon Panikkar (2021) no solo nos considera habitantes de la Tierra, sino que afirma que “somos Tierra, no solo residimos en su superficie [...] ella es nuestro cuerpo y nosotros somos todavía más: su alma” (p. 46). Srećko Horvat (2021) insiste en que “necesitamos cooperación y solidaridad transnacionales [...], intervenciones políticas y espaciales radicales [...] y un cambio temporal que incluya un compromiso radical con el futuro” (p. 247), y Latour y Schultz creen que todo está perdido si no aparece una clase ecológica que supere las divisiones actuales de clase social y política para, transversalmente, definir y priorizar “la preservación de las condiciones de habitabilidad” (2022, p.35). Michel Serres (2004) opina que debemos “añadir al contrato exclusivamente social el establecimiento de un contrato natural de simbiosis y de reciprocidad, en el que nuestra relación con las cosas abandonaría dominio y posesión por la escucha admirativa, la reciprocidad, la contemplación y el respeto” (p. 69), para concluir con un mandato: “El hombre debe devolver a la naturaleza tanto como recibe de ella” (p.

69). Para conseguir esto, sin embargo, hace falta una propuesta radical, que Jorge Riechmann (2022) tiene clara: debemos “dar por muerta esta civilización, dar por muerta esta economía y esta cultura, darnos por muertos a nosotros y nosotras mismas y quizá, entonces, estar dispuestos a las hoy imposibles transformaciones que nos salvarían” (p. 184). De una manera menos sesuda pero igual de efectiva, nuestra identidad terrestre ya era reforzada por los y las habitantes de Barrio Sésamo (Sesame Street, 2010):

“Ya seas un pájaro, un pez, un muppet o un humano, todos vivimos juntos en este punto azul pálido en la galaxia del Sol. Venimos de diferentes lugares, hablamos diferentes tipos de idiomas, tenemos todas las formas, tamaños y colores que puedas imaginar, pero hay una cosa que nos une a todos: todos somos terrícolas”.



Ilustración 2 de la Fuente (2023) Pròxim. Espacio Inestable.

3. EL POTENCIAL DEL ARTE PARA TRANSFORMAR LA CONCIENCIA ECOLÓGICA.

3.1. Saber sin comprender.

Si nos sabemos los datos y hemos escuchado las propuestas de transformación, ¿qué nos hace falta para actuar? Byung-Chul Han (2020) ya nos advertía de que “el hombre abdica como productor de saber y entrega su soberanía a los datos” (p. 105) y que este volumen de datos es “inasequible a nuestra comprensión” (p. 106). Jorge Riechmann abunda en este hecho añadiendo que “no nos creemos lo que sabemos. [...] No actuamos como si de verdad tuviésemos presente todo ese conocimiento” (en Arrilucea, 2024), y Vinciane Despret sentencia este asunto: “las cifras no nos conmueven” (Bardon, 2022). La distancia entre los datos y las reacciones emocionales las define Tonia Raquejo (2022) de esta manera: “mientras se habla de unos contenidos intelectuales y procesados conscientemente (por ejemplo, los datos sobre el cambio climático) se mantienen unas actitudes inconscientes que rezuman competitividad agresiva, codicia y desprecio hacia el otro” (p. 32-33). Parecería, como apuntan Latour y Schultz (2022) que “la certidumbre de la catástrofe parece más bien paralizar la acción” (p. 33). Autores como Srećko Horvat creen que esta catástrofe, que ya está ocurriendo, es supraliminal, es decir, que va más allá de “los límites de nuestra comprensión y hasta de nuestra imaginación” (2021, p.53). Y Tim Morton (2021) se refiere a estos hechos, como el calentamiento global, extendidos enormemente en el tiempo, como hiperobjetos (p. 32), demasiado inabarcables como para que podamos entenderlos con nuestras capacidades cognitivas.

3.2. Nos falta amor.

Baptiste Morizot cree, sin embargo, que más allá de nuestros límites cognitivos, lo que subyace es una crisis de sensibilidad, que Estelle Zhong Mengual (2023) define como “una limitación de la gama de los afectos, las percepciones, los imaginarios, los conceptos y las relaciones que nos conectan con la naturaleza” (p. 33). Esta crisis supone, en palabras del propio Morizot (2021), un “empobrecimiento de las relaciones que podemos sentir, percibir, comprender y tejer con los seres vivos” (p. 19). Byung-Chul Han se refiere también a una “crisis de resonancia” (2020, p. 23) que nos aísla y nos incapacita para la comunicación con lo diferente. Nosotros incluimos, humildemente, a todo aquello que no está vivo, como el suelo, los minerales, el clima, etc. Yves Citton (Citton & Fernández-Savater, 2023), por su parte, nos habla de una “crisis de la atención”, por la cual existe un extractivismo atencional que

agota nuestros recursos a base de obligarnos a atender a unas determinadas cosas. Por ello nos anima a distraernos, a atender al trasfondo, al medio ambiente, a lo que hay detrás de las cosas que pasan, como rebelión ecologista. Andreu Escrivá (2024) culpa del estado de las cosas a la “dolorosa ausencia de la maravilla” y nos exhorta a “volver a asombrarnos ante el mundo natural” (p. 13). Las relaciones con estos elementos, la sintonización con lo que nos rodea, ha sufrido un deterioro debido a nuestra desconexión y a la vida urbana ajena a los entornos con más presencia de naturaleza. Y esta desconexión se traduce en falta de amor. Entendemos este amor a la manera de Vinciane Despret, esto es, como “una práctica de interés [...], como una experiencia compartida de *devenir con*, de prestar atención, de generar vínculos interesantes, de practicar la responsabilidad con quienes nos hacen ser” (en Torres, 2019, p.11).

3.3. Vivir desconectado.

La falta de amor por nuestro entorno nos lleva a vivir el mundo, en palabras de Tonia Raquejo (2022), “como un escenario ajeno” (p. 22). La misma autora afirma que “la progresiva desconexión que nuestra especie ha experimentado con respecto al entorno que habita y del que depende vitalmente, nos ha convertido en seres-sin-nicho, capaces de habitar en lugares sin apenas referencias biosféricas” (p. 36). Esta aseveración hace referencia al concepto de ser-nicho de Dávila y Maturana (2019), que se refiere a la íntima e indestructible relación entre los seres y su entorno. Ni los seres ni el lugar donde habitan son neutros, ambos se ven constantemente remodelados por sus acciones, por lo tanto, son indivisibles.

Yayo Herrero (2018) expone el problema de una manera clarísima, aduciendo que nuestra sociedad “presenta un importante defecto de origen: haber creído que nuestra especie y su cultura estaban separadas del resto del mundo vivo y tenían mayor valor” (p. 78). Esta desconexión es claramente cultural, pues no afecta a todos los pueblos de la misma manera. La cultura occidental ha centrado su mirada en el sujeto como entidad autónoma, observando lo externo a él como objetos susceptibles de estudio y dominación. “Disertando indefinidamente sobre los hombres, ninguno de esos discursos hablaba del mundo”, nos recuerda Michel Serres (2004, p.77). Desde Brasil, y conociendo multitud de culturas cuya relación con la Tierra es distinta a la nuestra, Danowski y de Viveiros observan que “con Kant perdimos el mundo al volvernos hacia nosotros mismos [...] El sujeto constituyente moderno es una alucinación narcisista” (2019, p. 70-71). Jaime Vindel (2022) va más allá cuando afirma que “siempre seremos seres alienados. En la medida en que somos seres lingüísticos, anhelar

una reintegración armónica en la naturaleza es una tarea imposible e infructuosa” (p. 81-82). En esta separación prolongada, por tanto, podríamos haber perdido lo que algunas comunidades del Amazonas llaman el “arte de la diplomacia cósmica” (Ptqk, 2019, p. 62) o lo que Eduardo Kohn llama “autismo cosmológico” (en Ptqk, 2019, p.54), el cual nos incapacita para comunicarnos con seres no humanos. Esto puede revertirse, por supuesto, pero para ello “es imprescindible el cambio de los imaginarios empapados de los símbolos y representaciones de una cultura androcéntrica, capitalista y tecnolátrica [...] que requiere la movilización de emociones, miradas y prácticas que alumbren nuevas subjetividades” (Vindel, 2022, p. 100), para lo que se requiere no solo un cambio político, sino también artístico.

3.4. Arte como rencantamiento.

Este cambio pasa por repensar el desencantamiento del mundo que conceptualizó Weber, un mundo donde todo podía ser medido y controlado, a un rencantamiento del mundo y del arte como defiende Suzi Gablik (1991), para quien este proceso significa “ir más allá de las tradiciones modernas del mecanicismo, el positivismo, el empirismo, el racionalismo, el materialismo, el secularismo y el cientificismo de una manera que permita un retorno del alma” (p. 11). En este mismo sentido, Tonia Raquejo (2015) desarrolla una compleja pero interesantísima hipótesis acerca de la capacidad del arte para provocar experiencias místicas con las que “proyectar un deseo de totalidad y trascendencia” (p. 70). Para ello, se sirve del concepto ficcional de la *noosfera*, un “archivo eternamente vivo que contiene los pensamientos de todo el género humano” (p. 74). En este sentido, nuestra glándula pineal nos serviría para conectarnos con esta noosfera. Además, esta conexión nos permitiría desarrollar la conexión –ya existente pero ensordecida por nuestra separación del medio natural– de nuestro cerebro con nuestro entorno, en una sintonización que daría paso a “una etapa del planeta unido a la humanidad, que constituirá la expresión consciente de la Tierra” (p. 77). Un despertar parecido al que provoca la iluminación conseguida a través de la meditación, en la que el yo se disuelve en el todo.

Raquejo (2022) apuesta por la sensibilización, defiende el arte como una herramienta valiosa y nos exhorta a imitar los procesos naturales. Sin embargo, la propia Raquejo reconoce que “mimetizarnos con el entorno resulta difícil, pues estamos ya muy desconectados con nuestros ecosistemas naturales y demasiado mimetizados con el comportamiento social que busca tan solo el rendimiento económico y el «sálvese quien pueda»” (2022, p. 37) y preconiza que “el desarrollo de nuestra

especie en la Tierra puede alterarse muy negativamente si seguimos mimetizando ciegamente las acciones que perpetúan modos de vivir alienados, insensibles e inaceptables” (p. 40).

3.5. Contar historias, crear ficciones.

Sin embargo, tengo esperanza, lo juro, de poder un día contar una historia, una más, con hombres, con especies de hombres, como en los tiempos en los que no dudaba de nada, casi.

Samuel Beckett (2005, p.102)

Intentando alejarnos de predicciones pesimistas, apostamos por una práctica artística que nos conduzca, en palabras de Raquejo, “hacia la vivencia de una emoción que nos haga empatizar y sentirnos seres-nicho en profunda sinergia con los demás y con el entorno” (p. 42). Finalmente, aquí es donde aparece la actividad artística como agente de transformación. ¿Existe algo que los artistas puedan hacer para contribuir al cambio de mirada, a la activación de esta sinergia con el mundo? La ficción está demostrando una capacidad de movilización y afectación que, en una sociedad de marcado carácter positivista, se había infravalorado. Como nos indica Muñoz (2020), supone una “iluminación anticipatoria, una especie de potencialidad abierta, indeterminada, como los contornos afectivos de la propia esperanza” (p. 39). De alguna manera, la ficción hace accesible a la comprensión y al conocimiento algunas cosas que, como hemos visto anteriormente, no se comprenden mediante datos. Para conovernos, para afectarnos y para inducirnos al cambio, puede que las ficciones tengan más utilidad que los datos objetivos. Jaime Conde-Salazar (2018) marca la diferencia entre lo verdadero y lo cierto para explicar la capacidad de afectación que tienen las ficciones, y nos enseña que “eso que se presenta ante (tenga la forma que tenga) nosotros es cierto y revela algo que es posible” (p. 78). Además, las ficciones necesitan de nuestra implicación como espectadores y nos activan más que la simple recogida de datos, por muy preocupantes que estos sean. Bruno Latour (2013) explica con mucho detenimiento que los seres de ficción “nos ofrecen una imaginación como nunca habríamos tenido sin ellos” (p. 236). Lejos de considerarlos como objetos menores, Latour nos indica que poseen un “modo de existencia muy original que se define por la vacilación, la vibración, el ir y el venir, la resonancia entre los planos sucesivos de materiales de los cuales se obtienen provisionalmente figuraciones que no por ello pueden distinguirse” (p. 239). Para su subsistencia, necesitan de nosotros y de la manera en la que los seguimos actualizando en cada presente, ya que

