

Traçant línies afectives Moviment i (con-)tacte a *Trama*, de Roser López, i *Torus*, de Humanhood

Eva Bru-Domínguez

University College Dublin, Ireland

Abstract This essay traces corporeal and sensorial correspondences in two group dance performances, *Trama* by Roser López Espinosa and *Torus* by Humanhood. My analysis is informed by new materialist theory: the work of physicist and feminist philosopher Karen Barad and her notion of 'intra-action', accounting for the co-constitutive agency in the relationship between (non-)living matter. With an eye to the socio-political context of 2010s Catalonia, I suggest that the affective modes generated through movement and touch in these works share participate in an exploration of the collective's porosity and its fluid structures.

Keywords Roser López Espinosa. Humanhood. New materialism. Posthumanism. Intra-action. Affect.

Índex 1 *Trama* i *Torus* al Mercat de les Flors, 2019. – 2 El 'gir afectiu': post-humanisme i nou materialisme. – 3 *Trama* i *Torus* en context. – 4 Aproximacions crítiques a la dansa a Catalunya: entramats sociopolítics, línies i nusos. – 5 (Con-)tacte, agència, afecte. – 6 Conclusions: la física quàntica i les arts escèniques catalanes.

1 *Trama* i *Torus* al Mercat de les Flors, 2019

Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers
Karen Barad

L'any 2019 s'estrenaren al Mercat de les Flors dues obres significativament diferents a nivell conceptual, coreogràfic i escenogràfic: *Trama*, de Roser López Espinosa, i *Torus*, de la companyia Humanhood. Curiosament, ambdues coincidien a presentar un espectacle on un

grup de cinc ballarins articulaven un complex seguit de tensions i distensions amb els seus cossos atraient-se i repel·lint-se com si estiguessin governats per una inevitable força magnètica. Les obres s'estrenaven en un context sociopolític bastant fràgil, on les ferides al cos social català arran de l'acarnissada càrrega policial de l'1 d'octubre de 2017, encara no s'havien acabat de cicatritzar. Per als que encara recordaven els braços entrelaçats i els cossos entortolligats en gestos de protecció i defensa física i civil, el caràcter festiu i lúdic de *Trama* i l'aproximació cosmogònica de *Torus*, semblaven tenir un efecte més aviat guaridor. Sense cap mena de traça de violència, les dues peces simplement materialitzaven el poder i la importància del col·lectiu, de la interacció entre cossos i els afectes que es produeixen en aquestes correlacions. En el seu influent llibre *Poetics of Contemporary Dance*, Laurence Louppe s'interessa per l'estudi dels factors «that elicit affective responses to a system of signification or expression» (2010, 4) i defineix el cos moviment com a força generativa i/o afectiva (45-7). La crítica i historiadora de dansa parla de la qualitat efímera de les transmissions que sorgeixen de les interseccions entre cossos i de com aquestes poden, fins i tot, arribar a l'audiència i establir relacions «either in fusion or conflict, between an individual dancer and an individual spectator» (48).

Aquest capítol proposa un estudi de les relacions afectives a *Trama* i *Torus*, precisament, de les correspondències corpòries i sensorials que s'estableixen entre els cossos dels ballarins i que es generen a través del gest, el (con-)tacte i el moviment. L'anàlisi de l'afecte que presento aquí es basa, principalment, en el nou materialisme de la científica americana Karen Barad i, més concretament, en el seu concepte d'intraacció, que desenvolupa en el llibre *Meeting the Universe Halfway* (2007). La intraacció designa la complexitat d'interaccions matèriques i el producte que aquestes forces generen, entenent que la matèria –viva o no viva– exerceix agència, i per tant, té la capacitat d'afectar i d'ésser afectada. A *Meeting the Universe Halfway*, l'autora ofereix una innovadora lectura filosòfica que entrelaça l'estudi de les ciències i les humanitats, desdibuixant les fronteres que des de Descartes i la revolució científica havien separat les dues disciplines, i situa la matèria –entesa com a substància que sent, pateix i desitja– al centre del coneixement i la praxis. Barad, s'alinea amb el pensament post-humanista, que desbanca la primàcia del 'jo' (masculí) unificat, acotat, i consegüentment, separat del seu entorn. Seguint els plantejaments del nou materialisme i del post-humanisme, en aquest capítol abordo el rol del cos físic en moviment i del sentit del tacte a l'hora de forjar relacions afectives. L'anàlisi que presento aquí, també es fa ressò dels estudis de l'antropòleg social Tim Ingold (2015) per tal de resseguir les línies, nusos i teixits que es dibuixen en les coreografies de *Trama* i *Torus*, per a ubicar-les, així, en un complex teixit teòric, cultural i sociopolític.

