

Poética de las ruinas, proyecto de investigación multidisciplinario

por
Luis Corvalán C.

El seminario *Imagen del Cuerpo*, dirigido por Hubert Godard, en enero 2010, fue uno de los últimos antes de su retiro como profesor e investigador del Departamento de Danza de la Universidad de París VIII. Durante este periodo expuso y desarrolló relaciones importantes entre lo práctico y lo teórico en el ámbito del movimiento corporal, cómo estos se entrelazan de forma muy sensible, dejando en evidencia diversos conocimientos en los estudiantes ahí presentes.

Este investigador y ex bailarín, especialista en técnicas somáticas como el Roling, F.M. Alexander, Pilates, etc., comentó sobre la importancia que ha generado la neurofisiología y las consecuencias positivas que traerá en el campo de la investigación científica. Luego habló de la multifuncionalidad de un cuerpo perceptivo, materia que el filósofo francés Michel Bernard, profesor del mismo departamento de danza, también establece en su artículo *“Esbozo de una teoría de la percepción del espectáculo coreográfico”*. En este texto el autor escribe con respecto a la percepción, comentando que *“primero que todo en su dimensión sincrónica, cada percepción se ofrece como el resultado de la serie o de la combinación de cinco parámetros principales”*¹. Ambos docentes se refieren al tema de nuestras percepciones como sensibles a nuestro entorno, y que desarrollamos una serie de combinaciones sincrónicas entre nuestros cinco sentidos fundamentales como seres humanos.

En este seminario, Godard nos explica sobre la existencia de las neuronas espejo. Estas se activan al momento en que se observa un estímulo externo, y permiten también simular y anticipar las acciones futuras en un contexto dado de manera tal que el cuerpo pueda responder a través de sus gestos en concordancia con los hechos o acciones externas. En este acto, vemos como nuestro imaginario construye una antesala a la acción que se nos está presentando y reacciona en ese espacio que está en constante cambio, transformándose ese lugar en nuestro “potencial de acción”². Ahora, si el objetivo es analizar la gestualidad que construye un cuerpo, se debe considerar también el contexto social, histórico, así como la biografía de una persona que tiene sus capacidades perceptivas en constante estimulación.

El interés que existe en la actualidad en desarrollar estudios con respecto a la percepción humana va más allá de lo que podría hacer la ciencia. Son varias las disciplinas que se encuentran observando este mismo fenómeno en virtud de comprender mejor al ser humano: la psicología, la neurociencia, la fenomenología, la psiquiatría, la antropología, la lingüística; también las artes visuales, el teatro, la pantomima, el teatro y la danza, hoy dirigen su investigación hacia este tema.

Hubert Godard, como ya hemos mencionado, recibió una formación en danza y durante su seminario nos invitó a efectuar algunos ejercicios de orden práctico en la sala de clases; habló sobre la percepción de la mirada, el tacto, la acción de caminar,

respirar; la relación que podemos establecer con el espacio, etc. Esta parte del seminario fue muy importante para los asistentes ya que permitió aplicar y comprobar la presentación de contenidos teóricos que él mismo ha ido desarrollando a través de sus años de estudios.

Para finalizar este seminario con el destacado investigador francés, se pidió realizar un trabajo con el recuerdo de una experiencia en danza. Para ello observamos una investigación llevada a cabo por Penélope Laurent-Noye y Luis Corvalán Correa (ambos estudiantes del Departamento de Danza de la Universidad de París VIII). El proyecto *La Poética de las ruinas* se realizó con el financiamiento de la FSDIE³ y la municipalidad de Saint-Denis. Este proceso se instaló en múltiples formas en los escombros de las ruinas en zonas urbanas y rurales; se inició en la periferia de París en la comuna de Saint-Denis, durante la primavera del 2009, y continuó durante todo el verano visitando distintas ciudades de Europa del Este, como Istria, Rijeka, Sarajevo (Croacia), Timisora, Transilvania, Bucarest (Rumania) y Budapest (Hungría). Al regreso de este viaje hubo dos exhibiciones, la primera en el Departamento de Danza de la Universidad de París VIII, y la segunda que se propuso al sur de Francia en la ciudad de Bergerac, en el marco del proyecto de arte urbano MONC - *Overlook*. En esa oportunidad se reunieron artistas visuales, bailarines y músicos para vivir una experiencia en una ruina que estaba en esta rural ciudad francesa.