“basta con que cese la solicitud de esas personas a las que desplaza para que la obra desaparezca por completo” (p. 243). Como único requisito, estos seres necesitan sostenerse solos, que es una expresión que hace referencia a un peso concreto y que, en ficción, se utiliza mucho. Como acción comunicativa, las historias, los cuentos, las artes plásticas y escénicas nos interpelan de otra manera y provocan nuestra adscripción. Isabelle Stengers (2017) nos indica que “tenemos una desesperante necesidad de otras historias [...] historias que narren cómo se pueden transformar algunas situaciones cuando quienes las padecen logran pensarlas juntos” para, de esta manera “repoblar el desierto devastado de nuestras imaginaciones” (p.130). Donna Haraway (2019) apoya esta manera de pensar juntos en unos “tiempos de urgencias que necesitan historias” (p. 68), contar cuentos “es crucial para la práctica del pensamiento, que debe ser un pensar-con” (p.71). Este pensar-con para generar ficciones es lúdico. Como apunta Vinciane Despret, “el juego libera a las cosas de su ser [...] En la ficción, es posible emanciparse de determinadas limitaciones del mundo real [...] es posible liberar posibilidades que bullían bajo la superficie y que antes no veíamos” (en Bardon, 2022). Para empezar, sería necesario que esa práctica artística quisiera orientarse hacia este despertar de la conciencia ecológica. Diferenciamos aquí lo que podemos llamar “arte ecológico” o “arte ecologista”, aunque ambas categorías pueden coincidir: aunque difiere para algunos teóricos, una buena diferenciación consiste en valorar el mensaje o valorar el proceso de realización. De esta manera, según Fernando Arribas (en Albelda, 2015, pp. 234-235), arte ecologista sería aquel que hace suyo un mensaje de alerta ante la crisis ecológica, y el arte ecológico sería el que se produce siguiendo criterios de sostenibilidad sea cual sea su mensaje. Una de las referencias principales de arte ecológico (que también es aplicable a cualquier otra acción) es la biomímesis defendida por Janine M. Benyus (2012), quien nos exhorta a imitar los procesos naturales –no solo las formas–. Para ella, es imprescindible atender a las siguientes preguntas a la hora de producir algo nuevo: “¿encajará? ¿perdurará? ¿hay algún precedente en la naturaleza?” Para seguir preguntándose

“¿depende de la luz solar? ¿gasta solo la energía que necesita? ¿se ajusta su forma a su función? ¿lo recicla todo? ¿prima la cooperación? ¿cuenta con la diversidad? ¿utiliza la pericia local? ¿frena el exceso desde dentro? ¿ explota el poder de los límites? ¿es bello?” (p. 356-357)

Si la voluntad es crear arte ecologista, como nos indica José María Parreño (2022), podríamos empezar por “elaborar una estética ecocéntrica, alternativa a la del arte moderno y contemporáneo

que han tenido la ciudad, la máquina y el dominio material como sus temas preferidos” (p. 16) y aboga por un “gaiamorfismo” (p. 20) que resalte “la interdependencia de los seres vivos y el entorno, nuestra suerte común, la formidable complejidad de esa trabazón a través del tiempo y el espacio” (p. 21). Helen Torres (2021) lo concreta diciendo que necesitamos historias que “den cuenta de otros mundos, historias sobre el cambio, la adaptación, la mutabilidad, la memoria, la colaboración, los encuentros inesperados, las zonas de contacto y la búsqueda de equilibrio” y en las que “no hay triunfos ni fracasos, sino acontecimientos y vidas compartidas en lugares y tiempos específicos” (p. 58). Sin embargo, ¿de dónde extraemos nuestras referencias sabiendo que, como nos indica Tonia Raquejo (2022b) “nuestro entrenamiento sensorial se ha desarrollado de espaldas a los sistemas biológicos y geodinámicos del planeta” (p. 40)? Por otro lado, no podemos perder de vista las posibles consecuencias negativas de esta proliferación de imágenes cuya voluntad es alertarnos de la situación ecológica en la que vivimos, ya que, como nos recuerda Mijo Miquel (2019), “puede llevar al efecto contrario al buscado, que el miedo que nos produce la realidad nos lleve a la ceguera o bien al olvido de los acuerdos democráticos por los que hemos luchado duramente en los últimos dos siglos” (p. 488).



Ilustración 3 de la Fuente (2023) Pròxim. Espacio Inestable.

4. LA DANZA COMO PRODUCTORA DE FICCIONES CORPOREIZADAS.

4.1. La danza, el cuerpo y el amor.

La danza es una experiencia intensa. Alain Badiou nos cuenta que, si Spinoza aseguraba que nadie sabía lo que podía un cuerpo, la danza se encarga de “dar respuesta a este desafío” (Badiou & Truong, 2016, p.68), mediante una “celebración pura de los recursos del cuerpo” (p. 82). Pasaremos por alto los numerosos experimentos que, desde la danza, se han atrevido a descorporeizar el movimiento, para poder así dentrarnos en sus recursos más habituales. Como adelantábamos en la introducción, es la manifestación artística que mejor escapa a su archivo. Además, el cuerpo humano es protagonista casi absoluto en sus presentaciones. Aunque a veces se le ha tildado de abstracta o conceptual, la danza solo vive en la figuración humana, siempre con un cuerpo que le da vida. Como nos indica Maxine Sheet-Johnstone (2023), “a diferencia del movimiento humano que crea pinturas, novelas, poesía, sinfonías y más, el movimiento humano que crea la danza es la danza misma” (p. 259). Susan Sontag (2008) es aun más explícita cuando afirma que “la danza es el bailarín” (p. 335). Hoy en día, y gracias a los giros afectivos desde los cuales observamos las relaciones, podríamos añadir que la danza es el bailarín y el espectador, porque la danza que nos interesa aquí es aquella que conforma un acto de comunicación que necesita de una mirada que la observe. El mismo material dentro y fuera de la escena: carne, huesos, sistema nervioso, emociones, pensamientos. La diferencia, además de las capacidades físicas de las bailarinas, es, básicamente, la sintonización que éstas tienen con sus cuerpos y la afinación que existe entre su cuerpo y su expresividad, los detalles que pueden aplicarle, las dinámicas que se desarrollan, etc. Sontag de nuevo nos da una pista sobre este dominio del cuerpo como elemento expresivo cuando afirma que para bailar hace falta “estar completamente en el cuerpo y trascender el cuerpo” (2008, p. 338). Es esta trascendencia, que Alan Badiou califica de “luminosa” (Badiou & Truong, 2016, p.68), la que se arroja hacia la persona que observa, quien, a grandes rasgos, también baila cuando observa. Este bailar juntos es lo que Jaime Conde-Salazar (2018) llama un acto de amor, porque este “busca constantemente formas de organización transitorias que trasciendan los límites del cuerpo individual” (p. 95), “desvelando formas desconocidas de ser y estar” (p. 97).

4.2. La escena como mundo circundante.

Por otro lado, la escena actúa como mundo en miniatura, un mundo con menos elementos al que podemos acceder de una forma más directa. La relación de todos los elementos que conforman la

escena puede ser compleja, pero siempre será más manejable que la de un entorno natural donde las relaciones se multiplican. Podemos así generar lo que, ya en 1934, Jakob Von Uexküll (2016) denominó mundos circundantes, la “unidad cerrada conformada por el mundo perceptual (lo que el sujeto percibe) y el mundo efectual (lo que el sujeto obra)” (p. 35). Esta noción hace referencia a los múltiples mundos que se solapan en la naturaleza, mundos que dependen de los signos que cada ser vivo pueda percibir y los que le produzcan una reacción. Su famoso ejemplo de la garrapata, en el que nos narra los pocos estímulos que esta percibe y los pocos signos que la hacen reaccionar y que conforman su mundo circundante, nos da una idea de cómo los seres humanos también vivimos en un mundo de percepción de la realidad limitado. La escena simplifica aún más este mundo. Excepto en las piezas naturalistas, en las que el fuera de campo existe y se imagina, la mayoría de las piezas de danza y artes vivas conforman un mundo cerrado en la escena, no hay afuera. Los elementos con los que se juega son los presentes. Y eso intensifica la unión y dependencia de dichos elementos entre sí, ayudando a generar esa experiencia de comunión con el entorno, con la creación de mundo.

4.3. Cuerpo a cuerpo.

Si cualquier manifestación artística puede contribuir al despertar de una conciencia ecológica, nosotros defendemos el potencial de la danza por sus características específicas, la más relevante de las cuales, ya lo hemos indicado, es el uso del cuerpo en movimiento. Le Breton (2005) afirma que “toda relación del hombre con el mundo implica la mediación del cuerpo” (p.17) y, si estamos de acuerdo en que la danza afina y potencia esta capacidad de mediación mundo-cuerpo, puede que estemos en disposición de afirmar que su capacidad de contribuir al cambio de paradigma que hemos defendido en la primera parte es elevada. Veremos de qué manera los cuerpos se comunican entre sí más allá de la visualidad, y cómo la capacidad de contagio y afecto se multiplica cuando existe la experiencia “cuerpo a cuerpo”. Marta Pinilla (2022) nos indica que, durante el tiempo de la función, artistas y espectadores “ocupan el mismo espacio covivido y son una unidad psicofísica que es capaz de mover grandes fuerzas, y que actúa, vive y respira como un solo ser” (p.143). Gracias a nuestras neuronas-espejo, cuando asistimos a una representación de danza se activa un mecanismo que, también según Pinilla, involucra el siguiente procedimiento: visión/audición, observación/escucha, representación, experimentación, evocación, simulación, comprensión y empatía (p. 148) de manera que podemos “participar virtualmente en el cuerpo de otra persona” (p. 153). Marco Iacoboni incide en esta participación cuando argumenta que estas neuronas-espejo “parecen especializarse en entender la condición existencialista y el compromiso con los demás” y que estamos diseñados “para

interconectarnos de modo profundo y mutuo” (2009, p.256). Nazareth Castellanos (2022), neurocientífica, amplía esta vinculación también a la emoción: cuando “la percibimos en otra persona, resuena en nuestro cuerpo, la hacemos nuestra” (p.62). Yves Citton (Citton & Fernández-Savater, 2023) defiende que la verdadera atención es convergente (p. 45), es decir, necesita de la presencia de los cuerpos. A diferencia de la atención que podemos prestarle a una pantalla, “hay algo absolutamente único que sucede cuando los cuerpos se encuentran aquí y ahora” (p. 46), afirma Citton, de manera que quien baila *es el resultado* de la atención de quien observa. Y no hay nada de subjetivo en esta relación: los estudios de neurociencia han detectado lo que llaman coherencia fisiológica, una sincronización entre los cerebros y los corazones de quienes se comunican (Castellanos, 2022, p. 220). Latiendo juntos, ¿cómo no vamos a pensar que somos interdependientes? ¿Cómo no fantasear con latir con todo lo viviente?

4.4. Cuerpo a tierra.

Por otro lado, la danza contemporánea occidental ha fantaseado siempre, como nos indica André Lepecki, con “ayudar a la humanidad a recuperar su naturaleza perdida” (2016, p. 85), una voluntad fracasada de antemano, pero que puede dirigirnos no a recuperar sino a construir una nueva relación con nuestro medio. Y esta nueva relación descansa, no nos cansamos de repetirlo, en la asunción de formar parte del conjunto de la vida, de reconocer cómo nuestro cuerpo necesita del resto de los cuerpos y de los elementos que nos permiten mantenerlo con vida.

Esta corporeización también tiene una relación específica con la tierra. La experiencia de la danza *pesa*, nos hace conscientes de estar aquí, con una forma concreta, un peso concreto, pegados al suelo. Es lo contrario a una experiencia *elevada*, si se nos permiten estos juegos de palabras. Si leer poesía, escuchar música o andar entre obras visuales puede producir una experiencia en la que nos despegamos de este mundo, la danza nos vuelve a pegar, aun provocando la misma conmoción – etimológicamente, nos *empuja lejos juntos*–. Le Breton (2005) nos indica que “la danza participa intensamente en la interrogación de nuestras sociedades sobre el estatus del cuerpo y, por tanto, más allá de eso, sobre el estatus del sujeto” (p. 111), y nosotros añadimos que ese sujeto siempre es múltiple y conectado, por lo tanto la interrogación se amplía a sus relaciones con el medio y quienes le acompañan en dicho medio. Se hace urgente, por tanto, poner fin al tiempo del ser-sin-nicho del que nos hablaba Tonia Raquejo (2022) y desarrollar la conexión necesaria que nos permita habitar y conectar un lugar compartido.

