

Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch



Tesis doctoral de
Gloria Luz Godínez Rivas

Programa de Literatura y Teoría de la Literatura

Las Palmas de Gran Canaria 2014



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Española, Clásica
y Árabe



Imagen de portada Rolf Borzik: 1980

Índice

Introducción

1. Genealogía de Pina Bausch.	21
1.I El cuerpo en las artes escénicas: de Aristóteles a Duncan.	24
Richard Wagner.	27
Adolphe Appia.	27
Émile Jacques-Dalcroze.	28
Friedrich Nietzsche.	29
Isadora Duncan.	32
1.II. La danza expresionista alemana.	37
Mary Wigman.	38
Rudolf von Laban.	38
Vasily Kandinsky.	39
Kurt Jooss.	41
1.III. Revolución y teoría de la <i>Performance</i>	42
Merce Cunningham	45
John Cage.	46
Judson Church Group: Trío A.	47
1. IV. Fenomenología del espectro	
Antonin Artaud.	50
1. V. Distanciamiento, gestos e interrupción	
Bertolt Brecht.	58
1. VI. Visibilidad de lo invisible	
Peter Brook.	61
1. VII. Pina Bausch.	64
2. Cuerpo: efectos teóricos, literarios y escénicos.	71
2.I. Metáforas del cuerpo.	73
Superficies y afectos	
René Descartes.	76
Baruch Spinoza.	78

Cuerpo extraño	
Julio Cortázar.80
2.II. Cuerpo y texto.83
Cuerpo de mujer.	85
Pina Bausch: <i>Kontakthof</i>87
Cuerpo y <i>performance</i>99
Atsuko Tanaka.100
Yoko Ono.	102
Pina Bausch	
<i>Água</i>106
<i>Walzer</i>	108
Cuerpo literario, escénico y político.	112
Roberto Bolaño: feminicidio y denuncia.113
Pina Bausch: <i>Walzer</i>	116
Mario Bellatin: política de la inmovilidad.118
Pina Bausch: <i>Kontakthof</i>126
2.III. Cuerpo y artefacto.	135
La escritura de Pina Bausch.	140
3. Inicios de Pina Bausch	
3.I. Orfeo y Eurídice	
El mito y sus interpretaciones.143
Ópera de Gluck.	149
Ópera-danza de Pina Bausch.151
3.II. La Consagración de la Primavera	
Historia de un estreno.	176
Coreografía de Pina Bausch.	183
4. Consolidación de Pina Bausch.199
4.I Entre lo público y lo privado	
Técnica de la <i>Tanztheater Wuppertal</i>	200
4.II <i>Café Müller</i>.212
Creación de espacio.216
Fenomenología de gestos.	219
Teatro visual y <i>performativo</i>226
Repetición dinámica.	237
Espectralidad sin representación.247

5. Itinerarios de Pina Bausch

5.I. Ética y encuentros	
<i>Tanzabend II</i> (Madrid)	257
5.II. Seres y rincones que se revelan al <i>flâneur</i>	
<i>Viktor</i> (Roma)	261
5.III. Sigilosos sonidos de la migración	
<i>Masurca Fogo</i> (Lisboa)	265
5.IV. Un escenario en ruinas	
<i>Palermo, Palermo</i>	272
5.V. Efectos de superficie en el país de las maravillas	
<i>Wiesenland</i> (Budapest)	280
5.VI. Una nueva infancia	
<i>Der Fensterputzer</i> (Hong Kong)	283
5.VII. Trazos circulares	
<i>Bamboo Blues</i> (Calcuta)	291
5. VIII. La criticada felicidad de Pina	
<i>Ten Chi</i> (Saitama)	295
<i>Água</i> (São Paulo)	302
<i>Nur Du</i> (Los Angeles)	307
5.IX. Travestismo	
<i>Bandoneón</i> (Buenos Aires)	310
5. X. El pez dorado	
<i>Danzón</i> (México)	320
5.XI La última pieza	
“...Como el musguito en la piedra, ay sí sí sí...” (Santiago de Chile)	327
Conclusiones	335
Apéndice	
Entrevista a Irene Martínez Ríos	339
Repertorio	347
Índice de imágenes	375
Bibliografía	383

Introducción

Es como si alguien se ocupara de un determinado tema, como si buscara o elaborara primero muchas de sus partes y partículas; a causa de ello y también de otras cosas que suceden entonces, vuelven abrirse otras posibilidades, surgen nuevas preguntas, de manera que para empezar ya se dispone de cierta colección de materiales; y todo esto está relacionado en general con un tema que tiene por tanto muchas ramas, luego uno empieza a trabajar con este material, con estas piecitas, armándolas tratando de crear algo pequeño que está relacionado a su vez con otras cosas. (Bausch 1991)

El título de la tesis doctoral que defendemos, *Cuerpo: efectos escénicos y literarios*. Pina Bausch, aclara por sí mismo el contenido: estudiamos primeramente el cuerpo y sus efectos, lo reconocemos como territorio de exploración y producción. Argumentamos por qué la literatura y la escena (danza, teatro o *performance*) son superficies del cuerpo. Y, finalmente, exponemos el trabajo de la coreógrafa alemana Pina Bausch para demostrar estas nociones derivadas de una teoría sobre el cuerpo. Sin embargo, la articulación de la tesis no sigue esta lógica que va de lo general a lo particular, no es una tesis biográfica ni histórica, es un constante movimiento intertextual que va y viene de la danza a la teoría, de la literatura a la filosofía. Nuestros autores de referencia, así como los ejemplos que aclaran las nociones más abstractas, presentan perfiles diversos: coreógrafos, bailarines, dramaturgos, filósofos, poetas, *performers*, artistas plásticos y músicos de diferentes épocas. Este trabajo es, como las piezas de Pina Bausch, fragmentario y abierto.

Hay dificultades a la hora de denominar las producciones de aquellos creadores que, como Pina, han transgredido los límites de las disciplinas artísticas, un reto para ellos mismos y también para la teoría que aquí presentamos. La estética contemporánea y los *Performance Studies* dan cuenta de los complejos procesos por los que han itinerado, desde

la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, danza, teatro, *performance* y música en constante relación entre sí y con nuevas tecnologías; a partir de esa época hay una serie de acontecimientos que renuevan el evento escénico, como los de vanguardia, a los que no podemos denominar dramáticos, según la clásica definición de drama. Como veremos a lo largo de nuestra investigación, hay ciertos problemas para definir lo que es el teatro o la danza, el teatro del cuerpo o la danza-teatro, la danza del gesto, el arte de acción, el arte de conducta o la *performance*, justamente porque las artes han traspasado límites y se han creado híbridos o monstruos tipo *Frankenstein* que responden al signo de nuestra época; formas híbridas que también dejan huella en nuestra investigación. Defendemos el carácter intertextual de esta tesis doctoral, los saltos, las esquinas, los restos, las pequeñas frases y los fragmentos; creemos junto con Homi Bhabha (2002: 24) que debe haber una “política de la afirmación teórica” actual que surja de formas híbridas y que resitúe a la teoría contemporánea como “obra fronteriza de la cultura”.

El primer capítulo es genealógico, no enciclopédico, hemos querido hablar de herencia como aquello que da lugar a la *Tanzteather* o danza-teatro de Pina Bausch. Volvemos al origen de la tragedia griega, pero resaltamos la forma en que lo hacemos a través de la literatura. Para hablar de danza citamos las palabras de Hesíodo y Homero que describen bellos y delicados bailes en círculos o hileras, pero no sólo acudimos a las narraciones coreográficas sino que descubrimos que escribir es un acto ligado al cuerpo; por ejemplo, la forma en la que Esquilo otorga al coro un papel principal en sus tragedias es ya una afirmación del cuerpo y de la danza. Esta aseveración, que *escribir es un acto ligado al cuerpo*, la defenderemos extensamente durante toda la tesis.

Para continuar con la herencia de Pina Bausch, analizamos con detalle la teoría dramática de Aristóteles para contraponerla a las vanguardias del teatro y la danza del siglo XX, cuya teoría se expone en autores como Richard Wagner, compositor, director de orquesta, ópera y teatro, poeta y ensayista; Adolphe Appia, decorador, escenógrafo y teórico; Émile Jacques-Dalcroze, músico, compositor y educador musical; Friedrich Nietzsche, filósofo, poeta, filólogo y músico e Isadora Duncan, bailarina, coreógrafa y escritora. Hay que prestar atención al polifacético perfil profesional de estos autores que

escribieron teoría sobre el arte dramático, porque sus ideas parten de experiencias orgánicas, rítmicas, corporales y conceptuales a la vez; a pesar de las diferencias y matices de sus textos, en todos ellos percibimos la necesidad de defender e integrar el cuerpo como material privilegiado de la creación escénica, el cuerpo como “obra de arte viviente” (Appia 2000).

En la historia de la literatura creemos encontrar las referencias de unos autores en otros, de tal modo que, si somos capaces, podemos leer los diálogos, los guiños, los encuentros, las disputas y los secretos de poetas y narradores. Sin embargo, la historia de la danza obedece a otras leyes aparentemente no escritas. En la danza es el cuerpo el que permite la transmisión de saberes, de tal modo que la herencia de este arte es, sobre todo, una experiencia corporal. Si esto es así, entonces, ¿cómo ejercer nuestro derecho a heredar?, ¿cómo descifrar los misterios reservados al cuerpo? Isadora Duncan, como casi todas las precursoras de la danza moderna, escribe, comenta las ideas de Wagner y de Nietzsche, además transforma el pensamiento en danza a partir de nuevas técnicas de exploración y producción de movimiento. Por lo tanto, afirmamos que la génesis de la danza moderna, así como de la danza-teatro, está reflejada en el pensamiento escrito. ¿Cómo heredar los hallazgos de la danza sin ser bailarines, actores o *performers*? La respuesta la encontramos en buena medida leyendo y escribiendo: “Heredamos el lenguaje para poder atestiguar que somos herederos” (Derrida 1998 [1996]: 163). Heredamos porque es nuestra esencia, o si se quiere, nuestra humanidad.

Algo sucede cuando los cuerpos se tocan y se mezclan en la danza, como en la vida y en la historia. En nuestra investigación encontramos diversos modos de concebir el cuerpo, como diferentes modos de subjetividad. En Alemania, entre la Primera y la Segunda Guerras Mundiales, aparece la danza expresionista con Mary Wigman y Rudolf von Laban, artistas que se dejaron influir por las ideas de Vasil Kandinsky, quien pensaba que cada lenguaje artístico debía tener independencia y de su libre expresión podía surgir una dramaturgia azarosa más parecida a lo que hoy conocemos como *happenings* o *performances*. El tutor de Pina Bausch, Kurt Jooss, pertenece a la segunda generación de la danza expresionista alemana, su trabajo continuó más asociado al ballet desarrollando los

elementos dramáticos de la danza, es el primero en utilizar el nombre *Tanztheater* o danza-teatro. Este es el génesis de la *Wuppertal Tanztheater*, compañía que dirigió Pina Bausch casi cuarenta años y que hoy, después de la muerte de la coreógrafa, sigue presentando su repertorio por todo el mundo.

El tronco del árbol genealógico de Pina se divide en dos ramas, dos culturas: la danza expresionista alemana y la *performance* americana. Pina Bausch vivió en Nueva York en los años sesenta, una época en la que la danza postmoderna y la *performance* experimentaban vínculos y rompían fronteras, hablaremos con detalle de Merce Cunningham, Jon Cage y el grupo de la *Judson Church*; además de recordar las formas de trabajo que estos artistas propusieron al mundo, nos detendremos en subrayar que la *performance* aportó un nuevo vocabulario a la teoría con el cual podemos afirmar, por ejemplo, que la historia de la danza es un saber corporizado (Taylor 2007), es decir que la transmisión del arte es por medio del cuerpo, pero también, que podemos hablar de cierta epistemología o fenomenología del cuerpo a partir del vocabulario de los *Performance Studies* así como del vocabulario filosófico. Fenomenología es una palabra que utilizaremos varias veces en la tesis para hablar de cuerpo y de “espectro”, noción que retomamos del filósofo franco-magrebí Jacques Derrida (2003 [1995]).

El cuerpo, con carne y piel, es reconocido como territorio de exposición, indagación y producción; vemos cómo aparecen en él marcas y fenómenos de la historia pública y privada, sistemas ideológicos, económicos y políticos que determinan la subjetividad y el movimiento; destacamos entonces el trabajo coreográfico de Pina Bausch para contrarrestar las condiciones ontológicas que se le atribuyen al cuerpo en la modernidad. “Fenomenología del espectro” es un modo de entender la visibilidad de *eso* que no es ni alma, ni espíritu, nociones cargadas de significados teológicos y metafísicos que no queremos asumir.

Antonin Artaud es uno de los autores que transformó los términos para pensar el teatro al rechazar la concepción imitativa del drama que se subsume al texto, es decir, a la razón. En *El teatro y su doble* propone técnicas para romper con el esquema metafísico y

teológico: renunciar a la representación así como tomar conciencia de una realidad arquetípica y peligrosa a la cual no se le puede imitar serían dos tareas imprescindibles para los actores artaudianos. El teatro de la crueldad es, sin duda, uno de los movimientos teóricos y escénicos más influyentes para Pina Bausch. Al analizar el trabajo de la coreógrafa sobre el cuerpo y la danza-teatro distinguimos términos como “la sombra” o “el doble” (Artaud 1978) del bailarín que se cita a sí mismo en su capacidad de actuar.

Si dedicamos estas páginas al trabajo de la coreógrafa alemana es, entre otras cosas, porque pudo encontrar la técnica para devolver a los bailarines la voz, la conciencia y la voluntad de presentación, convirtiendo el acto escénico en una acción política y ética, tal como lo apuntaba Bertolt Brecht (1977). El efecto de distanciamiento o interrupción, así como el papel de lo gestual son técnicas teatrales de Brecht que tienen una función emancipadora, así lo comprendió su colega, el filósofo Walter Benjamin (1999), y así lo ejerció la coreógrafa de Wuppertal en su vida como creadora. El primer capítulo de esta tesis finaliza con Peter Brook (1990) y su apuesta por la “visibilidad de lo invisible”, otro modo de nombrar el espectro de Derrida o el doble de Artaud.

En el segundo capítulo partimos de una afirmación: *Hay cuerpo*. Se trata de una presentación casi escénica, pero también es una tarea del pensamiento, es el origen de una serie de problemas que se le presentan a los *Dance Studies* y *Performance Studies*, así como a la filosofía y a la teoría literaria. La tesis que defendemos es que se escribe porque hay cuerpo, o sea, porque hay deseo de escritura. La condición imaginaria del deseo transforma al cuerpo y produce subjetividad, incluso género. Para defender esta idea encontramos autores como Roland Barthes, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Suely Rolnik y Judith Butler.

Hay metáforas como cárcel, caverna, habitación, piel, carne, pecado y mujer que han definido al cuerpo desde la antigüedad hasta nuestros días y que precisan ser abordadas. La dualidad mente/cuerpo o alma/cuerpo que se establece en la filosofía moderna con René Descartes ha sido analizada en este capítulo y hemos demostrado que no nos sirve para afrontar las nuevas concepciones de la obra de arte como la danza-teatro. Si

acaso queremos otros términos para hablar de la concepción del ser humano, que no sea la dualidad entre cuerpo y alma/ser/mente, tendremos que pensar en términos del cuerpo y sus efectos incorpóreales. Esta concepción aparece con los estoicos, se hace mucho más clara en el siglo VII con el filósofo Baruch Spinoza y, en la filosofía contemporánea, se reformula con Gilles Deleuze. Seguimos dicha corriente de pensamiento a lo largo de nuestra investigación, asumiendo que la coreografía y la filosofía comparten interrogantes políticos, ontológicos, fisiológicos y éticos derivados de la pregunta ¿qué puede hacer un cuerpo? Pina Bausch es el ejemplo más destacado que tenemos en nuestra investigación para afirmar que hay cuerpo, hay que saberlo observar y descifrar sin pretender definirlo, hay que reconocer sus singularidades y afectos, para reconocer que todos los acontecimientos de nuestra vida provienen del cuerpo y sus superficies.

En este capítulo proponemos varios ejemplos para constatar los efectos incorpóreales, uno de ellos es el del cuerpo extraño. Acudimos al cuento de Julio Cortázar, *La casa tomada*, para interpretar una de las metáforas más utilizadas para definir el cuerpo, a saber, la morada del alma. La narración de Cortázar desarticula magníficamente esta definición, porque atribuye a la casa una fuerza espectral que acaba por desalojar a los propietarios. Nosotros interpretamos *La casa tomada* como el cuerpo que de pronto se rebela a la voluntad, por enfermedad o abandono, el cuerpo ya no responde y la habitación segura deja de ser el punto de partida para el alma o la mente humanas. Bailarines, *performers* y escritores responden a un acto de reapropiación y autogestión del cuerpo, no dan por hecho que les pertenece, sus obras son una toma de conciencia corporal por la que ellos mismos han incursionado.

Kontakthof es una pieza de Pina Bausch en la que se ponen en escena los roles de género, es un estudio de los gestos que se heredan, que significan en una cultura y que por lo tanto funcionan basándose un discurso decididamente histórico, público y social. La gran aportación de los artistas que han trabajado desde el cuerpo, sobre todo los que pertenecen a aquellas minorías que no juegan los roles establecidos en la moral dominante -mujeres solteras, homosexuales, travestis o lesbianas- es la demostración de que el cuerpo no es dado ni natural, sino que se produce hasta límites insospechados. En este capítulo

argumentamos para desarticular las ideas de naturaleza y espontaneidad que han caracterizado al cuerpo y, específicamente, al género bajo la perspectiva de Judith Butler.

El cuerpo de mujer adquiere singularidades que analizaremos en estas páginas, la más inmediata es la reapropiación del territorio corporal cuando éste se ha enajenado. Para aclarar la idea de “una mujer sin cuerpo” de Hélène Cixous (2006) trabajamos imágenes en el terreno de la religión católica, brujas y endemoniadas, como seguramente se les llamaba a las mujeres con deseo, y el culto a las enfermas e inválidas. Si, como tratamos de aclarar contantemente, el cuerpo está determinado por fuerzas hegemónicas y violencias aparentemente ontológicas inscritas en el género, entonces la capacidad *performativa* y política del cuerpo adquiere mayor relevancia. Hay que recuperar el cuerpo y sus afectos a través de *actos*, entendiendo por ello la capacidad de actuar políticamente así como de ponerse en escena.

