Lugares contiguos a espacios hiperdefinidos especialmente fértiles para la creación artística en danza contemporánea

INTRODUCCIÓN

Trascender a lo funcional de la arquitectura y descubrir a través de pequeños gestos e intuiciones segundas y terceras capas de información (Diego, 2022), comienza a ser más habitual para todo tipo de mirada. Cada vez existen más espectadores emancipados (Rancière, 2010) capaces de entender el diálogo visual a través de los códigos de la danza contemporánea en donde la geometría cubicular de un escenario dialoga con las formas orgánicas del cuerpo. De un tiempo a esta parte, las conexiones entre el espacio arquitectónico y el cuerpo humano ha sido un tema constante en la creación artística contemporánea. En piezas como Café Muller de Pina Bausch, se observa cómo la interacción entre la geometría del espacio y las formas del cuerpo proyectan nuevas narrativas y significados metafóricos. Esta interacción invita a reflexionar sobre los espacios hiperdefinidos, aquellos que son consecuencia de una mirada utilitarista, sin una inteligencia estética capaz de considerar las capacidades expresivas de lo formal, siguiendo los principios occidentales sobre función y eficiencia. Esto limita y bloquea lo que el espacio puede generar en cualquier tipo de planteamiento creativo y empobrece la relación entre el sujeto y el entorno. La dimensión estética o sensorial queda anulada.

En contraste con este planteamiento, las áreas periféricas

contiguas que rodean y complementan los “espacios protagonistas”, revelan un enorme potencial en el contexto de Café Muller, las dinámicas corporales de los danzantes en fragmentos del espacio menos estructurados, desvelan nuevas experiencias espaciales, mediante interacciones orgánicas no reguladas. Esta reflexión es extensible no solo a la danza, sino también a otras disciplinas tal y como hemos ido reflexionando en otros artículos vinculados a la arquitectura, los objetos cotidianos y el lenguajes plástico expandido (Ursúa Astrain et al., 2025).

Las estructuras arquitectónicas cotidianas y los elementos que la habitan revelan sus características más obvias con respecto a la funcionalidad y a la forma, provocando que el espectador sin un punto de vista creativo ni una educación estética dejen de prestarles una atención consciente. Juan Antonio Ramirez (Málaga 1948-Madrid 2009) lleva al extremo esta reflexión:

“las auras no son visibles para los humanos ordinarios y sólo los videntes pueden percibirlas, con un entrenamiento especial, y en determinadas circunstancias. Esta reflexión se puede aplicar al mito romántico de la creación artística, gracias al cual es posible acceder a lo invisible.”(Ramírez, 2009).

La atención no es un proceso pasivo o aleatorio. En lugar de repartir nuestra conciencia de manera uniforme entre todos los estímulos que recibimos, la mente humana tiene la capacidad de focalizarse, concentrando sus recursos cognitivos en aquello que percibe como más significativo o relevante. Este proceso de selección no es meramente un acto de concentración, sino un mecanismo activo que resalta ciertos aspectos del entorno, mientras deja en “sombra” otros. Es a través de este fenómeno que ciertas experiencias, objetos o detalles cobran una relevancia inusitada para el individuo, influenciando así cómo percibimos y nos relacionamos con el mundo que nos rodea. A través de la atención enfocamos y jerarquizamos el entorno, y, en lugar de permitir que se distribuya equitativamente, se