4.5. El cuerpo que necesitamos.

Para ello, no obstante, no basta con bailar o ver bailar. La danza, como cualquiera de las artes, puede querer reflejar el mundo que le ha tocado vivir, proponer mundos posibles, proponer huídas momentáneas, entretener, afianzar o deshacer estereotipos... Es por ello que, cuando hablamos de las posibilidades de la danza como generadora de conciencia, hablamos de una danza que se manifiesta a través de lo que Laurence Louppe (2011) denominó cuerpos críticos, aquellos que sirven para “elaborar un pensamiento sobre el mundo” y que “hacen fracasar los esquemas habituales de autorrepresentación” (p. 353). Y esos cuerpos no son los más abundantes en una disciplina mucho más acostumbrada a la docilidad. Michel Foucault (2002) parece que habla de los bailarines cuando define a los soldados y sus cuerpos dóciles diciendo que “es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (p. 140). Nosotros apostamos por un cuerpo que se alegra de su capacidad de relacionarse consigo mismo y con el exterior, que, como indica Vinciane Despret (2008), es capaz de cuestionar su identidad para producir “una nueva manera de ser humano, lo que aumenta el número de identidades” (p. 258), un cuerpo que no se deja llevar solo por el gozo sino que se preocupa de establecer nuevas maneras de estar en el mundo, ya que, de nuevo en palabras de Despret, “los cuerpos y los mundos articulan los unos a los otros: es una forma particular de “disponer” ambos, cuerpo y mundo” (2008, p. 259). La danza ha podido contribuir al relato moderno gracias a su incesante movilidad, pero desde hace años existen muchos cuerpos que han decidido redefinir su postura frente a un mundo que se encamina a una transformación radical. Como nos indica André Lepecki (2011), la danza supo “despojarse de su identidad modernista como arte del movimiento, al tiempo que abraza su capacidad de decodificar críticamente las fuerzas que ya coreografían nuestros gestos, hábitos, lenguaje, pensamientos, gustos, deseos (incluso nuestro deseo de bailar o ver danzas)” (p. 155). Es en esta tradición de cuerpos críticos que inventan nuevas maneras de estar en el mundo y de crear mundos en la que *Pròxim* se inscribe.

5. El suelo como elemento sustancial de la danza y los acercamientos radicales a este en la obra de La Coja Dansa.

5.1. Suelo donde piso / suelo donde peso / suelo donde pienso.

Después de defender que la ficción y el arte tienen mucho que decir en el cambio de paradigma que necesitamos, volvamos a la terrenalidad a la que hacíamos referencia en la primera parte de esta investigación. En este capítulo, inclinaremos nuestras cabezas hacia abajo para fijarnos en el suelo que nos acoge, porque *Pròxim* se constituye como una obra que intensifica al máximo la relación de los bailarines con el suelo que pisan. La presencia del suelo en las artes visuales ha sido intensamente estudiada por María Puig de la Bellacasa (2023), quien destaca aquellas que “incitan a las intimidades materiales a través de la cercanía corporal y los entrelazamientos estéticos y sensuales con la sustancia del suelo” (p. 112). Considera que todas estas obras provocan un sentido de vivificación que “alienta un mejor conocimiento del suelo vivo y la conciencia de la interdependencia” y sostiene que “el desarrollo de historias centradas en el suelo podría reinventar el sentido de pertenencia a una Tierra en conflicto” (p. 13).

En danza, el uso del suelo es fundamental, sea o no sea el motivo alrededor del cual gire la pieza. Es desde el suelo, ese “plano cero de las intensidades en curso”, como lo nombra Marie Bardet (2008, p.47), desde donde organizamos nuestros cuerpos para su movimiento, un suelo que nos atrae por la fuerza de la gravedad pero que también nos impulsa cuando recogemos la fuerza necesaria para despegarnos de él. El suelo ha servido para ser percutido y así generar ritmo, también ha querido ser trascendido en la danza académica, donde la ligereza femenina y la potencia en los saltos masculina son características muy definitorias. En la danza contemporánea, el suelo es la base desde donde articular cada parte del cuerpo, tanto para acercarse a él como para alejarse, con un trabajo intenso de ejes, desequilibrios, caídas y recuperaciones. Sin embargo, la práctica de la danza ocurre siempre en suelos homogéneos. No importa dónde suceda la práctica: casi todos los suelos de los estudios de danza comparten las mismas cualidades: lisos y con algún grado de amortiguación. El cuerpo de quien baila no afecta al suelo, y tan pronto como alguna de sus cualidades se transforma (deterioro, grietas, levantamiento de la superficie), se repara.

No vamos a detenernos en el momento en el que la danza, entendida como celebración popular que ocurría en espacios abiertos, fue sustituida por la danza cortesana que acontecía en los palacios para

transformarse, más adelante, en danza teatral que tenía su lugar en los escenarios. Baste decir que, con este paso, la danza se domestica y el suelo se homogeniza. Como bien define Raúl León (2022),

más allá de sus cualidades materiales, el suelo debe funcionalmente no obstaculizar la circulación de los cuerpos [...] Nada que nos podamos clavar, con lo que podamos tropezar o enredarnos, ninguna sustancia que nos pueda hacer resbalar (p.243).

Harmut Rosa (2019) abunda en este sentido defendiendo que “la certeza de que el suelo donde estamos parados nos sostiene se cuenta entre las condiciones fundamentales de la *seguridad ontológica*” (p. 67). Este suelo neutro que nos sostiene se asemeja al que podemos encontrar en las ciudades y en el interior de los edificios, donde nuestros pasos no dejan huellas ni chafan materia flexible. Parecería, por tanto, que la acción de la gravedad solo sirve para mantenernos conectados en el suelo, pero no alcanza a modificar a este último.

5.2. Los pies en la tierra.

Sin embargo, la conexión de la danza con la naturaleza, aunque fuera de los canales de producción convencionales, se ha mantenido viva gracias a personalidades peculiares que no han querido abandonar la experiencia de bailar sobre un suelo vivo, quienes estarían de acuerdo con Michel Serres (2004) cuando afirma que “nada conoce del mundo aquel que habita en la ciudad” (p. 77). La precursora de la danza moderna, Isadora Duncan, decidió deshacerse de sus influencias formales mediante una conexión específica con la naturaleza, donde bailaba descalza. En sus propias palabras,

El gran y único principio en el que me siento justificada para apoyarme es una unidad constante, absoluta y universal que atraviesa todas las manifestaciones de la Naturaleza. Las aguas, los vientos, las plantas, los seres vivos, las mismas partículas de materia obedecen a este ritmo controlador cuya línea característica es la onda (en Brown, 1998, p.8).



Ilustración 4 Isadora Duncan



Ilustración 5 Monte Verità (Suiza)



Ilustración 6 Anne Halprin.
Planetary dance.

Esta voluntad coincidió con los movimientos higienistas y de educación libre que aparecieron a principios del s. XX, entre los que destaca la escuela de arte que Rudolf von Laban fundó en el Monte Verità y que funcionó desde 1913 a 1918, donde las estudiantes bailaban al aire libre y donde se practicaba el nudismo. Esta voluntad de educar cuerpos sanos alejados de la polución y corrupción de la ciudad necesitó de este aislamiento en la naturaleza. Las guerras mundiales y la progresiva ola conservadora fueron acabando con estos movimientos que proponían un acercamiento total a la naturaleza y a sus ritmos. Sin embargo, precursoras de la posmodernidad como Anne Halprin han seguido combinando su labor escénica más convencional con retiros en la naturaleza donde la danza no solo pretende conectarse con lo sagrado, sino que busca una participación total de los asistentes, muchas veces con una función terapéutica, como ocurre en su *Planetary Dance* (desde 1981) – Halprin fue de las primeras que trabajó con el colectivo de portadores del virus del VIH y también ha trabajado con enfermos de cáncer tras sufrir y superar ella misma uno—. En la actualidad, las experiencias de danza relacionadas con la naturaleza parecen haberse relegados a retiros de biodanza o de *contact improvisation*, formatos alejados de las tendencias artísticas actuales y de la profesionalización.

5.3. Suelos movedizos.

La danza posmoderna, que aparece en Nueva York en los años 60, es ya una danza por completo urbanita, desarrollada y presentada siempre en contextos urbanos. Lofts, galerías y teatros alternativos son sus lugares de producción. Sin embargo, este movimiento empieza a cuestionar esta relación estable de la danza con el suelo, aunque su recurso no es volver al suelo natural. Su búsqueda de un cuerpo que abandone las reglas del cuerpo académico y el de la danza moderna anteriores les

lleva a bailar colgados de las paredes de los edificios (Brown T. , 1970) o en dispositivos donde las superficies son irregulares o móviles (cuerdas, plataformas) como la que aparece en *The fact of matter* de William Forsythe (2009). Este cuerpo que debe adaptarse a unas nuevas condiciones produce una corporalidad nueva que aplica nuevos recursos y recupera un cierto grado de verosimilitud después de los artificios de las técnicas anteriores.



Ilustración 7 Trisha Brown (1970). *Man walking down a building*.



Ilustración 8. W. Forsythe (2009) *The fact of matter*.

En Europa, la gran referencia de la danza-teatro, Pina Bausch, también ha experimentado con suelos naturales, aunque siempre dentro del teatro convencional. Su exitosísima *The rite of spring*² (Bausch, 1975) utilizaba un suelo de tierra marrón que iba adhiriéndose al cuerpo de las bailarinas y que influía claramente en su movimiento, aunque Bausch no renunció a utilizar su vocabulario coreográfico habitual. En *Vollmond*³ (Bausch, 2006) cubrió el escenario de agua, enriqueciendo la experiencia del elenco con un elemento que claramente afecta de manera intensa la ejecución de la coreografía. En los últimos años, quien más ha experimentado con los suelos escénicos posiblemente haya sido Damien Jalet, quien lo ha inclinado 34 grados en *Skid*⁴ (Jalet, 2017), impidiendo que ningún movimiento convencional de danza pueda realizarse y provocando, por tanto, que todo el material coreográfico deba rendirse y adaptarse a esta inclinación.

² <https://youtu.be/NOTjyCM3Ou4?si=Jy0G0gRkdECi7Nh5>

³ https://youtu.be/jbeOqyr7_gc?si=L-Wy-Xk4T-VDMv92

⁴ https://youtu.be/qC2INPLJTEU?si=cTmWSJhl7m_THLXp



Ilustración 9 P. Bausch (1975) *The rite of spring*.



Ilustración 10 P. Bausch (2006) *Vollmond*.



Ilustración 11 D. Jalet (2017) *Skid*

5.4. Los suelos de La Coja Dansa.

La conexión con el suelo y su presencia como elemento fundamental de las piezas aparece en *La Coja* desde sus inicios en 2005, cuando al final de *Nada que Ver* (de la Fuente Frutos & Clavel Gimeno, 2005), los intérpretes levantaban parte del linóleo blanco que cubría el escenario para meterse debajo y seguir bailando. Con este pequeño gesto, se revela un interés por no dar nada por sentado: hasta el suelo, lugar inmutable que se presupone firme, puede revelar un hueco a cubrir. Los suelos móviles aparecen también en *Prólogo del Temblor* (de la Fuente Frutos, 2008) o *Llocjocxoc*⁵ (de la Fuente Frutos, 2015), pero se hacen verdaderos protagonistas en *Fer-se un lloc*⁶ (León Mendoza, Clavel Gimeno, & de la Fuente Frutos, 2016) y en *Sòl*⁷ (León Mendoza, 2022).



Ilustración 12 de la Fuente (2019) *Llocjocxoc*. Teatro Inestable.



Ilustración 13 Clavel, de la Fuente, León-Mendoza (2016) *Fer-se un lloc* de La Coja Dansa. Teatro Inestable.



Ilustración 14 León-Mendoza (2022) *Sòl*. Teatro Círculo.

⁵ <https://vimeo.com/347752646>

⁶ <https://vimeo.com/manage/videos/220737563>

⁷ <https://vimeo.com/manage/videos/869020408>

En el primero, un enorme cuerpo de corcho blanco ocupa todo el volumen del escenario. Durante 4 días, este volumen se transforma y se habita. El corcho, que empieza en grandes bloques y acaba profundamente fragmentado, cubre el suelo impidiendo un desarrollo del movimiento convencional y obligando a las intérpretes a encontrar una manera específica de moverse. Es en *Sòl* cuando el suelo se conforma como tema único. Transformando el Teatro Círculo de Valencia en una pista de patinaje, con placas sintéticas que simulan el hielo, intérpretes y público se calzan unos patines de cuchilla para entrar en el espacio y transitarlo, un espacio que resbala, que provoca caídas, que es peligroso y divertido y en el que lo único posible es tenerlo en cuenta, atenderlo y aprender a desplazarse sobre él sin riesgos.