Dentro de las problemáticas que movilizaron el hecho de visitar ruinas, estaba la intención de cuestionar nuestras nociones de trabajo en danza. El hecho de intentar expandir nuestro campo del conocimiento en las distintas prácticas de danza en Occidente, a través del plan de estudio del Departamento de Danza de París VIII, nos lleva a preguntarnos cómo queremos evolucionar a partir de la comunidad de la danza contemporánea, apareciendo preguntas como: ¿Cuánta autonomía tienen los creadores con respecto al sistema que les permite existir como artistas? ¿Qué tipo de reflexión están desarrollando las obras contemporáneas y cuáles son sus resultados? ¿Es posible que el trabajo en danza pueda llevar a algo más que la disposición de las formas en el espacio? Si bien estas preguntas no son el centro de nuestro trabajo en las ruinas que visitamos, ellas igualmente están presentes de manera subterránea y, en la superficie, orientaron muchas de nuestras prácticas.

1. Bernard, Michel, *Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique*, (*Esbozo de una teoría de la percepción del espectáculo coreográfico*).

2. Terminología utilizada por Hubert Godard, *Seminario de Imagen del cuerpo 2*, Departamento de Danza, París VII, Francia, 2010.

3. FSDIE, *Federación de Ayuda a la Investigación de Estudiantes de la Universidad de París VIII*.

Entonces, ¿en qué medida esta experiencia de *Poética de las ruinas* nos llevó a un acto perceptivo, corporal-espacial que pudiese cambiar nuestra imagen corporal, desplazándose a una zona casi invisible, dejada de lado histórica y socialmente?

La primera parte desarrollará el contexto en donde se inscribe el proyecto *Poética de las ruinas* en función de la época en la que se llevó a cabo. La segunda parte conectará el trabajo de observación en una de las ruinas visitadas, tomando en

cuenta elementos del seminario realizado con Godard. Luego, intentaremos articular la experiencia arquitectural de la ruina y nuestra propia percepción. Finalmente, nos centraremos en una lectura del espacio en función de la verticalidad.

Contexto general

Con el paso de los años, la concepción del cuerpo en Occidente ha ido modificándose a través de la historia, sobre todo desde los años 60. Así lo menciona el filósofo francés, fundador del Departamento de Danza de la Universidad de París VIII, Michel Bernard: *“En todos los campos de la vida social, el cuerpo se ha vuelto cada vez más el centro de algunas preocupaciones tecnológicas o ideológicas. Ya sea en la producción, en el consumo, en el ocio, en el espectáculo, la publicidad, etc., el cuerpo se ha convertido en un objeto de tratamiento, de manipulación, de puesta en escena para la explotación. Es sobre este cuerpo que convergen toda una serie de intereses sociales y políticos en la actual “civilización tecnológica”*⁴.

Con respecto a esta mirada sobre el cuerpo, lo que buscamos desarrollar en nuestra investigación era poder tomar una cierta distancia de lo que Bernard nombra como “civilización tecnológica”. Al mismo tiempo somos conscientes de que no podemos escapar de nuestro contexto social, y es por ello que los lugares en ruina eran una alternativa a nuestra forma habitual de trabajar en danza. Es casi normal que muchos coreógrafos y bailarines trabajen normalmente en salas o grandes estudios, donde ellos disponen de forma particular y sensible para realizar investigaciones o para crear obras, pero el espacio que los acoge arquitecturalmente (paredes, techo, puertas, ventanas) los deja con limitantes en su campo visual. Con respecto a este tema, vemos en un documental realizado a la destacada coreógrafa estadounidense Anna Halprin, que nos habla del taller que realiza en su jardín, en una entrevista con Alain Buffard, otro destacado coreógrafo y bailarín francés. Ella explica que *“la bailarina trabaja en un estudio cerrado, pero aquí [en el jardín al aire libre] no hay fronteras, esto significa que todos los movimientos que hacemos están inscritos en un espacio que es infinito”*⁵. Este hecho modifica totalmente el gesto que puede llegar a construir o crear un bailarín; para Halprin es fundamental el lugar en donde el cuerpo se instala a trabajar.

