

Espacio relativo { $e = m \times t$ } Reflexiones en torno al movimiento del cuerpo

Relative Space { $e = m \times t$ } Reflections on Body's Movement

María José Martínez Sánchez: martinez.sanchez.mj@gmail.com

Universidad

Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Breve biografía

María José Martínez es arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados. Actualmente desarrolla la tesis doctoral en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos con el título “Cartografías dinámicas. Cuerpo y movimiento en el espacio arquitectónico”. En 2012, junto con Alba Fernández y Cristina R. Sanz de Siria, recibe el premio INJUVE de propuestas escénicas por *Vacío. una adaptación de Psychosis 4:48* de Sarah Kane. Actualmente reside en Londres donde completa su formación en la Royal Central School of Speech and Drama en el MA in Advanced Theatre Practice. También está desarrollando diferentes proyectos escénicos, entre ellos la escenografía para *Hood*, una obra del festival Connections organizado por el National Theatre.

Resumen

Adolphe Appia escribe en su libro “La obra de arte viviente” (2000) que “para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene la necesidad del tiempo” y que por tanto, “la duración de los movimientos mide su extensión” (Appia 1921: 72). Esta afirmación nos lleva a la idea de que la extensión o tamaño del espacio puede ser relativa. Evidentemente, el espacio en el que estemos trabajando tendrá una verdadera magnitud, que podrá expresarse en unidades de medida del sistema métrico. Sin embargo, el hecho de que la extensión de un espacio esté directamente relacionada con el cuerpo, y lo que éste tarda

en desplazarse a través de él, nos hace plantearnos una serie de cuestiones:

- ¿Todos los espacios se recorren igual?
- ¿Todos se recorren a la misma velocidad?
- Si dos espacios, en términos de verdadera magnitud, son iguales pero la velocidad a la que nuestro cuerpo los recorre es diferente, ¿percibiremos que un espacio es mayor que el otro?
- ¿Pero de qué parámetros puede depender que nuestro cuerpo se mueva de forma diferente en un espacio que en otro?

Palabras clave

Cuerpo, tiempo, espacio, kinoesfera, velocidad, atmósfera.

Abstract

Adolphe Appia writes in his book The art of living theatre that “to measure space our body needs time” and that “the duration of the movements measures its extension” (Appia 1921, 72). This leads us to the idea that extension or size is relative. It is a fact that the space where we work has a real measure that can be expressed on the metrical system. However, the fact that the extension of a space is directly linked to the body and how long does it take for it to move around, makes us struggle about this questions:

- *Are all spaces walked in the same way?*
- *At the same speed?*
- *If in terms of measure, two spaces are exactly the same but the speed at which our bodies move in them is different, would we perceive that one is bigger than the other?*
- *Which are the parameters that determine the differences of our movements in the spaces?*

Keywords

Body, time, space, kinesphere, speed, atmosphere.

1. Espacio y vacío

Appia introduce el tiempo como variable, e identifica el movimiento con la geometría: “Hemos visto que el movimiento es el principio conciliador que une formalmente el espacio al tiempo¹” (Appia 1921: 25). Siguiendo a Appia, podemos intentar responder a las cuestiones anteriores de la siguiente forma; partiremos de la ecuación $e = m \times t$, siendo e espacio, t tiempo, y m el movimiento. Lo primero que tendríamos que plantear es ¿de qué depende e ? Identificaremos t (tiempo) con el tiempo real, el que realmente transcurre desde que entramos en el espacio hasta que demos por finalizada la secuencia de nuestros movimientos. Definir m , en estos términos, es siempre más complejo, ya que m podría expresarse de la siguiente forma $m = \sum (i=1, n) f(\theta_i)$ siendo θ_i diferentes parámetros como pueden ser, la temperatura, la luz, las envolventes de las trayectorias, la atmósfera o nuestro propio cuerpo.