En *Pròxim*, el suelo está vivo. Jordi Pigem (2021) nos recuerda que “humano viene de humus, suelo vivo” (p. 17). María Puig de la Bellacasa (2023) sostiene que esta noción ha venido a desterrar la identificación de suelo con suciedad para dotarlo de toda la riqueza biológica que atesora y añade que el cambio de paradigma consiste en pensar el suelo no como “un contenedor de mundos sino como un mundo en sí mismo” (p. 75). Este suelo que está vivo y que reacciona ante las pisadas de las intérpretes, quiere ser un suelo que, desde la ficción, represente todos los suelos naturales. La población urbana está muy desconectada de la posibilidad de que el suelo reaccione ante nuestra presencia, pero todo aquel que haya vivido en entornos rurales o silvestres sabe que el barro se pega a las botas, las ramas se rompen a nuestro paso y las plantas amortiguan el caminar. Por otro lado, en *Pròxim* se baila descalzo. Esta desnudez de los pies es característica de la danza contemporánea – aunque no definitoria, sí es dominante–, y define la relación especial que los bailarines tenemos con el suelo donde pisamos, además de la necesidad de articular el pie sin intermediarios. Hartmut Rosa (2019) nos recuerda que “por medio de los zapatos logramos una distancia “amortiguadora” entre cuerpo y mundo, que nos permite pasar de un vínculo participativo a uno objetivante y reificante” (p. 68). La participación, en esta pieza, era más relevante que nunca.

Pròxim se sirve, como ya hemos adelantado, de un suelo realizado con malla sobre el que caminar y bailar requieren de una adaptación. El suelo es engañoso y se desplaza acorde a nuestra presión. Cuando ésta se angula sin cuidado, el suelo se mueve y nuestro peso y eje se vienen abajo. Por tanto, habitarlo obliga a un cambio de relación, a una manera particular y específica de movernos que nos transforma y nos recuerda que el cuerpo es plástico, que puede modificar su conducta para relacionarse con un entorno concreto, y que esta modificación es la que debemos realizar si no

queremos entrar en conflicto con él ([video](#))⁸. A través de este suelo ficcional, recordamos que nuestra manera de movernos tampoco es natural ni original: es el fruto de nuestra vida y de los encuentros que en ella hemos tenido. Caminar y moverse sobre suelos impertérritos, que no acusan nuestro peso ni nuestra presión, provoca la corporalidad que consideramos normal, cuando, en el movimiento, no hay nada que pueda considerarse así. Moverse siempre está en relación con el medio donde uno se mueve, una relación de interdependencia que también afecta al suelo.

⁸ Enlace del video: <https://vimeo.com/962322815?share=copy>

6. PRÒXIM

No hay nada más contemporáneo que negociar el aterrizaje en un suelo.

Bruno Latour (2019, p. 82)

Para su visionado, se aporta tanto el [video promocional](#) como el [video de la obra completa](#).

Antes de empezar con el análisis, se hace necesario especificar qué roles ha ocupado el investigador de este TFM. Aunque defendemos con uñas y dientes el carácter colectivo de una obra de estas características, lo cierto es que cada persona ocupa parcelas concretas con mayor o menor responsabilidad en el conjunto general. En este caso, el investigador no solo codirige la compañía desde su creación en 2005, sino que desempeña las siguientes funciones:

1. Idea, concepción de la obra, encuentro con los referentes.
2. Escritura de todos los proyectos, tanto de financiación como de residencias, dirigidos a las instituciones que veremos más adelante. Justificación de los gastos posteriores. Contabilidad.
3. Dirección escénica y coreográfica. Tanto las ideas escenográficas como las musicales y lumínicas se proponen al equipo especialista, que es quien se encarga de materializarlas y, en muchos casos, mejorarlas con sus aportaciones. Los procesos de improvisación con el elenco y la selección de los materiales entran dentro de esta dirección. Tanto la calendarización de los ensayos como de los distintos momentos del proceso de producción entran dentro de este apartado.
4. Interpretación. Formar parte del elenco y dirigir la pieza es una constante del investigador.
5. Labores diversas de producción (citas con personal de video y foto, compra de materiales, etc.), promoción y creación de los materiales necesarios para su posterior distribución.

6.1. Descripción técnica y tecnológica de la obra.

6.1.1 Escenografía

Pròxim es una pieza de danza contemporánea que se realiza en un espacio escénico a la italiana, por lo que su preparación y recepción resultan convencionales dentro del mundo escénico. Esta pieza tiene como elemento principal ese suelo en el que nos movemos y que nos mueve. Desde la idea inicial desde la dirección, que sugería un suelo que pudiese levantarse por completo, el equipo formado por Diego Sánchez, de los Reyes del Mambo, y Raúl León, de la Universitat Politècnica de València, seleccionaron los materiales y el diseño del dispositivo de levantamiento. Este suelo está

hecho con una malla de las que se usan en las vallas de los jardines para sustituir vegetación, separar espacios y dotar a los interiores de mayor intimidad. La superficie que cubre es de 12 metros de ancho por 50 metros de fondo. Su tamaño requirió que se pegaran cuatro de estas mallas con cinta adhesiva de doble cara ([video](#)).



Ilustración 15. Realización de la escenografía en la Nau de la UV. Septiembre 2024.

Su movimiento en el segundo acto se realiza mediante cuerdas a las que se les añade un mosquetón que se engancha a una pinza tensora, que es la que se aplica a la malla. En el otro extremo, se conectan todas en la cabina técnica por medio de unas aspas para desembarcar las cuerdas de la maquinaria. La escenografía cuenta con 6 de estas cuerdas con sus respectivos dispositivos de enganche, dos en boca y fondo derecho, dos en boca y fondo izquierdo y dos en boca y fondo a la mitad del escenario. Cada cuerda funciona independientemente, de manera que desde la cabina técnica pueden generar los paisajes y relieves que aparecen en la pieza, y que son los resultantes de las pruebas realizadas durante la residencia técnica en La Nau. Con este material se genera una escenografía que pretende dar respuesta a esta pregunta de Anna Tsing: “¿Puedo mostrar el paisaje como el protagonista de una aventura en el que los humanos son solo uno entre diversos participantes?” (2017, p. 211).

El único material añadido que aparece en la escenografía es un micrófono colgado, que imita las cuerdas que activan el suelo, y que se usa para los monólogos y para que, desde el suelo, recoja los golpes y los deslizamientos.

6.1.2. Iluminación

El diseño de iluminación también parte de Diego Sánchez y Raúl León Mendoza. La apuesta por un ambiente oscuro que no deja ver los cuerpos en su totalidad, que marca el inicio de la pieza, se va relajando progresivamente, aunque el claroscuro y la ausencia de luces frontales son las características principales del diseño junto con unas líneas de luz con colores vivos que parecen cortar el espacio. Es un diseño alejado del naturalismo y opuesto a los que pretenden realzar los cuerpos que se mueven en escena habituales de las piezas de danza. La ficha técnica puede consultarse en [este enlace](#).

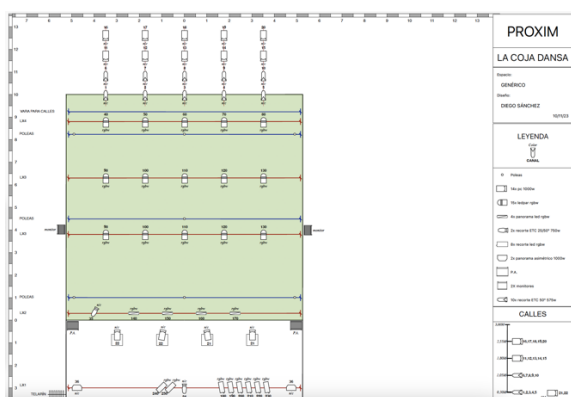


Ilustración 16 Mapa de luces diseñado por Diego Sánchez para Pròxim.



Ilustración 17 Pròxim en Espacio Inestable 2023

6.1.3. Música

En el aspecto musical optamos por reciclar temas de Heezen, compositor de Castelló que ha colaborado con la compañía en numerosas ocasiones. Al no poder afrontar el coste de una nueva composición, reutilizamos temas que ya usamos en *Enlluernador* (de la Fuente Frutos, 2021). Raúl León Mendoza pincha y distorsiona el ambiente sonoro cada día desde una mesa de audio que acoge también los ruidos del ambiente captados por el micro que hay en escena.

6.1.4. Dramaturgia

¿Por qué *Pròxim*? Este adjetivo hace referencia a dos aspectos fundamentales: por un lado, su carácter temporal y por otro, su carácter espacial. Lo próximo es lo siguiente, lo que viene después de lo que esté sucediendo ahora. Y algo próximo es algo cercano espacialmente, que puedo coger

con la mano o ver desde donde me sitúo. Timothy Morton (2017) nos advierte, sin embargo, que “es una paradoja que lo que parece más próximo —mi existencia en cuanto a ente real, cuya forma abreviada es humana— resulta ser fenomenológicamente la cosa más distante del universo” (p. 37) y que “proximidad no significa obviedad: pídele a alguien que mire un ácaro del polvo con un microscopio electrónico” (p. 28). Temporalmente, Danowski y Viveiros (2019) nos recuerdan que “el futuro próximo en la escala de unas pocas décadas, no solo se vuelve imprevisible sino también inimaginable” (p. 40), aunque el arte, precisamente, se encargue de imaginar todos los futuros posibles, desde los más catastrofistas a los más halagüeños. Estos autores no descartan que “las generaciones próximas tengan que sobrevivir en un medio empobrecido y sórdido, un desierto ecológico y un infierno sociológico” (p. 48).

La aparición de un ecosistema propio en cada una de las piezas de la compañía nos permite ajustar el contenido de las escenas a un propósito concreto. En esta ocasión, la dramaturgia se basa en ese trazado de trato con el suelo, desde la delicadeza del principio del primer acto a la violencia ejercida sobre él al final de dicho acto, antes de que sea el propio suelo el que entre en acción, convirtiéndose en protagonista y relegando a las intérpretes a un segundo plano. Bruno Latour parece haber visto la pieza cuando afirma que “hoy, el escenario, los bastidores, el proscenio, el edificio entero se ha subido a las tablas y les disputa a los actores el papel principal” (2019, p.68), aunque su referencia no tenga nada que ver con actividades escénicas.

Para encontrar la corporalidad necesaria, buscamos referencias naturales desde las cuales construir los personajes, una corporalidad fluctuante que en ningún caso pretende imitar a animales o plantas concretos, aunque el punto de partida pueda serlo. Como bien apunta Estelle Zhong Mengual (2023), aquí “la naturaleza desempeña el papel de fuente de *imaginación* de las formas” (p. 34), buscando su “parte *invisible*: es decir, todo lo que no se da de manera espontánea en la experiencia visual y que, por tanto, supera la simple morfología” (p. 35). Huimos de la imitación formal reducida a caricatura para encontrar cualidades, impulsos, ritmos y cadencias que se ajusten a cada escena y que se salgan del lenguaje formal de la danza convencional. Para ello nos lanzamos a una experiencia que transita de lo analítico a lo intuitivo, que viaja del intelecto a las tripas. Durante el proceso nos remitimos constantemente a lo que, ya en 1965, Étienne Souriau llamó “el entusiasmo del cuerpo” por el que “al añadirse una excitación verdaderamente psíquica, primero confusa y global, luego precisa en convenciones formales, vemos nacer una poética del movimiento” (Souriau, 2022, p.46).

Paradójicamente, esta reflexión define la relación que Souriau encuentra entre el movimiento artístico y los animales. Y lo cierto es que, en esta búsqueda a la que nos enfrentamos, el componente artístico, la voluntad o la conciencia de estar creando una obra, se disuelve para dar paso a otro tipo de experiencia más mundana pero enormemente profunda.