Los actos de reapropiación del cuerpo son visibles en la producción artística femenina, particularmente en la historia de las mujeres *performers*, en este segundo capítulo destacamos el trabajo sobre el cuerpo, la piel y el revestimiento como superficie intensamente comunicativa; algunas referencias a este modo de trabajar la investidura las encontramos en escenas de *Kontakthof*, *Walzer* y *Água*, piezas de Pina Bausch. Hacia el final de la tesis, con autores como Pedro Lemebel, Judith Butler y María Zambrano, retomamos esta discusión que aborda el vestido en los tema de género y travestismo que se muestran en las piezas de la *Tanzteather Wuppertal*.

La escritura es una forma de corporalidad que nos hace pensar en el lienzo como revestimiento, como superficie que refleja y problematiza la noción de interioridad. El acto de escribir nos salva, nos aclara y nos resitúa en el mundo, en este mundo con este cuerpo, pero no debemos entender el cuerpo como una “entidad autónoma y cerrada”, advierte desde los *Dance Studies*, André Lepecki (2009: 20), “sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y de control”. No es casualidad que mencionemos el caso de los feminicidios en México como denuncia desde la *performance* de Teresa Serrano y la narrativa de Roberto Bolaño. Lo

corporal plantea cuestiones políticas cruciales, redefine los parámetros teóricos con sus superficies o modos de ser-cuerpo: ausencia, fragmento, virtualidad, ubicuidad, ortopedia, movilidad o inmovilidad. Sobre este último concepto -la inmovilidad- nos detendremos con bastante cuidado a partir de un relato de Mario Bellatin. Ya que la danza y el movimiento parecen implicarse ontológicamente, la inmovilidad viene a suponer una puesta en cuestión de la idea de danza, en último sentido, un desafío político:

la inserción de la inmovilidad en la danza, el despliegue de diversas formas de desaceleración del movimiento y del tiempo, son propuestas especialmente poderosas para otros modos de replanteamiento de la acción y la movilidad mediante la escenificación de actos inmóviles, en vez de mediante un movimiento continuo (Lepecki 2009: 35).

Este segundo capítulo lo finalizamos analizando “la escritura de Pina Bausch”. Problematizamos la idea de cuerpo y escritura a partir del artefacto entendido como “soporte” de la grafía, instrumento que modifica la percepción y crea subjetividades. Artistas visuales y poetas como Stéphane Mallarmé y Nicanor Parra reconocieron la fuerza *performativa* de lo artefactual y propusieron sus propios “artefactos”. Coreografía significa grafía de la danza, es decir escritura de los cuerpos, de este modo literatura y danza convergen en el cuerpo como texto. Bausch escribió con los cuerpos *artefactuales* de sus bailarines y, además, utilizó palabras sin someterlas a la tiranía del significado: las palabras se muestran en la escena de Pina como algo vivo y corporal.

La dedicación de la coreógrafa de Wuppertal a la escritura y a la lectura nos hace pensar que no es casualidad que sus primeras obras como directora de la compañía hayan sido óperas-danza. En el capítulo tercero analizamos la ópera de Christoph Willibald von Gluck, *Orfeo y Eurídice*, en la versión que hace Pina. Recordamos en primer lugar las fuentes clásicas del mito de Orfeo y resaltamos su papel en la literatura universal, así como en la música, la ópera y la danza. La ópera-danzada de Bausch prima la dimensión corporal respecto al texto, esto la distingue de las anteriores versiones y la coloca en un plano crítico

en cuanto a la idea de movimiento: no sólo es danza el movimiento virtuoso de los bailarines, también es danza cada gesto de los cantantes. Bausch invierte el papel de la danza y el canto, sobre todo al final de la obra las palabras se vuelven orgánicas, gritos, casi llantos y el movimiento de los bailarines se suspende. La tensa relación entre el significado de las palabras y la música es una observación de autores como Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y de Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, estos textos figuran como referencia en nuestro análisis de *Orfeo y Eurídice*, en particular al hablar del duelo, con cuya deconstrucción Jacques Derrida hace aparecer al espectro. Si bien esta coreografía no pertenece al repertorio de la danza-teatro de Pina, en ella podemos vislumbrar los apuntes de sus futuras experimentaciones.

La otra obra que analizamos en este capítulo es *La consagración de la primavera*, obra polémica desde su creación, cuyos parámetros revolucionaron el lenguaje de la danza clásica y de la música. Relatamos sus orígenes a principios del siglo veinte en los Ballets Rusos con la inspiración del músico Igor Stravinsky y la coreografía de Vatzlav Nijinsky, hasta llegar a la versión de Pina Bausch en la danza y de Alejo Carpentier en la literatura. Esta obra que ha dejado profunda huella en diferentes épocas de la historia del arte nos permite pensar en la renovación de la humanidad mediante cierta *performatividad* del pasado, la cual se hace visible tan solo por un instante, como un fragmento, como un relámpago, terminología de Walter Benjamin que nos acerca a su idea de “tiempo pleno” (2005: 19). Las versiones de *La consagración*, tanto la novela del cubano como la coreografía de la alemana, nos dejan ver con la presencia de la tierra el elemento primigenio de la obra: “símbolo de alquimia” que transforma al cuerpo y gracias al cual analizamos términos como ritual, tiempo, memoria, gravedad y peso. Carpentier describe el esfuerzo de su bailarina rusa Vera por despegarse del suelo para llegar a la “anhelada ingravidez” del ballet; y, en sentido opuesto, confrontamos las palabras de la bailarina de Wuppertal, Jo Ann Endicott, al incorporar la gravedad y el peso para mantener su cuerpo a ras de suelo y así poder bailar *La consagración* de Pina. Dos perspectivas contrarias del movimiento, dos subjetividades que corresponden a proyectos económicos, históricos y políticos diferentes: la modernidad y su fracaso.

En el capítulo cuarto veremos con detenimiento cómo se consolidó la danza-teatro de Bausch, cómo ésta fue experimentando y construyendo un método de creación que modificó el cuerpo de los bailarines involucrándolos en la creación, a partir de preguntas y reflexiones que llevaba a los ensayos, los bailarines proponían movimientos o actos inmóviles, palabras o canciones, objetos o gestos que ella anotaba y grababa en video para después montar coreografías con un punto de vista casi cinematográfico. Algunos teóricos de la *performance* como Susan Broadhurst han utilizado el término “liminal”¹ para referirse a este tipo de obras híbridas que transitan entre la escena, la música, el cine, la *performance* y las técnicas multimediales.

Cuando Bausch pone en escena las reflexiones y preocupaciones de los propios bailarines recobra el papel político de la danza-teatro, “yo actúo” es una afirmación que reúne en un espacio la condición mínima de la política: nuestra relación con los otros. Esta acción interroga los límites de lo representacional, un juego constante entre presencia y representación. Los cuerpos exponen en la escena género, raza, lengua, edad, cultura y, además, relaciones con otros cuerpos, deseos, insatisfacciones, luchas, caricias, encuentros. La vida pública y privada se entremezclan, las fronteras se muestran difusas y la transformación inherente a los límites en general se vislumbra incorporada en el bailarín.

Durante este capítulo vamos a hacer una narración de *Café Müller*, una pieza de Pina Bausch, de principio a fin. Entre las escenas que evocamos insertamos los argumentos teóricos con los que podemos analizar la obra. *Café Müller* nos da la pauta para generar una conversación entre la práctica artística y la disertación teórica. En las primeras imágenes de *Café Müller* hay dos cuerpos que producen dos espacios. Por un lado, Pina Bausch, caminando con pasos pequeños y serenos, produce el espacio de la ceguera, táctil, atenta a la suave materia de las superficies y la piel, generando lo que Bachelard (1997: 236) llamó

¹ En latín *līmen* es un sustantivo que significa “umbral; puerta; || principio; prólogo”. El término *limen* o *liminal* fue utilizado en 1969 por el antropólogo Víctor Turner para referirse al estado de apertura e indefinición que caracteriza a la fase intermedia de los ritos de paso. Los seres liminales no están aquí o allí, están en una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes, las costumbres y las convenciones. La liminalidad está frecuentemente unida a la muerte, a los gestantes, a la invisibilidad, a la oscuridad, a la bisexualidad y a los eclipses (de sol o de luna). La fase liminal es necesariamente ambigua y en ella prevalece “*the mood of may be*” (Broadhurst 1999: 12), es decir, la disposición a la hipótesis, a la fantasía, a la conjetura o al deseo.

una “calma ilimitada”. Por el otro lado, Meryl Tankard, recorriendo la sala con pasos acelerados y el constante giro de la cabeza a un lado y al otro, produce el espacio del extravío, el tiempo del reloj y de la prisa. Observamos cómo se manifiesta la economía del movimiento, fuerza *performativa* del cuerpo que produce espacio: “espaciación”, término acuñado por el francés Derrida (1998) al hablar de “diferencia”.

Al inicio de la tesis recurrimos a la fenomenología para aludir a los espectros, en este capítulo regresamos al estudio de los fenómenos para identificar los gestos, como una miniatura poética del movimiento. Fenomenología de gestos -aclaremos que éstos parecen no tener referente, es decir no representan- es un modo de nombrar el trabajo escénico de Pina, producto de su singular capacidad de observar y de traducir los movimientos más pequeños e imperceptibles. Con esta dramaturgia de lo mínimo o “piececitas”, Bausch recobra la herencia de Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Es como si la obra de Pina pudiera definirse como una constante producción de espectralidad que proviene de observaciones casi microscópicas que albergan mundos nuevos. En este capítulo cuarto volvemos a la noción derridiana de espectro que ronda desde el principio de nuestra investigación.

El poder visual de la *Tanzteather Wuppertal* es un signo característico que algunos autores han calificado como “teatro de imágenes” (Allain and Harvie 2006) por su exigencia en el vestuario, la escenografía, el video y la utilería. La cafetería sobre la cual se baila *Café Müller*, una escenografía creada por Rolf Borzik, influencia determinante en el trabajo de Bausch, nos lleva a la noción de “marco” de Jacques Derrida (2001), porque el espacio que enmarca la danza no es simplemente exterioridad excedente u orilla marginal, el marco es el encuadre que sostiene y contiene a la coreografía.

En esos mundos visualmente extraordinarios los bailarines de Wuppertal revelaron situaciones nuevas en la escena de los años setenta y ochenta, llevando el movimiento al límite de la repetición. La repetición *performática* o dinámica es un elemento técnico que Pina exploró constantemente y que da lugar a un fecundo diálogo con Gilles Deleuze (2005) quien asegura que en ésta aparecen puntos de desigualdad, de flexión y de

acontecimientos rítmicos en los que no se observa simetría posible; la repetición da lugar a la diferencia y a la alteridad.

La danza-teatro nos ofrece “el retrato” de hombres y mujeres de los más diversos países que, sin quererlo, han creado juntos “un enfoque de la Historia” (Kay 1988: 109). Este enfoque o “seminario” sobre la historia contemporánea que forma el repertorio de la *Tanztheater Wuppertal* tiene sentido cuando analizamos aquellas piezas que fueron creadas en residencias por los más diversos países. En el capítulo quinto hacemos un recorrido por España, Italia, Portugal, Hungría, China, India, Japón, Brasil, Estados Unidos, Argentina, México y Chile con la perspectiva de que la “inmensidad del mundo” se transforma en una “intensidad de ser” (Bachelard 1997: 220). Este intercambio entre dos tipos de grandeza está inspirado por Baudelaire, la figura del *flâneur* nos ayuda a entender los recorridos de Pina Bausch y sus bailarines, sus observaciones microscópicas que nos descubren pequeños seres y rincones. Las propuestas escénicas que analizamos surgen de itinerarios por diversas ciudades y nos hacen pensar en algunas marcas de nuestra actualidad globalizada: migración, pobreza y ruinas, que surgen de las comunidades desplazadas. Este estudio de la danza itinerante, concretamente la pieza *Masurca Fogo*, nos recuerda que es indispensable un pensamiento a favor de las diferencias y las hibridaciones; es necesario desarrollar una conciencia transfronteriza, tal y como lo proponen los *performers* chicanos o los teóricos como Bhabha y Derrida.

La poesía y la narrativa del cubano Antonio José Ponte conversan con la pieza *Palermo, Palermo* en torno a la figura de la ruina; mientras que *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, nos ofrece un registro para hablar de las cualidades de piezas como *Der Fensterputzer* (Hong Kong) y *Wiesenland* (Budapest): superficies, infancia, recorridos y memoria. Lo fascinante de las puestas en escena de Bausch es ver a los bailarines regresar a ciertos pasados que evocan una asombrosa resonancia de la infancia, tal y como sucede en *Alicia*.

Las piezas de Pina en residencias hacen guiños a danzas tradicionales y populares como la mazurca de Cabo Verde, la danza *Kuchipudi* de la India, el tango argentino y el danzón mexicano. No obstante, los guiños son, sobre todo, interrogantes a los estilos

tradicionales de bailes que determinan cuerpos, géneros y subjetividades. Notable resulta la capacidad para dejarse afectar que desarrollaron tanto los bailarines como la coreógrafa, creando una interculturalidad, con su lógica propia y singular, que rompe los clichés del espectador. Subrayamos el papel político del movimiento de la danza-teatro de Bausch al dismantelar esquemas culturales preconcebidos que se reflejan en las danzas de diferentes partes del mundo. En la danza-teatro de Wuppertal encontramos, si las hay, puertas que abren el mundo, vías de escape o devenires.

Un país que dejó una profunda huella en la compañía fue Chile, finalizamos esta investigación con “...*Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...*” pieza que nos recuerda la dictadura de Pinochet, cuyas cicatrices son visibles en la narrativa de autores como Pedro Lemebel, con quien dialogamos en el último capítulo.

El aporte de esta investigación podrá constatar en la intertextualidad que atañe tanto a la teoría literaria como a los estudios de danza, entendiendo que la filosofía está presente a lo largo de cada capítulo, ayudándonos a aclarar, a completar, a cuestionar y a replantear las nociones derivadas del cuerpo. Subrayemos además que esta tesis representa uno de los primeros estudios de la danza-teatro de Pina Bausch en castellano, ya que la mayor parte de la bibliografía que hemos consignado al respecto está en otras lenguas.

1. Genealogía de Pina Bausch

Para prepararnos a ver esa invisibilidad, a ver sin ver, por consiguiente, a pensar el cuerpo sin cuerpo de esa invisible visibilidad –el fantasma ya se está anunciando–.

Jacques Derrida: *Espectros de Marx*

Este capítulo no es una biografía de Pina Bausch al uso, si por ella entendemos una serie de fechas y acontecimientos ordenados cronológicamente a lo largo de su vida. Es más bien una genealogía, cierta génesis, el lugar donde comienza la danza-teatro, una lectura histórica sí, pero que no se agota en la cronología. El filósofo franco-magrebí Jacques Derrida aclaraba en una entrevista que la herencia ha sido siempre cuestión de espectro, aparece y reaparece. “Todo lo que decimos con respecto a la espectralidad se anuncia con la cuestión de la herencia –de hecho es la misma cuestión–” (Derrida 1998 [1996]: 161). La genealogía de la danza-teatro se agita constantemente porque la herencia de esta familia de creadores escénicos es intempestiva y transgresiva. Podríamos decir que las preguntas que se hicieron los creadores escénicos a principios del siglo XX han tomado diferentes formas, se han heredado, se han hecho obras, teatro, danza, *performances* y diferentes eventos escénicos para responder y volver a preguntar otra vez. La herencia posee un secreto, una fuerza, un poder. “Se hereda siempre de un secreto —que dice: «Léeme, ¿serás capaz de ello?»” (Derrida 2003[1995]: 30). La herencia o la dramaturgia de esta familia ha devenido diferentes espectros que tomaron cuerpo, cuerpo de actor, de músico, de bailarín o de *performer*.

Este trabajo de memoria recoge ciertos nombres, el verdadero reto ha sido precisamente discernir quiénes son los *genios* que integran la *genealogía* de un *género* como la danza-teatro². Para hacerla no es suficiente detectar alguna cosa en común, más

² Génesis, genio, género y genealogía, es más que un juego de palabras, es una generación de vocablos, una familia semántica. Jacques Derrida hace un discurso filosófico al respecto en su libro: *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive* (Derrida 2003).

bien hay que preguntar quién. El secreto, nos dice Derrida, es sobre todo «quién» (2003: 31). Quiénes son los fantasmas que regresan una y otra vez en las acciones y el proceder de dramaturgos, filósofos, coreógrafos, poetas y bailarines; quiénes heredaron los secretos, las preguntas y las técnicas para dar forma a cierta historia de la danza en la que se inserta la figura de Pina Bausch. Por eso hay que distinguir entre hacer historia de la danza (o de cualquier arte) y hacer genealogía de un creador. Estamos de acuerdo con Derrida en que si el secreto tiene un «quién», éste a su vez tiene ascendencia y descendencia, es decir, herencia; y habría que resaltar que en el caso de la danza, la herencia tiene un grado de corporeidad muy particular debido al carácter personal de la transmisión de este arte a lo largo de generaciones de bailarines y maestros que hacen de la herencia una experiencia del cuerpo. A diferencia de otras disciplinas, la danza es una afirmación corporal que se forja con los años.

Expresiones propias del cuerpo como la danza, siempre han estado presentes en la historia de la humanidad de un modo o de otro; sin embargo, comenzaremos a entender la importante tarea de la danza cuando seamos conscientes de que el cuerpo no nos pertenece del todo, siempre reserva sus misterios, sus secretos, siempre dice algo más.

Detengámonos un momento para recordar que en las culturas no occidentales la danza es una manifestación inseparable del teatro y del ritual. En las puestas en escena asiáticas, por ejemplo, el movimiento está integrado a los personajes y al texto, entre bailarín y actor no hay apenas diferencia. La cultura griega también afirmaba la danza como un arte que formaba parte de los ideales estéticos del ser humano, se le atribuía relación con el dios Dionisio y se reconocía a Terpsícore como la musa de la danza. Hay una famosa escena de la *Teogonía* de Hesíodo en la que las musas hacen su primera aparición en la literatura occidental. Se las describe formando un coro que canta y baila:

Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón. Con sus pies delicados danzan en torno a una fuente de violáceos reflejos y al altar del muy poderoso Cronión. Después de lavar su piel suave en las aguas del Permeso, en la Fuente del Caballo o en el divino Olmeo, forman bellos y delicados coros en la cumbre del Helicón y se cimbrean vivamente sobre sus pies. (Hesíodo 1978: 1-9)

También hay alusiones a la danza en algunos pasajes de la *Iliada*³ y la *Odisea*⁴ de Homero (siglo VIII a.C.), así como en toda la literatura griega posterior, ello nos permite, por ejemplo, conocer el nombre de más de 200 bailes diferentes (Smith 1875). Se sabe que en las tragedias de Esquilo, considerado el primer gran dramaturgo griego, dialogan dos personajes, uno de ellos es el coro. Es lógico que en las representaciones, el coro tuviera un papel importante y una fuerte personalidad; sus palabras estaban unidas a la música y a la danza, tanto que, en algunas obras el coro de las Danaides y el de las Erinias son el personaje principal. Recordemos que de la voz griega *corea*, danza en círculo acompañada por el canto, y *graphie*, escritura, proviene la palabra “coreografía”⁵. No obstante, en las últimas etapas de la tragedia griega, Sófocles y Eurípides introdujeron más personajes y el coro, junto con la música y la danza, fue relegado a un plano secundario. El estado marginal en el que se instaló la danza en la tragedia griega, es el mismo en el que se relegó al cuerpo en la cultura durante muchos siglos.