Albert Einstein en el prólogo del libro de Max Jammer (1954: XV), “*Concepts of Space*”, define el espacio de dos formas: en primer lugar, como cualidad de posición de un objeto material y, en segundo lugar, como contenedor de todos los objetos materiales². Debido a las implicaciones de localización de ambas definiciones, sería necesario también hablar del concepto de lugar. Einstein lo define como una pequeña parte de la superficie terrestre que podría ser identificada con un nombre. El cuerpo o la cosa cuyo lugar es especificado sería el cuerpo material o el objeto (Jammer 1954: XIV).

Gay McAuley (2000) escribe un libro de teoría teatral sobre la puesta en escena, pero únicamente desde el punto de vista del espacio, “*Space in performance*”. En la introducción de este libro, se reflexiona sobre el concepto de espacio desde la lingüística. En inglés, cuando se quiere decir que se va a representar una obra de teatro, se utiliza la expresión “*to take place*”, que significa, “tener lugar”. McAuley explica: “*while theatre can take*

place anywhere (outdoors, in the Street, on the bare earth), the point is that it must take place somewhere” (McAuley 2000: 3).

Esta identificación, puede referirse al nombre que se le dé a ese espacio, pero principalmente, tiene que ver con el conocimiento del espacio, con el control de las dimensiones y del movimiento que tendrá lugar en él. Ya no nos encontramos ante el cubo geométrico abstracto, que nos presentaba Oskar Schlemmer (1961) en la Bauhaus, el espacio actúa como agente activo en la acción dramática.

En la antigüedad, como explica Max Jammer (1954), no se abstraía el concepto de espacio de la propia existencia. El espacio estaba siempre relacionado con los seres, ya fueran vivos o inertes, que estaban contenidos o puestos en relación con él. En este caso, nos interesa el entendimiento del espacio a través de la experiencia, no de la abstracción. En este sentido, Bernard Tschumi (1996: 7) afirma lo siguiente: “*The concept of space is not space*”. Afirma que la arquitectura se encuentra en la línea que separa el “espacio ideal” –como resultado de un proceso mental– y el “espacio real”, que está relacionado con la experiencia del individuo.

Si nos basamos en las afirmaciones de Aristóteles (1995), no existe el vacío sólo como ausencia de materia, ya que los cuerpos pueden reemplazarse unos a otros cuando comienzan a moverse y cambiar sus posiciones. Incluso si pensamos en un vacío matérico, –o un lleno continuo– aunque no pudiéramos percibir esta materia, tampoco podríamos negar su existencia, pensando tan solo en términos de oposición al movimiento.

Las posiciones relativas podrían irse sustituyendo, dando lugar al espacio dinámico, que según Rudolf Laban (2003) sólo puede ser percibido por nuestro sexto sentido, el movimiento³. Laban también niega la existencia del vacío, ya que todo el espacio próximo a un cuerpo puede ser potencialmente ocupado por él. El cuerpo no sólo ocupa el espacio que delimita su forma cuando está en reposo, sino que todo el espacio que conforma su área de acción se encuentra atravesado por infinitas líneas de posibles movimientos.

1. “*Nous avons vu que le mouvement est le principe conciliant qui unit formellement l'espace au temps. L'architecture est donc un art qui contient, en puissance, le temps et l'espace*”. (Appia 1921: 25)

2. Sin embargo Einstein aclara la imprecisión de ambas definiciones, ya que constituyen una simplificación creada para explicar la experiencia del espacio. (Jammer 1954: XV)

3 “*L'espace dynamique n'est saisissable que par notre sixième sens, le sens du mouvement*”. (Laban 2003: 21)

Por lo tanto, todo ese espacio estaría potencialmente ocupado, y no podríamos hablar estrictamente de vacío.

2. Movimiento

El movimiento es, por definición, el cambio de posición de una partícula o un cuerpo, de un punto a otro del espacio con respecto a una posición relativa, o un eje de coordenadas. Uno de los primeros en intentar definir el movimiento fue Aristóteles. Aunque lo cita de forma impersonal⁴, para él, todo cuerpo físico está sujeto a la movilidad, está en un lugar y un tiempo, y es continuo.