concentra en un punto de gran luminosidad y calor. Así la mente, se focaliza en un punto seleccionado que resalta con una brillantez y distinción inusual (Wright, 1998). Aparte de tener encuenta experiencias previas y condiciones innatas de cada espectador en relación con la educación e inteligencia estética, existen factores concretos como la iluminación, la accesibilidad o la funcionalidad, que influyen en nuestra capacidad para enfocar y dirigir nuestra atención hacia aspectos específicos del contexto habitado, condicionando su percepción, su interpretación y como consecuencia nuestra interacción con él. La luz es determinante en el proceso de atención, ya que puede hacer que ciertos objetos o áreas adquieran protagonismo, atrayendo nuestra mirada de manera inmediata. Aquello que recibe luz directa, automáticamente atrae más atención que otras superficies del mismo entorno, cobrando especial relevancia para el observador occidental. Cualquier nivel de dificultad física o perceptiva para desarrollar una acción habitual se puede leer como un obstáculo, influyendo directamente en su jerarquización perceptiva. La accesibilidad no solo se refiere a la capacidad física de acercarnos, sino también a la claridad con la que se presenta un elemento dentro de un espacio delante del espectador. Un objeto o una parte del espacio que sea difícil de alcanzar, implique incomodidad para habitarlo o sea difícil de percibirlo en su totalidad debido a barreras físicas o visuales, será menos probable que capte nuestra atención de manera significativa. Diariamente se presentan posibles recorridos o vías de movimiento para las acciones del propio cuerpo entre objetos, mobiliario y arquitectura, que son accesibles, pero mentalmente incómodos, que se descartan de manera inconsciente. Para un niño la parte de debajo de una mesa de despacho puede resultar un lugar mágico, y para un adulto se presenta como un espacio poco apetecible para habitarlo de manera directa. Un lugar en el que hay que agacharse, es incómodo y no ofrece a priori ninguna información visual relevante. La función de un objeto o espacio también determina en gran medida nuestra atención.

Nuestra relación directa con una mesa está determinada con aquellas partes con las que se tiene contacto directo en su proceso de uso. En este caso sería la parte superior horizontal donde el usuario se apoya para trabajar. La estructura inferior que lo soporta, también cumple con su función, pero tiene un contacto indirecto con el usuario y por lo tanto se le presta menor atención.

Al interpretar la atención como un proceso de selección excluyente se evidencia que hay unas partes del campo visual a las que se les da menor importancia y es precisamente en estos lugares donde se encuentran*perspectivas olvidadas especialmente fértiles para la creación contemporánea*. Aunque es un concepto poco habitual desde el punto de vista teórico en el contexto del arte contemporáneo, aparece de manera indirecta y con otra intencionalidad en multitud de textos: zona de anestesia, zona espacial discriminada, zona de menor información, forma subordinada, zona exterior al ángulo de convergencia, espacio descuidado, mirada última, espacios sin nombre, lugares ocultos, lo escondido, lo invisible y lo censurado de la arquitectura, la dimensión oculta, forma dominada-forma dominante, arquitectónicamente secundario, lugares insospechados, un lugar contiguo a un espacio hiperdefinido, la cara B, la perspectiva reinventada, la perspectiva reencontrada, encuadres imposibles, solitarios e inauditos, la trastienda, la parte de atrás, lo que el público no puede ver, la tramoya del escenario arquitectónico, el lugar perdido e inacabado, espacios sórdidos, la escalera de servicio opaca a la vista del transeúnte, lo que nunca veríamos durante nuestra visita en vacaciones.

METODOLOGÍA

La metodología empleada en este artículo combina un análisis estético, teórico y empírico, proporcionando una nueva perspectiva o terminología espacial sobre cómo los espacios

contiguos y la arquitectura escenográfica interactúan con el cuerpo en la danza contemporánea para proyectar poéticas visuales innovadoras que salen fortalecidas. Se emplea una metodología basada en las artes con un enfoque interdisciplinar. Un análisis de estructuras arquitectónicas y su diálogo con el cuerpo en movimiento basado en la crítica a las interpretaciones domesticadas (K. P. Moxey & Hernández, 2016)fundamentados en la investigación basada en las artes apoyándose principalmente en los estudios de Patricia Leavy (Leavy, 2020), de J. Garry Knowles y Ardra L. Cole (Cole & Knowles, 2008).

ANÁLISIS DE CAFÉ MÜLLER

Pina Bausch. *Café Müller*, 1978.

Pina Bausch nace en 1940 durante la Segunda Guerra Mundial en una ciudad industrial alemana y desde niña está en contacto con la danza y la música. Está considerada como la figura más destacada de la danza alemana y una de las más importantes de la danza internacional. Fallece a los 68 años cuando desarrollaba su pieza “Como el musguito en la piedra ay, si, si, si” basada en su última visita a Chile. En 1959 es

dirigida por Kart Jooss en Essen. Con 19 años viaja a Nueva York y continúa sus estudios en la Julliard School. Baila en el Metropolitan, en la New City Opera y desde 1973 dirige el ballet que lleva su nombre en la ciudad de Wuppertal donde se convierte en la creadora de lo que se ha denominado como teatro-danza, reviviendo el espíritu de la danza alemana.