2 El 'gir afectiu': post-humanisme i nou materialisme

Ja fa més d'una dècada que Jo Labanyi (2010) anuncià l'arribada del 'gir afectiu' a l'àmbit dels estudis hispànics i suggerí possibles línies d'investigació que consideressin les interrelacions entre subjecte i objecte. Labanyi identificava la importància que aquest marc teòric dona al cos que sent, que es mou i es commou, un cos que s'entén com a matèria que rep i processa estímuls externs abans que passin pel filtre de la consciència, la ment i el llenguatge (2010, 224-5). Tal com ens mostra Margalida Pons (2021) en la seva última cartografia dels estudis de l'afecte i les emocions, les aproximacions crítiques des d'aquest prisma s'han anat consolidant al llarg dels darrers anys i han guanyat terreny en diferents àmbits geopolítics i culturals dins del territori peninsular, tot i que l'autora apunta la continuada tendència a les aproximacions historicistes en la crítica literària catalana. Pons situa l'estudi de l'afecte i l'emoció dins del marc teòric post-humanista, argumentant de quina manera aquestes perspectives es qüestionen «la expresión coherente de un yo bien delimitado - antropomorfo, racional, humano- para convertirse en una forma de subjetivación intrincada y a veces problemática» (130). El pensament de filòsofs post-humanistes com Gilles Deleuze, Rosi Braidotti o Donna Haraway, entre d'altres, gaudeix ja d'una gran presència en l'anàlisi de la cultura catalana. Tanmateix, voldria distingir la contribució al pensament post-humanista de Barad, una veu contundent provinent del món de les ciències físiques, la qual, malauradament, roman bastant desconeguda dins dels estudis de la producció artística catalana.

A Meeting the Universe Halfway la científica, teòrica i feminista americana presenta una proposta ambiciosa que li permet trencar amb la distància física i intel·lectual que tradicionalment ha governat la investigació científica i cultural (un plantejament que reproduïx la dicotomia cartesiana entre el cos i la ment) i defensar «the fact that knowing does not come from standing at a distance and representing but rather from a *direct material engagement with the world*» (Barad 2007, 49; cursiva original). Barad critica el poder excessiu que s'ha donat al llenguatge per tal de determinar allò que és real (133) i situa la matèria en àmbits conceptuals i físics preeminents. Amb aquest plantejament, l'autora desestabilitza la centralitat i domini de l'ésser humà. A més, Barad considera que la cultura occidental ha tingut una «asymmetrical faith» (49) en la representació, un hàbit cartesià que li sembla merament il·lògic (49), i proposa com a alternativa les aproximacions performatives post-humanistes a l'estudi de fenòmens culturals, socials, polítics, científics i, fins i tot, econòmics (139). Barad utilitza el concepte d'*agential realism* (realisme agencial) per referir-se a la implicació de l'individu en les pràctiques d'investigació -una manera de fer que comporta una relació mútua, recíproca i de complicitat entre el subjecte investigador i l'objecte investigat-, i una

proposta que –seguint els plantejaments de filòsofs com Deleuze i Judith Butler, entre d’altres–, desbanca l’hegemonia de relacions binàries o duals (natura/cultura, cos/ment, femení/masculí) que han arbi-trat el pensament modern.

Cal remarcar, però, la dimensió ètica en la seva proposta teòrica, que segons ella, és inherent tant a les pràctiques científiques i culturals, com a les relacions que s’estableixen entre el món i els seus habitants, sien humans o no-humans:

ethics is not simply about responsible actions in relation to human experiences of the world; rather, it is a question of material entanglements and how each intra-action matters in the reconfiguring of these entanglements. (2007, 160)

Tal com hem vist en aquesta citació, Barad parla de intraacció (des de dins) en comptes d’intervenció (des de fora) (56) per tal d’articular aquesta correlació, és a dir, a diferència de la intervenció, que assumeix l’existència de diversos agents externs i pre-establerts que precedeixen l’acció, la intraacció s’entén com allò que sorgeix a través d’aquestes relacions o pràctiques (22). L’autora insisteix en el reconeixement d’aquesta correspondència com a part intrínseca del pensament crític, un enfocament que està fonamentat en la noció de la performativitat formulada per Judith Butler.