Aristóteles (1995) define el movimiento –*cinesis* o actividad cinética– y establece una clasificación: a) por accidente, b) porque se produce un cambio en algo que le pertenece o c) comienza a moverse por sí mismo. Para que los cuerpos inertes se muevan *per se*, tiene que existir un cambio de temperatura. Una forma de explicar esta relación entre el moviente y el movido, basándonos en Aristóteles, es a través del fuego. El fuego es capaz de encender otros cuerpos, convirtiéndolos también en fuego. Por esto, una posible definición de la actividad cinética sería: aquella que se realiza por medio de corrupción del contrario.

Aristóteles se refiere siempre al movimiento, como un concepto asociado al cambio. Está compuesto por dos agentes, el moviente y el movido, y tiene que ver con el contagio de la energía. El movimiento es una fuerza que se transmite, como una ley de conservación de la energía. Un cuerpo moviente entra en contacto con otro, que es el movido. Un cuerpo puede ser considerado movido si se da alguna de las siguientes características; es movido por accidente, cambia algo que le pertenece, o bien se mueve primariamente por sí mismo. Esto también puede suceder con el moviente, que puede serlo por accidente, según una parte, o primariamente por sí mismo.

Para Adolphe Appia, el movimiento no es en sí mismo un elemento, sino que la movilidad es un estado, una forma de ser. Esta afirmación, junto con la definición de movimiento de Aristóteles, y el hecho de que según éste, el movimiento no existe fuera de las cosas –“lo que cambia siempre cambia o sustancial o cualitativamente o localmente” (Aristóteles 1997: Física III, 1, 200B 32-33)– nos lleva a una posible realidad, en la que el movimiento es una energía que se transmite por corrupción de los cuerpos.

Puede no ser necesario un contacto directo entre lo moviente y lo movido, pero sin embargo parece claro que un moviente puede tener un ámbito de influencia a su alrededor, que contagia a los cuerpos que entran dentro de él. Podemos entender este ámbito de influencia como un campo magnético. Todo cuerpo físico, vivo o inerte, puede generar este campo de actuación, interfiriendo en el movimiento de los otros cuerpos que entran en él. De esta forma, y también siguiendo a Appia (1921), podríamos entender que todo nuestro entorno y los seres y objetos que en él se encuentran, ya sean animados o inertes, generarán una serie de influencias en nosotros, aunque en ocasiones sea de forma imperceptible.

3. El cuerpo utópico⁵

Podríamos entender el movimiento como un fenómeno aislado de un cuerpo físico. Sin embargo, nos interesa el movimiento que puede realizar un cuerpo humano, ya que es el agente activo con el que trabajamos los arquitectos. Creamos espacios habitables en los que los cuerpos se mueven y se ven afectados por ellos.

El cuerpo humano puede ser entendido como una estructura arbórea, un organismo en el que todas y cada una de sus partes tienen una función, y están relacionadas entre sí jerárquicamente. Está formado por una cabeza, un tronco, y cuatro extremidades que se mueven gracias a que nuestro cerebro emite unas órdenes a través de nuestro sistema nervioso. Esas

4. “Se piensa que el movimiento es imposible sin el lugar, el vacío y el tiempo”. (Aristóteles 1997: Física III, 1, 200B 20-21)

5. En referencia a la conferencia radiofónica dada por Michel Foucault el 21 de diciembre de 1966 en France Culture: “El cuerpo utópico”.

órdenes vendrán determinadas en muchos casos por reacciones a nuestro entorno más inmediato.

Así como el cuerpo es una estructura rígida, con una forma y una lógica determinada, el movimiento permite al cuerpo que genere una infinidad de envolventes diferentes, que no son sino una extensión del propio cuerpo. Como explica el filósofo Jean-Luc Nancy (2007) en “58 indicios sobre el cuerpo extensión del alma”, “el cuerpo es una envoltura: sirve, pues, para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo” (Nancy 2007: 16). Lo infinito es la proyección del mundo interior del individuo, pero también lo es su movimiento, y su infinidad de posibilidades. Cada cuerpo puede adquirir múltiples apariencias, cada posible envolvente le proporcionará una distinta, aunque el cuerpo siempre sea el mismo.