Su obra se caracteriza por reinventar el movimiento primigenio de la danza en donde existían pocos movimientos posibles. Mostrar una realidad heterogénea, de manera que sus bailarines pertenecen a todo tipo de razas y sus cuerpos no se corresponden con el ideal de belleza preestablecido. En sus coreografías no hay una estructura narrativa ni una historia lineal y sus obras están compuestas por multitud de acciones escénicas simultáneas. Para ello utiliza las vivencias de sus bailarines que se implican de una manera especial en el proceso de creación.

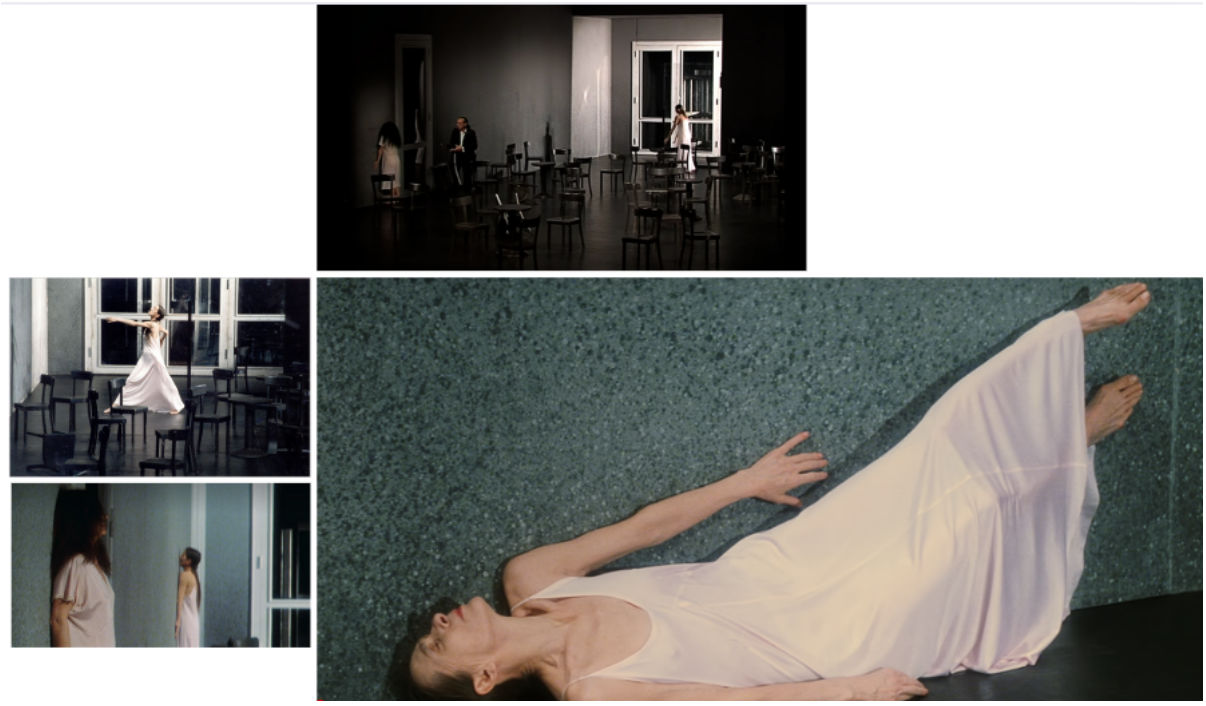
Pina Bausch. *Café Müller*, 1978.

En algunas ocasiones se le ha denominado como un estilo *collage*, ya que sus obras están compuestas por fragmentos pertenecientes a diferentes disciplinas. Sus bailarines suelen actuar sobre superficies que afectan a su propio movimiento, como agua hasta los tobillos, lodo o un mar de claveles de plástico. Construye sus historias junto con los integrantes del ballet conversando y discutiendo, generando un proceso de creación en el que todos/as se implican con sus propios miedos, deseos, complejos y frustraciones. Su trayectoria tiene un carácter nómada, ya que realiza residencias en diferentes capitales del mundo fruto de su curiosidad por las diferentes formas de vida. Los movimientos de sus coreografías están basados en la gestualidad del comportamiento cotidiano.