Butler qüestiona a *Gender Trouble* (1990) el model social constructivista que presumeix que el gènere s’inscriu en un cos que és naturalment sexuat i en un subjecte prèviament definit, tot remarquant que el gènere no es un atribut intrínsec del subjecte, sinó que és un ‘fer’ –*gender is a doing*–, és a dir, el gènere és un procés temporal reiteratiu incessant. La performativitat fa referència a la seqüència d’accions que fa un individu i que estan condicionades per les normes culturals, socials i polítiques particulars del context que aquest habita. Conseqüentment, el cos material no només està condicionat per aquest model, sinó que també emergeix com a significat d’aquest. Barad clarament constata la influència de la teoria de Butler en el seu plantejament i remarca:

A *performative* understanding of discursive practices challenges the representationalist belief in the power of words to represent preexisting things... a performative account insists on understanding thinking, observing, and theorizing as practices of engagement with, and as part of, the world in which we have our being. (2007, 133)

El pensament de Barad s’adhereix al nou materialisme, un corrent filosòfic que se centra en l’estudi de la matèria orgànica, viva, morta o inanimada. L’autora de *Meeting the Universe Halfway* remarca la qualitat

fluida de la matèria i defensa, tal com ja hem apuntat, una concepció realista agencial d'aquesta, que defineix com a «dynamic and shifting entanglement of relations, rather than... a property of things» (35). En línia amb propostes post-humanistes, la científica americana destaca la rellevància i centralitat de la matèria -viva o inerta- i suplantada, així, el rol principal que *l'home*, tal com ens recorda Braidotti, ha gaudit en la cultura, el pensament i la societat des de l'època clàssica:

At the start of it all there is He: the classical ideal of 'Man', formulated first by Protagoras as the 'measure of all things', later renewed in the Italian Renaissance as a universal model and represented in Leonardo da Vinci's Vitruvian Man. (Braidotti 2013, 13)

Així doncs, Barad ens planteja una filosofia fonamentalment matèrica i relacional que, alhora, comporta un canvi d'enfocament radical a nivell ontològic i epistemològic. Per tant, la seva proposta, ens permet abordar els afectes que es generen a través de les intraaccions entre cossos matèrics en moviment i situar *Trama* i *Torus* en relació a discursos sociopolítics específics.

3 **Trama i Torus en context**

Trama de López es caracteritza per la seva gran fisicitat i la incorporació d'elements acrobàtics propis del circ. La ballarina i coreògrafa es va formar a l'Escola Superior d'Arts d'Amsterdam i ha treballat en diversos projectes tan a l'estranger com a Catalunya. També ha col·laborat amb coneguts artistes i coreògrafs catalans, dels quals podem destacar Àngels Margarit / Cia Mudances i Cesc Gelabert, l'escenògraf Iago Pericot i el director de cinema i documentals, Isaki Lacuesta. En l'àmbit de la cultura catalana, la seva trajectòria ha tingut molt bona acollida per part del públic i la crítica. Les produccions *L'estol* i *Novembre* foren nominades al Premi Millor Coreografia, el 2017 i 2020, guardó que se li conferí el 2019 per *Trama*. Descrita pel crític de dansa, Omar Khan, com «un *loop* indetenible, fascinante e hipnòtic en el que cinco bailarines que parecen pasárselo en grande enredan sus cuerpos hasta crear figuras imposibles» (2021). *Trama* explora la complexitat de les relacions humanes a través de la interacció física d'uns cossos en movió que s'entrellacen i teixeixen una sèrie d'estructures o entitats orgàniques mutants. En aquest constant fer i desfer de formes, la frontera entre l'individu i el col·lectiu, l'ordre i el caos, esdevé cada cop més confusa. Tal com assenyala la mateixa López, l'obra traça:

una partitura física d'interdependències i confiança mútua, d'acords i dissensions, d'equilibris compartits, d'afinacions, de

desordres [...] Una proposta sobre el grup, les seves arestes i les seves derives. (*Trama* 2019, 2)

Torus (2019), d'altra banda, és una producció de la companyia de dansa Humanhood, co-dirigida per la catalana Júlia Robert i el britànic Rudi Cole i fundada el 2016 a la ciutat de Birmingham (Regne Unit), on manté la seva seu, establerta també a Barcelona. Els ballarins i coreògrafs van estrenar la seva primera obra, el duet *Zero*, el 2016 al Midlands Art Centre (MAC) a Birmingham. El mateix any, *Zero* guanyava el primer premi al 30^è Certamen Coreogràfic de Madrid. El treball de Robert i Cole s'inspira en el món de les ciències físiques (la companyia freqüentment col·labora amb el departament d'astrofísica de la Universitat de Birmingham), la consciència i les filosofies orientals. La seva obra pretén crear una experiència immersiva per a l'audiència, transportar el públic a un altre món amb la finalitat d'obrir-lo a les freqüències i forces energètiques invisibles que l'afecten. Les referències a l'atracció gravitatòria, les forces centrípetes, els recorreguts en l'espai, les figures geomètriques (principalment, el cercle), i els cossos celestes, abunden en la seva producció. *Orbis* (2017) i *Sphera* (2020) són dues peces relativament breus de dansa de carrer on dos ballarins exploren la relació entre la Terra i la Lluna i actuen en un espai escènic exterior delimitat per un cercle. En la primera, una parella de ballarins vestits de negre dansen sobre una superfície del mateix color i recuperen la relació mística entre els éssers terrenals i el satèl·lit que orbita el nostre planeta, mentre que *Sphera*, que complementa l'obra anterior, celebra la lluminositat que ens arriba d'aquest cos celeste de superfície fosca i gris, però que es veu -des de la Terra- com una esfera blanca i brillant. No obstant això, l'obra que ens interessa investigar aquí, *Torus*, va més enllà dels sincronismes i simbiosis que s'estableixen entre dos cossos per tal d'endinsar-se en la complexitat i sinergies que emergeixen entre cinc ballarins (Robert Parés a Marotto, 2018), i comparteix amb *Trama* no només el nombre de ballarins, sinó l'interès en estudiar les intraaccions entre matèria i les transformacions que es produeixen en aquest intercanvi constant. Aquesta peça de grup gravita entre la investigació del camp magnètic de la Terra i les estructures bàsiques de l'univers; i l'atracció entre cossos orgànics en moviment.