Gilles Deleuze y Félix Guattari nos explican que: *“La modernización describe un proceso por el cual el capitalismo desarraiga y coloca en movimiento todo lo que se fija, elimina o borra todo lo que obstaculiza la circulación, y transforma un objeto único, en objeto de intercambio”*⁶. Nosotros estuvimos tentados de vincular esta visión global del proceso capitalista con nuestra investigación en las ruinas; tratamos de encontrar lugares olvidados, invisibles, una especie de *“agujeros negros”* para este sistema

dominante; lugares que tienen su propio movimiento, que están en una transformación lenta y continua de sus materias que los componen. Esto lo podemos relacionar con el texto recién citado, cuando habla de esos objetos que son categorizados como *“lo que obstaculiza la circulación”*. Estos espacios no pueden ser arrancados de raíz, estos lugares están llenos de historias humanas que poco a poco van siendo recuperados por la naturaleza, al mismo tiempo que van quedando al margen de la actividad humana.

Uno de los temas que rondaron este proceso en las ruinas está vinculado al acto de contemplar en la actualidad y al proceso de producción. En el libro de Jonathan Crary, *Las técnicas del observador*, explica que *“Benjamin tiene la percepción de una acción muy temporal y cinética, y dice de manera inequívoca que la modernidad no valida la posibilidad de un espectador contemplativo”*⁸. De la misma manera que el espectador tiene menos tiempo para ser más “contemplativo”, aunque no profundizaremos en este interesante tema, intuimos que el creador en la actualidad debe ser productivo ante todo, dando espacio a pensar que alguna parte sensible de la obra se ve disminuida. Y eso que en el acto contemplativo se abre como un campo espacio-temporal múltiple, se reduce por la demanda de una sociedad demandante y con altas expectativas por lo que paga en materia de obras de espectáculo.

Con respecto a los temas mencionados, una de las cosas que notamos en este proyecto es que la opción de ir a buscar ruinas como lugar de estudio nos obligó a inventar algunos métodos ya que la experiencia era nueva para nosotros. Por ejemplo, durante el viaje a territorios desconocidos decidimos utilizar mapas de áreas seleccionadas para estudiar los distintos aspectos del lugar y luego trazamos líneas geométricas como guías para salir a buscar el objetivo. Otra consigna fue buscar en lugares lo menos turísticos y una vez en terreno verificar la información sobre el territorio elegido y los mapas utilizados. Con el pasar de los días se fueron revelando nuevos métodos para ordenar nuestras rutas: pidiendo información a los habitantes de la zona y también siguiendo nuestra intuición e imaginando signos que nos indicaban nuestro camino.

4. Michel Bernard cita de su libro *Le Corps*, p.13, a J.M. Brohm, a propósito de cómo se utiliza la propaganda de campeones deportivos nacionales para tener un modelo a seguir para los jóvenes. Ed. du Seuil, 1995.
5. Buffard, Alain, documental, *My lunch With Anna (Mi comida con Anna)*, min.6'17, Pi, 2005.
6. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie (Capitalismo y esquizofrenia)*, p.236, L'Anti Œdipe (El antiedipo), Minuit, París, 1972.
7. Godard, H., *Des trous noirs (Los espacios negros)*. Entrevista con Hubert Godard por P. Kuypers, en I. CORIN, *Scientifiquement Danse (Científicamente danza)*, *Nouvelles de Danse*, 53, Contredanse, Bruxelles, 2006.
8. Crary, Jonathan en *L'Art de L'Observateur (Las técnicas del observador)*, p.143, Jaqueline Chambon, 1994.

La observación de una ruina en Slimnic, Rumania

Hablamos específicamente de una experiencia vivida en la región de Transilvania, en el pueblo de Slimnic, donde trabajamos durante dos días en las ruinas de una pequeña aldea. Estas pertenecen a una fortaleza construida durante la primera mitad del siglo XIV, un lugar que fue utilizado hasta la rebelión Ferencz Rakoczi en 1707, cuando las tropas del comandante turco Pèkry Lorenz tomaron la fortaleza y la destruyeron casi por completo. En 1717 fue reconstruida, pero nunca volvió a ser utilizada como lo había sido anteriormente. En el último siglo, los terremotos de 1977 y 1986 han dejado huellas importantes en sus muros, visibles todavía al momento de nuestra visita.

Cuando llegamos a este lugar, una de las primeras cosas que hicimos fue observar el material de construcción y la arquitectura o lo que queda de la fortaleza (proceso que repetíamos cada vez que nos encontrábamos con un lugar en ruinas). Este método nos permitió obtener una primera impresión, una aproximación al espacio global. De esta sensación vivida, podemos establecer un paralelo entre el método que se aplicó en este lugar y lo transmitido en el seminario de Hubert Godard: *“La primera fase de cualquier percepción y cualquier gesto consiste en tomar un punto de referencia en el espacio”*⁹. En nuestro caso, el gesto o acción de caminar es el que se instala en el espacio y permite observar o percibir nuestro objeto de estudio que es nuestro punto de referencia o epicentro de estudios.