En la historia del teatro occidental tanto el cuerpo como la música y el canto eran meros instrumentos al servicio del texto, es decir, al servicio de lo intelectual. Incluso en la

³ “El muy ilustre cojitranc (Hefesto) bordó también una pista de baile semejante a aquella que una vez en la vasta Creta el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles. Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote, bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas. Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite. Además, ellas sujetaban bellas guirnaldas, y ellos dagas áureas llevaban, suspendidas de argéteos tahalíes. Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y suma agilidad, como cuando el torno, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha, y otras veces corrían en hileras, unos tras otros”. (Homero 1996: XVIII, 590-605)

⁴ En La Odisea hay toda una escena en la que Ulises presencia un espectáculo de danza en la corte de Alcínoo, rey de los feacios. “Conque, vamos, bailarines de los feacios, cuantos sois los mejores, danzad; así podrá también decir el huésped a los suyos cuando regrese a casa cuánto superamos a los demás en la náutica y en la carrera y en el baile y en el canto. Que alguien vaya a llevar a Demódoco la sonora cítara que yace en algún lugar de nuestro palacio”./ Así habló Alcínoo semejante a un dios, y se levantó un heraldo para llevar la curvada cítara de la habitación del rey. También se levantaron árbitros elegidos, nueve en total –los que organizaban bien cada cosa en los concursos- , allanaron el piso y ensancharon la hermosa pista. Se acercó el heraldo trayendo la sonora cítara a Demódoco y éste enseguida salió al centro. A su alrededor se colocaron unos jóvenes adolescentes conocedores de la danza y batían la divina pista con los pies. Odiseo contemplaba el brillo de sus pies y quedó admirado en su ánimo”. (Homero 1988: VIII, 250-265)

⁵ Thoinot Arbeau acuña el término *orchestographie* -una escritura de la danza- en 1598. El sinónimo que actualmente usamos, coreografía, fue introducido en 1700 por Raoul-Auger Feuillet en su clásico manual de título homónimo.

danza, lo que conocemos de los primeros ballets es la narración de historias y leyendas, como la historia de Circe representada a finales del siglo XVI por el *Ballet comique de la Reine*, considerado por muchos estudiosos el primer ballet de la historia. Desde entonces hasta el siglo XX el cuerpo de baile tenía como tarea narrar una historia, tanto los ballets como el teatro continuaban supeditados al esquema aristotélico, es decir, al servicio del texto. No es de extrañar que una coreógrafa visionaria como Pina Bausch haya unido lo que artificialmente fue separado, a saber, el cuerpo de la mente, y por correspondencia la danza del teatro. Entendemos que ella haya llevado a la práctica durante casi cuarenta años el término *Tanztheater*, danza-teatro, noción utilizada por primera vez en la danza expresionista alemana de los años veinte; danza y teatro trabajando unidos como se piensa que se implicaban en el origen de la tragedia clásica.

Regresando a la lectura genealogista nos percatamos que en la Edad Media no hay textos que nos hagan pensar que la danza era una actividad aceptada por la cultura del Medioevo, seguramente porque la moral cristiana atribuía a la danza connotaciones sexuales que iban en contra de la contemplación divina. Lo que habría que anotar es que a pesar de los tabúes religiosos que adoptaban las cortes medievales, la gente siguió bailando. De hecho, “las danzas folclóricas que hoy en día sobreviven provienen en gran medida de estas danzas de expresión popular con las que el pueblo se rebelaba de alguna manera contra las prohibiciones de la Iglesia durante las fiestas y celebraciones paganas” (Abad 2004: 17). Y aunque se ha bailado siempre, la teoría sobre la danza no apareció hasta muy tarde, el primer tratado sobre el arte coreográfico que se tiene en cuenta es de finales del siglo XVI, *Orchesographie* de Thoinot Arbeau (1966). Por el contrario, el primer gran tratado sobre el teatro lo escribió Aristóteles en el siglo IV a. C.

1.I. El cuerpo en las artes escénicas: De Aristóteles a Duncan

La teoría de Aristóteles sobre el arte dramático es la más antigua que tenemos para estudiar lo que hoy conocemos como artes escénicas en general. Sin embargo, sólo forma parte de esta dramaturgia de familia de la danza-teatro en sentido negativo, es decir, que contra la filosofía aristotélica reaccionó una generación de autores precursores a Pina Bausch. Para entender esta disputa vamos a visualizar que *La Poética* de Aristóteles fue el

tratado más importante sobre el teatro durante siglos; en ella se afirma que la trama contenida en el texto del poeta es el elemento principal de la tragedia. Los elementos como la música y el espectáculo (escenografía, danzas y cantos) se concebían como *medios* para la *mímesis*. “Así pues, la trama es el principio y, por así decirlo, el alma de la tragedia; los caracteres ocupan el segundo lugar” (Aristóteles 2000: VI, 1450b). En la filosofía aristotélica el *fin* es lo más importante de todo, y en el libro 6 de la *Poética* este autor explica detenidamente cómo el complejo de casos trágicos constituía el *fin* de la tragedia. La puesta en escena fascina a las almas, pero según este filósofo, “la eficacia de la tragedia no está ni en la representación ni en los actores” (Aristóteles 2000: VI, 1449b). Así que, desde el punto de vista aristotélico, el fin propio de la tragedia, a saber, “el temor y la compasión”, pueden surgir de la puesta en escena, pero, en estricto sentido, también pueden surgir “de la misma estructuración de los acontecimientos”, es decir, sin representación escénica y sin actores, simplemente leyendo la obra, “lo cual es superior y propio del mejor poeta” (Aristóteles 2000: XIV, 1453b)⁶. Hace falta subrayar con todas sus consecuencias que esta separación entre el texto y la escena es al mismo tiempo la separación entre la palabra y el cuerpo.

Pasaron muchos siglos para reconocer que hablar también es un acto, una presentación corporal. Es una vocalización que requiere la participación de la laringe, los pulmones, los labios y la boca. Además, como apunta la filósofa Judith Butler, “todo lo que se diga no sólo pasa a través del cuerpo sino que constituye una cierta presentación del cuerpo” (Butler 2006: 243). El potencial del cuerpo entero que da lugar a la música, a la danza y al canto no fue apreciado a lo largo de muchos siglos y afectó no sólo a las puestas en escena sino a la concepción misma del cuerpo, colocándolo por debajo del dominio de la racionalidad. Incluso el movimiento romántico ignoraba el potente campo de investigación escénica del cuerpo, por el contrario seguía valorando la subjetividad como actividad que acompaña a la creación artística, privilegiando la palabra y separándola del cuerpo; no es

⁶ A propósito es importante leer la nota de Salvador Mas, traductor de la *Poética*: “Aristóteles no niega que produzcan placer la escenografía y los demás *elementos accesorios* frente a la verdadera sustancia de la tragedia; lo que niega es que este placer sea propio y específico de la tragedia” (Mas 2000: 20). El subrayado es nuestro y es para resaltar la gravedad que implica asumir que el cuerpo, la danza, el canto y la escenografía son “elementos accesorios”.

hasta los últimos años del siglo XIX e inicios del XX cuando comienza a romperse la estructura de la teoría clásica, los creadores de esta época revolucionaron el arte dramático integrando la música, la escenografía y el cuerpo del actor como materia propia de la creación escénica y escribiendo sobre ello algunos tratados y manifiestos teóricos.

Desde sus inicios y hasta la fecha, la materia esencial de la escena sigue siendo el cuerpo, aún cuando se presente confundido con los materiales, referido, representado y/o evocado de forma indirecta. Es la presencia en un espacio determinado lo que distingue el evento escénico del resto de las artes. Podemos afirmar que hay escena porque *hay cuerpo*: material vivo con el que se producen espacios de ficción, de pensamiento, de poesía y de introspección. No nos resultará extraño entender que si en cierta historia de la humanidad se asumió el cuerpo como prisión del alma, los mismos prejuicios se heredaron a la hora de concebir el cuerpo del actor o del bailarín. Quizá por eso la nueva concepción escénica tardó tantos siglos en llegar. Fueron los autores escénicos del siglo XX los que se plantearon por primera vez que además del texto, la palabra, los materiales plásticos y sonoros, también *hay cuerpo*.

El final del siglo diecinueve y la primera mitad del siglo veinte es el comienzo de una nueva concepción del cuerpo, en esos años la estimación del cuerpo se deja ver en distintas disciplinas como en las artes escénicas, en la educación⁷ y en las letras. Es en la segunda mitad del siglo veinte cuando florecen las investigaciones escénicas que dieron lugar a las vanguardias en el terreno de la danza y el teatro, el cuerpo se concibe por primera vez como un objeto donde la subjetividad, los deseos o la vulnerabilidad, entre otros atributos, permiten la comunicación con el otro (público, actor, director); el cuerpo se abre al azar o a lo inesperado para producir el acto escénico.

⁷ Recordemos que a las mujeres se les prohibía la educación superior y que uno de los cambios en la concepción del cuerpo de mujer implicó, entre muchas otras cosas, poder acceder a las universidades. En 1848 las universidades inglesas abren por primera vez matrícula para mujeres (*El Queen's College*). En 1922 la universidad de Oxford comienza a otorgar títulos oficiales a las mujeres que asistían a los cursos. En 1947 Cambridge concede títulos a las mujeres estudiantes (*Cf.* Anderson, y Zinsser 1991). Sobre la noción del cuerpo femenino ahondaremos más en el próximo capítulo.

Richard Wagner

Richard Wagner (1813-1833) es uno de los primeros en destacar “el valor orgánico” de la experiencia artística, al formular sus ideas sobre “la obra de arte total” *Gesamtkunstwerk*, influyó en el devenir de la música, el teatro, las artes plásticas y la danza. Para este autor el arte debía crecer desde la naturaleza y desde la vida, en relación con el cuerpo y sus experiencias. Contrariamente al modelo aristotélico, para Wagner el punto de partida estaba en la unión entre música y drama, concebía el ritmo como punto de confluencia entre la imagen, la voz y la danza. Si bien es cuestionable que el compositor alemán realizara tal hazaña en sus óperas-drama, lo cierto es que su pensamiento irrumpió en la teoría estética del romanticismo señalando la importancia del cuerpo vivo frente a la trama. La concepción de la obra de arte total, se encontraba íntimamente unida al proyecto de devolver al arte a la esfera de la vida. La música sacra, por ejemplo, debería “salir de los muros del templo, debería penterar, vivificándole, todo espacio de la naturaleza, enseñando a la humanidad necesitada de salvación un nuevo lenguaje, en el cual pueda expresarse, con inequívoca claridad, lo que no conoce límites” (Wagner 1977). Así en en el teatro, la música da vida a la escena, un drama sin música está muerto y no puede ser manifestación de la consciencia, e inversamente, una composición sin drama es un movimiento que resta en el ámbito de la pura sensibilidad y que carece de contenido (Cf. Sánchez 1999: 29).

Adolphe Appia

Uno de los creadores escénicos que supo leer el secreto, es decir, el poder transformador de las afirmaciones de Wagner, fue Adolphe Appia (1862-1928), en un texto titulado *La música y la puesta en escena* que se publicó en 1895. Este autor y escenógrafo definió el cuerpo como un potencial vehículo de lo vital en términos de ritmo (Appia 2000). Es posible reconocer que, a partir de las preguntas por el cuerpo y el ritmo, lo escénico dejó de ser el lugar donde simplemente se ilustraba con la acción física un conflicto dialogado, con Appia, por ejemplo, lo escénico se convirtió en espacio para la materialización de una acción y un conflicto precipitados originalmente en la música.

El cuerpo humano, si acepta voluntariamente las modificaciones que la música le impone, adquiere, en el arte, el rango de un medio de expresión. Abandona su vida accidental y facultativa para expresar, bajo las órdenes de la

música, algún carácter esencial, alguna idea importante, más clara y completamente de lo que haría en su vida normal. (Appia 2000: 345)

La idea del cuerpo como obra de arte viviente es una tesis que defenderemos junto con este autor a lo largo de la tesis.

Émile Jacques-Dalcroze

Algunos años más tarde Appia conoce a Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), compositor suizo, que desarrolló un método llamado euritmia para aprender y experimentar la música mediante el movimiento, ya que el sentido del ritmo, aseguraba el músico, es básicamente muscular⁸. Jacques-Dalcroze desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la danza moderna y las artes escénicas en general. Establecido en Hellerau, cerca de Dresde, en 1911, Jacques-Dalcroze creó una de las escuelas más influyentes en la formación de músicos y bailarines europeos a principios del siglo. El suizo pensaba que la música debía de tener equivalentes físicos que, de ser desarrollados, proporcionarían total libertad mental y de expresión a sus alumnos, de entre ellos ninguno habría de ser tan importante en un primer momento como Mary Wigman, bailarina y coreógrafa, fundadora de la danza expresionista alemana, de ella hablaremos más adelante.

Los tres elementos que caracterizan a la música, según Dalcroze, son el sonido, el ritmo y la dinámica. De estos tres elementos, los dos últimos dependen por completo del movimiento físico y, por tanto, tienen su respuesta en el sistema muscular. Asimismo, los cambios de *tempo* y las variaciones dinámicas podrían ser igualmente expresados corporalmente en la intensidad y velocidad de los movimientos. (Abad 2004: 192)

“El propósito de mis enseñanzas”, afirmaba Émile Jacques-Dalcroze, “es hacer que mis alumnos puedan decir al final de sus estudios no «yo sé», sino «yo siento», y también crear en ellos el deseo de expresarse a sí mismos” (Cf. Abad 2004: 192). Appia y Jacques-Dalcroze detectaron desde el inicio sus afinidades y destinaron especial atención a

⁸ Otro músico que influyó en el campo de las artes escénicas, específicamente en la danza moderna de América fue el francés François Delsarte (1811-1871), quien realizó un método de actuación que conectaba “movimientos emocionales” con “movimientos físicos”. Con sus investigaciones concluyó que existe una correspondencia entre el sentimiento y el gesto. Sus ideas fueron transmitidas en 1870 por su discípulo norteamericano Steele Mackaye y se popularizaron rápidamente en los Estados Unidos.

investigar las posibilidades escénicas del cuerpo. Juntos pusieron en escena algunas obras como *Orfeo y Eurídice*, de Gluk (1912) y *El anuncio hecho a María*, de Claudel (1914); a partir de estas experiencias Appia definió el cuerpo del actor como el lugar de encuentro entre lo material y lo espiritual, “por «cuerpo» denominamos la única forma visible de nuestro ser integral” (Appia 2000: 390). Ser artista, según lo escribió este autor en *La obra de arte viviente*, es amar al cuerpo en todos los cuerpos, comprendiendo el propio.

Ser artista es, en primer lugar, no tener vergüenza de su propio cuerpo, sino amarlo en todos los demás, el propio incluido [...] el artista-creador del arte *viviente* ve en todos los cuerpos el suyo reflejado; siente en todos los movimientos de los otros cuerpos, los movimientos del suyo; vive, así, *corporalmente* en humanidad. (Appia 2000: 384)

Esta generación de los comienzos del siglo XX planteó la importancia del cuerpo en términos de resistencia, ritmo, desnudez, gestualidad e inmediatez física. Georg Fuchs, director del Teatro de Artistas de Munich, publicó en 1909 una serie de reflexiones cuyo punto de partida era la reivindicación de la autonomía de lo escénico frente a lo literario. Defendía la idea de *reteatralizar el teatro*, o sea, no prestar tanta atención al contenido dramático y su declamación, en su lugar Fuchs invitaba a reconocer el importante papel que juegan la escenografía, el vestuario, la música y la danza, o sea, la composición general de la obra. Fuchs, como la mayoría de los reformadores del teatro en esa época, recurrió a las ideas del filósofo alemán Friedrich Nietzsche (1844-1900).

Friedrich Nietzsche

Herederero de algún modo de Richard Wagner, Nietzsche había intentado demostrar que el nacimiento de la tragedia griega estaba definitivamente en el espíritu de la música. *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* fue publicado por primera vez en 1871, y en 1886 esa herencia se transgrede a sí misma. Nietzsche escribe en la tercera edición el “Ensayo de autocrítica”, en él señala que, si el origen de la tragedia está en la música, ésta no es de ninguna manera la música alemana del XIX, “la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte” (Nietzsche 2000: 71). La autocrítica de Nietzsche golpea igualmente a la concepción aristotélica de la tragedia como a la música romántica de sus contemporáneos, particularmente la de Wagner.

El filósofo alemán advierte que habría que buscar el origen en la sensibilidad del éxtasis de una “música *dionisiaca*”, es decir, en la música antigua, en la cual la danza y el cuerpo son también música. Con esta declaración Nietzsche hace pública su separación con Richard Wagner, y sobre todo genera una tradición filosófica que más tarde inspiraría a los pioneros de la danza moderna de todo el mundo.

El origen de la tragedia no es una reflexión sobre el teatro antiguo, sino la fundación práctica de un teatro del futuro, la apertura de un camino en el que Nietzsche todavía cree que puede lanzar a Wagner. La ruptura con Wagner no es a causa de la teoría, ni tampoco de la música; concierne al papel respectivo del texto, de la historia, del ruido, de la música, de la canción, de la luz, de la danza y del decorado en este teatro en el que Nietzsche sueña. (Deleuze 2005: 66-67)

Ese teatro del futuro con el que “soñaba” Nietzsche también era danza, y afirmamos que la danza-teatro nació en buena parte a partir de sus ideas. Sabemos que para este autor el desarrollo de la tragedia griega se produce a partir de la constante lucha entre dos cualidades: lo apolíneo y lo dionisiaco. La palabra, así como la imagen y el concepto, todos ellos elementos apolíneos, “buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta” (Nietzsche 2000: 71). El arte escultórico o figurativo, es arte de Apolo, a él pertenecen el ensueño y la imagen. Mientras que el arte no-escultórico de la música es arte inspirado por Dionisio, de él participan la danza y la embriaguez violentando las tentativas de la imagen y el concepto para alcanzarlas.