Tal com ja hem anotat, *Trama* reivindica un subjecte i cos social juganer, tàctil, i primordialment terrenal, d'altra banda, la hipnòtica i repetitiva *Torus* invoca -i desperta- els sentits, la percepció, fent-nos prendre consciència de les lleis físiques que interconnecten els organismes i la matèria. Les dues obres situen als ballarins en un espai heterogeni, de relacions transversals i múltiples que, tal com explicaré a continuació, té molt en comú amb el 'pla d'immanència' del qual ens parla Deleuze (Deleuze i Guattari 1987). Amb aquest concepte, el filòsof francès desenvolupa una ontologia que s'oposa

al dualisme cartesià –que discrimina entre el cos i la ment– i a la noció de la transcendència. Així doncs, el pla d'immanència es podria definir com un espai de diferència i diversitat, d'interrelacions complexes; de forces, connexions i 'esdevenirs'; de moviments d'acceleració i desacceleració; d'individuacions i d'assemblatges col·lectius; un espai compost d'elements que s'involucren en un procés d'afectació continuat. De fet, Jordi Sora i Domenjó identifica aquesta última característica en la seva crítica de *Trama* quan apunta que l'obra «ens parla de la xarxa dels afectes: aquell lligam invisible que cus la nostra relació amb els altres» (2020). El propòsit del text de Sora no és pas aprofundir en el marc teòric dels estudis afectius. Tanmateix, el fet que el crític situï *Trama* en relació a aquest concepte és indicatiu de la rellevància que aquest enfocament està prenent dins dels discursos sobre la producció cultural catalana.

4 Aproximacions crítiques a la dansa a Catalunya: entramats sociopolítics, línies i nusos

Abordar la dansa des d'una perspectiva crítica sociopolítica no és una pràctica gaire freqüent en els estudis de les arts escèniques a Catalunya. No obstant, les anàlisis d'Helena Buffery acostumen a trencar amb la tendència a parlar d'aquestes disciplines artístiques en termes més aviat abstractes i a analitzar-la en relació a contextos contemporanis a la seva producció. A «Multiple Exposures: Moving Bodies and Choreographies of Protest in Contemporary Catalonia» (2018), l'autora recull tres obres representades l'any 2015, l'adaptació teatral d'Àlex Rigola de la cèlebre novel·la de Joan Sales, *Incerta glòria*; l'espectacle multidisciplinari *Només són dones* dirigida per Carme Portaceli; i l'espectacle de dansa *WW - We Women* (2015) de Sol Picó, de les quals en destaca una característica comú, el fet que «the body of the dancer is primary used to signal and disrupt intersubjective, intercultural and intersemiotic limits» (7). Buffery assenyala que aquestes produccions coincideixen amb un notable increment de la presència d'un col·lectiu de cossos disruptius, reivindicatius i desobedients en l'esfera pública, cossos mobilitzats per tal de donar visibilitat a una situació generalitzada de marginació, exclusió, opressió i precarietat (7). Malgrat el tarannà fonamentalment reivindicatiu d'aquests desplegaments del cos civil, l'autora en remarca la seva índole lúdica, el marcat sentit de comunitat, i la voluntat dels participants per vetllar pel bé de la comunitat i dels espais quotidians (8). Tot seguit, Buffery recorda els episodis d'extrema violència que van tenir lloc dos anys més tard, l'1 d'octubre de 2017, per evitar que es portés a terme el referèndum unilateral sobre la independència de Catalunya. Per defensar-se de les agressions acarnissades d'intervenció i contenció policials, els cossos dels votants s'entrellaçaven, s'agafaven pels braços,

les mans, en «positions of passive resistance» (9). La imatge que dibuixa Buffery d'aquest entramat matèric, corpori, que es teixeix en resposta a un esdeveniment concret però que alhora s'inscriu en un ampli context sociopolític i cultural ens dona una sèrie de pautes a l'hora d'abordar les relacions afectives que s'exploren a *Trama* i *Torus*.