La envolvente será una expresión de la interioridad, y en ella seremos capaces de leer diferentes rasgos de la misma. No se trata de una simple lectura psicológica de las posturas que adquiere un individuo. Se trata de poner el movimiento del individuo en relación con su entorno, para de esta forma poder leer cómo afecta esta exterioridad a la interioridad a través del movimiento.

Cuando nos encontramos ante un cuerpo en movimiento, muchas veces no somos capaces de ver nítidamente la imagen del cuerpo con todas sus partes, siguiendo esta lógica formal de la que hablábamos antes. Sin embargo, en el momento en el que el cuerpo muere⁶ –que es cuando realmente se queda quieto, ya que el cuerpo de otra manera está en continuo movimiento–

6. “Los cuerpos se cruzan, se rozan, se apretujan, se estrechan o se enfrentan: tantas señas se hacen, tantas señales, apelaciones, advertencias, que ningún sentido definido puede saturar. Los cuerpos tienen sentido más-allá-del sentido [*outré-sens*]. Son un exceso [*outrance*] de sentido. Por eso un cuerpo parece cobrar sentido solamente cuando está muerto, paralizado. Y de ahí quizás que interpretemos el cuerpo como tumba del alma. En realidad el cuerpo no deja de moverse. La muerte paraliza el movimiento que suelta prenda y renuncia a moverse. El cuerpo es lo movido del alma.” (Nancy 2007: 19)

podemos decir realmente que el cuerpo cobra sentido. Se ha liberado del movimiento y, por lo tanto, somos capaces de reconocerlo desde cualquier punto.

En el texto de Ninfas, Giorgio Agamben (2010) explica lo que el coreógrafo Domenico llama fantasma; es una detención entre dos movimientos, de forma que permita concentrar en su propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica. No es sino el paso de unas imágenes a otras lo que va generando el movimiento:

“La danza es, pues, para Domenichino, esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada. El verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen como “cabeza de Medusa”, como pausa no inmóvil, sino cargada, al mismo tiempo, de memoria y de energía dinámica. Pero esto significa que la esencia de la danza no es ya el movimiento, es el tiempo”. (Agamben 2010: 15)

Según esto, tenemos tres elementos a analizar en un cuerpo en movimiento; el cuerpo, la figura –o mejor dicho las posiciones fijas– y el movimiento, que es lo que hace evolucionar de unas posiciones a otras. Siempre que tratamos de representar el movimiento, intentamos dibujar o plasmar las trayectorias, cuando lo que realmente debemos buscar es capturar o cristalizar las figuras o posiciones, y entender el movimiento como una evolución de unas a otras. Éste es el principio de la cronofotografía, la representación del movimiento a partir de la captura de diferentes posiciones en la línea temporal.

Bill Viola (2000) en “*The Passions*”, expone una imagen de cinco personas que, al cabo de unos segundos, va comenzando a moverse. A primera vista, las imágenes de la pantalla parecen inmóviles pero, al cabo de algunos segundos, comienzan a animarse de forma casi imperceptible. El espectador se da cuenta entonces de que, en realidad, habían estado siempre en movimiento, y que sólo la extrema lentificación, al dilatar el momento temporal, hacía que parecieran inmóviles. En este caso, estaríamos hablando de un fantasma continuo, ni enteramente movimiento, ni totalmente captura. Esto nos lleva

a plantearnos la pregunta ¿cómo representar una imagen dinámica en sí misma, una captura que nunca deja de moverse?

4. Ritmos y diagramas

El movimiento como concepto no tiene ninguna limitación, podríamos hablar de infinitos grados de libertad. Pero al superponer cuerpo y movimiento, este último comienza a perder grados de libertad, y a verse afectado por la estructura del cuerpo. Todos somos conscientes de nuestras propias limitaciones de movilidad, por esto, cuando observamos a alguien llevarlas al límite, o incluso romperlas, es cuando comenzamos a apreciar la danza. A través de un ejercicio de empatía, intentamos quebrar nuestras limitaciones, y vemos la imposibilidad de llegar a esa libertad de movimiento.