En un segundo paso, cada uno de nosotros elegía un lugar en el espacio para iniciar un trabajo más específico con respecto

a lo percibido en las ruinas, en este caso, la fortaleza. Una vez ahí, nos dábamos un momento para dibujar, escribir, tomar fotos, hacer vídeos, intervenir con movimiento o simplemente contemplar los espacios en posturas no habituales. En este sentido, el filósofo Merleau-Ponty, en su libro *Lo visible y lo invisible*, escribe: *“es necesario que el espectador no sea un extranjero en el mundo que está observando. Tan pronto como yo lo veo, es necesario (como se muestra de manera doble sentido) que la visión sea doblada de una visión complementaria o de otra visión: yo mismo visto desde fuera, como si otro estuviese viéndome, instalado en el medio de lo visible, en el proceso de considerar un cierto lugar”*¹⁰. Nuestro comportamiento en los distintos lugares que visitamos fue ir poco a poco sintiéndonos más cómodos para desarrollar una acción que cuestionara nuestro estar ahí. Así fueron apareciendo manifestaciones creativas en múltiples formatos como ya lo mencionamos. Desde ese lugar, y sin ningún ojo externo o espectador que estuviese presenciando nuestra intervención, dejábamos fluir nuestros deseos de crear, hacer, intervenir y, al mismo tiempo, nuestra capacidad de observar desde afuera como lo menciona la cita, se hacía más fuerte; y el acto doble de mirar a distintas distancias se manifestaba como un lugar potente en posibilidades para generar material creativo.

Ahora, con respecto al tema de la mirada, durante el seminario Godard nos comenta sobre dos tipos de mirada: una “focal” y otra “periférica”¹¹. Cada una está relacionada con un área del sistema nervioso. La mirada focal -o



9. Godard, H., *Des trous noirs (Los espacios negros)*. Entrevista con Hubert Godard por P. Kuypers, en I. CORIN, *Scientifiquement Danse de Nouvelles de Danse*, 53, p.60, Contredanse, Bruxelles.

10. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible (Lo visible y lo invisible)*, p.175, Ed. Gallimard, 1964.

11. Godard, Hubert, *séminaire Image du corps 2*, Departamento de Danza París VIII, 19/01/2010.



excéntrica porque va hacia el exterior- se conecta a la parte cortical, que es el lugar que “ nombra los objetos”. La mirada periférica o egocéntrica, que quiere decir en dirección del individuo, se relaciona con la zona sub-cortical, que está relacionada con nuestro esquema corporal. Michel Bernard, en el libro *El Cuerpo*, nos da ciertas pistas que hablan de esta zona como un lugar en donde se alojan nuestros esquemas cotidianos del cuerpo: “...el conocimiento que permite a cada uno de nosotros para tener el cuerpo a diario en las actividades más mundanas, depende de la combinación de naturaleza indefinidamente modificable, entonces esencialmente plástica, sin embargo, son puramente de naturaleza fisiológica ya que se basan en procesos corticales”¹². Con respecto a todo lo que involucra la mirada, como se menciona en las distintas citas, la posibilidad de imaginar algo mayor es posible; podríamos decir que si fuésemos más conscientes, quizás esa mirada externa, como lo menciona Merleau-Ponty, que se instala a una cierta distancia, pertenece a un cuerpo imaginario de gran magnitud que estaría ahí presente para determinar ese “lugar” que nos acoge. Abriendo así la posibilidad de un nuevo cuerpo imaginario que estaría presente en ese espacio.

La fortaleza tenía una superficie de seiscientos metros cuadrados aproximadamente, y cuando ya la habíamos recorrido entera, decidimos quedarnos en un lugar específico

de ella. Hablamos de un muro exterior localizado al norte del fuerte, que tenía un espesor de noventa centímetros más o menos y alrededor de seis metros de alto. Nace de una de las paredes principales y tiene forma curva de unos quince metros de largo; al parecer era parte de una antigua torre que se derrumbó. El material utilizado para la construcción es esencialmente ladrillos desiguales, pegados entre sí con una especie de mortero.