Trama s'estrena l'any 2019 i recupera el tarannà lúdic característic de les mobilitzacions civils de les quals ens parla Buffery. L'obra aposta pel joc, les xarxes humanes, i les afinitats que sorgeixen entre els ballarins a través del sentit del tacte i la motilitat del cos. Inspirada en la paraula 'acordar', que tal com López recalca, en italià «tant significa afinar com posar-se d'acord» i que en dansa implica la concòrdia «de forma real, crua» entre els ballarins (a Raubert, 2019), a *Trama* no hi ha traces de violència o referències al trauma col·lectiu. L'obra, simplement, s'adelita en les intraaccions corpòries i fabrica, recupera, el llenç social. Ho fa resseguint fils, nuant i desnuant, teixint. La línia no només es traça en els moviments coreogràfics i efímers dels ballarins, sinó que també hi té una presència física i evoca la noció de l'acord que anota López. L'espai de dansa està emmarcat per tres panells bastits d'una infinitat de tires elàstiques verticals, que donen als ballarins innumerables vies d'accés a l'escenari, estructures que serveixen per delimitar la plataforma de ball, però que n'emfatitzen la seva qualitat porosa, permeable. L'espectacle s'obre amb una noia a l'escenari que porta unes botes rígides, inapropiades per a la dansa, ja que li aïllen els peus de la superfície impeding-ne el contacte, l'arrelament al sòl. Dreta, amb les mans a la butxaca, mira l'audiència de fit a fit i sense cap mena de pressa, es comença a desfer els cordons de les botes, parsimoniosament, mentre somriu i interactua amb el públic amb una mirada carregada de complicitat. La metàfora de la línia i la seva qualitat flexible, mal·leable, es manifesta també en el desfer dels cabells trenats d'una de les ballarines, un moment clau en la coreografia que assenyala la seva separació temporal del grup. Les línies efímeres que dibuixen els ballarins, conjuntament amb els pocs objectes que entren a l'escenari o bé l'embolcallen, convergeixen en nusos, cossos entortolligats, «materia unida en lazos que adquiere una consistencia y una fortaleza, como la de las individualidades que, entrelazadas, generan estructuras sólidas» (Esteller, 2019). A *The Life of Lines* (2015), Tim Ingold, situa el nus en «a world of life» (14) i critica la història del pensament modern per afavorir metàfores inflexibles, rígides, sòlides, com serien el bloc de construcció, la cadena i el contenidor. L'antropòleg social argumenta que la força vital del nus està arrelada a pràctiques socioculturals ancestrals, per exemple, a la producció de teixits o de cistells (13), i que l'entramat implica una apertura de l'interior a l'exterior. És a dir, Ingold entén les forces de tensió, les friccions entre matèries -vives o no vives- com a energies generatives de noves formes que entrellaçen la cultura amb l'experiència vital (18), nodes que interconnecten

la matèria, el pensament, la cultura i la societat. En definitiva, Ingold rebutja entendre el subjecte i la matèria orgànica com a contenidors o unitats desconnectades, aïllades del seu entorn.

Trama reivindica la potència vital del grup agermanat. I ho fa mitjançant l'activació del gest coreogràfic que empeny als ballarins a unir-se físicament i generar noves estructures, formes mal·leables que s'adapten a la morfologia de cadascun dels participants, respectant, alhora, la diferència i la individualitat en el sentit deleuzià que hem descrit anteriorment. Així doncs, tot seguint l'enfocament del filòsof francès, podem parlar de l'espai de dansa com a pla d'immanència, de singularitat i diferenciació, en altres paraules, com un complex canemàs que es va teixint mitjançant les interaccions entre els cossos en moviment. Els nombrosos embolics i nodes corporis en aquesta obra evocuen i celebren, jocosament, les interconnexions entre cultura, societat i pensament de les quals ens parla Ingold i que també ens plantegen els corrents post-humanistes i el nou materialisme. És a dir, la centralitat i coherència del subjecte com a ésser acotat, impenetrable i racional que es qüestiona des del post-humanisme i el nou materialisme es reconfigura i l'individu se situa en un espai de correspondència mútua amb la natura, el col·lectiu, i la tecnologia.

Altrament, la visió cosmogònica de *Torus* es caracteritza per la seva seriositat, els moviments rítmics repetitius i la reiteració de patrons coreogràfics intrincats. Les línies que es tracen en aquesta obra són efímeres, de fet, més aviat es podrien qualificar de freqüències suggestives de les energies que es generen quan els constituents elementals de la matèria entren en contacte. La coreografia de *Torus* encarna la complexitat dels orígens de la vida; ressegueix la trajectòria de la formació del cos humà (les partícules elementals, els àtoms, les molècules, les cèl·lules i els teixits), explora el camp magnètic de la Terra i la relació del nostre planeta amb el cosmos, tot dibuixant una constel·lació relacional i fràgil d'organismes, matèries i energies físiques. Els enllaços i nodes que es generen a *Torus* són molt diferents als de *Trama*. Tanmateix, ambdues obres investiguen les interaccions (físiques o invisibles) entre cossos matèrics i celebren la potència vital que es genera a través de les relacions entre els membres del grup.