Como veíamos antes, una estructura arbórea es un sistema jerárquico en el que los canales de transmisión –o conexiones– están preestablecidos. Todo lo que habita el sistema se tiene que adaptar e insertar en él, en un lugar preciso, no dejando posibilidad a que se produzcan cambios. En los rizomas⁷, las conexiones no preexisten, sino que todo es intercambiable, definiéndose únicamente por el estado en un momento determinado, como si se fueran realizando capturas de las distintas situaciones: “Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas” (Deleuze y Guattari 1998: 18).

En esta superposición del cuerpo arbóreo y el movimiento rizomático podemos ubicar la danza. Lo interesante de esta acción de superposición es que, a pesar de la deformación corporal que supone la imposición del rizoma movimiento al cuerpo, se sigue leyendo la estructura del cuerpo cuando se encuentra en reposo. Con el rizoma se empiezan a desdibujar los límites del cuerpo, generando un sistema mucho más potente. Georges Didi-Huberman (2008) ya se refiere al cuerpo en movimiento del bailarín Israel Galván como una superposición de rizomas de movimiento:

7. Se habla de rizoma como referencia al concepto filosófico establecido por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Introducción de “Mil mesetas” (Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1998. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos).

“El bailar, pues, es el geómetra inmediato de su cuerpo en movimiento. No crea sus rizomas a ciegas o, me atrevo a decir, por encima del hombro. En cada momento ha de medir líneas, silencios, zigzagueos y curvas rápidas con un sexto sentido de perfume y de geometría, sin equivocarse nunca de terreno, como el torero cuyo corazón debe de latir en la cerviz del toro: ambos corren un peligro común, morir en la luz del torero, desaparecer en la oscuridad (o peor, en el olvido) el bailar” (Didi-Huberman 2008: 40).

El concepto de rizoma puede expresarse a través de un diagrama. Al entender el movimiento como un rizoma superpuesto al cuerpo, da lugar a una serie de diagramas que están asociados a un espacio; el espacio en el que tiene lugar el movimiento del cuerpo. Para incorporar una capa de movimiento al estudio del espacio arquitectónico, es necesario encontrar y desarrollar herramientas gráficas que nos permitan representar estos diagramas⁸.

5. Corpografías⁹

Cuando Michel de Certeau (2000) alude a la representación del movimiento de las personas en los espacios urbanos, los describe como una ausencia de todo lo que está pasando en realidad. Habla de la representación de una trayectoria, de la unión de puntos que van configurando las distintas posiciones de los cuerpos. Por esto, prosigue de Certeau, “En su calidad de visible, tiene como efecto volver invisible la operación que la ha hecho posible” (de Certeau 2000: 109). Habla de la huella del movimiento, como una representación que nos lleva al olvido, que elimina la realidad por simplificarla, de tal manera que hace ilegible lo que realmente ha sucedido.

Se ha entendido siempre la problemática del movimiento, en un espacio

8. En su tesis doctoral “Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica,” María Auxiliadora Gálvez concluye que “El cartografiado o trazado de mapas, la notación de eventos, es necesaria para que estos puedan incorporarse al proceso proyectual arquitectónico. No existe punto de vista externo para trazarlos, formamos parte de su misma sustancia.” (Gálvez 2012: 223)

9. El término corpografía fue publicado en Biase, Alessia y Bonnin, Philippe. 2008. “*L’habiter dans sa poétique première – actes du colloque de Cerisy-la-salle*”, Éditions propuesto por el urbanista Alain Guez después de la lectura “*Éloge des errants l’art d’habiter la ville*” presentado por Paola Berenstein Jacques en el Coloquio Cerisy-la-Salle en septiembre de 2006, Donner Lieu, París.

delimitado y real, como distintas combinaciones de trayectorias posibles. Una representación de huellas, que podrían llegar a ser visibles en determinadas condiciones, una traslación directa del movimiento, sin tener en cuenta qué lo ha provocado en realidad. En danza ha sucedido lo contrario, ha habido sistemas, sobre todo en los primeros intentos de representación, que han intentado combinar la representación de la trayectoria con el movimiento exacto del cuerpo. Incluso en algunos casos, como en la cinetografía desarrollada por Rudolf Laban, la trayectoria queda relevada a un segundo plano.