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisio, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dionisio: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual solo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte». (Nietzsche 2000: 41-42)

El arte en general, pero sobre todo el arte escénico tiene la tarea de la reunificación discordante de estos dos instintos que pertenecieron a Apolo y a Dionisio, su encuentro es también la reunificación del individuo: “el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida” (Nietzsche 2000: 101). Hasta sus últimos escritos Nietzsche sigue pensando en el poder del arte escénico, en el poder de la danza: “Yo os digo que es necesario llevar dentro de sí el caos, para engendrar una estrella danzarina” (Nietzsche 1947: 28). El sortilegio de la individuación al que se refiere Nietzsche es el despedazamiento del Uno primordial, el sufrimiento dionisiaco. Y así lo dejan ver los misterios órficos: “De la sonrisa de ese Dionisio surgieron los dioses, de sus lágrimas, los seres humanos” (Nietzsche 2000: 101). Es el estado de individuación de los hombres, la fuente y razón de todo sufrimiento. Sin embargo, según Nietzsche, hay una posibilidad de renovar la alianza entre los seres humanos a través de la música, la danza y la embriaguez.

Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sus sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte. (Nietzsche 2000: 46)

El cuerpo es el instrumento para que la fuerza de lo dionisiaco se exprese. “El cuerpo es una gran razón, una pluralidad con sentimiento propio, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor” (Nietzsche 1947: 44). Quien experimenta en cuerpo el estado místico, eco de “dolor primordial”, es sujeto a la vez que objeto, él mismo es la obra de arte, “a la vez poeta, actor y espectador” (Nietzsche 2000: 69). Como decía Appia, el cuerpo es la obra de arte viviente: “el cuerpo plástico y viviente debe ser nuestro punto de partida para explorar cada una de nuestras artes y determinar su lugar en el arte dramático” (Appia 2000: 334).

Isadora Duncan

En la primera década del siglo XX Isadora Duncan (1877-1927), bailarina y coreógrafa de origen estadounidense, escribe algunos pequeños textos en los que podemos percibir la herencia de autores como Wagner y Nietzsche. Además de considerarlos sus maestros, Duncan los llama precursores de la danza moderna, “*Wagner in sculptural form, Nietzsche in Spirit. Nietzsche created the dancing philosopher*” (Duncan 1969: 48). En su estudio del cuerpo a través del movimiento buscaba un retorno a la naturaleza, al movimiento libre, espontáneo y orgánico, en sus coreografías exploraba registros del cuerpo que no provenían de la técnica del ballet clásico sino de la experimentación. A partir de Duncan se abrió una nueva etapa para la danza moderna de las que surgirán diferentes propuestas estéticas. Para esta creadora escénica el cuerpo humano en movimiento había que desarrollarlo en términos de libertad, espontaneidad y naturalidad. Duncan había estudiado entusiastamente a Nietzsche, y junto con él asumía que en la recuperación de la tragedia musical original estaba una de las vías más fructíferas para el desarrollo de la danza y el teatro del futuro, la danza debe retornar a sus orígenes como hermana de la tragedia, afirmaba Duncan.

Greek tragedy sprang from the dancing and singing of the first Greek Chorus. Dancing has gone a long way astray. She must return to her original place –hand in hand with the Muses encircling Apollo. She must become again the primitive Chorus, and the drama will be reborn from her inspiration. Then she will again take her place as the sister art of tragedy, she will spring from music– the great, impersonal, eternal and divine wellspring of art. (Duncan 1969: 86)

Las críticas de la coreógrafa estadounidense a los esquemas del ballet eran muchas: los vestuarios de las bailarinas encorsetadas, los pies presos en las zapatillas, las ajustadas mallas y las estrechas varillas de los vestidos, la deformación del cuerpo femenino, y en suma, la no naturalidad del movimiento en el ballet, su artificio y esterilidad. Duncan creía que, en el retorno de la danza a la naturaleza, el cuerpo produciría imágenes que debían permanecer muy cerca de lo natural, de la desnudez, de la libertad. Estudiar el movimiento de la naturaleza, en la tierra, en los árboles, el movimiento del viento y de las olas, así como

el movimiento de un niño, nos lleva a la armonía de la expresión del cuerpo. Todo el movimiento que satisface al alma, afirmaba la madre de la danza moderna, parece compartir el patrón de movimiento de las olas del mar:

Of all movement which gives us delight and satisfies the soul's sense of movement, that of the waves of the sea seems to me the finest. This great wave movement which runs through all Nature, for when we look over the waters to the long line of hills on the shore, they seem also to have the great undulating movement of the sea; and all movements in Nature seem to me to have as their ground-plan the law of wave movement. (Duncan 1969: 68)

La tesis de la bailarina y coreógrafa era que sólo en la reproducción de lo natural podía el cuerpo aceptar su conversión en imagen de humanidad. “Por supuesto, ninguna de sus danzas se ha conservado, principalmente porque la razón por la que Isadora Duncan ha pasado a la historia guarda relación con sus improvisaciones en el escenario” (Abad 2004: 125). Entre las apuestas que esta mujer hizo en el terreno de la danza tenemos dos muy importantes y que inspiraron a muchos otros coreógrafos. La primera fue utilizar música que no había sido compuesta para ser coreografiada. Duncan fue la primera que bailó música de Beethoven o Chopin. La segunda fue utilizar la gravedad como un medio de expresión. “Hasta entonces la danza, o mejor dicho, el ballet había ignorado la gravedad en busca de esa elevación que caracterizaba toda la técnica de puntas y de saltos. Isadora fue consciente del peso del cuerpo y, lejos de ignorarlo, decidió utilizarlo como medio expresivo en sus bailes” (Abad 2004: 128). Por último, no debemos olvidar que fue pionera de un arte totalmente vilipendiado en los círculos intelectuales de la época que ella, como artista y como mujer, logró que fuera respetado y admirado.

A propósito de esta cuestión de género y danza, hay que subrayar que la paulatina emancipación de la mujer en todas las áreas de la sociedad del siglo XX, fue el fenómeno que propició el desarrollo de la danza moderna, sobre todo en Estados Unidos, de donde surge la figura de Isadora Duncan, sin olvidar que buena parte de su carrera tuvo lugar en Europa. Gracias a la danza las mujeres se liberaron de corsés⁹ y rígidas vestimentas que

⁹ Como lo comenta Tortajada (2001: 109) El corsé del siglo XIX “fue un medio para sujetar el cuerpo y la moralidad”; era utilizado para modelar por la fuerza la figura esbelta de las mujeres, "debilitaba e inhibía el

impedían el movimiento y el reconocimiento del cuerpo. La toma de conciencia del cuerpo iba a propiciar pronto la exploración de nuevas técnicas físicas de expresión con las que las mujeres empezaban a combatir los años de inactividad a los que habían sido sometidas. No es de extrañar que las figuras que protagonizaron la historia de la danza moderna norteamericana hayan sido, sobre todo, mujeres que desafiaron la mirada masculina y reivindicaron su lugar como creadoras y espectadoras (Tortajada 2001): Isadora Duncan, Loie Fuller (1862-1928), Ruth Saint-Denis (1877-1968), y de la siguiente generación Martha Graham (1894-1992) y Doris Humphrey (1895-1958). Todas ellas muy influenciadas por la filosofía de Nietzsche.

The art of making dances de Doris Humphrey sigue siendo una de las mejores investigaciones sobre la composición coreográfica, sus principios técnicos son en buena medida teóricos. Humphrey comprendió que el movimiento se sitúa entre dos situaciones de inmovilidad: el equilibrio y la caída, interpretando en ellos los principios nietzscheanos dionisiaco y apolíneo, identificó el equilibrio con Apolo y la caída, mucho más cercana al placer momentáneo, con Dionisio. De esa dicotomía entre el equilibrio y la caída nacería su famosa técnica llamada *fall and recovery*, por la cual el cuerpo es atraído por la gravedad del suelo y, sin embargo, recobra su equilibrio vertical en una constante lucha por mantener éste último (Cf. Abad 2004: 241).

No sabemos si el filósofo alemán hubiera imaginado la repercusión de sus ideas en un género específico como la danza, y en las mujeres en particular. Probablemente no, porque esta filiación obedece a lo espectral, cuando otro genio hereda, la herencia es violenta, imprevisible, irruptiva, heteronómica, transgresiva y cortante (Cf. Derrida 2003: 32). Los autores escénicos que leían al filósofo querían encontrar con sus puestas en escena, un nuevo teatro, una nueva danza, un nuevo mundo simbólico. Querían acercarse al estado dionisiaco para sacar al alma de todos sus quicios y sumergirla en terrores y escalofríos para aniquilar al individuo con todos sus límites y medidas, como lo escribió Nietzsche:

movimiento activo, era de hecho una manifestación física de la obligada sumisión y dependencia de las mujeres respecto a los hombres". Se utilizaba para afirmar la respetabilidad y la belleza de las mujeres (en función de los requerimientos masculinos dominantes) y al mismo tiempo negaba su sexualidad, el corsé impedía que el bailarín tocara la piel de la *ballerina* y ocasionaba daños físicos que se tradujeron en "una disminución de la fertilidad y el aumento de la anorexia del siglo XX".

Ahora la esencia de la naturaleza va a expresarse: resulta necesario un nuevo mundo de símbolos, las representaciones concomitantes llegan hasta el símbolo en imágenes de una humanidad intensificada, son representadas con la máxima energía física por el simbolismo corporal entero, por el gesto del baile. (Nietzsche 2000: 272)

Más tarde en, *Así habló Zaratustra* Nietzsche retomó la danza como metáfora del pensamiento libre, sustraído del espíritu de la pesadez, una danza más parecida al vuelo de los pájaros, una imagen de ligereza, un movimiento más parecido a la respiración.

Una tarde Zaratustra caminaba con sus discípulos por el bosque, y como buscasen una fuente, llegaron a un verde prado, circundado por una arboleda y tupidas malezas, en donde varias jóvenes bailaban unas con otras. Apenas vieron las muchachas a Zaratustra, interrumpieron su baile; pero Zaratustra se acercó a ellas y, con expresión amistosa les dijo:

¡Seguid bailando, lindas niñas! No es un ogro Zaratustra, ni un enemigo de la gente joven.

Soy el abogado de Dios ante el diablo, y el diablo es el espíritu de la pesadez. ¿Cómo habría yo de ser enemigo de las divinas danzas ni de vuestra gracia y ligereza? (Nietzsche 1947: 113)

En esta cita encontramos un elemento constitutivo de la danza, a saber, la ligereza y por tal no nos referimos únicamente a la ausencia de peso, “por «ligereza» debemos entender la capacidad de un cuerpo para manifestarse como un cuerpo liberado, o como un cuerpo que no se constriñe a sí mismo” (Badiou 2008: 20). Un cuerpo ligero, diría Nietzsche, es un cuerpo que ha “aprendido a estar de pie, a andar, a correr, a saltar, a trepar y a bailar” (Nietzsche 1947: 196), un cuerpo ligero es un cuerpo que ha aprendido a volar. “Y soy, sobre todo, pájaro, porque soy enemigo del espíritu de la pesadez” (Nietzsche 1947: 193). Nietzsche en voz de Zaratustra nos da el ejemplo de dos valores, de dos palabras “muy pesadas”: bien y mal. Como el avestruz hunde su cabeza sobre la tierra, así la hunde pesadamente el hombre que piensa que la tierra y la vida son pesadas, ese es el hombre “que no sabe volar todavía”¹⁰ (Nietzsche 1947: 193), es el hombre que, como el camello, “se arrodilla para que le carguen bien” (Nietzsche 1947: 193). Por el contrario, el

¹⁰ Me gustaría que las chicas volasen, frente a ciertas actitudes familiares uno puede sentirse profundamente extranjero y en el aire las mujeres parecen de pronto totalmente perdidas, etéreas como plumas, manifestaba Pina Bausch para la pieza *Viktor*, sobre la cual hablaremos en el último capítulo de esta tesis.

hombre que quiere aprender a volar, tiene que aprender a tenerse en pie y a andar como lo hacen los niños y, sobre todo, tiene que aprender a bailar.

Lo que no debemos olvidar al leer al Nietzsche de *Así habló Zaratustra* es el origen dionisiaco de la tragedia, donde danza y teatro no están separados. Hay que recordar que la ruptura con Wagner significa que la idea escénica de Nietzsche no está representada por la música, ni por la danza ni por el teatro de su época. Hay que tener cuidado de interpretar la danza como pensamiento abstracto, Nietzsche se refiere al pensamiento libre, más parecido al pensamiento del niño que al pensamiento del filósofo; de lo contrario, cometeríamos el mismo error de autores como Alain Badiou, quien asume entre otras cosas la separación entre danza y teatro, “el anonimato del cuerpo”, “la omnipresencia borrada de los sexos” y “la mirada absoluta” (Badiou 2008: 24).

Hemos hablado de lo “impersonal”. Si la danza va a proporcionar una figura para el pensamiento nativo, sólo puede hacerlo conforme a una dirección universal. La danza no se dirige hacia la singularidad de un deseo cuyo tiempo, por lo demás, apenas tiene que constituirse. Más bien, la danza es lo que expone la desnudez de los conceptos... Lograr la desnudez de los conceptos exige una mirada que -liberada de todo deseo de indagar en los objetos para los cuales el cuerpo “vulgar” (como diría Nietzsche) funciona como soporte- alcanza el pensamiento-cuerpo inocente y primordial, el cuerpo inventado o revelado. Pero dicha mirada no le pertenece a nadie. (Badiou 2008: 31)

Lo que quiere presentar Badiou como danza es falso movimiento o lenguaje metafísico, y esto es precisamente lo que Nietzsche reprocharía al tipo de filosofía que propone Alain Badiou, “que permanezca en el falso movimiento, en el movimiento lógico abstracto, es decir, en la «mediación». Nietzsche quiere poner la metafísica “en movimiento, en actividad; quiere hacerla pasar al acto, y a los actos inmediatos” (Deleuze 2005: 65). En la segunda mitad del siglo XX creadores escénicos como Pina Bausch (1940-2009) reunieron danza y teatro. Contrariamente al atributo impersonal de la danza que propone Badiou como imagen del pensamiento, Bausch hace visibles las singularidades y las personalidades de sus bailarines, muestra las complejas cuestiones de sexos y géneros, y sobre todo, destaca la mirada personal, la propia y la de sus *performers*. Sobre sus obras hablaremos en los próximos capítulos. Por ahora nos basta con afirmar que la historia de las

artes escénicas del siglo XX se revolucionó, en gran parte, gracias a la teoría estética de Nietzsche, quien introdujo “en la filosofía un increíble equivalente del teatro, y de esa manera al mismo tiempo que [fundó] este teatro del futuro, [fundó] una nueva filosofía” (Deleuze 2005: 65). Tanto el cuerpo, como la música, la escenografía o las luces fueron elementos recuperados para intentar responder a este llamado. A Nietzsche no le bastó con proponer una nueva idea de representación, porque toda representación es mediación. Nietzsche propuso una nueva noción de la escena a través de una nueva idea de cuerpo en movimiento:

Se trata, por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación; se trata de convertir al movimiento mismo en una obra, sin interposición; se trata de sustituir por signos directos las representaciones mediatas; de inventar vibraciones, rotaciones, torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu. Esta es una idea de hombre de teatro, una idea de escenógrafo, adelantándose a su tiempo. (Deleuze 2005: 65)

1.II. La danza expresionista alemana

Años más tarde, en Alemania surgió la estética expresionista que se extendería a todas las disciplinas artísticas, incluidas las artes escénicas. El expresionismo se suele ubicar en los primeros años del siglo veinte, en el ambiente previo a la Primera Guerra Mundial, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. En la génesis del expresionismo un factor fundamental fue el rechazo al positivismo, los expresionistas criticaron fuertemente la creencia en las posibilidades ilimitadas del ser humano basadas en la ciencia y la técnica. Se generó un clima de pesimismo, escepticismo y descontento, cuya crisis se vio confirmada con el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Los dramaturgos alemanes afines al expresionismo¹¹ apelaron al gesto y al movimiento para la expresión de aquello que las palabras no alcanzaban a expresar. Sabían que el cuerpo tiene mucha mayor fuerza expresiva que la palabra y que ésta se pliega al cuerpo, intentando alcanzarlo. La palabra “tiende a desarticularse, a convertirse en sonido

¹¹ Entre quienes cabría destacar a Leopold Jessner, Jürgen Fehling, Richard Weichert, Gustav Hartung, Berthold Viertel, Otto Falckenberg y Karlheinz Martin.

corporeizado. Exclamaciones, respiraciones, sonidos guturales, gemidos... todas estas formas se introducen en el drama” (Sánchez 1999: 46). Según los principios del expresionismo, el artista podía usar cualquier forma que su expresión requiriera, su impulso interno debía encontrar una adecuada expresión externa.

Mary Wigman

El expresionismo alemán abarcó todos los ámbitos, las artes plásticas, la literatura, la danza y la música, y precisamente es desde esta última, es decir, desde la perspectiva musical, que una figura como Émile Jacques-Dalcroze desempeñaría un papel fundamental en el desarrollo de la danza expresionista alemana. Mary Wigman (1886-1973) comenzó a tomar clases de euritmia con Jacques-Dalcroze a los 22 años, desarrollando un particular interés en por aquellas que el suizo impartía en el ámbito de la improvisación. Wigman habría de convertirse en la mayor exponente de *Ausdruckstanz*, la danza expresionista alemana, hasta bien entrado el siglo XX.

Wigman es sin duda, la artista más asociada al movimiento expresionista, la líder de la *Ausdruckstanz*, el nombre con el que pasó a ser conocido el nuevo tipo de danza, en tanto que acentuó el lado oscuro de la realidad y de la psique en un intento de que la danza se alejara del preciosismo que hasta entonces, y muy en concreto en el ámbito del ballet, la había caracterizado. (Abad 2004: 199)

Existen imágenes de una de las obras de Mary Wigman, *Witch dance, La danza de la bruja*, en ellas vemos a la bailarina y coreógrafa sentada en el piso con un vestido oscuro y una máscara haciendo acentuados gestos con las manos y brazos. La iluminación es muy contrastada y el piano acompaña con fuertes acentos musicales los movimientos de la bruja. Se trata, en palabras de Ana Abad, de una obra “impresionante y monumental en la que la estética feísta de la artista parecía negar todos los cánones hasta entonces asociados a la danza” (2004: 198). Las danzas de Wigman solían presentar el lado más oscuro de su personalidad y del tiempo que le tocó vivir.

Rudolf von Laban

Además de haber asistido a las clases de euritmia con Jacques-Dalcroze, Mary Wigman tomó clases de danza con Rudolf von Laban, otro de los protagonistas de la danza

expresionista alemana. Rudolf von Laban (1879-1958), húngaro de nacimiento, comenzó sus estudios de arquitectura en París, más tarde en Niza se dedicaría al estudio del movimiento humano en relación con el espacio que lo rodea; de aquellas investigaciones surgen las notas de lo que hoy conocemos como el *Análisis de Movimiento Laban* (LMA), un sistema de notación del movimiento en danza que publicó en 1928. Este tratado no estaba dedicado a servir de transcripción coreográfica sino que el ideal original de Laban incluía todo tipo de movimiento; no obstante, su legado fue conferir a la danza una base teórica que hasta entonces no había tenido, no sólo como notación de movimiento sino como análisis. Para conseguir eso dedicó toda su vida al estudio del movimiento, no sólo en danza, sino en la vida cotidiana¹².