Una grieta abre la masa de la pared en dos, desde lo más alto hasta la base. Los dos extremos de la pared están agrietados y desmoronándose. Al nivel de la grieta se observa una diferencia de altura entre los dos lados de la pared, y a media altura se evidencia “el espacio entre”. Es en este punto donde la grieta es más pronunciada y permite mirar un paisaje de montañas y prados que se encuentra al otro lado. La fractura que permite ver el paisaje tiene forma de media elipse vertical que está cortada en su base por la tierra. En este marco natural que se encuentra en el muro podemos ver las entrañas de la construcción (disposición de los ladrillos).

Antes de seguir adelante, queremos citar a Marina Garcés, filósofa española que en uno de sus artículos, *Visión Periférica, Ojos para un mundo común*, nos dice: “necesitamos conquistar juntos nuestros ojos para que éstos, en vez de ponernos el



12. Bernard, Michel, *Le Corps (El cuerpo)*, p. 23.

*mundo enfrente, aprendan a ver el mundo que hay entre nosotros*¹³. Entendemos que no hay una verdad estricta en el acto de observar lo que se ve; lo que intentaremos es expresar nuestra experiencia en esos lugares alejados y que están ahí para mostrarnos parte de la historia de una cultura pasada y en proceso a ser olvidada.

De pie y frente al muro, nos tomamos el tiempo para mirar. Sentimos que hay un intercambio entre el mundo material (el objeto como muro y su grieta), el espacio “entre” y nosotros. En relación al espacio “entre”, Hubert Godard enuncia en una de sus entrevistas: *“Lo que me interesa no es tanto el cuerpo, pero la relación del cuerpo con el espacio. Por supuesto, el espacio es imaginario, que es el espacio de cada uno, no el espacio métrico, la topología”*¹⁴. De cierta manera, con esto podemos constatar que la relación de cada cuerpo con el espacio es algo particular, que podría depender, entre otras variables, de nuestro imaginario y de nuestra sensibilidad perceptiva desarrollada a través de nuestra historia. Ahora, sólo tomando estas dos variables podríamos deducir que nuestro estado de consciencia de estas dimensiones permitirá un diálogo continuo con nuestro exterior y, al mismo tiempo, construirá nuestra realidad perceptiva, por lo tanto, parados frente a ese muro se nos están revelando secretos profundos de un espacio que tiene por lo menos 600 años de existencia y que están repercutiendo en nuestro cuerpo histórico.



El simbolismo en la arquitectura

Creemos que hay un punto en común entre nuestro espacio percibido, que no es homogéneo, y el estado del muro que está frente a nosotros. Creemos que este objeto arquitectónico que está en un estado de colapso simboliza de manera tangible nuestra percepción del espacio. Vemos y constatamos que no es ni homogénea, ni simétrica. Y también podemos hacer un vínculo entre el estado de la materia y nuestro espacio percibido, que sabemos que a lo mejor puede estar dañado o fracturado por algún evento de nuestra historia personal. En este ejercicio de recordar se constatan algunos accidentes automovilísticos, intervenciones quirúrgicas, una escoliosis diagnosticada en la adolescencia, etc., Godard nos habla de un caso que él trató, y nos comenta durante el seminario: *“Me he ido dando cuenta que en algunos casos de escoliosis que las deformidades físicas eran el resultado de una distorsión de la percepción del contexto. Sabemos que para cada uno, lo que llamamos aquí el espacio, es un producto que construye la imaginación y que por lo tanto podría ser de una distribución de densidad variable, el espacio percibido no sería uniforme como lo sería una figura geométrica...”*¹⁵. Para nosotros, en esta experiencia, podríamos asegurar que parte del espacio observado está en un estado de

desmoronamiento; es un espejo de nuestro espacio percibido y viceversa. Nuestro contexto es este entorno cambiante que se desintegra. Y podemos constatar cómo se organiza para existir a través de sus deformaciones que van gradualmente aumentando en el tiempo.

Para hablar de nuestro estado corporal debemos explicar que el proyecto de investigación sobre las ruinas ya estaba en la tercera parte de las cuatro que tenía este viaje; y ya teníamos una fatiga muscular importante debido a las largas caminatas con mochilas pesadas a la espalda. Cuando llegamos a este lugar sentimos cómo nuestra condición corporal cambiaba a medida que pasaba el tiempo mientras observábamos el muro. La mirada se fija en el contorno de la grieta. La tensión muscular en la cintura escapular comienza a descender, una sensación de pesadez se activa en los brazos y provoca un movimiento en los hombros hacia abajo, como lo hace la fuerza de gravedad. La parte superior del cráneo se conecta con el cielo en dirección opuesta a los apoyos de los pies que están sobre el suelo.