6. Corpocidade¹⁰

El medio en el que nos movemos está configurado por un conjunto de procesos que el cuerpo asimila al relacionarse con él. Estas influencias que ejerce nuestro entorno sobre nosotros son un conjunto de condiciones de contorno, difíciles de aislar e identificar, ya que están compuestas por parámetros no lineales. Un sistema no lineal es aquel que no puede expresarse como suma de sus partes, su funcionamiento no está sujeto al principio de superposición. El comportamiento de un sistema lineal es fácil de predecir, mientras que un sistema no lineal normalmente depende de una variable. En un entorno urbano estos sistemas se convierten en caóticos, no pueden simplificarse ni resolverse.

Partimos del hecho de que el cuerpo se relaciona con el entorno en el que desarrolla sus actividades cotidianas, aunque sea de forma involuntaria. El espacio, ya sea arquitectónico o urbano, en función de su complejidad, lleva implícitas unas condiciones de contorno que son asimiladas por el cuerpo. Estas condiciones quedan impresas en el cuerpo, como le sucede a una película fotográfica al exponerla a la luz. El cuerpo las exterioriza, expresando de esta manera la interacción con el medio que habita. Por lo tanto, podríamos definir una corpografía como la impresión de las

condiciones del entorno en el cuerpo que, al ser exteriorizada y puesta en relación con el espacio, podría llegar a expresarse por medio de una cartografía¹¹.

7. Envolventes, burbujas y kinoesferas

Rudolf Laban (2003) determinó, a través del estudio del movimiento del cuerpo humano, un volumen espacial en el que se podían englobar todos los movimientos de las personas. Las kinoesferas pueden considerarse una primera materialización de la envolvente del movimiento corporal. Estos modelos de movimiento a escala 1:1 le sirvieron para trabajar con las escalas del movimiento, introduciendo a los bailarines en su interior, y permitiéndoles ir evolucionando en el arte del movimiento a través de su repetición. Las kinoesferas de varios individuos pueden sumarse, generando volúmenes más complejos, o bien deformarse al verse afectadas por diferentes condiciones o presiones externas.

Por otro lado, aparece el concepto de burbuja de Peter Sloterdijk (2003). Este filósofo alemán, en su trilogía “Esferas”, compuesta por “Burbujas, Globos y Espumas”, reflexiona sobre los espacios que generan las relaciones de coexistencia; desde las intrauterinas (madre e hijo), las sentimentales, hasta llegar a las de mayor escala, como puede ser la pertenencia a una comunidad o los sistemas políticos o, lo que es lo mismo, nuestros modos de “estar en el mundo”. La esfera no es otra cosa que el lugar que todos los hombres crean para poder existir y ser lo que realmente son. “Vivir en esferas significa generar la dimensión que pueda contener seres humanos” (Sloterdijk 2003: 37).

Con su trilogía pretende demostrar la hipótesis de que el ser-en-esferas es

10. Corpocidade es un término portugués formado por *corpo* y *cidade*. Este término es usado como nombre por la plataforma de investigación de un grupo de la Universidade Federal da Bahia (Salvador de Bahía, Brasil). Sus investigaciones se basan en las relaciones entre el cuerpo y la ciudad desde un punto de vista artístico.

11. “A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de corpografia urbana. A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente”. Jacques, P.B. y Britto, F.D. 2012. “Corpografias Urbanas: As Memórias Das Cidades Nos Corpos”, Anais: Seminário De História Da Cidade E Do Urbanismo, 10 (3).

la relación básica en la que se constituyen los seres humanos, da forma a su existencia, y les protege psicológicamente de toda agresión externa, constituyendo una envolvente protectora. Estas esferas pueden variar de tamaño e incluso combinarse llegando a formar estructuras más complejas, que serían las espumas, de ahí el título del tercer tomo de la obra de Sloterdijk, “Espumas”. Las unidades microesféricas son las burbujas, y constituyen también la intimidad del ser humano.