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial Mary Wigman y Rudolf von Laban emigraron a Suiza, en el país neutral se rodearon del movimiento dadaísta formado por artistas que se presentaban en el famoso Cabaret Voltaire y que fueron capaces de revolucionar el arte. En Zurich, en el año 1916, se reunían artistas de todo el mundo para presentar obras, que hoy calificaríamos como *performances*. La poesía se ofrecía como evento fonético, aparecían máscaras, *collages*, danzas y manifiestos articulados sin dramaturgia ninguna.

Vasily Kandinsky

El movimiento dadaísta bebía de las tesis de Vasily Kandinsky (1866-1944). Para este artista ruso educado en Alemania, la colaboración entre las artes no debería implicar que perdiesen su especificidad: “Las artes nunca estuvieron tan cerca las unas de las otras en los últimos tiempos, como en esta hora última del cambio espiritual” (Kandinsky 1998: 33). Esto lo escribió en 1911 el pintor y director de escena en *De lo espiritual en el arte*, un libro en el que compara la vida espiritual de la humanidad a una pirámide, a cuya cima el artista tiene la misión de llegar y así guiar a los otros. Para lograrlo, un arte puede aprender de otro la utilización de los medios, para después utilizar los propios.

¹² Las investigaciones de Laban, realizadas en Gran Bretaña tras la Segunda Guerra Mundial, en torno al estudio del movimiento de los obreros en las cadenas de las fábricas, habrían de tener una repercusión en el valor expresivo del movimiento cotidiano, hoy injustamente olvidadas.

Al profundizar en sus propios medios, cada arte marca sus límites hacia las demás artes: la comparación las une de nuevo en un empeño *interior* común. Así se descubre que cada arte posee sus fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de otro arte. Y así se unen las fuerzas de las diversas artes. De esta unión nacerá con el tiempo el arte que ya hoy se presiente: el verdadero arte *monumental*. (Kandinsky 1998: 35)

Esta propuesta del arte monumental es una crítica abierta a la idea de la obra de arte total de Wagner, en la que según el artista ruso, aún trabajaban las artes para representar una fábula dramática previa. Por el contrario, en los ejercicios que realizaba Kandinsky había una constante entre efecto y contraefecto de los lenguajes artísticos, de cuya dinámica e independencia surgía en sí mismo el drama. Así lo sugería en el caso de la danza y la música: “cuando la música adquiere fuerza expresiva, el movimiento debe retirarse, mientras que cuando el movimiento logra un grado de expresión por sí mismo no tiene por qué estar acompañado de la música. Lo mismo cabe decir respecto a la plástica o a la música” (Cf. Sánchez 1999: 50). Con estas ideas trabajaron en el Café Voltaire; las obras que se presentaban en escena hacían todas juntas un evento de superposición y dramaturgia azarosa en la que se inspirarían los inicios de las *performances* y los *happenings* de los años sesenta, de ellos hablaremos más adelante en este mismo capítulo.

Bajo las premisas dadaístas, Mary Wigman decidió acabar con la idea de que la danza *representa*, para partir de la condición de que la danza *es*. La coreógrafa expresionista eliminaba la servidumbre de la danza hacia la música; por el contrario, las ideas de Jacques-Dalcroze y de Laban mantenían a la música como el motor y parte fundamental de la creación coreográfica.

Al igual que sus contemporáneas americanas, Wigman decidió que para que la danza se desarrollara necesitaba de alguna manera volver a nacer de sí misma. Como Graham hará en América, empezó a experimentar con su cuerpo todas aquellas lecciones aprendidas con Dalcroze y Laban. Pronto la danza fue adquiriendo carácter propio y comenzó sus primeras creaciones en las que, curiosamente, la música pasaba a desaparecer o a ser un elemento del cual la danza se independizaba por completo. (Abad 2004: 198)

Como le sucedería a la mayoría de los artistas de su época, el nazismo habría de afectar en gran medida al desarrollo de su carrera. Wigman estuvo en la lista negra de artistas calificados por el régimen de «degenerados», debido a su asociación con artistas como Kandinsky; sin embargo, la realidad es que mantuvo su lugar de residencia en Alemania largos años, mientras que sus compañeros habían abandonado el país o eran encerrados en campos de concentración.

Kurt Jooss

Además de Wigman y Laban, el tercer personaje fundamental en el desarrollo del expresionismo en la danza alemana y en su repercusión más allá de las fronteras de su país fue, sin duda, Kurt Jooss (1901-1979). Perteneciente a la segunda generación de la danza moderna en Alemania, estudió música en Stuttgart, ciudad en la que conoció a Laban, personaje con el que pronto descubriría una fuerte afinidad. Jooss fue bailarín en la compañía de Laban y fundador de la escuela de Essen, cuyo programa combinaba ballet, música y teatro. Jooss desarrolló un método de danza capaz de aunar elementos del ballet con los experimentos espaciales de Laban y el nuevo tipo de danza expresionista. Sin embargo, sus ideas sobre la conveniencia de mirar la danza clásica como una fuente válida para el desarrollo corporal lo separaron de Mary Wigman.

Para Jooss y Laban el grupo de ballet debía ser un elemento dramático más en el conjunto de su «danza-teatro». A Jooss se le reconoce por haber sido uno de los primeros en unir la danza y el teatro en la llamada *Tanztheater* alemana que ejercería una influencia muy importante en el desarrollo de artistas los cuales, hasta nuestros días, han seguido marcando el camino de la danza postmoderna. Su discípula Pina Bausch habría de convertirse en la mayor representante de la danza-teatro durante décadas, a ella le dedicamos esta tesis.

Como coreógrafo a Kurt Jooss se le recuerda por la obra *La mesa verde* (1932), una pieza de danza-teatro en la que se declara en contra de la guerra un año antes de que Adolf Hitler ascendiera al poder. Cuando el nazismo se asentó en Alemania, Kurt Jooss tuvo que huir del país; con su compañía se asentó en Londres, donde su influencia pronto se haría notar en los coreógrafos ingleses.

Con *La mesa verde* ganó el primer premio en un concurso internacional llamado la “Nueva coreografía de la danza en París”. *La mesa verde* presentaba un retrato descarnado de los efectos de la guerra en la población. Comienza con un grupo de bailarines enmascarados alrededor de una mesa verde, discutiendo a la manera de los políticos sus proyectos para mantener la paz. Este prólogo da paso a un ballet sobre la guerra inspirado en el mito medieval de la Danza de la Muerte, en el que este personaje se va llevando a cada uno de los que están en escena. El final de la obra repite la escena de la mesa verde del inicio, las máscaras y los políticos. Este ballet fue uno de los más interpretados durante la Segunda Guerra Mundial. Se dice que la función más emotiva fue en 1945, cuando el director del teatro anunció el fin de la guerra y *La mesa verde* se volvió a bailar para el público sobrecogido con la noticia¹³.

1.III. Revolución y teoría de la *Performance*

Proveniente del inglés, *performance* es una palabra que se usa tanto como sustantivo o como adjetivo. Es un anglicismo que no se recoge en el diccionario de la Real Academia Española, preferimos no traducirla¹⁴, porque su fuerza de acción y de acontecimiento se implica en la palabra en inglés, y de hecho se pierde cuando la traducimos como actuación, interpretación, espectáculo o representación. Precisamente contra estos significados, en especial el de la representación, se manifestaron los autores escénicos del siglo XX. Ya lo hemos hablado en el inicio de este capítulo y volveremos a ello hacia el final con la

¹³ Hay una película dirigida por Peter Wright (1972) en la que puede verse *La mesa verde* interpretada por la compañía de Kurt Joos, la *Folkwang Ballet* de Essen, en ella aparece Pina Bausch bailando.

¹⁴ El *Diccionario panhispánico de dudas* (2005: 496) señala que esta voz inglesa usada con frecuencia en español, especialmente en los países de América Latina, es un anglicismo evitable, pues en todos los casos pueden encontrarse términos españoles de sentido equivalente, lo cual, como hemos visto arriba, tiene implicaciones incongruentes respecto a la historia de las vanguardias escénicas. Y aún traduciendo la palabra *performance* por representación, actuación o espectáculo, habría que cuestionarnos por qué no la traducimos como verbo *to perform*, ya que es en esencia una palabra que se refiere a la acción, la realización, y la ejecución. Y si esta palabra que expresa acción no puede ser formulada más que como sustantivo o adjetivo, pierde, hasta cierto punto, su calidad *performativa*. Tendríamos que reconocer el atrevimiento de los artistas chicanos que transitan entre el inglés y el castellano con mayor soltura y mestizaje, como sería el caso del *performer* de origen mexicano Guillermo Gómez-Peña, cuando nos ofrecen el infinitivo *performear* y con ella todas las conjugaciones posibles: “yo *performo*”, “tú *performas*” o “nosotros *performamos*”. El movimiento transfronterizo Gómez-Peña genera estrategias retóricas que incluyen la no traducción: “lo intraducible permanece como testimonio de la diferencia” (Prieto 1996: 249), en su trabajo el lenguaje es una *performance* que trasciende las fronteras del español y del inglés constantemente.

propuesta de Antonin Artaud por alejar el teatro de cualquier ámbito representacional. Lejos de detenernos en posibles significados y traducciones, afirmaremos que la *performance* tiene zonas de frontera indefinidas, tiene territorios para el deseo y la experimentación, tiene en suma, fuerza productiva y de exhibición.

La *performance* se distingue del teatro; sin embargo lo *performativo* también califica algo en relación a lo teatral. “Los estudios del *performance* pueden aportar a la teatrología un entendimiento del cuerpo en sus dimensiones identitarias y políticas, así como de una nueva epistemología de saberes corporizados” (Prieto 2009: 27). Además lo *performativo* también es la cualidad de “hacer” o “realizar”, es decir, que se refiere a la acción y a la ejecución. En este sentido, el campo de acción de la palabra *performance* también es mucho más amplio que lo que a la escena se refiere. “«*Performative*» (*as both noun and adjective*) and «*performativity*» have become key terms in performance studies, even though they are often used rather generally... to include anything that has a theatrical or performance-like quality” (Allain and Harvie 2006: 185). La *performance* ha abierto una extensa gama de cuestionamientos teóricos que se le plantean a disciplinas como la psicología, la antropología, la sociología y la lingüística y se ha convertido en término clave de los estudios de género y los estudios culturales (Carlson 2004). Las coincidencias entre la *performance* como arte conceptual y la *performance* como campo teórico no son accidentales, especialmente si consideramos que “ambos plantean modos radicalmente distintos de acercarse al cuerpo en su despliegue pensamiento-acción” (Prieto 2005). Lo *performativo* ejerce su fuerza también sobre el texto como cuerpo vivo y mutable. Sobre esto volveremos en el próximo capítulo.

Ahora, respecto a la danza-teatro de Pina Bausch, recordemos que para bailar hay que tener consciencia, danza es una manera de estar con el cuerpo y una gran precisión: saber, respirar, tener en cuenta el mínimo detalle. Es siempre cuestión de “cómo”.

Tout peut être de la danse. C’est lié à une prise de conscience, à une façon d’être dans son corps et à une grande précision: savoir, respirer, tenir compte du moindre détail. Il est toujours question du «comment». La danse est partout, aussi dans les contraires. (Cf. Servos 2001: 293)

Para reconocer esa forma de ser y estar en el cuerpo usaremos los términos de la teoría sobre la *performance*. Llamemos “*performativa*” a esta fuerza del cuerpo que se expone en la danza-teatro como un modo de pensar y estar frente al otro, los bailarines recuperan su cuerpo y su ciudadanía, se preguntan por qué se mueven y de qué forma se mueven, tanto en la danza, como en la vida, pública y privada. Esta fuerza aparecía por primera vez en la escena de las vanguardias de postguerra y pertenecía mucho más a la *performance* y al teatro experimental que a la danza de aquella época. Sin embargo, el trabajo coreográfico de Pina mostró un nuevo estilo en abstracción y estética que no se había visto antes, ni en el ballet ni en la danza moderna, a partir de entonces, la danza comenzó a infiltrarse en el resto de las artes escénicas.

Bausch has been profoundly influential in theater as well as through her pioneering work in the hybrid form of dance theatre... And her demonstration that performing bodies (and not just voices) can be acutely expressive, both emotionally and socially, has provoked theater-makers to develop their use of performers' bodies and movement to produce both emotional expression and social critique. (Allain and Harvie 2006: 23)

Pina demostró que los cuerpos son *performativos* en el sentido en el que son cuerpos capaces de producir no sólo sentimientos y significados a través de la escena, sino también otro espectro de realidades indefinidas más próximas a lo que podemos llamar sombra, invisibilidad, fantasma o rastro. Poniendo énfasis en la capacidad productiva, los cuerpos *performativos* crean, generan, hacen que algo suceda.

Pina Bausch desarrolló mediante el trabajo del cuerpo (a través de técnicas y procesos de creación sobre los que más adelante hablaremos), puestas en escena o *performances* abiertas en sus significados, sin anécdotas, sin narrativas ni argumentos explícitos. Entendemos ahora que los bailarines de la compañía de Wuppertal desarrollaron la capacidad *performativa*, dejaron de ser intérpretes para convertirse en *performers* capaces de hacer que “algo” ocurra. “Algo”, indeterminado, por ejemplo, que los gestos invisibles para la mayoría de nosotros fueran visibles en la escena.

Cuando Pina Bausch se graduó en la *Folkwang*, viajó a Nueva York en 1958 para estudiar en la *Julliard School*, allí se familiarizó con las técnicas de la danza moderna de

Martha Graham¹⁵ y José Limón¹⁶. Entre 1961 y 1962 Pina bailó en el *Metropolitan Ballet Theater* bajo la dirección de Antony Tudor¹⁷, la más importante de sus influencias directas, de él aprendió un estilo de fuerte contenido psicológico, cuyos gestos emotivos formarían parte de su futuro trabajo como coreógrafa a su vuelta a Alemania.

Merce Cunningham

Aunque Pina no tuvo contacto directo con Merce Cunningham (1919-2009), hay que destacar el papel de éste en la experimentación de la danza norteamericana y en la *performance* de esa época. Fue uno de los principales bailarines de la compañía de Martha Graham, con ella estrenó obras muy importantes en las que destacó en el campo de la experimentación. En 1953 creó su propia compañía en la que comenzó a buscar un movimiento libre de emoción, sentimiento o pensamiento, y exploró las posibilidades creativas del azar y el caos. Esta nueva forma de creación azarosa aparece en la carrera del coreógrafo y bailarín tras haber participado en un buen número de conciertos-*performances* con uno de los fundadores de la *performance* norteamericana, John Cage (1912-1992). “*Together they created many performances, espousing the importance of collaboration ([Cage’s] music was always conceived to be performed with a significant theatrical dimension), while stressing the need for their respective art forms to remain autonomous*” (Allain and Harvie 2006: 35). Tanto Cunningham como Cage promueven la apertura de las fronteras entre el arte y la vida, conciben un tránsito continuo entre la vida diaria y el

¹⁵ Marta Graham (1894 -1991) es la figura mítica de la danza moderna norteamericana, también llamada, nueva danza. Descubre a la alemana Mary Wigman a través de libros y fotografías. Marta Graham reconoce la pelvis como la fuente de energía del bailarín, la técnica Graham es ampliamente reconocida por sus características de contracción y relajación, la caída al piso controlada, los saltos y un desarrollo de imágenes grupales. Funda su compañía en 1926 y define un estilo de danza dramática basada en el principio *motion from emotion*, que implica que el movimiento viene de la emoción.

¹⁶ José Limón (1908-1972) bailarín, maestro de danza y coreógrafo mexicano-estadounidense. Es considerado uno de los bailarines más influyentes de la segunda generación de la danza moderna norteamericana, iniciador de un estilo de movimiento que aún hoy se enseña y que se conoce como técnica *Humphrey-Weidman-Limón*, su presencia escénica logró resaltar el rol masculino entre las compañías de danza americanas. Bailó con figuras como Doris Humphrey (1895-1958) y Ana Sokolow (1910-2000) y fue miembro de la compañía de Martha Graham. En 1946 estableció su propia compañía de danza con la cual creó la pieza *The Moor’s Pavana*, con música de Purcell, rápidamente se convirtió en una pieza replicada por muchos ballets y compañías alrededor del mundo.

¹⁷ Antony Tudor (1908-1987) fue bailarín, coreógrafo y profesor de ballet estadounidense. Se le considera uno de los principales transformadores del ballet clásico en arte moderno. Aunque utilizaba las formas del ballet, integraba un fuerte contenido psicológico en los gestos y en la creación de los personajes. En 1940 colaboró en la fundación de lo que hoy conocemos como el *Metropolitan Ballet Theater*. Bajo su dirección, Pina Bausch bailó entre 1961 y 1962.

escenario, sobre todo, abandonan la idea de representación e integran al azar como elemento creativo. A Cunningham lo distinguimos por dismantelar las fronteras de la danza moderna e investigar el movimiento desde parámetros más plásticos que narrativos. Los alcances de sus trabajos pronto irían más allá del ámbito coreográfico y escénico, trascenderían a las artes visuales con la creación de *happenings* o *events*.

Quando se le pidió en 1964 que colaborara en un espectáculo en un museo, el coreógrafo se encontró con un espacio que no era un escenario sino un *hall* de paso. En tal espacio, Cunningham comenzó algo que tendría grandes repercusiones en el mundo de las artes visuales, un acto artístico en el que el espacio visual y la forma parecen fundirse con el espectador en un juego que pone en entredicho todas las tradiciones escénicas que hasta ese momento habían primado en la danza escénica. (Cf. Abad 2004: 313)

Ya apuntábamos las exploraciones en torno al caos y al azar en los trabajos de Cunningham, y estas tendencias eran también compartidas por John Cage y su fascinación por la filosofía zen y el budismo. No olvidemos que la teoría del caos estudia el desorden y la dinámica no lineal, y se basa en la impredecibilidad de los sistemas dinámicos, o sea de “los sujetos variables, inconstantes e irrepetibles” (Abuín 2006: 22). Podríamos subrayar *irrepetibles* o, en palabras de Gilles Deleuze, hablar de sujetos cuya repetición es por naturaleza transgresión. “En todos los aspectos, la repetición es la transgresión. Pone en cuestión la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística” (Deleuze 2005: 53).