Vamos a relacionar esta experiencia vivida en el fuerte con un ejercicio práctico que Godard nos propuso en el seminario.

13. Garcés, Marina, Cdl#2, *Danza y Pensamiento, Arquitecturas de la mirada, Vision periférica. ojos para un mundo común*, p.90, Ed. Ana Buitrago, 2009.

14. Godard, H., *Des trous noirs (Los espacios negros). Entrevista con Hubert Godard por P. Kuyppers*, en I. CORIN, *Scientifiquement Danse, Nouvelles de Danse*, 53, p.60, Contredanse, Bruxelles.

15. Godard, H., *Des trous noirs (Los espacios negros). Entrevista con Hubert Godard por P. Kuyppers*, en I. CORIN, *Scientifiquement Danse, Nouvelles de Danse*, 53, p.63, Contredanse, Bruxelles.

El nos hizo trabajar nuestra musculatura interna, esa que es activada específicamente por los músculos gravitatorios; sistema ligado a nuestra capacidad propioceptiva y también al sistema nervioso central simpático. El habla de “activar nuestro cuerpo radical y nuestro cuerpo vector”. Cada uno está estirado en el suelo, junto a un compañero. Con sus manos, la pareja sostiene una pierna y la flexiona al nivel de la rodilla. Debemos empujar nuestra pierna que está apoyada y flexionada y hay dos maneras de hacerlo. La primera es utilizando la musculatura del cuádriceps, sistema muscular que está unido a la región lumbar de la columna vertebral. La experiencia se realizó con una sola pierna, y luego había que caminar para sentir la diferencia y la pareja debía observar e identificar si se producían cambios en la marcha. La percepción entre las dos piernas es totalmente diferente, el pie que trabajó, cada vez que entra en contacto con el suelo, da la sensación de tocar un área más amplia. La sensación de tener un apoyo más fuerte repercute en el cuerpo de manera ascendente hasta llegar al cráneo. La pareja que observa también nota la diferencia entre sus apoyos desde su posición, la apertura o transformación del gesto de caminar se modifica.

Hubert Godard explica que es gracias a esta experiencia que la concepción de nuestro esquema corporal se ha modificado. Nosotros hemos puesto nuestra atención en un sistema de músculos profundos y hemos visto cambios en nuestros captadores de presión que se encuentran en la planta de nuestro pie. Al mismo tiempo, esto ha provocado conexiones en nuestro estado perceptivo. Nosotros notamos que el suelo parece acoger de mejor manera el lado que se movilizó en el ejercicio, dándole más estabilidad. El haber hecho consciente este cambio en nuestra percepción del suelo, repercute también en la percepción de toda la postura, la columna se ordena en relación a la vertical.

La gravedad como lugar común

Podemos entonces considerar que la experiencia en las ruinas de Slimnic tocó nuestro “cuerpo radical”, es decir, durante ese momento de observación se produjo un hecho consciente en nuestro eje gravitatorio.

La historia de resistencia de este muro es larga. Por un lado, ha resistido a los distintos ataques que sufrió la fortaleza y, por otro, tenemos la fuerza de la naturaleza con la lluvia, el calor, el frío y los terremotos, que han ido afectando el estado del objeto arquitectónico. Debido a estas informaciones, sabemos que tenemos frente a nosotros un muro en estado de desmoronamiento, con una fuerte tendencia que va en dirección a la fuerza de la gravedad. Consecuencia constante de todas estas manifestaciones naturales, podemos ver que faltan muchos ladrillos en la pared y otros ya están en el suelo.

Con respecto a una entrevista realizada por Patricia Kuypers a Godard, donde se habla de una “invención dinámica del espacio”¹⁶, citamos:



“Un ejemplo concreto para volver a la tierra como soporte (el suelo es tomado en este espacio de acción) será la relación que cada uno va desarrollando en el imaginario de acciones y su memoria sensorial con esta zona del espacio. Los músculos isquiotibiales que son parte del fondo tónico, dependerán de la naturaleza de la relación y el diálogo con el suelo. A través de la dinámica en relación a tocar y ser tocado (el pie toca el suelo, pero es también tocado por el suelo) el conjunto de músculos del pie se van a adaptar y sus informaciones van a relajar más o menos los músculos isquiotibiales” .