Buffery (2018, 11-13) qualifica l'activisme a Catalunya de multidireccional, participatiu i transversal, tot apuntant que les irrupcions col·lectives a l'espai públic van assolir el seu punt àlgid a mitjans de la primera dècada del segle XXI. L'autora (13-14) assenyala els anys seixanta com a punt d'inflexió dins del món de la dansa a Catalunya, caracteritzats per l'eclosió de formes híbrides i l'apertura envers la societat civil i els moviments de protesta. En el context català d'avui en dia, la dansa segueix essent una forma de resistència, protesta, transmissió i incorporació (14). L'interès de Sol Picó a explorar la precarietat social i de gènere, el treball social de La Caldera i Simona

Levi, i l'atenció a qüestions mediambientals de Mal Pelo són exemples clars del compromís de les companyies de dansa, ballarins i coreògrafs per afers socials, polítics i ecològics, diu Buffery (14). Tenint en compte aquest entorn, cal considerar la manera en què tant *Trama* com *Torus* s'inscriuen en el marc activista i de protesta contemporani, ja que, ambdues obres, no s'ubiquen explícitament dins d'aquests paràmetres. Hem vist com les dues produccions realcen la importància d'un cos social viu i actiu, establint el (con-)tacte i la interacció física, o bé freqüencial, entre cossos al nucli d'organisme social. L'anàlisi d'aquestes peces s'ha obert fent referència a les càrregues policials de l'1 d'octubre de 2017 i evocant els cossos units de braços i mans enfront un desplegament de violència desmesurat. Tanmateix, *Trama* i *Taurus* ni tan sols al·ludeixen a l'agressió física i la brutalitat sinó que, simplement, aposten per les interseccions entre individus i seu potencial d'afectar. Destacadament, són obres que estudien, celebren i reclamen l'energia generativa, els processos de materialització, i l'atenció a les forces vitals. Resumint, podríem afirmar que *Trama* i *Torus* re-activen les dinàmiques de grup 'des de dins' (intraacció) i exploren l'agència, i consegüentment l'afecte, emergent d'aquestes correspondències.

5 (Con-)tacte, agència, afecte

El tacte, afirma Barad (2014, 153), és una de les grans preocupacions de les ciències físiques, un trencacaps provocat per la forma relacional, indeterminada i infinita en què la física quàntica entén com (inter-)actuen les partícules. De fet, segons la científica americana, el sentit del tacte desperta «an infinity of others - other beings, other spaces, other times» (2020) i, per tant, el tacte també implica connectar amb l'alteritat fins al punt d'incorporar-la. En efecte, per a Barad tocar és apercebre «the stranger within» (2020). La física quàntica ens permet considerar tant el potencial com les qualitats generatives, transformadores i co-constitutives que sorgeixen a través del contacte físic, virtual o invisible als nostres ulls. Barad utilitza el terme 'intraacció' per tal de definir aquests processos. El producte resultant de la intraacció entre partícules, matèria o cossos vius o no vius és l'agència, altrament dit, la capacitat d'afectar, que, entesa des del prisma spinozià, és una experiència d'intensitats no conscient. Així doncs, l'afecte precedeix la consciència, és pre-lingüístic, no té ni estructura ni forma i és una experiència corpòria. Brian Massumi, a les seves notes de traducció de *A Thousand Plateaus* de Deleuze i Guattari, indica que l'afecte «is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act» (1987, xvi). En altres paraules, l'afecte es manifesta

a través del cos de manera involuntària. Eric Shouse (2005) segueix Massumi i anota que, a diferència dels sentiments, que defineix com a biogràfics i personals, les emocions són socials.