John Cage

A Cage se le conoce como uno de los pioneros de la *performance*, fue una figura de enorme imaginación y sus trabajos influyeron en muchísimos creadores de diferentes disciplinas. Comenzó en el ámbito de la composición musical y sus primeras piezas las hizo para su “piano preparado”, Cage colocaba objetos dentro del piano para que interfirieran con el sonido. Más tarde, en 1952, compuso la obra musical *4'33"*, uno de los eventos de mayor impacto en esos años. En este concierto/*performance* llamado *4'33"* Cage permanece sentado frente al piano cuatro minutos con treinta y tres segundos en completo silencio. Lo que la audiencia escuchó en ese concierto fueron los sonidos del ambiente, de

la calle y los que se produjeron en la sala. El escándalo de esta obra hizo que la pregunta ¿qué es música? tuviera lugar y que la provocación como práctica comenzara a distinguir a los *happenings* de los años sesenta.

El inicio de movimientos importantes en las vanguardias artísticas, como lo es el *Fluxus*, comienza precisamente en los cursos de música experimental que John Cage daba en Nueva York con artefactos convencionales como pianos, pero también con instrumentos orientales o con cualquier otro objeto que pudiese producir sonido de juguetes, barcos, utensilios para jardinería, secadores de pelo, incluso utilizaba el silencio como un elemento sonoro más. En 1958 dio clases a gente como Allan Kaprow, Al Hansen, Jackson Mac Low, y Dick Higgins, de quien recogemos el siguiente testimonio:

En ese ambiente, nosotros, los estudiantes componíamos para piano, para instrumentos orientales o para cualquier otro objeto que pudiese producir sonido y que pudiésemos comprar en una tienda cercana «por cuatro duros» – juego/barco de guerra, utensilios para jardinería, secador de pelo, etc.-. Se interpretaban las composiciones, Cage las comentaba y así sucesivamente. [...] En junio o julio de 1962, Macuinas decidió organizar un concierto con nuestro tipo de trabajo para promocionar [su revista] *Fluxus*. [...] los conciertos causaron sensación. Las composiciones eran absolutamente lo contrario del arte extremadamente cerebral que había acabado predominando en la escena alemana. (Higgins 2004: 109-110)

Los trabajos de Cage y sus alumnos eran no-representacionales, arrítmicos y abiertos, ya que demandaban de la audiencia la construcción del sentido y significados de la *performance*. Como ejemplo puede leerse que sus colaboraciones con Cunningham eran libres totalmente, Cage componía música que los bailarines no conocían hasta el día del ensayo general, en el espectáculo música y danza funcionaban autónomamente, no estaban obligadas a coincidir. Los bailarines de Cunningham eran como elementos arbitrarios y casuales de una creación transitoria. Esta es otra de las características que distinguió a los *happenings*, que las personas tuvieran carácter de objeto.

Judson Church Group: Trío A

Además de las cuestiones específicas que distinguieron los eventos o *happenings* de Cunningham y Cage, hay que destacar que las estrategias compositivas de estos *performers*

inspiraron a los miembros del *Judson Church Group*, en donde participaban coreógrafas como Yvonne Rainer (1934), y bailarines que habían sido parte de la compañía de Merce Cunningham. Rainer exploraba diferentes tipos de movimiento, por ejemplo, focalizando mediante luces algunas secciones del cuerpo para componer su danza. Su gran aportación a la danza postmoderna norteamericana es el *Trío A* (1966), una anti-pirqueta, es decir, una frase coreográfica en la que los bailarines realizaban un solo giro o pirqueta, investigando el espacio y el tiempo mediante el cuerpo y sus transformaciones en el transcurso de un giro de cuatro minutos y medio. Esta pieza fue presentada originalmente como una serie de solos simultáneos realizados por Yvonne Rainer, Steve Paxton y David Gordon, en la *Judson Church* el 10 de enero de 1966.

La frase completa estaba interpretada sin inflexiones, dando la impresión de una superficie llana y sin esfuerzo, a pesar de que muchos de los movimientos requerían tensión y eran bastante complejos. Al carecer de pausas y énfasis, la danza hacía desaparecer al espectador la percepción del peso, del tiempo y el espacio, quedando como único objeto de atención el fluir mismo del movimiento. (Sánchez 1999: 120)

Pina Bausch coincidió con esta gente en los años de su residencia en Nueva York, de 1958 a 1961. Y, aunque en su biografía no señala a este grupo directamente, es importante anotar que en ese periodo también se gestaba una revolución en el mundo de la danza estadounidense. Precisamente de 1960 a 1964 los historiadores de la danza, como Sally Banes y Nick Kaye, identifican la ruptura con las formas modernas de hacer coreografías como consecuencia del nacimiento de nuevas actitudes y estilos de trabajo conjunto entre bailarines, *performers* y coreógrafos, lo que define la llamada danza postmoderna en ese país.

Bausch was also witness to (or least in the midst of) a groundswell of new ideas in performance work called Happenings, and they often worked together with dancers whose formal exercises became the base of the post-modern dance movement. (Climenthaga 2009: 8)

El trabajo de la *Judson Dance Theater* entre 1962 y 1964 es considerado el primero en romper con los cánones de la danza moderna americana. Contemporáneo al movimiento Fluxus, su trabajo criticó el elitismo respecto a la apariencia del cuerpo, integrando diferentes tipos de bailarines y de bailes, ayudando con ello a perfilar nuevas nociones de cuerpo para la danza como el “*democratic body*” (Allain and Harvie 2006: 119) y, por lo tanto, ayudando a crear nuevas nociones de danza. Podemos percibir, con sus respectivas y bien marcadas diferencias, los puntos de exploración en los que coinciden las *performances* del *Judson Dance Theater* con las posteriores propuestas de Pina. Entre las investigaciones en las que coinciden habría que destacar la del movimiento cotidiano. Así, Pina Bausch defiende en esta cita que los gestos simples con los que compone sus escenas también deben recibir el nombre de danza:

La danse n'est pas une technique singulière. Il serait incroyablement arrogant de refuser le titre de «danse» à nombre d'autres choses. Je pensé en outre, que seul un très bon danseur peut réaliser les choses les plus simples. C'est très complexe. Je ne leur demande jamais quelque chose de privé, masi quelque chose de précis. Lorsuqu' un danseur donne sa répose, cela concerne tout le monde. Cela se sent, ce n'est pas une question d'intellect. (Cf. Servos 2001: 292)

En la compañía de Wuppertal hay personas con cuerpos muy diferentes entre sí, de diferentes razas y nacionalidades. Hay que subrayar que todos los bailarines de la *Wuppertal Tanztheater* poseen una técnica excepcional, y que, no obstante, el lenguaje de la danza-teatro también está inspirado en movimientos que pertenecen a contextos del día a día y que no son exclusivos de los bailarines, como pueden ser los grandes saltos y las piruetas:

Bausch's dance aims to be democratic, using material devised by her international dancers, many of whom are long-time collaborators, and developing a form and physical vocabulary that is not elite, like ballet's, but is inspired by everyday context, movements and music. (Allain and Harvie 2006: 24)

Antes de pasar al siguiente autor, queremos subrayar una vez más la aportación de los pioneros de la *performance*, a saber, el trabajo sobre el cuerpo humano como material de exploración y exhibición como parte de la experiencia *performativa*. La utilización del propio cuerpo en la obra, como territorio de investigación y soporte de los materiales, fue una herramienta de los artistas de diversas disciplinas que se heredó tanto de las pioneras de la danza moderna, Isadora Duncan, Mary Wigman y Martha Graham, como de los *performers* de los años sesenta y setenta como Merce Cunningham y John Cage, herencia que hasta nuestros días nos suscita preguntas y técnicas por venir. Por esta filiación, nuestra escena contemporánea, así como la danza-teatro, la *performance*, el arte de acción, los *happenings* entre otros, nacieron a partir de las exigencias de resistencia de una época que se opuso a la reproducción de esquemas, puntos de vista y patrones sociales.

Lo que Pina vio en algunas *performances* en Nueva York, en los primeros años de la década de los sesenta, fue justamente ese nuevo modo de trabajar el cuerpo, nuevas maneras de subjetivación que más tarde incorporaría a su búsqueda como coreógrafa. Y, además, en las piezas de Pina podemos ver que la exposición real de sus bailarines niega toda representación, un principio escénico e ideológico que Antonin Artaud se encargó de subrayar una y otra vez.

1.IV. Fenomenología del espectro

Antonin Artaud

Como Nietzsche, Antonin Artaud (1896-1948) es otro de los grandes críticos del teatro aristotélico o, en palabras de Jacques Derrida, del “concepto *imitativo* del arte” (1972: 123). En sus textos vuelve la resistencia contra la interpretación del drama. Entre 1932 y 1936, Artaud escribió una serie de artículos que se recogen en el *Teatro y su doble* en donde rechazaba la vieja y petrificada idea del teatro occidental que retrataba la cultura supeditada a la palabra, una cultura racional sin magia ni sombras: “*Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d’une culture sans ombres, et ou de quelque côté qu’il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors l’espace est plain*” (Artaud 1964: 18). La concepción imitativa del arte equivale precisamente a la cultura racional que señala Artaud, el teatro aristotélico, también imitativo, se mantuvo por muchos siglos

subsumiendo lo escénico al texto. Para arrebatar la sumisión del cuerpo al personaje y a la palabra había que rescatar el papel del cuerpo, del gesto, de la sombra, y sobre todo, como ya lo hemos visto en esta genealogía, había que alejarse del término representación por todas las connotaciones que lo sujetan a un texto previo a la escena.

El director y los actores tendrían que dejar de ser instrumentos de la exhibición de un texto. La herencia de Artaud se deja ver en el trabajo de Pina Bausch, y quizá podríamos extendernos a la escena contemporánea en general, la voluntad de exposición no sólo está en la base del hecho escénico sino que además lo convierte en un gesto político y ético, “el actor renuncia a interpretar a otro y se cita a sí mismo en su capacidad de *actor*, en su posibilidad de ponerse en escena, de realizar una acción, dirigirse al público, en una palabra, en su capacidad de ser-en-escena” (Cornago 2008: 82). Además del giro personal que implica la no representación, Jacques Derrida reconoce una conmoción del presente como tiempo:

Ciertamente, la escena no *representaría más*, puesto que no volvería a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella y que ella no haría sino repetir sin constituir su trama... La escena no sería tampoco representación, si representación quiere decir espectáculo ofrecido a *voyeurs*. Ni siquiera nos ofrecería la representación de un presente, si presente significa lo que se desarrolla *delante* de mí. La representación cruel debe investirme. (Derrida 1972: 47)

En el escenario pueden hacerse muchas cosas que difícilmente resultarían factibles en la vida cotidiana por eso el teatro es un espacio políticamente necesario. Para Artaud *El teatro y su doble* son la referencia de una realidad profunda a la cual no se puede imitar, tampoco puede provenir de un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella, no hay representación posible de esa realidad “peligrosa y arquetípica”, lo que hay es el intento para darle el lugar y que se haga visible en el teatro de la crueldad. Para este poeta francés el teatro de la crueldad es ese lugar para que “el Doble” asome, como los delfines, la cabeza antes de regresar a “la oscuridad de las aguas”:

Allí donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser

considerado también como un Doble, no ya de esta realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras. (Artaud 1978: 53)

El cuerpo para Artaud se convierte en la realidad única que no se escinde del alma, los actores tienen que “romper la casa de las palabras”, reconocer el momento de accionar, es decir, reconocer físicamente las imágenes, ya no se trata de actuar sino de saber elegir el modo y el momento preciso para la acción. Se trata de que el actor reconozca y sepa mover lo que Artaud llama una “musculatura afectiva” que repercute en un *doble*, en un *otro*. Es en ese *doble* donde el teatro influye, es la imagen espectral la que se modela en la escena, de este modo el actor da lugar al espectro.

C'est sur ce double que le théâtre influe, cette effigie spectrale qu'il modèle, et comme tous les spectres ce doublé a le souvenir long. La mémoire du cœur est durable et certes c'est avec le cœur que l'acteur pense, mais ici le cœur est prépondérant. (Artaud 1964: 74)

El cuerpo del actor produce la sombra, el doble habla a través de ese cuerpo que ha sido trabajado, manipulado; el actor artaudiano tendría que poseer un corazón entrenado en la resistencia, entrenado en la memoria para dar lugar a la historia y al recuerdo, para que aparezca lo otro, lo que no es ni personaje, ni persona sino espectro, sombra, *cette effigie spectrale*.

Esta imagen espectral que buscaba Artaud en la escena es como las “tinieblas sensibles a la vista”¹⁸ (Tanizaki 2007: 79) que algunas veces nos permiten ver fantasmas,

¹⁸ Tanto Artaud como Tanizaki hablan de la sombra, cada uno hace énfasis en su particular visión; para la teoría escénica el texto de Artaud es imprescindible, pero vale la pena detenernos a leer al escritor y arquitecto japonés: “Quisiera hacer una observación respecto al color de la oscuridad... no sé ya cuándo, hace años, llevé a un visitante procedente de Tokio a la casa Sumiya de Shimabara y allí percibí, sólo una vez, cierta oscuridad cuya calidad no pude olvidar. Era una vasta sala que se llamaba, creo, la «sala de los pinos», destruida posteriormente por un incendio; las tinieblas que reinaban en aquella habitación inmensa, apenas iluminada por la llama de una única vela, tenían una densidad de una naturaleza muy diferente a las que pueden reinar en un salón pequeño. Cuando entré en la sala, una criada de edad madura, con las cejas afeitadas y los dientes ennegrecidos, estaba arrodillada colocando el candelabro ante un gran biombo; detrás de ese biombo que delimitaba un espacio luminoso de dos esteras aproximadamente, caía, como suspendida del techo una profunda oscuridad, densa y de color uniforme, sobre la que rebotaba, como sobre un muro

no es la sombra de los árboles, ni la de las montañas, son espectros entre las sombras, pliegues dentro de las sombras. Las sombras de los pinos que describe el nipón Junichirō Tanizaki, en *El elogio de la sombra*, no están ni en las montañas y ni en los bosques sino en un espacio cerrado, iluminado con la luz de una vela y que lleva, con toda la fuerza de la palabra, ese nombre: la “sala de los pinos”, un lugar que tenía el poder de producir lo que podemos llamar sobrenatural o espectro.

Es importante señalar que la sombra en la escena, además de provenir de la luz, es ese otro lado de la realidad, como podemos leer en Lévinas: “el arte no conoce un tipo particular de realidad –taja sobre el conocimiento. Es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de la forma” (Lévinas 2001: 46). En cualquier caso, la sombra no sucede sin cuerpo, pero tampoco sucede sin uno de los elementos teatrales más importantes, la luz. Ya había escrito Walter Benjamin (1892-1940) en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, que la realidad se transforma con la técnica, la imagen cinematográfica, por ejemplo, se nutre de la realidad y a su vez la transforma. Con el cine, para seguir con el mismo ejemplo de Benjamin, la fuerza de producción de realidad que proviene del aparato pone de manifiesto una realidad hecha ficcionalmente, y, a la vez que la idea de arte sufre modificaciones, también se abren caminos para una futura experiencia que obedece a “nuevas formas estructurales” de percibir lo natural¹⁹. De tal manera, los espectros que nos abrazan entre las sombras aparecen con la maquinaria teatral, con los aparatos de una nueva época en que la reproducción inherente al arte se vuelve masiva. Así, en el teatro, tanto las vanguardias del siglo XX como la sombra de los cuerpos aparecen al mismo tiempo que la luz eléctrica.

La luz eléctrica es el gran descubrimiento de los creadores escénicos de estos años y podría considerarse que su introducción creativa en escena es paralela a la maduración del arte escénico como arte autónomo [...] la luz es la clave en el

negro, la luz indecisa del candelabro, incapaz de reducir su espesura. ¿Ha visto usted alguna vez, lector, «el color de las tinieblas a la luz de una llama»? Están hechas de una materia diferente a la de las tinieblas de la noche en un camino y, si me atrevo a hacer una comparación, parecen estar formadas de corpúsculos como de una ceniza tenue, cuyas parcelas resplandecieran con todos los colores del arco iris. Me pareció que iban a meterse en mis ojos y, a pesar mío, parpadeé” (Tanizaki 2007: 78-79).

¹⁹ La relación de la técnica cinematográfica con la escena teatral ya se deja ver en autores como Bertolt Brecht, a quien estudiaremos a continuación.

proceso de creación de la “obra de arte viviente”: la luz será la responsable de realizar escénicamente la melodía infinita wagneriana. La luz rompe las formas cerradas de lo real y recupera el flujo ininterrumpido de la vida y del espíritu. (Sánchez 1999: 32)

El actor es el auténtico mediador entre lo visible y lo invisible. Para Artaud el teatro tenía como función la exploración de la zona de la sombra y la provocación de la ebriedad que hace surgir un espacio-tiempo nuevo, una realidad nueva; el actor debía estar en condiciones de efectuar el tránsito de uno a otro lado. De ahí su interés por el tema del fantasma. Cabe señalar que Artaud es inspirador de muchas de las ideas principales de los artistas de los años cincuenta, desde el *happening* hasta Fluxus, y, de la poesía sonora a la *performance*. Y así lo declara Richard Martel integrante de Fluxus:

Preconiza formas y componentes no convencionales. Habla del «verdadero espectáculo de la vida»; en esto no estamos tan lejos de los *situs* o de *Fluxus*. Se encontrarán varias ideas fundamentales de Artaud en las bases teóricas para los protagonistas del arte acción, tanto de Cage como de los *situs*. Para Artaud, el individuo-autor-actor debe recobrar su importancia primordial; en primer lugar él es quien se encuentra en el escenario y todo sucede en este escenario. (Martel 2004: 50)

Lo que propone Artaud en sus escritos de teatro se parece a la evocación. Evocar quiere decir “hacer venir por la voz”, sucede en la escena y sucede también en las prácticas sagradas que conjuran. Eso era la danza-teatro para Pina Bausch: “no puedo hacer más que evocar las cosas, eso es lo que la danza significa” (Bausch 2011), una evocación, pero si conveníamos que evocar es hacer venir por la voz, entonces habría que añadir que en la danza, evocar quiere decir hacer venir por el cuerpo. Todo esto implica aprender a vivir de cierto modo: “hay que aprender a vivir con los fantasmas” (Derrida 2003[1995]: 11). Si hay algo que hacer para aprender a vivir, escribió Derrida, ese algo no puede suceder sino entre vida y muerte, no en su disociación sino *ahí*, en ese espacio que sucede entre dos, en ese tiempo, entre todos los *dos* que se quiera: “aprender a vivir *con* los fantasmas, en la entrevista, en la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas” (Derrida 2003[1995]: 12).