6.2. Reflexión sobre el proceso de trabajo.

6.2.1 Preproducción: solicitud de subvenciones, formación del equipo de trabajo, residencias solicitadas.

Los procesos de producción de La Coja Dansa comienzan siempre con la elección de temática o la detección del motivo que regirá la producción para elaborar los distintos proyectos requeridos para la obtención de subvenciones de organismos diversos que, en el caso de *Pròxim*, han sido el Institut Valencià de Cultura, dependiente de la Generalitat Valenciana, y el Ajuntament de València, dos instituciones que llevan apoyándonos los 20 años que tenemos de trayectoria⁹. Las distintas convocatorias requieren de distintos proyectos, y su redacción depende de los ítems de valoración que cada institución considera relevantes. Nunca acabaremos de enfatizar la influencia de las políticas culturales: los requisitos necesarios, así como los ítems que puntúan a favor, constituyen una verdadera fuerza que afecta a las producciones, que se esfuerzan por acoplarse a los dictámenes de las convocatorias –y que afectan desde el porcentaje de hombres y mujeres del proyecto hasta aspectos como su mirada social, su uso de textos en valenciano o los proyectos didácticos que acompañan a la producción–. El inicio de los ensayos, sin embargo, siempre es anterior a la concesión de las ayudas. El reintegro de estas, además, se hace cuando el proyecto está terminado –muchas veces, llega un año más tarde–. Por lo tanto, la compañía debe de tener en su poder tanto dinero como vaya a gastarse en la producción, adelantando el dinero que luego será reintegrado. En el caso de *Pròxim*, el gasto ha sido de aproximadamente 16.000€. El Institut Valencià de Cultura concedió 83,33 puntos al proyecto –sobre 100– y una cantidad económica de 9.708,76€, la más baja en los últimos diez años. El Ajuntament de València concedió 5.937.73€, la cantidad más alta de toda la resolución de ese año.

La configuración del equipo de trabajo se realiza sin audiciones ni convocatorias. La Coja prefiere siempre trabajar con artistas ya relacionados con la compañía, bien por haber participado en

⁹ Las convocatorias para ambas subvenciones pueden consultarse en [este enlace](#).

anteriores montajes, bien por otro tipo de relación. En este caso, se reúne a un equipo de 4 intérpretes –en el que se incluye también el director de la pieza–, un equipo de escenografía e iluminación de dos personas y una poeta. Inicialmente, una actriz y un músico figuraban en el proyecto, pero la financiación requerida no alcanzó el porcentaje previsto y esto provocó su salida del proyecto.

Finalmente, la compañía solicitó dos residencias, una artística y una técnica, al Mediterranean Dance Centre de Svetvinčenat (Croacia) y al festival Dansa València en colaboración con La Nau de la Universitat de València. Ambas instituciones convocan las residencias de manera pública y seleccionan a las beneficiarias de entre los proyectos recibidos. El dossier para solicitar la residencia de Dansa València puede consultarse en [este enlace](#).

6.2.2. Producción: ensayos, residencias, entrada al teatro.

La producción se articula en esta ocasión en 5 etapas claramente diferenciadas en sus propósitos.

1. Encuentros/ensayos con los intérpretes en Acontarmentiras, sede de la compañía sita en el barrio de Benimaclet. Los primeros encuentros sirven para hablar y moverse alrededor de los temas que van a sostener la pieza (video)¹⁰, para compartir textos e impresiones, para practicar de nuevo la comunidad y para probar los materiales que irán apareciendo en la pieza. En estos ensayos no se busca la creación de una coreografía –entendida esta como una sucesión de movimientos aprendidos que puede y debe repetirse en cada función– sino en la búsqueda de una corporalidad específica que defina la obra y que se acople a las necesidades dramáticas y técnicas de esta. En este periodo probamos con unos arneses con la esperanza de poder flotar y rebotar sobre el suelo (video)¹¹, pero desechamos la idea al no contar con una barra a la suficiente altura y al entender que este dispositivo requiere de unas condiciones fijas que no íbamos a tener en todo los teatros donde, idealmente, se pudiera programar el trabajo. Entramos en contacto también con el suelo hecho de malla,

¹⁰ Enlace del video:

https://www.instagram.com/reel/Cu9vUZOtGfa/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D

¹¹ Enlace del video:

https://www.instagram.com/reel/CvFZvOat4Ur/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D

de un tamaño mucho menor del que usamos finalmente, y que nos empieza a ofrecer recursos y cualidades. De entre ellas, la más específica es aquella en la que pretendemos no dejar marca en el suelo al movernos, lo que requiere toda una reorganización de las pisadas, los contrapesos, los desplazamientos y las direcciones. Como ejemplo básico, podemos afirmar que al caminar con normalidad se aplica una fuerza de entrada diagonal del pie sobre el suelo y otra fuerza contraria de salida que, en este suelo, ya dejan una marca, por lo que la pisada debía ser siempre exactamente en vertical, de arriba a abajo, lo que modifica por completo el caminar y, por ende, toda la corporalidad restante. Este descubrimiento y la incorporación de una corporalidad supeditada a condicionantes externos a los que nos sometemos es lo que hace del trabajo con el cuerpo una experiencia significativa y enormemente atractiva. En lugar de perfeccionar aquellos movimientos que cada estilo de danza utiliza y genera, nos ponemos voluntariamente en apuros para desentrañar las posibilidades de una manera de moverse extremadamente cuidadosa, de respeto por la superficie, de delicadeza y silencio. Seguimos convencidas de que la aparición de corporalidades diversas en la danza afecta a quienes la practican de una manera que trasciende su uso en la sala de ensayo. Otros materiales y dispositivos como humo artificial o ventiladores se manejaron en este momento para posteriormente no ser incluidos en la pieza.



Ilustración 18 Improvisación para encontrar la corporalidad requerida en Acontarmentiras. Julio 2023



Ilustración 19 Ensayos con arneses en Acontarmentiras. Julio 2023



Ilustración 20 Primeros ensayos con el suelo en Acontarmentiras. Julio 2023

2. Un segundo momento esencial fue la semana de residencia artística en Svetvinčenat ([video](#))¹² en Croacia, convocada por la Zagreb Dance Company, compañía pública de la ciudad de Zagreb. Una residencia artística consiste principalmente en la cesión de unas instalaciones de ensayo que puede ir acompañada de una bolsa de dinero que, en este caso, era solo para las dietas –de manera que el viaje lo sufragó la compañía–. Este espacio de ensayo contaba con una habitación-dormitorio, así como con una cocina, por lo que la inmersión en el trabajo fue total. En esta semana se consolidaron muchas de las escenas que formarán parte de la pieza, trabajándolas con más tiempo y con una mirada que ya comenzaba a vislumbrar el carácter de la obra. Para esta residencia, utilizamos un suelo todavía muy reducido, de 8x8 metros, y trabajamos su movimiento desde la manipulación de los bailarines, aun sin cuerdas ni poleas ([video](#))¹³. Todo este material de manipulación quedó suspendido cuando entraron en juego dichas cuerdas y poleas. El peso de la malla utilizada era también mucho menor, lo que nos permitía un juego muy visual al levantarlo y provocarle ondulaciones. Todos estos recursos fueron también suspendidos más adelante con la aparición del suelo final. Sin embargo, muchas de las cualidades de movimiento que se consolidaron aparecieron en esta residencia. De inspiración a veces animal, trabajamos su transición a un movimiento más abstracto para evitar la imitación, teniendo en cuenta las palabras de Estelle Zhong Mengual (2023) quien nos avisa de que “la palabra inspiración sirve para indicar que existe una relación, pero no permite conocerla” dado que “impide formular la calidad, el contenido, las tonalidades, las funciones o la diversidad de esas relaciones” (p. 33). Sin embargo, esta inspiración que comienza con una imitación es fuente de recursos significativos, dado que, como también indica Vinciane Despret (2018), esta imitación requiere que “el imitador haya comprendido el comportamiento del otro como un comportamiento dirigido que traduce deseos y creencias” (p.17). Además de ensayar, la compañía impartió un taller alrededor de los materiales de la pieza. Este tipo de mediaciones son requisitos esenciales en las residencias, que siempre buscan la manera de conectar a las compañías beneficiarias con el entorno de la residencia.

¹² Enlace del video:

https://www.instagram.com/reel/CwqI9TptAU/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D

¹³ Enlace del video: <https://vimeo.com/959446081?share=copy>



Ilustración 21 Espacio del Mediterranean Dance Centre. Croacia. Agosto 2023



Ilustración 22 Improvisación en el Mediterranean Dance Centre. Croacia. Agosto 2023



Ilustración 23 Improvisación en el Mediterranean Dance Centre. Croacia. Agosto 2023



Ilustración 24 Taller en el MDC (Croacia) 2 septiembre 2023



Ilustración 25 Taller en el MDC (Croacia) 2 septiembre 2023



Ilustración 26 Taller MDC (Croacia) 2 septiembre 2023

3. El tercer momento, justo a la semana siguiente de acabar la residencia artística de Croacia, fue la entrada en la sala Matilde Salvador, de La Nau de la Universitat de València, gracias al festival Dansa València. Una residencia técnica se caracteriza por poner al alcance de la compañía todos los dispositivos escénicos necesarios, principalmente equipo de luces y sonido, en un teatro. Supone una inmersión similar a la que se realiza en el teatro donde se va a estrenar, pero con el tiempo necesario para probar recursos y seguir en el proceso de creación. En esta semana confeccionamos el suelo definitivo y colocamos el sistema de cuerdas y poleas que lo levantarán, por lo que pronto detectamos aquellos materiales anteriores que rechazamos y aquellas escenas nuevas que surgen con las nuevas incorporaciones técnicas. De esta manera, todo el segundo acto, cuando el suelo ya es

movido mediante el sistema diseñado a tal efecto, debe ser compuesto en esta semana. El esqueleto de los recursos queda fijado, con las elevaciones diversas dividiendo los cuadros de este acto. También las luces quedan planteadas en su diseño general, que se concretará del todo en la semana final.



Ilustración 27 Ensayo en la Nau de la UV. Septiembre 2023.



Ilustración 28 Ensayo en la Nau de la UV. Septiembre 2023.



Ilustración 29 Ensayo en la Nau de la UV. Septiembre 2023.

4. A continuación, el proceso vuelve a Acontarmentiras. Es el recuerdo de la residencia técnica, así como un elevado nivel de imaginación, lo que nos permite seguir componiendo las escenas ya sin los materiales necesarios. Este periodo sirve para perfilar aún mejor las cualidades, para diferenciar la corporalidad de las distintas escenas y cuadros y para incorporar algunos de los textos escritos que se incluirán en la obra.
5. Finalmente, la semana de la entrada al teatro, en este caso Espacio Inestable, nos permite montar y ensayar en el lugar del estreno. Esta semana es esencial en cualquier proceso de estreno si la pieza no descansa simplemente en el dibujo coreográfico. La adecuación de la escenografía y su implantación es un proceso lento, y poder ensayar en el lugar del estreno facilita mucho el trabajo al equipo de intérpretes. A la vez, es tiempo de hacer la promoción, colgar carteles, activar las redes sociales, lanzar notas de prensa¹⁴, etc. El estreno se produjo el día 2 de noviembre de 2023 y la obra permaneció en el teatro 3 días más.
6. Una vez estrenada la pieza, se procede a justificar los gastos para las subvenciones concedidas, a realizar los materiales de promoción con los que la empresa que nos

¹⁴ Un ejemplo puede consultarse aquí: [nota de prensa Valenciaplaza](#).

representa y distribuye intenta conseguir más funciones –[dossier](#), [video promocional](#), [ficha técnica](#), mapa de luces, etc.– y a incluir la pieza en los ficheros pertinentes de los circuitos escénicos de las comunidades autónomas. El dossier puede consultarse en [este enlace](#).

6.3. Presentación, análisis y descripción de la obra realizada.

6.3.1 Partes de la obra.

La pieza se divide en dos grandes actos: en el primero son los intérpretes quienes modifican el suelo donde ocurre la pieza y en el segundo es el suelo, moviéndose de forma *autónoma* –su movimiento se produce por la activación de unas cuerdas con poleas que se realiza desde la cabina técnica de forma manual– el que marca la identidad del acto.

El inicio de la pieza, que se abre con un texto que lanza Paula Romero (Anexo 1), se caracteriza por la ausencia de impactos relevantes y por pequeñas modificaciones que el suelo mismo puede acoger para luego recomponerse. Esta recomposición o alisamiento la generan los propios intérpretes desde las esquinas del escenario. Parecería que los habitantes de este ecosistema atesoraran, como definen Danowski y Viveiros (2019), unos “saberes de lo *próximo* (el suelo, el clima, la ecología, la ciudad” (p. 165), ya que nunca rebasan las posibilidades de recuperación del suelo donde habitan. Dentro de este acto, aparecen pequeños cuadros diferenciados por el número de intérpretes que participan y por las acciones que realizan. Todas estas acciones destacan por la ausencia de competencia o lucha, algo que nos interesaba plasmar de forma visible: la cooperación, la simbiosis y la convivencia prevalecen. Como bien nos indica Donna Haraway (2019), “el mundo es un despliegue exuberante de invitaciones, tanto rechazadas como aceptadas, para generar parentesco, para llevar a cabo prácticas generativas” (p. 35). La manera de relacionarnos depende de la escucha que ponemos en los demás, completando sus acciones, formando figuras conjuntas, reconstruyendo el lugar tras su paso, etc. En este acto es cuando mejor se define el concepto de habitar que adelantábamos previamente. Seguimos las instrucciones de Anna Tsing cuando afirma que “si deseamos saber qué es lo que hace que los lugares sean habitables, deberíamos estudiar conjuntos polifónicos, agrupaciones de formas de ser, puesto que los conjuntos son representaciones de habitabilidad” (2017, p.215). El elenco de esta pieza pretende formar uno de esos conjuntos polifónicos, junto con el resto de los dispositivos escénicos.