Les relacions afectives que s'estableixen a *Trama* i *Torus* són ben diferents. En realitat, l'exploració del tacte i el contacte són molt més explícites i recurrents a l'obra de López, on hi ha un clar èmfasi en la continuada formació i deformació d'estructures corpòries. Basant-nos en Ingold, hem parlat dels enllaços i embòlics entre ballarins com a nodes generatius de vida. D'altra banda, el concepte d'intraacció de Barad ens permet identificar i aprofundir en les diferents modalitats d'afectació que es produeixen a través del (con-)tacte, particularment, a *Trama*. Invoco, doncs, la seqüència en què una ballarina arrossega cap, cabells i peus per l'escenari mentre fa giravoltar el seu cos tot dibuixant, amb aquest, un eix de rotació a l'espai. A través del moviment, la noia es fa seva la superfície de ball, l'explora per mitjà del tacte, la sent i també la marca. Seguint la noció d'intraacció, la superfície també canvia, s'apropa al seu cos, el posseeix, absorbeix l'escalfor dels seus peus i de les seves mans, s'impregna de la seva suor, de les seves empremtes dactilars i de la pressió i traça que deixen les seves petjades. Al cap i a la fi, *Trama* és una obra arrelada a la terra, però també a la societat i a la cultura, i és, precisament, per això que suggereixo que és un treball escenogràfic que aposta per la construcció d'arquitectures humanes, flexibles però resistents, adaptables, i mobilitzables. En una altra seqüència coreogràfica, la mateixa ballarina s'apropa als altres components del grup tot rodolant per terra, i els embolcalla, entortolligant el seu cos amb cadascun d'ells, un a un, mobilitzant-los creant una mena de roda formada per cossos entrelaçats, canviant-los de lloc, empenyent-los amb la seva força vital, generativa (creadora) a sentir i interactuar lúdicament amb nous entorns, noves formes, noves arquitectures corpòries, transformant, re-escrivint l'espai de ball a través del (con-)tacte, de la fricció entre cossos, matèries, superfícies i fent-los prendre consciència de l'altre tal com ens explica Barad, sia humà o no, incorporant l'alteritat.

Tal com he indicat anteriorment, la intraacció entre cossos, matèries i superfícies a *Torus* no està tan vinculada al (con-)tacte físic com a *Trama*, sinó que sorgeix a través de la investigació de camps o ones magnètiques. La simbologia del cercle, concurrent a *Orbis* i *Sphera* de Humanhood on, com he dit abans, s'investiga la relació entre la Terra i la Lluna, també hi és present en aquesta obra, però en comptes de delimitar l'espai escenogràfic, el cercle està format pels cossos dels ballarins que gairebé sense tocar-se creen aquesta forma geomètrica tan evocativa dels processos vitals, dels planetes i les trajectòries gravitacionals, en concret, dels diferents nivells d'intraacció entre la matèria, viva o no viva. El magnetisme entre els cossos, l'atracció i la repulsió, i les lleis de la gravetat fabriquen

una xarxa invisible a través del qual els cossos dels cinc ballarins es mouen d'una forma repetitiva, reiterativa. La primera obra de grup de *Humanhood*, és també producte, com les obres anteriors, de la col·laboració entre les dues fundadores de la companyia i membres del departament de ciències astrofísiques de la Universitat de Birmingham. Així doncs, amb una base científica significativa, *Torus* fa ús de la iteració de seqüències coreogràfiques i el so rítmic i iteratiu -gairebé tribal-, per tal d'hipnotitzar i transportar l'audiència a un món aparentment ordenat, un món governat per les lleis de la física. Curiosament, els moviments dels ballarins i les intraaccions entre ells i l'espai de dansa apunten a una cosmogonia fràgil, on també existeix la possibilitat d'indeterminació, d'atemporalitat i de dissidència, tot i que aquests petits moments de fuga es regularitzen quan el cos del ballarí (o ballarins) es reajusta gradualment als ritmes i seqüències dels altres cossos. De fet, aquestes esclertes o dissidències dins del llenç astrofísic invisible que regula *Torus* són bastant freqüents, de sobte, un cos inicia una nova cadena de moviments i transmet ones energètiques novelles que els altres cossos, d'una forma gairebé contagiosa, van copiant, incorporant-les en el seu repertori personal, fins que, gradualment, s'arriba a una sincronia de cossos que es mouen de forma reiterativa. En una altra seqüència coreogràfica, cinc cossos arrupits a terra, amagant el cap i les extremitats, formen, amb les corbes de les seves esquenes, una mena de línia discontinua (no hi ha contacte entre ells) que recorda l'espina dorsal Tanmateix, aquests ens estan carregats d'una energia vibrant que els empeny a moure's de nou en direccions múltiples fins que es tornen a retrobar al sincronitzar amb les noves freqüències que generen els seus propis cossos.

Tant *Trama* com *Torus* són obres d'una gran fisicitat. Malgrat les diferències conceptuals, estètiques i coreogràfiques que hem anat descabdellant, les dues obres comparteixen un interès a explorar les relacions entre cossos matèrics i ho fan a través del (con-)tacte, del gest o bé de la repetició gairebé malaltissa de seqüències coreogràfiques. Les dues obres atenen a la individualitat del subjecte performatiu tot i que ho fan emfatitzant els moments de dissidència, de separació del grup. Una lectura des del prisma de la intraacció de Barad ens ha permès aprofundir en els diferents nivells d'intensitat que s'estableixen entre els cossos i, principalment, en com aquests afecten i són afectats. Podria afirmar, amb certa contundència, que *Trama* i *Torus* aposten pel col·lectiu, defensen una comunitat vibrant d'objectes inerts i de cossos vivents que pren consciència de les diferències i dels trets comuns, però, sobretot, celebren les intraaccions com a espais de producció i de fonts generatives de vida.