Lo que habría que preguntar en este momento es si el espectro, según Jacques Derrida, tiene relación con eso invisible, doble o sombra al que se referían los creadores escénicos como Pina Bausch, y, si es así, habría que tratar de encontrar cuál es esta relación. La noción de espectro que leemos en Derrida no se acota fácilmente, podemos decir que no es cuerpo ni alma o espíritu, aunque también lo es: “El espectro se convierte más bien en cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro” (Derrida 2003[1995]: 20). El espectro aparece entre dos, entre cuerpo y espíritu, su aparición desarticula la separación espíritu/alma/mente y cuerpo que se discute a largo de la filosofía griega, cristiana y moderna. En el próximo capítulo vamos a ver algunos problemas que se derivan de tal división, inconvenientes que aparecen con el uso de algunas metáforas que el cuerpo hereda, como morada, caverna, prisión, templo, habitación propia, fábrica, fortaleza, campo de batalla o máquina; revisaremos algunos planteamientos que descansan en dichas metáforas para señalar peligros, abusos y, también, como en el caso de las artes, algunas virtudes.

La noción de espectro derridiana recoge a su modo la experiencia escénica de Shakespeare para hablar de las cualidades espectrales de *Hamlet*²⁰. Podemos afirmar que el espectro es un modo de ser del cuerpo, pero en particular en la escena, se trata de un modo de ser-en-escena: “El concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos” (Brook 1990: 61). Hemos visto que las artes escénicas a partir del siglo XX originan un nuevo vocabulario que da cuenta de otros modos de ser del cuerpo, como la visibilidad invisible, el cuerpo primigenio, el espectro, la sombra, el fantasma o el doble. Estas transformaciones de principios de siglo han dejado su herencia a la escena contemporánea, en la era de la imagen y las telecomunicaciones, donde los cuerpos se multiplican y se banalizan, el reto es “recuperar el cuerpo como un modo de pensar y estar frente al otro, es decir, como puesta en escena y actuación de una postura ética” (Cornago 2008: 52).

Es importante reconocer el ámbito político y ético que asumen los cuerpos en escena, pero además, queremos presentar esta investigación de teoría de la danza-teatro también como cierta fenomenología del espectro. “¿Y qué es una *fenomenología* sino una

²⁰ A esta referencia volveremos en el tercer capítulo al estudiar *Orfeo y Eurídice* ópera-danza de Pina Bausch.

lógica del *faineszai* y del *phantasma*, por consiguiente del fantasma?” (Derrida 2003 [1995]: 139). Si cabe hablar de una fenomenología del espectro es porque se trata de una reflexión sobre el espectro que emerge de la historia de la escena y no como una teoría de los fenómenos que emerge de la filosofía²¹, precisamente porque la historia de las artes escénicas es también la historia del cuerpo. La premisa del espectro (Derrida 2003 [1995]), de la visibilidad invisible (Brook 1990) o del doble (Artaud 1978) es que *hay cuerpo*. El espectro no es espíritu ni es alma, “son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral” (Derrida 2003[1995]: 20). Una carne que no es solamente carne, un cuerpo que no es solamente cuerpo refleja la paradoja de la invisible visibilidad. El fantasma puede ser cierto cuerpo que no está presente de carne y hueso, pero un cuerpo que en todo caso tampoco podemos llamar espíritu, pues la carne, cierta encarnación, lo hace fantasma. Un fantasma aparece como fenómeno, es decir a la vista; fantasma y fenómeno conservan su parentesco: *phainestai* (Derrida 1998 [1996]: 145). Sin embargo, se distinguen justamente porque lo espectral sobrepasa a los sentidos.

No obstante, hay que reconocer la herencia marxista de la que proviene esta fenomenología de los espectros, ya que aquí se distingue espíritu de espectro, lo que siempre quiso Marx, afirmaba Derrida. Hegel transfigura al individuo en «conciencia» y al mundo en «objeto». Recordemos que la *Fenomenología del Espíritu* es la Ciencia de la experiencia de la conciencia. Para Hegel la vida y la historia son representadas a partir de las *relaciones de la conciencia con el objeto*. Pero hace falta decir que el espectro desajusta lo que Hegel llama conciencia. Marx quiso hablar del espectro, de *esa cosa* que desajusta la estructura de sujeto y objeto dejando en su lugar una espectral disimetría: “Esa Cosa que no es una cosa, esa Cosa invisible entre sus apariciones, tampoco es vista en carne y hueso cuando reaparece. Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí. Una espectral disimetría interrumpe aquí toda especularidad” (Derrida 2003 [1995]:

²¹ Una genealogía de la fenomenología, como teoría de los fenómenos, puede resumirse más o menos de la siguiente forma. Primero Lambert, quien nombró “fenomenología” a la cuarta parte de su *Nuevo órgano o pensamiento sobre la investigación y la definición de lo verdadero*, 1764; segundo Kant, con la distinción entre fenómeno y nómeno en la *Crítica de la razón pura*, 1781, Kant, quien además usó la palabra “fenomenología” para designar cierta teoría del movimiento de la materia en sus *Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza*, 1786; y tercero Hegel, quien describe como *Fenomenología del espíritu*, 1806, una historia del desarrollo de la conciencia que desde su forma singular avanza gradualmente hasta reconocerse en el desarrollo, también gradual, del saber absoluto.

21). Subrayemos la disimetría, o desigualdad de los hombres presentemente vivos frente al fantasma que nos mira sin ser visto, para reconocerla en toda genealogía: “Y es por eso que soy heredero: el otro está antes de mí y yo frente a él, debiéndole obediencia e incapaz de intercambio alguno (aunque sea una mirada)” (Derrida 1998 [1996]: 152).

Lo espectral ejerce una fuerza violenta sobre el lenguaje de las definiciones; el lenguaje que quiera referirse a lo espectral se dinamiza, se ve asediado, da rodeos, saltos, cae en paradojas y, finalmente, el espectro escapa; pero para traerlo de vuelta se recurre al cuerpo. El fantasma no admite afirmaciones que se conjugan con el verbo ser, sin embargo se presenta, aparece y reaparece, ha, toma lugar y toma cuerpo. Lo espectral aparece con la condición *hay* del cuerpo. Si hay cuerpo, entonces también hay posibilidades para que aparezca el fantasma.

Si hay algo como la espectralidad, hay razones para dudar de este tranquilizador orden de los presentes, y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente, y todo lo que se le puede oponer: la ausencia, la no-presencia, la inefectividad, la inactualidad, la virtualidad o, incluso, el simulacro en general, etc. (Derrida 2003 [1995]: 52-53)

Sabemos que en el arte se desarrollan, se activan, se movilizan la ausencia, la presencia, la virtualidad y el simulacro, y en general también se activan los procesos de singularización o “producción de subjetividades”, los cuales son siempre atravesados por el “nivel fantasmático” (Guattari y Rolnik 2006: 40). En este sentido, el teatro que produce subjetividades no es un teatro de la representación; juega otro papel más importante porque puede “tener la vocación de dar lugar a la palabra y a la acción políticas”, sobre todo, “puede abrir otro espacio en el momento en que la responsabilidad política no encuentra ya, en otra parte, su aliento, a la vez su palabra y su visibilidad” (Derrida 1972: 124). No hay una forma fácil de discernir la pertinencia de lo político entre las preocupaciones privadas o personales, tampoco a la inversa, cómo traducir las preocupaciones privadas en cuestiones públicas; esta falla quizá sólo se subsana en el teatro. “Volver a hacer visible el espacio social, mirado desde el cuerpo, sin que uno se confunda con el otro, obliga a hablar de una

política en primera persona, una política del yo-actúo que se manifiesta desde un espacio menor, de proximidad” (Cornago 2008: 52).

1.V. Distanciamiento, gestos e interrupción

Bertolt Brecht

Así como Artaud había declarado que el teatro de la crueldad era un teatro en contra de la representación, Bertolt Brecht (1898-1956) declaró algunos años después que el teatro épico que él proponía se separaba por completo de la representación y la empatía del teatro aristotélico.

La teoría de Brecht es una teatrología o ciencia del teatro, más específicamente del teatro épico²². Con el teatro épico Brecht quería provocar el *Verfremdung-Effekt*, “efecto de extrañamiento” o “distanciamiento”. Para tomar perspectiva de lo representado y no acostumbrarnos, por ejemplo, a la guerra. Según Brecht el montaje de la obra debía ser visible para interrumpir la ilusión de lo montado. Además de ser colega del filósofo Walter Benjamin compartía la tesis de corte marxista que el autor judeoalemán plantea en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), respecto a que la transformación técnica es la base para la transformación política, en palabras de Benjamin, sería un error menospreciar el valor combativo que contienen “las tendencias del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción” (2003: 37).

Su propuesta se originó a partir de búsquedas en el ámbito de la técnica teatral entendidas como actos políticos, hay que resaltarlo. Lo subversivo o lo reaccionario en una obra no es tan importante como el modo en que ha llegado a serlo, el autor que es consciente de su tarea como productor también acepta su tarea política, ya que se reconoce como productor de subjetividades. “Antes de preguntar ¿en qué relación está una obra para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la *técnica* de las obras” (Benjamin 1999: 119).

El actor de Brecht ensayaba trasladando los diálogos a la tercera persona y cambiando el texto del presente al pasado. Otros elementos técnicos como narrar, cantar y

²² Del alemán *episch*, que no se refiere a lo heroico de la épica clásica, sino a la narración como forma literaria que acentúa la diferencia respecto al estilo dramático del teatro aristotélico.

anunciar la acción, iluminar al cien, repetir, o bien duplicar personajes o eventos, tenían la función de interrumpir. Proyectar encabezados de periódicos y series fotográficas servían también para recordarle a los espectadores que eso que sucede en la escena no ocurre en la realidad, o por el contrario, que en efecto sucede. En oposición al teatro aristotélico, el teatro épico narra, porque en esta fábrica, escribió Brecht, “el hombre no es ya juguete de poderes sobrenaturales” (Brecht 1977: 40).

La danza-teatro de Pina Baush es un modo de hacer teatro post-brechtiano, no porque repita montajes, sino porque se siente implicada con las exigencias que el mismo Brecht dejó para el futuro. La única obra que hizo Pina a partir de un texto de Brecht fue *Die sieben Todsünden* (1976) *Los siete pecados capitales*, una ópera con música de Kurt Weill; ésta fue la tercera y última ópera-danzada con guiones ya determinados, al año siguiente comenzó a crear sus piezas de danza-teatro con las que se distinguiría como creadora hasta el final de su carrera.

La guerra que Pina viviera de niña es la misma que Benjamin y Brecht combatían desde la trinchera, desde la filosofía el primero, desde el teatro el segundo. Es la misma por la que se quitara la vida Walter Benjamin en 1940 en la frontera entre Francia y España. Mientras que en Hungría el escritor Sándor Márai no sólo renunciaba a escribir en alemán para decantarse por el húngaro, además publicaba artículos en contra del nazismo. Como un presagio de la Segunda Guerra Mundial, leemos este fragmento de *Divorcio en Buda* que Márai escribiera en el treinta y cinco:

[...] la guerra empieza cuando los seres humanos, en todo el mundo, están sentados en sus casas, hablando de sus preocupaciones diarias, y de pronto alguien pronuncia la palabra «guerra». Los demás entonces no pueden callar, no pueden mirar en silencio al vacío, aterrados, sino que se ven obligados a responder con naturalidad, repitiendo la palabra «guerra». Y se ponen a hablar de la guerra, de si es posible y de cómo será, y dónde, y cuándo. Así es como empieza la guerra. Kristóf lo comprende de golpe. En algún lugar lejano, en un lugar invisible, estalla la guerra; por descontado, primero estalla en el alma de los seres humanos, y para cuando se manifiesta en los campos de batalla, en los muertos, los heridos, los cañones, las casas en ruinas y las columnas de humo, la gente ya se ha acostumbrado a ella. (Márai 2002: 66-67)

Más de setenta años después de Brecht seguiríamos cometiendo el mismo error si no atendiéramos a las exigencias revolucionarias del arte, en particular a las de la escena, ya

que en el teatro se manejan las situaciones políticas reales para liquidarlas. La diferencia de aquellos años con la época actual es que los compromisos con ideologías, como la marxista, que sirvieron a para articular los escenarios del siglo pasado, hoy se han transformado en posicionamientos personales, expuestos por cada actor o bailarín, por cada *performer*.

El fin de siglo y comienzo del dos mil se construye desde otro tipo compromiso, desde lo mínimo del propio cuerpo; una política en tono menor que comienza por el yo. La ética remite a un espacio de proximidades, del yo frente al tú, una confrontación personal con el otro en la que el espacio de lo privado queda ligado a lo social. (Cornago 2008: 52)

La técnica del teatro épico brechtiano influyó en el trabajo de directores de teatro y actores, como también en el de coreógrafos, bailarines y *performers* de todo el mundo. Pina Bausch no fue la excepción. Los *performers* de la *Wuppertal Tanztheater* también pasaban por un proceso de autoconsciencia teatral que modificaba su presencia en el escenario. “¿Qué es la honestidad?” Se pregunta uno de los bailarines en la película *Pina*, “Cuál es nuestra responsabilidad incluso cuando bailamos? Pina nos enseñó a defender lo que hacemos, cada gesto, cada paso y cada movimiento” (Wenders 2011). Mientras que muchos coreógrafos se esforzaban por traducir en movimiento la música y los textos previos a la obra, en la disciplina llamada danza-teatro propuesta por Pina Bausch los cuerpos expresan y se mezclan entre sí sin separar el montaje escénico de la vida real de las personas que están en la escena. A partir de la influencia brechtiana podemos comprender el término *Tanztheater*, danza y teatro a la vez, con el que Pina Bausch definió su trabajo:

Epic theater pioneer Bertolt Brecht (1898-1956) had certainly played with the artifice of performance for effective purpose, and he drew on similar influences in the dance world, where German expressionist dancers expressed that self-conscious presence through the performers’ bodies. But here [with Pina Bausch] we have a culmination of theatrical questioning posed against the physical dimensions of each performer’s presence. (Climenthaga 2009: 2)

Señalamos antes que en muchas de las piezas de Pina aparecen los secretos del proceso creativo, improvisaciones, textos y preguntas que dieron origen a la escena, el público recibe el efecto de extrañamiento brechtiano asistiendo a algo en lo que se ve

implicado como parte de la experiencia de creación; para lograrlo Pina incorporaba elementos del lenguaje corporal cotidiano a la par que los movimientos virtuosos de la técnica para demostrar que ambos son artificiales, no naturales, en la medida en que nos son transmitidos según patrones culturales. Los gestos en el escenario hacen evidente que la naturalidad de lo real no es sino una construcción técnica, una manipulación cuyo objetivo es crear una ficción, incluso, una ficción de realidad. Sobre ello seguiremos leyendo en los próximos capítulos.

1.VI. Visibilidad de lo invisible

Peter Brook

Finalmente habría que señalar a Peter Brook (1925) quien formó un grupo de investigación con Charles Marowitz y la *Royal Shakespeare Theatre*, al que nombraron *Teatro de la crueldad* en homenaje a Artaud. En su definición de teatro sagrado, Peter Brook coloca al actor como la presencia viva que llena un espacio destinado para “hacer visible lo invisible”, el actor y su cuerpo tienen un papel fundamental: “Comprender la visibilidad de lo invisible es una tarea de la vida. El arte sagrado es una ayuda a esto, y así llegamos a una definición del teatro sagrado” (Brook 1990: 71). El cuerpo, como característica de las artes escénicas, es visible en su singularidad más insospechada; el cuerpo del actor no representa, la fuerza de un cuerpo no es representable sino que es acaso visible. Tanto Antonin Artaud como Peter Brook buscaban que la escena fuera el lugar para la visibilidad de lo invisible o para la aparición del fantasma.

Oímos decir que las trompetas destruyeron las murallas de Jericó; reconocemos que una cosa mágica llamada música puede proceder de hombres con corbata blanca y frac que soplan, se agitan, pulsan y aporrean... Podemos hacer un culto de la personalidad del director de orquesta, pero somos conscientes de que él no hace música, sino que la música lo hace a él; si el director está relajado, receptivo y afinado, lo invisible se apodera de él y, a su través, nos llega a nosotros. (Brook; 1990: 51)

En este ejemplo se percibe claramente la dificultad para definir la música como objeto o como sujeto, tampoco es fácil definir al director de la orquesta sea como sujeto,

sea como objeto; porque en todo caso esta dupla sujeto/objeto ha representado un orden necesario para desarrollar la dialéctica de la conciencia, oportuna para el pensamiento científico, pero no para el arte. El espectro, *esa cosa*, también desajusta la estructura de sujeto y objeto, como la de alma y cuerpo.

Los fantasmas no prolongan los organismos en lo imaginario; topologizan la materialidad del cuerpo. Es preciso, pues, liberarlos del dilema verdadero-falso, ser-no ser (que no es más que la diferencia simulacro-copia reflejada una vez por todas), y dejarlas que realicen sus danzas, que hagan sus mimos como «extra-seres». (Foucault 2005: 13)

Es necesario dejar que los fantasmas se desarrollen en el límite de los cuerpos, contra ellos, fuera de ellos y entre ellos. Para que los fantasmas aparezcan hay que darles lugar en los cuerpos, ya que sólo desde el cuerpo hay fantasma, para verlos hay espacios privilegiados con personas dedicadas a investigar y a ofrecer las condiciones que hacen posible su percepción, estos espacios privilegiados y sagrados son los que han dado lugar a las artes escénicas contemporáneas: espacios fronterizos entre los cánones teatrales y dancísticos convencionales.

Vamos a afirmar que la exposición de los *performers* en las obras de la *Tanztheater* de *Wuppertal* está soportada por una asombrosa técnica y precisión, los cuerpos de los bailarines son capaces de crear espacios nuevos entre ellos y hacerlos visibles, incorporando sus relaciones en cada salto, gesto, cargada²³ o caída. Y es que en la danza podemos *ver* lo que Gilles Deleuze desarrolla a partir de los estoicos: que no hay causas y efectos en los cuerpos, que todos los cuerpos son causas.

Todos los cuerpos son causas unos para otros, los unos en relación con los otros, pero ¿de qué? Son causas de ciertas cosas, de una naturaleza completamente diferente. Estos efectos no son cuerpos, sino «incorporables» estrictamente hablando. (Deleuze 1989: 28)

²³ Utilizamos la noción de cargar como sostener el peso del cuerpo alguien, como cuando tomamos en brazos a un niño, en México solemos decir que “cargamos a un niño”. En el vocabulario de la danza suele hablarse de “cargadas” para referirse a aquellos movimientos en los que uno o más bailarines sostienen el cuerpo de otros.