Es en este momento cuando aparecen muchas corporalidades animales, que se olfatean, se siguen a cuatro patas o se sincronizan, aunque rechazamos la idea de imitar animales concretos o generar una corporalidad que asociamos a lo primitivo. André Lepecki (2016) ya nos indica que la gracia en el movimiento solo es posible para marionetas, Dios y los animales, y que nosotros debemos bailar “lo que es la humanidad: carencia defectuosa, ser afectuoso, carne ansiosa, animal histérico” (p. 88). Para ello, algunas de las figuras tienen claras connotaciones culturales, como la recreación de *Desayuno sobre la hierba* de Manet, que impiden que esa animalidad lleve consigo una imagen de ideal primigenio. En la transformación del suelo encontramos un enorme apoyo en la explicación que Vinciane Despret (2021) ofrece acerca de la territorialización de los mamíferos, que mediante sus señas evocan su presencia mientras ellos permanecen ausentes. Marcas físicas y olfativas que Despret describe como “históricas” (p. 37) frente a las presencia presente de las aves, que territorializan mediante sus cantos sin dejar rastro y solamente mientras estos cantos duran. Esta territorialización, de nuevo en palabras de Despret (2021), convierte al espacio “no tanto en mío como en mí mismo” (p.38). Las marcas que vamos dejando nos recuerdan a *Challenging the Mud* de Kazuo Shiraga (Shiraga, 1995) por la implicación del cuerpo en la construcción de una obra plástica. La progresiva aplicación de modificaciones al suelo de este acto acaba con la retirada de este. Iván Colom se lanza sobre la lona a una velocidad y con una fuerza mucho mayor de la que el suelo es capaz de contener, generando un contagio en el resto de intérpretes que llevan la escena a un paroxismo en el que la capa superficial acaba arrasándose.



Ilustración 30 Manet (1863)
Déjeuner sur l'herbe. Paris.



Ilustración 31 de la Fuente (2023)
Pròxim. Valencia.



Ilustración 32 Shiraga, K. (1995)
Challenging the mud. Kioto

El segundo acto empieza con el intento de reconstruir ese suelo y con el enganche de este a las poleas que, a partir de este momento, serán las encargadas de levantar el suelo, ya sin la acción de los intérpretes. Esta reconstrucción es la primera que se hace en el espacio interior de la escena y no desde sus bordes.

Desde ese momento, la tela se mueve desde la cabina técnica y, por tanto, el motor de dicho movimiento permanece oculto al público. En la convención teatral, por tanto, diríamos que se mueve sola, y lo hace generando cambios dramáticos en el espacio escénico. Como diría Bruno Latour (2019), “el sistema tierra reacciona a vuestras acciones de tal manera que ya no contáis con un marco estable” (p.123) de manera que se produce lo que Raimon Panikkar (2021) denomina una “cosmofanía: el cosmos, hasta ahora silencioso, toma la palabra y grita pidiendo auxilio” (p. 36). Los intérpretes dejan de ser los responsables porque, en palabras de Danowski y Viveiros (2019), su acción previa “se paga con la intrusión de Gaia en el mundo humano, que le da al Sistema Tierra la forma amenazadora de un sujeto histórico, un agente político, una persona moral” (p. 43). Cada movimiento del suelo genera una geografía distinta, que los intérpretes se apresuran a habitar de maneras distintas que reconocen las particularidades del terreno. Su movimiento funciona como lo que Despret (2021) describe como una telaraña que extiende los límites del cuerpo al espacio que ocupa con un diseño concreto (p. 130), transformando tanto al cuerpo como al espacio, a la vez que establecen nuevas relaciones sociales con vecinos y con quien comparte dicho espacio.

La primera transformación eleva la tela desde el fondo de la escena, provocando una reducción significativa del territorio disponible. Dicha reducción provoca una relación más intensa entre las intérpretes, que solo pueden moverse de un lado al otro y no de fondo a boca. En este momento, elegimos un lenguaje que ya generamos en *Enlluernador* (2021) por el cual nos movemos siempre recogiendo estímulos del movimiento de las demás, tanto en su forma como en su trayectoria o impulso, abandonando la idea de autonomía y deseo propio para conformar una identidad grupal que no consiste en la suma de individualidades sino, precisamente, la aparición de una única entidad que se divide en cuatro cuerpos.

La segunda transformación eleva la tela en su parte central de manera que el escenario queda dividido entre derecha e izquierda, dividiendo también a las intérpretes, que ocupan ambas partes en parejas. De esta manera, alguien sentado en la parte derecha del patio de butacas no ve a la pareja de intérpretes que bailan en el lado izquierdo del escenario. La ocultación de elementos de la escena al público ha estado presente en el trabajo de la compañía desde *Nada que ver* (2005). Esta división parece generar más tensiones. En un momento de ocupación del territorio contrario, las camisetas sirven para provocar una pelea. Seguidamente, dichas camisetas sirven para ocultar la cara y las

cabezas, en clara referencia al conflicto provocado por Israel en Palestina. Imposible zafarse de una escalada bélica como esta que nos impactó durante la creación de la pieza.

En la última composición, oquedades y promontorios generan áreas de ocupación diferenciadas para cada intérprete, donde cada uno desarrolla una corporalidad específica que, sin embargo, sirve para comunicarse con sus vecinos y acaba por encontrar elementos comunes que permiten acuerdos. Despret (2021) afirma, en consonancia con nuestras acciones escénicas, que “el comportamiento territorial es sobre todo un comportamiento expresivo. El territorio es *materia de expresión* [...] atravesado de *intenciones espectaculares*” (p. 63). Esta corporalidad contrasta con la escena anterior, que era más agresiva y beligerante. Parecería que seguimos los consejos de Michel Serres (2004): “ama el lazo que une tu tierra y la Tierra y que hace que el próximo y el extraño se parezcan” (p. 87). La constante adaptación al entorno, sin embargo, no tiene un final feliz en esta pieza. Una subida de la parte frontal de la tela invisibiliza el espacio escénico. Tras un texto que lanza Iván Colom (Anexo 1), la tela cae mostrando un espacio vacío de personas, aunque lleno de potencia, evocando “la experiencia de una descomposición del tiempo (el fin) y del espacio (el mundo)” (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, p.34).

6.3.2 Lenguaje coreográfico, composición, uso de la improvisación.

La creación coreográfica parte siempre, en La Coja Dansa, de un proceso de improvisación en el que, desde pautas recibidas –ideas del director, lectura de textos, visionado de imágenes– se generan patrones de movimiento que forman los sucesivos cuadros en los que se divide la pieza. Es interesante recoger esta observación de Vinciane Despret con respecto de los babuinos que se asemeja mucho a cómo nos relacionamos en una improvisación cuando acoge a más de una persona: efectuamos un “trabajo continuo de negociación, renegociación, para crear y restaurar la red de alianzas” sin tener otra cosa a nuestra “disposición más que [nuestro] cuerpo” (2018, p.25) El proceso, como relata Larry Lavender (2008), sigue los siguientes patrones: improvisación, desarrollo, evaluación y asimilación. La improvisación, en La Coja Dansa, siempre tiene una pauta, un motivo, una imagen o un propósito. Lejos de pensar que es desde la total libertad desde donde aparecen los resultados interesantes, confiamos en acotar las improvisaciones para afilar y concretar sus resultados. En los momentos de improvisación, se genera un delicado equilibrio entre la imaginación necesariamente desbordada para encontrar estados de interés y el control férreo de las pautas para concentrarse en aquello que se busca. Como ya anticipamos en la Introducción, no se trata de

encontrar un movimiento que clarifique la pauta y, por tanto, no siempre la solución más sesuda es la más adecuada. Entre bailarines, solemos hablar de “un cuerpo que piensa” como aquel cuerpo con una inteligencia especial, que hace referencia a su uso de la espacialidad, de la temporalidad, de las cualidades del movimiento, de su conexión con lo que le rodea y con lo que sucede, etc. Nos gusta pensar en un cuerpo que se desconecta momentáneamente de la mente analítica para tomar sus propias decisiones, aun sabiendo que esa es solo otra de las ficciones que nos ayudan a encontrar un estado específico. A modo de los Ulises de Vinciane Despret (2022), esos simbioses entre humanos y pulpos, dejamos que el cerebro se tome un descanso y “confiamos en las manos, las piernas, el corazón y la respiración” (p. 107) para dar con el movimiento que le hace falta a la pieza. Además, como nos advierte Diego Sztulwark (2023), para llegar a un resultado necesitamos “un atravesamiento del estado de no saber cómo hacerlo” (p. 131), de manera que la impotencia y la incertidumbre siempre nos acompañan en el viaje. Una improvisación puede alargarse durante más de una hora para ir encontrando distintas soluciones a la propuesta empleada. Entre las pautas más habituales de este proceso han estado las de no afectar al suelo, extremadamente sensible al movimiento, con nuestra danza, encontrar las mejores maneras de modificarlo, emular corporalidades animales que estuvieran adaptadas a este suelo movedizo, etc. Los procesos de improvisación requieren de una enorme apertura a lo que sucede alrededor, una respiración conjunta que es capaz de acoger disidencias y de encontrarles un hueco, una predisposición a no apegarse a lo que sucede y a estar siempre dispuesta a seguir las líneas de fuga que se dibujan. En estas improvisaciones se desarrolla, como bien define María Ptqk (2021), “el arte del encuentro y de la escucha, profundamente político, que es el arte de la convivencia” (p. 23). Esto provoca una sintonización colectiva, una sintonización que Helen Torres define como “una concordancia de ritmos o sonidos” (2019, p. 11), e insiste en su carácter colectivo añadiendo que “aquí no valen razones ni sujetos autocentrados, sino articulaciones responsables, cuerpos afectados que afectan, espacio para el movimiento, confianza, cuidado, sintonización” (p. 20). Una de las características más apasionantes de la improvisación colectiva es esta escucha, una atención extrema a lo que el cuerpo quiere decir y a los que los demás cuerpos proponen y que requiere, en palabras de Baptiste Morizot (2021), “desplegar juntas todas las antenas vibrantes de la sensación, la percepción, la interpretación, la deducción, la intuición, la imaginación” (p. 167).

Las improvisaciones generan un material que se divide en función de lo que nos resulta más interesante o lo que se ajusta mejor a aquello que se pretende comunicar. El desarrollo de aquellas

partes que nos parecen relevantes es una parte compleja, ya que ajusta aún más los contenidos y los cuerpos que aparecen. Una vez que este desarrollo está completo, se evalúa para determinar su valor, para mantenerlo o desecharlo o para volver con él otra vez al proceso de improvisación para reiniciarlo. Una escena que haya sido aceptada dentro del proceso de trabajo puede rechazarse cuando, en la totalidad de la pieza, ha dejado de tener sentido o no encaja por alguna de sus cualidades, sean estas rítmicas, dramáticas o de cualquier otra índole.

Una vez que este proceso está completo, la fase de asimilación consiste en fijar los tiempos y los movimientos, muchos de los cuales se quedan en un estadio intermedio, ya que no se memorizan pasos o secuencias concretas, sino que se confía en asimilar los estados y, desde ese lugar, desarrollarlos de maneras diversas en las distintas funciones de la pieza. La coreografía, en este caso, no consiste en la escritura minuciosa de los movimientos sino en saber qué queremos hacer y dotar a esa voluntad de cualidades de movimiento concretas o instrucciones precisas, como pueden ser escuchar el movimiento de los demás y complementarlo, abrir y cerrar el espacio entre nosotros, deshacer con los pies la planitud del suelo, desplegar el suelo con las manos, etc. Hacemos nuestra la descripción que hace Helen Torres (2019) del concepto coreografía: “son difíciles: necesitan de la escucha atenta, la aceptación, ojos dactilares y poros abiertos desear que ocurra algo que no se sabe bien qué será, pero que tiene que ser equilibrado, generativo, amable” (p.20). Ello no implica que no haya otras partes de la pieza donde el movimiento está fijado en todos sus detalles de posición y ritmo. Y no podemos olvidar que, como nos dice Anna Pakes (2009), “(coreografiar) sigue siendo una cuestión de actuar de acuerdo con una intención, de una manera que tenga en cuenta las circunstancias predominantes, ya sean los precedentes establecidos por la historia de la danza, las convenciones estéticas contemporáneas o las consideraciones pragmáticas (como los fondos disponibles, los bailarines o los espacios de ensayos)” (p.15). Dentro de nuestros objetivos artísticos y expresivos, como tratábamos anteriormente, siempre se integran nuestras capacidades de producción, nuestras expectativas de venta, nuestros lenguajes aprendidos y nuestros referentes.