Pina Bausch. *Café Müller*, 1978.

Café Mülleres una pieza de danza contemporánea dirigida, coreografiada e interpretada por Pina Bausch. Se estrena por primera vez en 1978. La escenografía está compuesta por una puerta giratoria situada al fondo de un escenario repleto de sillas que sirven de obstáculo a los bailarines. Cuando se hace la luz sobre el decorado aparece una mujer al fondo. Es una mujer lánguida, alta y extremadamente delgada. Tiene los brazos rígidos y paralelos al cuerpo. Con los ojos cerrados atraviesa la puerta giratoria y se desliza con movimientos cortos y dudosos hacia el centro. Después de caminar entre las sillas se dirige a una pared lateral blanca y neutra que no posee ningún tipo de atrezzo. Inicialmente el espectador presta atención a unas zonas concretas del escenario debido a la disposición de los elementos escenográficos y a la iluminación. La puerta giratoria y la multitud de sillas situadas en el escenario provocan que el espectador dirija la

mirada a estas partes del escenario en concreto. Sin embargo, resulta curioso cómo uno de los momentos de mayor interés en esta pieza de danza expresionista se desarrolla en una pared lateral blanca que ha pasado desapercibida en el primer proceso de percepción visual. Es decir, un espacio olvidado que a posteriori se convierte en una zona de máximo interés.



Pina Bausch. *Café Müller*, 1978.

Este análisis aborda una zona aparentemente anestesiada y desprovista de información que, sin embargo, juega un papel crucial en uno de los momentos de mayor expresividad. Es evidente que la mirada del espectador se dirige hacia este punto, pues la acción se desarrolla allí, pero el hecho de que se revele al espectador un fragmento del espacio que inicialmente había sido desestimado, potencia la carga poética de ese lugar olvidado y de la propia acción, elevando la expresividad de la danza. El cuerpo de la bailarina establece un diálogo y una interacción con una parte del espacio escenográfico que, en un primer momento, parecía carente de

interés.

CONCLUSIONES

Se generan nuevas vías de reflexión tras analizar los espacios hiperdefinidos y sus áreas contiguas, marginales o periféricas, abriendo nuevos caminos a tener en cuenta en la creación artística contemporánea en general, y en la danza en particular. Al interpretar estas zonas no solo como vacíos descartables, sino como elementos poéticos especialmente fértiles para la creación, se potencia el diálogo entre la arquitectura, el cuerpo.

Existen lugares arquitectónicamente secundarios a los que no se les presta atención inicialmente. Esta actitud es propia de personas que no contemplan desde un punto de vista creativo. Es decir, que no poseen un adiestramiento de la miradapara ir más allá en el proceso perceptivo. Las sensaciones que recibimos carecen de sentido para nosotros en tanto en cuanto no sepamos ordenarlas en una percepción coherente. Por esta razón, el adiestramiento de la mirada acompañado de unas cualidades creativas innatas es fundamentales para descubrir la poética de los lugares olvidados.

Dependiendo de la disciplina artística de la que hablemos los espacios olvidados varían, ya que para un “grafittero” un muro es un soporte convencional mientras que para un bailarín no. Existe una organización jerárquica espacial dentro de la cual la perspectiva olvidada pertenece a los lugares arquitectónicamente secundarios. Es un concepto dinámico y varía dependiendo de las condiciones que rodean al objeto o espacio que se analiza en ese momento: su iluminación, su posición en el espacio, su utilidad. Este planteamiento tiene relación con la cultura oriental y con la idea de buscar lo escondido, lo sugerente, lo que lleva a la imaginación.

Un espacio contiguo a otro hiperdefinido, es un lugar especialmente fértil para la creación contemporánea ya que intervenir en estaszonas anestesiadas provocan un efecto sorpresa en el espectador. La selección espacial realizada por un artista para realizar una intervención pictórica tridimensional es determinante en el resultado final. En muchas ocasiones la poética del espacio elegida es esencial para que el lenguaje formal utilizado se potencie y dialogue con la arquitectura que sirve de soporte. El observador se siente satisfecho cuando descubre que ha sido transportado a un mundo aparte del suyo propio. Un mundo que le ofrece otras realidades diferentes a las relacionadas con la experiencia inmediata.