En el prólogo de “Burbujas” (Sloterdijk 2003), sugiere como imagen un detalle del Jardín de las Delicias de El Bosco. En él aparece una pareja dentro de una burbuja. Con ella intenta dar una correspondencia visual a esta realidad de esferas generadas por las relaciones interpersonales en la que se basa su discurso. En este sentido, la muerte humana tiene siempre dos consecuencias; por un lado la muerte del cuerpo, y por otro los restos de esferas que deja el cuerpo una vez se ha ido. Estos restos pueden ser reabsorbidos o bien quedar abandonados.

Todas las ideas y conceptos que establece Peter Sloterdijk (2003) sobre el ser-en-esferas tienen una gran complejidad, y tienen que ver principalmente con la intimidad y la psicología. Sin embargo, si desde un nivel conceptual podemos entender nuestras sociedades como una suma de individuos que llevan consigo unos espacios virtuales que se van uniendo, dando lugar a espumas, podríamos entender que una kinesfera sería su correspondencia desde el punto de vista físico. El mismo Sloterdijk da una correspondencia física y geométrica a las ideas que plantea, no sólo con el título sino también con las imágenes que acompañan su discurso. Otra de ellas es *Attempting to Deal with Time and Space*, de Annika Von Hausswolff (1997), en la que se presenta un globo deformándose. Esta deformación hace referencia tanto a las presiones psicológicas y sociales sobre el espacio de intimidad, que generamos en torno a nuestra existencia, como a las deformaciones físicas que sufre nuestra esfera de movimiento. Ambos conceptos están estrechamente relacionados, puesto que nuestro movimiento y nuestra proyección en el espacio son un reflejo directo de nuestro interior.

8. Atmósferas y materia

Todo espacio escénico forma parte de una acción comunicativa, como explica Gay McAuley (2000) en referencia a las aportaciones de Anne Ubersfield: “*dramatic space is made up of both textual and performance signs; it is accesible to the reader of the playtext and, differently manifested, to the spectator experiencing the space as constructed by the given production*” (McAuley 2000: 19). Esta acción comunicativa tiene lugar gracias a la percepción, y la percepción del espacio a su vez está completamente ligada a sus cualidades atmosféricas. Peter Zumthor (2006) da una conferencia titulada “Atmósferas”¹², en la que habla de la existencia de cualidades atmosféricas en el espacio:

“Entro en un edificio, veo un espacio y percibo una atmósfera, y en décimas de segundo, tengo una sensación de lo que es. La atmósfera habla a una sensibilidad emocional, a una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir.” (Zumthor 2006: 13)

Zumthor enumera una serie de elementos que influyen en la atmósfera, y la configuran: “la magia de lo real (la observación de la realidad como principal generadora de atmósferas), el sonido del espacio, la temperatura, las cosas a mi alrededor, entre el desasosiego y la seducción (aludiendo al tiempo necesario para la experimentación del espacio), la tensión entre el interior y el exterior y la luz sobre las cosas”. Todas estas cualidades pueden ser apreciadas en el proyecto de las Termas de Vals que, desde mi punto de vista, constituye el proyecto con mayor desarrollo “atmosférico” de Zumthor¹³. Cabe hacer mención al parecido que guardan los espacios

12. Ver Zumthor, Peter. 2006. *Atmósferas*. Traducido por Pedro Madrigal Deveso. Edición: 1. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

13. En el caso de Zumthor, él habla de arquitectura, mientras en Appia nos estamos refiriendo a espacio escénico. A pesar de que Appia plantea una ruptura en la división del espacio, proponiendo un espacio único, como veremos en la sala de danza de Hellerau, Appia trabaja con espacios teatrales. Teatro viene del griego *theatron* que significa “un lugar para ver”. Es importante clarificar en este punto el hecho de que cuando se trabaja con los espacios de Appia se está trabajando desde el punto de vista de los actores o bailarines, es decir, de los cuerpos que se mueven en escena, no del espectador. Sin embargo, la obra y los escritos de Zumthor son de gran ayuda para entender las propuestas de Appia desde el punto de vista de la atmósfera.

interiores de las termas con algunas de las propuestas escénicas de Appia, ya no sólo a nivel formal, sino “atmosféricamente”.