La Coja Danza tiene sus referencias, por supuesto, pero ha sabido distanciarse de ellas y proponer, en cada pieza, mundos diferentes. Tal vez, por ello, tampoco ha sabido generar un sello particular que la haga reconocible y deseable por los programadores que deberían contratarla. Sin embargo, la estructura de las piezas, la manera de desplegar los contenidos, la complejidad en sus planteamientos y la dramaturgia que los sustenta son una señal de identidad. En cuanto al movimiento en sí mismo,

La Coja se nutre de las capacidades cinéticas de las intérpretes que trabajan con nosotras, poseedoras de un estilo personal pero adaptable a las necesidades de las piezas. Como nos indica Jaime Conde-Salazar, “la forma es una herramienta. En cada ocasión, dependiendo de la naturaleza de cada proyecto, se recurre a unas soluciones u otras” (p. 39).

6.4. Si *Pròxim* se hiciese hoy.

Si esta pieza se hubiese realizado después de toda la documentación e investigación realizada para este trabajo, sin duda hubiese tenido un carácter mucho más ecotópico, hubiese imaginado un futuro menos distópico, menos catastrofista y más imaginativo, gracias a la influencia de las fuentes consultadas. *Pròxim* nace rabioso, preocupado y dolido, vomita en escena un futuro muy poco halagüeño que parece aproximarse inexorablemente hacia nosotros, aunque parte de una idea contraria, esto es, imaginar una corporalidad capaz de vivir en armonía con el entorno. Hoy, *Pròxim* se hubiese acercado a los cuentos de Ursula K. Le Guin, Donna Haraway o Vinciane Despret para proponer futuros donde la destrucción no fuese el colofón de la obra sino su inicio, una destrucción desde la cual poder construir mundo de manera diferente.



Ilustración 33 Elenco *Pròxim*.

7. CONCLUSIONES

El presente TFM demuestra que la danza puede constituir un elemento valioso como instrumento para despertar una nueva conciencia y relación con el mundo en el que vivimos. La experiencia de ver piezas de danza no solo es visual, sino que afecta a todo el cuerpo, contagiando lo que ocurre en escena al patio de butacas en una operación en la que se involucran nuestras neuronas. Por lo tanto, esa afectación corporal, ese contagio, esa capacidad de entrar en el cuerpo ajeno, permite que las piezas de danza impacten en quien las observa de un modo especialmente significativo. Las corporalidades que se generen en escena, por tanto, formarán parte, de alguna manera, del catálogo de posibilidades de quien observa, permitiéndole una modificación en su forma de entender su movimiento con respecto de lo que le rodea. No podemos ser ingenuos, dado que la asistencia a espectáculos de danza es minoritaria, pero las claves de su contribución están demostradas. Su pequeño grano de arena, que debería unirse al de otras artes, otros medios de comunicación, otras aulas y otras políticas, es válido y es necesario. Y desde esta convicción estrenamos *Pròxim*, en Espacio Inestable (València), el 2 de noviembre de 2023 después de un periodo de producción de unos 10 meses.

En *Pròxim* se genera una corporalidad cuidadosa, afectiva y comprometida que, desde unas cualidades concretas, logra afinarse con el entorno. También se genera una corporalidad agresiva, feroz y despiadada que provoca una reacción en el suelo. Por último, aparece otra corporalidad que intenta adaptarse a estos cambios, prueba acertando y equivocándose, pero siempre intentando sintonizarse con el lugar donde pone los pies. Defendemos la posibilidad de contribuir a este cambio perceptual y conceptual a través del movimiento, observando cómo sus cambios de tono, velocidad e intensidad afectan a la escena. De la misma manera que entendemos intelectualmente cómo el paradigma capitalista se separa voluntariamente del mundo para explotarlo y acumular riquezas, podemos entender corporalmente cómo una determinada forma de movernos apoya o cuestiona a este capitalismo feroz. Cuerpo y escenografía conforman ese mundo en miniatura en el que, a modo de experimento de laboratorio, los elementos se relacionan entre sí y generan paisajes distintos según los comportamientos de dichos elementos. Identificar con claridad el movimiento y lo que este produce dinamita la idea de cuerpo autónomo en un espacio neutro e insensible, una idea que la propia danza como disciplina escénica ha contribuido a sostener. El cuerpo siempre afecta al lugar donde se inscribe de la misma manera que dicho lugar afecta al cuerpo, formando un conjunto en el

que todo está siempre en relación, y está entre nuestros objetivos visibilizar esa interdependencia y generar un movimiento que la honre. Como ya hemos visto, muchas son las voces que, con conceptos como Gaia, holobiontes o ser-nicho, se esfuerzan por abandonar la idea de sujeto como entidad independiente y autosuficiente. Por otro lado, la necesidad de reconducir nuestra sensibilidad, afinar nuestra sintonización o activar nuestra resonancia para lograr una atención que nos descubra nuestra imbricación en el mundo tiene en el arte un aliado especial. Nos ofrece la oportunidad de recoger esa responsabilidad y desarrollarla.

Esto no hubiese sido posible sin el pensamiento de muchas y muchos teóricos quienes, desde sus distintos campos, promueven un cambio de pensamiento que nos permite resonar conjuntamente. El cambio de mirada hacia el suelo, las relaciones afectivas con él, la necesidad de establecer una relación de reciprocidad con la tierra y sus habitantes y el desenmascaramiento de unas relaciones abusivas que culturalmente hemos asumido son elementos esenciales para la creación de una pieza como *Pròxim*.

Desde la danza, ofrecemos una experiencia que se clava directamente en quien nos observa. Hoy sabemos de la intimidad generada en nuestra comunicación, sabemos que los cuerpos reaccionan por el mero hecho de estar juntos, y la capacidad expresiva de la danza repercute enormemente en el público. Somos responsables, por tanto, de generar unos mensajes críticos que produzcan una reacción significativa, y en este caso apostamos por provocar una reacción de interdependencia con el entorno. Aprovechamos el dispositivo escénico y sus convenciones de atención y de escucha – seguramente uno de los pocos lugares donde la atención se mantiene durante tanto tiempo y donde la distracción no se dirige inmediatamente a una pantalla– para poner a prueba la afirmación de Santiago Alba-Rico (2023), quien defiende que “no se puede mirar a nadie con atención y no salvarlo” (p. 55).

Hoy produciríamos una obra distinta gracias a los constantes estímulos que, durante la redacción de este TFM, hemos recibido, y esas afectaciones intensas generarán, sin duda alguna, piezas más efectivas, mejor afinadas y más complejas en el futuro.

Bibliografía

- Alba Rico, S., & Fernandez-Savater, A. (24 de mayo de 2024). Crisis de civilización y deserción: diálogo entre Santiago Alba Rico y Amador Fernández-Savater (y II). *Público*.
- Alba-Rico, S. (2023). Capitalismo y atención: prohibido esperar. En O. Etxeberria, & A. Fernandez-Savater, *El eclipse de la atención* (págs. 49-78). NED.
- Albelda, J. (2015). Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza. En J. M. Parreño, & T. Raquejo, *Arte y Ecología* (págs. 219-246). UNED.
- Albrecht, G. (2005). *www.academia.edu*. Obtenido de "Solastalgia", a new concept in health and identity.:
https://www.academia.edu/21377260/Solastalgia_A_New_Concept_in_Health_and_Identity
- Arrilucea, A. (4 de mayo de 2024). *Las humanidades también pueden frenar la crisis climática*. Obtenido de www.publico.es: <https://www.publico.es/sociedad/humanidades-frenar-crisis-climatica.html#md=modulo-portada-bloque:2col-t4;mm=mobile-medium>
- Badiou, A., & Truong, N. (2016). *Elogio del teatro*. Continta me tienes.
- Bardet, M. (2008). *Pensar con mover. Un Encuentro Entre Danza Y Filosofía*. Cactus.
- Bardon, A. (7 de diciembre de 2022). *Vinciane Despret: "La lucha contra la extinción de las especies debería movilizar pasiones alegres"*. Recuperado el mayo de 2024, de <https://courier.unesco.org/>: https://courier.unesco.org/es/articulos/vinciane-despret-la-lucha-contra-la-extincion-de-las-especies-deberia-movilizar-pasiones-alegres?TSPD_101_RO=080713870fab2000b7b71e9af1518fdf4c49450a0f4839dabebb76cf00f192ee22aed8dcdfd2a8e1081b149c98143000ecdfdc64003
- Beckett, S. (2005). *Relatos*. Tusquets.
- Benyuls, J. (2012). *Biomímesis*. Tusquets.
- Brown, J. (. (1998). *The vision of Modern Dance*. Dance Books.
- Calderon Garcia, N., & Hernandez y Hernandez, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Octaedro.
- Castellanos, N. (2022). *Neurociencia del cuerpo. Cómo el organismo esculpe el cerebro*. Kairós.
- Citton, Y., & Fernandez-Savater, Amador. (2023). Contra la economía de la atención, por una ecología de la atención: conversación con Yves Citton. En A. Fernandez-Savater, & O. Etxeberria, *El eclipse de la atención* (págs. 27-48). Ned Ediciones.
- Conde-Salazar, J. (2018). *La danza del futuro*. Continta me tienes.
- Constitución de la República de Ecuador 2008*. (20 de octubre de 2008). Recuperado el 2024 de mayo, de Gob.Ec: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.gob.ec/sites/default/files/regulaciones/2020-06/CONSTITUCION%202008.pdf>
- Danowski, D., & Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundos por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra.
- Despret, V. (2008). El cuerpo de nuestros desvelos: Figuras de la antro-po-zoogénesis. En T. Sánchez Criado, *Tecnogénesis: La construcción técnica de las ecologías humanas* (págs. 229-261). Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red.
- Despret, V. (2018). *¿Qué dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas?* Cactus.
- Despret, V. (2021). *Viure com els ocells*. Arcàdia.
- Despret, V. (2022). *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Consonni.
- Escrivá, A. (mayo de 2024). La pantalla nos ha robado la mirada. *Ballena Blanca*(37), 9-13.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Gablik, S. (1991). *The reenchancement of art*. Thames and Hudson.

- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Bellaterra.
- Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales*. Herder.
- Haraway, D. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities* vol. 6, 159-165.
- Haraway, D. (2019). *El món que necessitem*. Breus CCCC.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Herrero, Y. (2018). Sujetos arraigados en la tierra y en los cuerpos. Hacia una antropología que reconozca los límites y la vulnerabilidad. En Y. Herrero, J. Reichman, & J. Muiño, *Petróleo* (págs. 78-112). Arcadia.
- holaceda. (1 de marzo de 2024). Obtenido de Instagram: <https://www.instagram.com/reel/C3-vpJ4O6md/?igsh=MTg2dXRjNGJienhyNw%3D%3D>
- Horvat, S. (2021). *Després de l'apocalipsi*. Arcadia.
- Iacoboni, M. (2009). *Las neuronas espejo. Empatía, neurolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*. Katz.
- Khadka, N. S. (5 de febrero de 2023). *How beavers are reviving wetlands*. Recuperado el febrero de 2024, de bbc.com: <https://www.bbc.com/news/science-environment-64502365>
- Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia. Una antropología de los modernos*. Paidós.
- Latour, B. (2019). *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*. Taurus.
- Latour, B., & Schultz, N. (2022). *Manifiesto ecológico político. Cómo construir una clase ecológica consciente y orgullosa de sí misma*. Siglo Veintiuno.
- Lavender, L. (2008). Transformative Systems for Teaching and Learning Choreography. En T. K. Hagood, *Legacy in Dance Education: Essays and Interviews on Values, Practices, and People* (págs. 176–217). Cambria Press.
- Le Breton, D. (2005). *Cuerpo sensible*. Metales Pesados.
- Le Breton, D. (2018). *La Sociología del Cuerpo*. Siruela.
- Le Guin, U. K. (2018). *Contar es escuchar. Sobre la escritura, la lectura, la imaginación*. Círculo de tiza.
- Lepecki, A. (2011). Zones of resonance. Mutual formations in Dance and the Visual Arts since the 1960s. En S. Rosenthal, *Move. Choreographing you. Art and Dance since the 1960s*. (págs. 152-163). Hayward Publishing.
- Lepecki, A. (2016). *Singularities. Dance in the age of performance*. Routledge.
- León Mendoza, R. (2022). *El suelo que pisamos*. V Congreso Internacional Artes Visuales ANIAV 2022.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Universidad de Salamanca.
- Lovelock, J. (1992). *Gaia. Una ciencia para curar el planeta*. Integral.
- López del Rincón, D. (2023). The End. Tácticas contrapocalípticas en las prácticas del bioarte. En Á. Lampe, *Arte y naturaleza, un siglo de biomorfismo*. (págs. 40-50). Fundació La Caixa.
- Margulis, L. (2002). *Planeta simbiótico*. Debate.
- Martínez Girao, M. (2022). Mi experiencia personal: estrategias artísticas como vinculación emocional hacia la naturaleza. En J. M. Parreño, *Manual de primeros auxilios (artísticos) para un planeta herido* (págs. 114-125). Ediciones Asimétricas.
- Martínez Ron, A. (6 de marzo de 2024). *¿Carpetazo final a la declaración del Antropoceno como 'época' geológica?* Recuperado el marzo de 2024, de eldiario.es: https://www.eldiario.es/sociedad/carpetazo-final-declaracion-antropoceno-epoca-geologica-defensores-recurren-votacion_1_10986891.html
- Mateu, P. (18 de mayo de 2024). *Teresa Vicente: 'Si todos somos naturaleza, ¿por qué no podemos todos defender a la naturaleza?'*. Recuperado el mayo de 2024, de National geographic:

- https://www.nationalgeographic.com.es/medio-ambiente/teresa-vicente-abogada-que-dio-mar-menor-derecho-vida_22263
- Maturana, H., & Davila, X. (2019). *Historia de nuestro vivir cotidiano*. Paidós.
- Miquel Bartual, M. (2019). Visualizar la fragilidad: representaciones de la catástrofe ecológica. En *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV 2019. Imagen [N] Visible* (págs. 482-488). Universitat Politècnica de València.
- Morin, E. (1986). *El Método I. La naturaleza de la naturaleza*. Cátedra.
- Morin, E. (2005). *Tierra-Patria*. Kairós.
- Morizot, B. (2021). *Maneras de estar vivo. La crisis ecológica global y las políticas de lo salvaje*. Erratas Naturae.
- Morton, T. (2019). *Ecología oscura*. Paidós.
- Morton, T. (2021). *Reciclar la ecología*. Reservoir Books.
- Muñoz, B. (30 de marzo de 2024). *El primer río con derechos de España: los vecinos de un municipio coruñés se comprometen a protegerlo de agresiones*. Recuperado el 2024 de mayo, de eldiario.es: https://www.eldiario.es/galicia/primer-rio-derechos-espana-vecinos-municipio-corunes-comprometen-protegerlo-agresiones_1_11243960.html
- Muñoz, J. (2020). *Utopía Queer*. Caja Negra.
- Myers, T. (. (27 de marzo de 2024). *Emotional signatures of climate policy support*. Recuperado el mayo de 2024, de Plos Climate: <https://journals.plos.org/climate/article?id=10.1371/journal.pclm.0000381>
- Pakes, A. (2009). Knowing through dance making. Choreography, practical knowledge and practice-as-research. En J. Butterworth, & L. Wildschut, *Contemporary Choreography. A critical reader*. Routledge.
- Panikkar, R. (2021). *Ecosofía. La sabia de la tierra*. Fragmenta.
- Parreño, J. M. (2022). Por una democracia en que voten los árboles. En J. M. Parreño, *Manual de primeros auxilios (artísticos) para un planeta herido* (págs. 8-21). Ediciones Asimétricas.
- Pérez- Royo, V. (2019). Corporalidades disidentes en la celebración. Fiesta y política en la escena contemporánea. En B. y. Hang, *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (págs. 123-144). Caja Negra.
- Pérez-Royo, V. (2016). *Componer el plural. Escena, cuerpo, política*. Polígrafa.
- Peterson, C. (10 de julio de 2020). *25 years after returning to Yellowstone, wolves have helped stabilize the ecosystem*. Recuperado el febrero de 2024, de Nationalgeographic.com: <https://www.nationalgeographic.com/animals/article/yellowstone-wolves-reintroduction-helped-stabilize-ecosystem>
- Pigem, J. (2021). Ecosofía, l'art d'escoltar la terra. En R. Panikkar, *Ecosofía, la sabia de la tierra* (págs. 7-25). Fragmenta.
- Pinilla, M. (2022). Neurociencia y performance. En T. Raquejo, & V. Perales, *Arte ecosocial. Otras maneras de pensar, hacer y sentir*. (págs. 143-159). Plaza y Valdés.
- Ptqk, M. (2019). La vida infinita. En M. Ptqk, *Especies del Chthuluceno. Panorama de prácticas para un planeta herido*. (págs. 25-63). Sycorax.
- Ptqk, M. (2021). Ciencia fricción para el encuentro entre especies. En M. Ptqk, *Ciencia fricción. Vida entre especies compañeras*. (págs. 13-23). CCCB. Diputació de Barcelona.
- Puig de la Bellacasa, M. (2023). *El espíritu del suelo. Por una comunidad más que humana*. Tercero incluido.
- Raquejo, T. (2015). La ficción en la construcción de la conciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el Planeta Tierra. En T. Raquejo, & J. Parreño, *Arte y ecología* (págs. 57-92). UNED.

- Raquejo, T. (2022). Mimetizarnos con la naturaleza: el ser-nicho. En T. Raquejo, & V. Perales, *Arte ecosocial. Otras maneras de pensar, hacer y sentir*. (págs. 17-44). Plaza y Valdés.
- Raquejo, T. (2022b). Atrapados en el doble vínculo: Si nos sabemos la teoría, ¿por qué nos cuesta tanto ponerla en práctica? En J. M. Parreño, *Manual de primeros auxilios (artísticos) para un planeta herido* (págs. 38-53). Ediciones Asimétricas.
- Riechmann, J. (2022). *Simbioética*. Plaza y Valdés.
- Roche, J. (2015). Dancing as Knowledge Production/Dancer as Researcher in Practice-led Research. En J. Quaresma, & F. Rosa Dias, *Investigação em Artes: a oscilação dos Métodos* (págs. 105-117). Centro de Filosofia — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Katz editores.
- Serres, M. (2004). *El contrato natural*. Pre-textos.
- Sesame Street. (16 de abril de 2010). *Sesame Street: We Are All Earthlings*. Recuperado el 2023 de noviembre, de Youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=ttwP02WXB0I&ab_channel=SesameStreet
- Sheet-Jonhstone, M. (2023). Exploring the aesthetic uniqueness of the art of dance. En B. Hopkins, & D. De Santis, *The New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy, Part I: Phenomenological Perspectives on Aesthetics and Art* (págs. 256-278). Routledge.
- Smith, M., & Lewis Boucher, L. (10 de abril de 2024). *Whales have been given legal 'personhood' by Māori and Pacific leaders. So what's next?* Recuperado el mayo de 2024, de ABC Pacific:
<https://www.abc.net.au/pacific/whales-given-legal-personhood-by-pacific-leaders/103681180>
- Sontag, S. (2008). Dancer and the Dance. En R. Gottlieb, *Reading Dance: A Gathering of Memoirs, Reportage, Criticism, Profiles, Interviews, and Some Uncategorizable Extras* (págs. 334–339). Pantheon Books.
- Souriau, É. (2022). *El sentido artístico de los animales*. Cactus.
- Spatz, B. (2009). Choreography as research. Iteration, object, context. En J. Butterworth, & L. Wildschut, *Contemporary Choreography. A critical reader*. (págs. 68-84). Routledge.
- Stengers, I. (2017). *En tiempo de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Ediciones NED.
- Sztulwark, D. (2023). La filosofía como forma de vida: conversación con Diego Sztulwark. En O. Etxeberria, & A. Fernandez-Savater, *El eclipse de la atención* (págs. 119-131). NED.
- Torres, H. (2019). El llamado del Chthulu. En M. Ptkq, *Especies del Chthuluceno. Panorama de prácticas para un planeta herido*. (págs. 7-23). Sycorax.
- Torres, H. (2021). El arte de la continuidad. En M. Ptkq, *Ciencia fricción. Vida entre especies compañeras*. (págs. 57-63). CCCB. Diputació de Barcelona.
- Tsing, A. L. (2017). *La seta del fin del mundo*. Capitán Swing.
- Vindel, J. (2022). Caminar a cuatro patas, ¿un antídoto para la crisis climática? En J. M. Parreño, *Manual de primeros auxilios (artísticos) para un planeta herido* (págs. 70-83). Ediciones asimétricas.
- Von Uexküll, J. (2016). *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres*. Cactus.
- Ward, P. (2009). *The Medea Hypothesis: Is Life on Earth Ultimately Self-Destructive?* Princeton University Press.
- Xinhua. (15 de octubre de 2012). *Presidente de Bolivia promulga primera ley de derechos a la "Madre Tierra"*. Recuperado el 2024 de mayo, de América economía:
<https://www.americaeconomia.com/politica-sociedad/politica/presidente-de-bolivia-promulga-primera-ley-de-derechos-la-madre-tierra>
- Zhong Mengual, E. (2023). Del natural. En A. Lampe, *Arte y naturaleza. Un siglo de biomorfismo*. (págs. 33-39). Fundació La Caixa.

Obras escénicas y artísticas referenciadas.

- Bausch, P. (1975). *The rite of spring*. Opernhaus Wuppertal, Wuppertal.
- Bausch, P. (2006). *Vollmond*. Schauspielhaus Wuppertal, Wuppertal.
- Brown, T. (1970). *Man walking down the side of a building*. 80 Wooster Street, Nueva York.
- de la Fuente Frutos, S. (2008). *Prólogo del Temblor*. Carme Teatre, Valencia.
- de la Fuente Frutos, S. (2015). *Qualsevol*. Espacio Inestable, Valencia.
- de la Fuente Frutos, S. (22 de octubre de 2021). *Enlluernador*. Espacio Inestable, Valencia.
- de la Fuente Frutos, S., & Clavel Gimeno, T. (2005). *Nada que Ver*. Carme Teatre, Valencia.
- Forsythe, W. (2009). *The fact of matter*. Fare Mondi, Venecia.
- Halprin, A. (1981). *Planetary Dance*. California (EEUU).
- Jalet, D. (2017). *Skid*. Gothenburg's Opera House, Gotheburg.
- León Mendoza, R. (2022). *Sòl*. Teatro Círculo, Valencia.
- León Mendoza, R., Clavel Gimeno, T., & de la Fuente Frutos, S. (2016). *Fer-se un lloc*. Espacio Inestable, Valencia.
- Shiraga, K. (1995). *Challenging Mud*. Sala Ohara Kaikan, Tokio, Japón.

ANEXOS

Anexo 1: Textos de la pieza.

Texto con el que se abre la pieza.

Alguns s'ho expliquen dient que fou un miracle.
D'altres usen la bioquímica.
Nosaltres ahí no ens fiquem.

Alguns volen enlairar-se ara.
D'altres volen aterrar.
Nosaltres volem ballar amb fang dins les ungles.
amb terra a la boca
Fent-nos càrrec.

Alguns pensen que Ell va dir això de "Sigueu el temor i l'espant de tots els animals i els ocells, com de totes les cuques que es belluguen per terra i de tots els peixos del mar: están a les vostres mans".
D'altres senten que tots som parents.
Nosaltres ahí no ens fiquem.

Fang dins les ungles.
Fent-nos càrrec.¹⁵

Texto final de la pieza.

Em diuen Ivan Colom.
Iván Paloma.
No sé cómo llegar al Arca, ni cómo encontrar una rama de olivo, ni cómo avisar de que hay tierra habitable.
El diluvio está cerca y esta vez nadie ha preparado nada.
El diluvio está cerca y Noé no da señales de vida.
El diluvio está cerca y esta vez no lo manda Dios.

Està pròxim: puc tocar-ho amb els dits.
Està pròxim: el temps s'ha acabat.

Tan pròxim com ara tu i jo.
Tan pròxim com el fi d'aquesta funció.

¹⁵ Algunos se lo explican diciendo que fue un milagro / Otros usan la bioquímica / Nosotros ahí no nos metemos / Algunos quieren elevarse ahora / Otros quieren aterrizar / Nosotros queremos bailar con barro dentro de las uñas / con tierra en la boca / Haciéndonos cargo.
Algunos piensan que Él dijo esto de "Sed el temor y el espanto de todos los animales y los pájaros, como de todos los gusanos que se menean por tierra y de todos los peces del mar: están en vuestras manos" // Otros sienten que todos somos parientes / Nosotros ahí no nos metemos / Barro dentro de las uñas / Haciéndonos cargo.