En este pasaje, se entiende que existe a través de todo el cuerpo una dinámica ascendente y otra descendente. Al parecer, ellas se revelan en la postura, según la relación que el cuerpo tiene con el suelo. Podemos desarrollar este nexo con la dinámica de los espacios en ruina; el muro de Slimnic, por ejemplo, está en un estado de transformación y va en una dirección descendente, al igual que la fuerza de gravedad. En este cuadro espacio-temporal, nos encontramos con un fenómeno presente en todas las ruinas que ya habíamos visitado. Hablamos de objetos orgánicos como son los árboles, las plantas silvestres y hierbas que crecen en todas partes y que toman gran parte de los espacios arquitectónicos que están en ruinas. Estos elementos que provienen de la tierra, crecen y toman el espacio que la estructura arquitectónica va dejando a causa de su desmoronamiento. La materia que constituye la arquitectura de esa ruina va en una dinámica descendente y se cruza con el alza creciente y dinámica de las plantas que crecen en estos espacios. La plataforma donde se reencuentran o se alejan estos diferentes elementos que componen el paisaje en ruinas, es la tierra. Es también el suelo que nos sostiene y es la zona de contacto con todos los elementos de este territorio en investigación.

16. Godard, H., *Des trous noirs (Los espacios negros)*. Entrevista con Hubert Godard por P. Kuypers, en I. CORIN, *Scientifiquement Danse, Nouvelles de Danse*, 53, p.67, *Contredanse, Bruxelles*. Idem, P. 67.



Bibliografía

- *Garcés, Marina*, Visión periférica. Ojos para un mundo común, en Arquitectura de la mirada, Ed. Ana Buitrago, 2009.
- *Bernard, Michel*, Les Corps, p.29, Ed. le Seuil, 1995.
- *Loupe, Laurence*, Poétique de la danse Contemporaine, Contredanse, 3ª ed., 2004.
- *Nietzsche, Friederich*, Par delà le bien et le mal, trad. Geneviève Bianquis, Aubier, Paris, 1963.
- *Crary, Jonathan*, L'Art de L'Observateur, Jaqueline Chambon, 1994.
- *Bernard, Michel*, Esquisse d'une théorie de la perception du spectacle chorégraphique, en De la création chorégraphique, op. cit. 1994.
- *Merleau-Ponty*, Le visible et l'invisible, Ed. Gallimard, 1964.
- *Buffard, Alain*, película My lunch With Anna, Pi, 2005.
- *Deleuze, Gilles y Guattari, Félix*, Capitalisme et Schizophrénie, L'Anti Œdipe, Minuit, Paris, 1972.

Conclusión

La decisión de partir al encuentro de las ruinas buscaba poner en tensión algunas costumbres de nuestro trabajo como artistas coreográficos, con capacidad de generar creaciones e investigaciones en danza contemporánea; desde este lugar, observar nuestra relación con un lugar distinto al habitual. Encontramos en estos espacios lugares amigables para nuestras experiencias perceptivas, imaginativas e investigativas. La posibilidad de desplazarse constantemente de un territorio a otro, encontrando vestigios de muros y espacios a punto de desaparecer, nos permitió ir cuestionando y alimentando el proyecto de Poética de las ruinas.

Sabemos que la interpretación hecha del objeto observado hace parte de nuestras sensaciones e imaginación, pero entendemos también que ahora se ha vuelto el corazón de nuestra mirada frente a la realidad que se manifiesta constantemente de variadas formas.

En este ejercicio de escritura se intentó generar vínculos entre algunos conceptos del seminario y un momento concreto de la investigación práctica en medio de unas ruinas en Rumania.

Lo que logramos ver ahora es que el material compartido por Godard nos permite leer el espacio en ruinas como un espejo de nuestro cuerpo sensorial y perceptivo.

En varios momentos de este viaje, los espacios en ruina nos entregaron potentes sensaciones para este primer escrito o aproximación a una definición más clara de lo que podríamos llamar una Poética de las ruinas.

Lo que podría comentar es que el proyecto sembró una ruta firme frente al contexto que vive un profesional en danza. Lograr crear y compartir experiencias de este orden, permite desplazar la mirada no sólo de quienes quieren cuestionar su contexto profesional, sino también el de una sociedad obediente, consumista y llena de expectativas culturales espectaculares. 