6 **Conclusions: la física quàntica i les arts escèniques catalanes**

Basant-nos en el pensament post-humanista i els plantejaments del nou materialisme, aquest capítol ubica l'anàlisi de dues obres de dansa en un entramat teòric on les ciències i les humanitats entren en contacte. El text presenta i defensa el pensament de Barad com a eina que permet aprofundir en l'estudi de les relacions afectives –les intraaccions– que emergeixen a través del (con-)tacte –físic o efímer– però que s'activen a través del moviment. Primordialment, aquest és un capítol que explora, temptativament, les possibilitats de l'aplicació de teories de l'afecte provinents del món de les ciències a l'estudi de les arts escèniques catalanes, més concretament, al món de la dansa. La intenció d'aquest estudi ha estat presentar la rellevància dels relats performatius, segons Barad, i demostrar, alhora, que la ciència no està desvinculada de la producció cultural o de processos sociopolítics. Analitzades des d'aquest prisma, *Trama* i *Torus* es poden considerar com a obres que articulen, configuren, recuperen i celebren un col·lectiu flexible, lúdic, adaptable, transformador, vital, i obert a l'alteritat.

Bibliografia

- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham; London: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822388128>.
- Barad, K. (2014) «Diffracting Diffraction: Cutting Together-Apart». *Parallax*, 20(3), 168-87. <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.927623>.
- Barad, K. (2020). «Stranger Within – The Alterity that therefore I Am». *The Poetry Project*. <https://www.poetryproject.org/library/poems-texts/on-touching-the-stranger-within-the-alterity-that-therefore-i-am>.
- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Buffery, H. (2018). «Multiple Exposures: Moving Bodies and Choreographies of Protest in Contemporary Catalonia». *Performance Matters*, 4(3), 7-29. <https://performancematters-thejournal.com/index.php/pm/article/view/123/224>.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
- Esteller, S. (2019). «Nudossomos». *Susy-Q Revista de Danza*. <https://susyq.es/actualidad/786-roser-lopez-espínosa-mercat-de-les-flors>
- Ingold, T. (2015). *The Life of Lines*. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315727240>.
- Khan, O. (2021). «Enredo coreográfico». *Susy-Q Revista de Danza*. <https://susyq.es/actualidad/1219-roser-lopez-espínosa-dansa-valencia>.
- Labanyi, J. (2010). «Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3-4), 223-33. <https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>.
- Loupe, L. (2010). *Poetics of Contemporary Dance*. Alton: Dance Books Ltd. <https://www.jstor.org/stable/23524560>.
- López Espinosa, R. (2019). *Trama*. Barcelona: Mercat de les Flors. https://www.kursaal.cat/upload/act/file_pdf/trama.roser_lopez_espínosa.programa.pdf.
- Marotto, F. (2018). «Interview with Rudi Cole & Júlia Robert Parés – Founders of Humanhood». *The Wonderful World of Dance*. <https://www.thewonderfulworldofdance.com/interview-with-rudi-cole-julia-robert-pares-founders-of-humanhood-dance-company>.
- Massumi, B. (1987). «Notes on the Translation and Acknowledgements». Deleuze, G.; Guattari, F., *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, xvi-xix.
- Picó, S. (2015). *We Women*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Pons, M. (2021). «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea: exposición y propuestas de un proyecto de investigación». *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought, Monográfico: La teoría hoy I. Hacia una cartografía del pensamiento literario*, 4(1), 129-50. <https://doi.org/10.30827/tnj.v4i1.16216>.
- Raubert, B. (2019). «Entrevista a Roser López Espinosa. Laballarina icoreògrafa es-trena Trama al Mercat de les Flors». *TimeOut*. <https://www.timeout.cat/barcelona/ca/dansa/entrevista-a-roser-lopez-espínosa>.
- Robert, J.; Cole, R. (2017). *Orbis*. London: Sadler's Well Theatre: Humanhood.

- Robert, J.; Cole, R. (2019). *Torus*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- Robert, J.; Cole, R. (2020). *Sphera*. London: Greenwich and docklands International Festival: Humanhood.
- Shouse, E. (2005). «Feeling, Emotion, Affect». *M/c Journal*, 8(6). <https://doi.org/10.5204/mcj.2443>.
- Sora i Domenjó, J. (2020). *Trama, la xarxa dels afectes*. *Blog Teatre Auditori*. <https://www.teatreauditoridegranollers.cat/ca/actualitat/2173-trama-la-xarxa-dels-afectes-per-jordi-sora.html>.