9. Conclusiones

Este artículo comenzaba con una serie de preguntas, a través de las cuales se han articulado una serie de cuestiones con el objetivo de darles respuesta; “¿Todos los espacios se recorren igual? ¿Todos se recorren a la misma velocidad? Si dos espacios en términos de magnitud son iguales pero la velocidad a la que nuestro cuerpo los recorre es diferente, ¿percibiremos que un espacio es mayor que el otro? ¿Pero de qué parámetros puede depender que nuestro cuerpo se mueva de forma diferente en un espacio que en otro?”

Es cierto que, como decía Tschumi (1996: 7), “*The concept of space is not space*”, por esto nuestras percepciones juegan un papel fundamental en la configuración de la imagen de un espacio determinado en nuestras mentes. Debido a esto, la percepción del espacio puede variar en función de cómo nos movemos en él.

Quizás el mayor hallazgo es el concepto de atmósfera, y cómo todo movimiento está en función de la atmósfera del espacio en el que tiene lugar. Las atmósferas dependen, entre otras cosas, de la materialidad del espacio. Afectan a la libertad de los cuerpos al moverse en ellas, y podrían identificarse con los estados de la materia. Las atmósferas dan lugar a una geografía que no necesariamente tiene que corresponderse con los objetos o barreras físicas; dependerán, única y exclusivamente, del movimiento de los cuerpos.

Debido a esto, surge la necesidad de plantear unas cartografías que permitan representar no solo el espacio de forma objetiva, sino también el movimiento. Estas cartografías dinámicas pueden ofrecernos una aproximación a las atmósferas, y representar ciertos aspectos de la percepción del espacio desde el punto de vista del cuerpo.

Referencias

- Agamben, Giorgio. 2010. *Ninfas / Nymphs*. Valencia: Pre Textos.
- Appia, Adolphe. 2000. *La música y la puesta en escena; La obra de arte viviente*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Aristóteles. 1997. *Física*. Madrid: Gredos. Planeta de Agostini.
- Berenstein Jacques, Paola y Dultra Britto, Fabiana. 2012. “Corpografías urbanas: as memórias das cidades nos corpos.” *Anais: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo* 10 (3). <http://unuhoopedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/1248>.
- Certeau, Michel de. 2011. *The Practice of Everyday Life*. 3rd Revised edition. University of California Press.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1998. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, Georges. 2007. *La imagen mariposa*. Translated by Juan José Lahuerta. Barcelona: Ramos Gascón.
- . 2008. *El bailar de soledades*. Traducido por María Dolores Aguilera. Valencia: Editorial Pre-Textos.
- Gálvez Pérez, María Auxiliadora. 2012. *Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica*. Tesis doctoral. E.T.S. Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid). <http://oa.upm.es/19714/>.
- Jammer, Max. 2012. *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*. 3rd Enlarged Edition. New York: Dover Publications.
- Laban, Rudolf. 2003. *Espace dynamique*. Bruxelles: Contredanse.
- McAuley, Gay. 2000. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Edición: Reprint. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *58 indicios sobre el cuerpo extensión del alma*. Argentina: Editorial La Cebra.
- Schlemmer, Oskar. 1978. *Théâtre et abstraction*. L'Age d'Homme.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Esferas I*. Madrid: Siruela.
- Tschumi, Bernard. 1996. *Architecture and Disjunction*. MIT Press.
- Zumthor, Peter. 2006. *Atmósferas*. Traducido por Pedro Madrigal Deveso. Edición: 1. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.