Los cuerpos en general, pero sobre todo los cuerpos de los bailarines en acción son algo más que un cuerpo cuando se mezclan, entran o salen dentro de otro cuerpo, cuando un cuerpo sostiene a otro, o cuando lo esquiva, o lo enfrenta. “La danza apela al sentido del tacto y permite la identificación kinestésica entre los cuerpos” (Tortajada 2012: 51), es decir, que los cuerpos de los bailarines, mediante la piel, comprenden las sensaciones y emociones que se producen a partir del movimiento, eliminando las fronteras entre quienes se tocan. Podemos decir que los cuerpos son algo más que uno cuando suceden cosas entre ellos, a estas cosas o “efectos fantasmas”²⁴ Gilles Deleuze (1989) los llama *incorporales*. Presencia, diálogo interno, marcas, relaciones, sombras o resistencia, que ya no pueden entenderse como abstracciones cuando estamos frente a algunas obras de Pina Bausch como lo estudiaremos en los próximos capítulos, los espectros se hacen visibles en el cuerpo de los bailarines y se hacen visibles también entre ellos. “Ese bien entendido término de *técnica de lo invisible* halla en la danza de Pina Bausch un claro sentido de la perfección” (Sanz, *Primer Acto* 210: 43). Concluamos con esta cita para reconocer que en el ámbito de la teoría teatral y dancística se acepta el término de lo invisible, claramente tomado de Peter Brook, y no sólo se acepta, se habla de una técnica de lo invisible. “Heredamos el lenguaje para poder atestiguar que somos herederos... El hecho de que heredamos no es un atributo o un accidente, es nuestra esencia, y de ella heredamos” (Derrida 1998 [1996]: 163).

Wagner había afirmado que una escena que lo único que hace es ilustrar un discurso no es en absoluto una escena. Para que se dé el evento escénico habría que buscar el impulso primordial del que hablaba Nietzsche, y también habría que apreciar la *experiencia productiva* en todos sus aspectos, la apuesta y el ingenio que implica producir espacio y tiempo. Una técnica de lo invisible en el ámbito de la danza-teatro de Pina Bausch sigue siendo un acto de producción. El conjunto de acciones para hacer venir al espectro precisan siempre más que un cuerpo, hace falta un cuerpo *entre* los otros, abierto, de tal forma que entre ellos pase *algo*, algo que no estaba antes ni en uno ni en otro cuerpo.

²⁴ Los simulacros dejan de ser esos “rebeldes subterráneos” (podríamos llamarlos «fantasmas», independientemente de la terminología estoica) que hacen valer sus *efectos*. “Lo más oculto vuelto manifiesto” (Cf. Deleuze 1989: 31).

1.VII. Pina Bausch

En una época imposible de olvidar nació la más importante de las coreógrafas de la danza-teatro alemana. El 27 de julio de 1940 nace Pina Bausch en la pequeña ciudad de Solingen, Alemania. Aquellos eran tiempos de la Segunda Guerra Mundial. Sabemos que entre 1939 y 1945 se desataron innumerables batallas por todo el mundo, principalmente en Europa y Asia. En Alemania el partido nazi se comportaba como una empresa de gran envergadura que pretendía expandir su poder con precisión, propaganda y mano dura. La fiebre bélica convirtió al país en una gran fábrica y a los ciudadanos en obreros, soldados, y sobre todo, en funcionarios. Hay que recordar que, además de los horrores de la guerra, el gobierno de Hitler produjo uno de los genocidios más crueles de toda la historia: el holocausto, cuidadosamente operado por los funcionarios del *Tercer Reich*. En esos años Pina Bausch vivió su infancia; cuando corría a esconderse en el pequeño refugio del jardín, no era para jugar con otros niños, muchas veces era para protegerse al lado de sus padres y hermanos, porque las sirenas habían sonado y alguna bomba podía caer sobre la casa. Como en efecto alguna vez ocurrió:

When the air raid sirens went off, we had to go into the small shelter in our garden. Once a bomb fell on part of the house as well. However, we all remained unharmed. For a time, my parents sent me to my aunt's in Wuppertal because there was a larger shelter there. She thought I would be safer there. I had a small black rucksack with white polka dots, with a doll peering out of it. It was always there packed ready so that I could take it with me when the air raid siren sounded. (Bausch 2007: 1)

Philippina Bausch es la tercera hija del matrimonio de August y Anita Bausch, propietarios de un hotel restaurante en el que Philippina ayudaba a pelar papas y limpiar habitaciones. A salvo de la guerra total, jugaba entre las sillas del restaurante-cafetería para permanecer unas horas más sin que la descubrieran observando a las personas, como si, en lugar de cafetería, de una sala de espectáculo se tratara. Y es que un rasgo humano es acercarnos a los lugares de reunión que la comida y la bebida convocan; en estos lugares, restaurantes, cafeterías, bares o comedores, se mezclan lo público y lo privado, las fronteras entre estos ámbitos se confunden a tal grado que lo privado queda expuesto mientras

cenamos o tomamos algún café. Para detenernos a pensar en el significado de estos dos ámbitos Pina desarrolló muchas de sus piezas escénicas, más allá de lo público y más allá de lo privado, traspasando sus fronteras. Según Pina si algo es verdad en una persona, y si él o ella nos dicen cualquier cosa al respecto de sus sentimientos, entonces reconocemos que dicho sentimiento no es exclusivo, en este sentido la historia que se pone en la escena ya no es una historia privada; esto lo afirmaba en una entrevista hecha para el periódico *O Estado de São Paulo* en 1994:

It is never how it really happened; it always transforms itself many and many times, into something that ends up belonging to all of us. If something is true in one person, and he or she tells something about his or her feelings, I think we end recognizing the feeling, it s not a private history. We talk about something that we all have. We all know these feelings and have them together. (Cf. Fernandes 2005: 34)

Así pensaba Pina Bausch como coreógrafa, quizá su infancia en la cafetería le ayudó a dislocar los conceptos sobre la vida pública y privada. Porque al comer quedamos desnudos en cierto modo, la forma en que bebemos, masticamos, tragamos, cortamos y llevamos a la boca dice mucho de quiénes somos. Los gestos, las miradas, la compañía o la soledad en la mesa dicen tanto, que en el teatro muchos han sido los directores que han incorporado cenas, mesas o cafés, no sólo como parte de sus escenografías, también como actos en sí: beber y comer.

Podemos imaginar que el ambiente de cafetería era el privilegiado espacio en el que Pina estaba a salvo de la guerra que se vivía en Alemania, pero también es preciso reconocer que escondida bajo las mesas desarrollaba poco a poco una aguda sensibilidad para percibir a los otros, sensibilidad que más tarde se convertiría en la herramienta de su trabajo como coreógrafa. A salvo pero no aislada del mundo, Pina fue espectadora de gran cantidad de escenarios entre cenas de amistad, de amor, de conflicto o de soledad. Lo que experimentó de niña en la cafetería, los gestos de la gente al estar de pie o sentada sobre las sillas, gestos como dar un abrazo, masticar, beber, tragar, cortar, mirar y sonreír o no sonreír fueron estímulos a su imaginación; Pina desarrolló como nadie las capacidades de mirar, escuchar y entender a la gente a través del cuerpo. Como si ella hubiera asistido a

una escuela-cafetería donde aprendiera a percibir tantas cosas sobre el cuerpo y los gestos, que para la mayoría de nosotros son ignoradas. Años más tarde, ya como la gran coreógrafa reconocida por todo el mundo, ella afirmaba en entrevistas y charlas haber sido siempre espectadora.

Even the restaurant in our hotel was highly interesting for me. My parents had to work a great deal and weren't able to look after me. In the evenings, when I was actually supposed to go to bed, I would hide under tables and simply stay there. I found that I saw and heard very exciting: friendship, love and quarrels –simply that you can experience in a local restaurant like this. I think this stimulated my imagination a great deal. I have always been spectator. (Bausch 2007: 2-3)

Pina convirtió su mirada en una herramienta extremadamente sensible para reconocer y analizar todo lo que expresamos con nuestros gestos y movimientos. Win Wenders director de cine, profundo admirador y amigo de Pina, leyó un hermoso texto en la ceremonia que se llevó a cabo en la *Opernhaus* de Wuppertal en memoria de Pina Bausch tras su muerte el 30 de junio de 2009.

Blind people are supposed
to sharpen their sense of hearing in compensation.
About Pina, you could almost say the reverse:
her mistrust of words
made her rely all the more on her eyes,
but in a very particular, unique way of her own.
She honed her gaze into an extraordinarily sensitive tool
for recognizing and analyzing everything
we say and express with our movements and gestures,
for everything we reveal about ourselves through them.
We do that involuntarily and unconsciously,
and most of it remains invisible to other eyes. (Wenders 2009)

Olvidamos el cuerpo, quizá porque en las civilizaciones actuales hay muchos mecanismos y distractores. Olvidamos el cuerpo tanto, que lo que expresamos a través de él permanece invisible a nuestros ojos. Por no hablar de las enfermedades o los accidentes que de pronto pueden aparecer para alejarnos parcial o definitivamente de él. Lo que hay que

subrayar de la descripción que hizo Win Wenders es que casi todo lo que revelamos a través del cuerpo es inconsciente e involuntario para nosotros mismos, y que fue en ese terreno en el que Pina se desarrolló con un instinto extraordinario para poder ver lo invisible. Ese modo extraordinario de ser le permitió a Pina dar lugar a los espectros²⁵, para permitirnos como público percibir lo invisible del cuerpo, lo otro en su alteridad más profunda e invisible que nos asedia.

Pina Bausch estudió en las más importantes escuelas de danza de aquella época. La primera fue la *Folkwang School* de Essen, Alemania, donde estuvo de 1954 a 1958. Allí conoció a Kurt Jooss, uno de sus grandes maestros y una de las principales figuras de la danza contemporánea europea, como hemos visto antes. Éste, basándose en la teoría de Rudolf von Laban, creó en 1926 un programa para la escuela de Essen, combinando música, danza y teatro. En la *Folkwang School* Pina aprendió a valorar el movimiento individual sin descuidar las bases de la técnica. La idea era romper la superficie de las poses clásicas, enfatizando en la experiencia corporal de manera personal, se trataba de evocar los gestos y las emociones que originan los movimientos, en vez de repetir las poses vacías de intenciones o significados. Este trabajo de Jooss corresponde a las preocupaciones de los directores de escena de la primera mitad del siglo XX, ya que en la búsqueda de la expresión individual del movimiento hay también un intento por conectar el cuerpo del bailarín con las verdades que el público necesita recordar, y sólo en ese sentido tiene lugar la repetición de los movimientos en la danza; repetir²⁶ es volver a ver, volver a sentir, volver a intentar de nuevo:

Repetir es una forma de comportarse, aunque en relación con algo único o singular, que no tiene semejante o equivalencia. Y tal vez esta repetición como conducta externa sea por su cuenta eco de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en el singular que la anima. (Deleuze 2005: 50)

²⁵ La noción de espectro a la que nos referiremos en esta investigación proviene, como lo hemos visto en las páginas anteriores, del filósofo Jacques Derrida El espectro es visible, no es espíritu, ni alma, tampoco cuerpo. El espectro aparece y se hace visible por momentos, cierto cuerpo, un cuerpo que no está presente de carne y hueso, cierta visibilidad. Ver Jacques Derrida: *Espectros de Marx* (2003 [1995]).

²⁶ Trabajaremos la repetición como acto dinámico de las piezas de Pina Bausch en el capítulo cuarto.

Se reconoce que esta formación de la escuela de Essen es la base más antigua en el trabajo que Pina Bausch desarrolló años después como directora de la compañía de la *Tanztheater Wuppertal*, al crear eventos escénicos que no se basaban en mostrar la técnica de la danza (aunque todos sus bailarines llevaran años de entrenamiento y arduos trabajos en los procesos de creación de cada pieza de Pina), sino en la exposición de humanidad de cada uno de los *performers*. Cuando se le preguntaba a Pina en qué se basaba para elegir a sus bailarines, ella respondía que no estaba interesada en *cómo* se movían sino en *qué* los movía, ¿por qué hacer tal o cual movimiento?, a fin de cuentas, la pregunta sería ¿por qué bailar?

J.M. Adolphe.- A plusieurs reprises, vous avez dit que ce qui vous intéresse, c'est comment bougent les gens, comment trouver des mouvements [...]

P. Bausch.- Lorsque je dis des choses de ce genre, je ne pense pas aux mouvements, mais à la façon d'être mis en mouvement, mû, ému intérieurement. En allemand, *bewegt*, c'est le même mot, mû, ému. Mais indépendamment de cela le mouvement, la danse, la poésie, c'est un monde qui joue un grand rôle mais ne devrait pas être fixe... (Adolphe 2007: 40)

Pina Bausch valoró el cuerpo como un inagotable territorio de exploración y de creación. Mediante el cuerpo de sus bailarines, Pina hace visibles las contradicciones de nuestros comportamientos cotidianos y muchas veces revela tanto la autenticidad como la falsedad de nuestras emociones.

Entre 1958 y 1961 fue becaria en la *Julliard School* de Nueva York, en donde destacó por la búsqueda constante de sentido y su infatigable dedicación a los más mínimos detalles. En la *Julliard* recibió clases de Antony Tudor, José Limón, Alfredo Corvino y Margret Craske. También estudió con Louis Horst, Mary Hinkson y Ethel Winter. Además bailó y trabajó intensamente en la compañía de Paul Sanasardo y Donya Feuer. Con éstos últimos Pina bailó en piezas como *Phases of Madness (Fases de la locura)* en trío con Sanasardo y Feuer, y en la pieza *In View of God (A la vista de Dios)* en la que desempeñó el papel de madre (Cf. Franko 2005: 6-8).

En 1962, ya instalada en Nueva York, trabajando con Paul Taylor en el *New American Ballet* y con Antony Tudor en el *Metropolitan Opera de Nueva York*, Kurt Jooss le pidió que regresara a Essen. Él había logrado volver a dinamizar el Folkwang Ballet, posteriormente rebautizado como la *Folkwang Tanzstudio*. Pina Bausch regresó a Alemania y bailó en obras de Jooss, tanto antiguas como nuevas, también trabajó como asistente de coreografía. A finales de los años sesenta Pina comenzó a crear independientemente y dio a conocer obras como *Fragmento* o *Im Wind der Zeit (En el viento del tiempo)*, por la que fue galardonada con el primer premio en el Taller Coreográfico Internacional de 1969 en Colonia. En esa época el profesor Hans Züllig le ofrece la dirección del *Folkwang Tanzstudio* de Wuppertal que ella asume en 1973. Ese año el director del teatro de Wuppertal, Arno Wüstenhöfer, la nombra directora de la Compañía de Ballet de Wuppertal, al que pronto cambió de nombre, desde entonces hasta ahora lo conocemos como *Tanztheater Wuppertal*: la danza-teatro de Wuppertal. El cambio de nombre fue una declaración de intenciones, significó la libertad para elegir sus propios medios de expresión.

A pesar de la influencia de Brecht, de sus maestros Kurt Jooss o Antony Tudor, o de los *performers* americanos de los años sesenta, como la *Judson Church Theater*, habría que reconocer que en la *Tanztheater* de Pina Bausch hay una singularidad a la que no se le puede atribuir predecesor sino originalidad y diferencia, es decir, lenguaje propio: “*They compared her to Brecht, sometimes, linked her to her dance teachers and predecessors, but in fact she was unique in her kind... she was inventive artistically, breaking away from the frontiers of her art*” (Adnan 2010: 84).

Los cuerpos de los bailarines de la *Tanztheater Wuppertal* se abrieron paso en el mundo de la danza de los años setenta con un nuevo lenguaje y una gran fuerza expresiva para producir tanto sentimientos, como crítica social. En el debut de la compañía cierto público de danza reprobó el trabajo de Bausch, no obstante, jamás hubo una oposición general al nuevo lenguaje de la danza-teatro. Pina Bausch afirmaba en una entrevista, en la que precisamente se le cuestionaba la reacción del público, que al crear una pieza uno no se cuestiona a qué tipo de público le va a agradar, lo esencial es saber eso que uno quiere decir (Cf. Servos 2001: 291). La intención de la danza-teatro es ver sobre la

escena hombres y mujeres, no bailarines y bailarinas. Desde aquellos años y hasta la fecha, la compañía de danza-teatro de Wuppertal nos ofrece “el retrato de personas de los más diversos países que sin quererlo, ya solo por su presencia ininterrumpida desde principios de los setenta, al margen de la industria cultural corriente de nuestra época vinculada a las tendencias, han creado juntos un enfoque de la Historia” (Kay 1988: 109). En las próximas páginas nos detendremos en argumentar cómo el cuerpo modifica nuestra idea de historia. La historia es interpretada y estructurada a la medida del cuerpo, por lo tanto, al pasar por el cuerpo la historia deja de ser una linealidad más o menos homogénea y convencional para convertirse en una experiencia que determina la presentación del cuerpo en su singularidad.

2. Cuerpo: efectos teóricos, literarios y escénicos

Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. Es un proceso, es decir un paso de Vida que atraviesa lo vivible y lo vivido.

Gilles Deleuze: “La literatura y la vida”

La pregunta más inmediata en esta tesis es por qué hacer una investigación sobre danza-teatro, concretamente sobre la figura de Pina Bausch desde la teoría literaria. Y contestaríamos con otra pregunta de carácter muy general: ¿por qué se escribe literatura? Habría un abanico de respuestas, pero entre todas ellas nosotros preferimos una, a saber, la que se refiere al cuerpo. Se escribe porque el cuerpo desea, se escribe porque hay deseo de escritura. No hay necesidad de definir ningún tipo de relación psicológica o fisiológica para asumir que si hay cuerpo, hay deseo y sólo entonces, afirmamos junto con Roland Barthes (1987), también *hay* escritura. Esta respuesta nos acerca a las artes escénicas.

El deseo reside en la escritura y por eso el cuerpo juega un papel fundamental en la literatura como en la danza; el deseo aparece con el cuerpo y lo sobrepasa. La condición imaginaria del deseo transfigura al cuerpo y se convierte en *fuera productiva*. Se escribe porque hay cosas demasiado grandes, demasiado fuertes, irrespirables o irresistibles, todas ellas superficies del cuerpo. “De lo que ha visto y oído, el escritor regresa con los ojos llorosos y los tímpanos perforados. ¿Qué salud bastaría para liberar la vida allá donde esté encarcelada por y en el hombre, por y en los organismos y en los géneros?” (Deleuze 1997: 14). Y a propósito de los géneros como cárceles, quisiéramos abrir la puerta de esas dos habitaciones que guardan recelosas los tesoros de la danza y la literatura, al liberarse las grandes obras nos daríamos cuenta que siempre han estado unidas; no nos referimos a las citas sobre la danza que hay en la literatura ni a las representaciones que a lo largo de la

historia del ballet se han hecho a partir de argumentos literarios²⁷, sino a aquello que tienen en común desde el origen: un cuerpo que desea.

Contrariamente a la vieja escuela freudiana que interpretaba el deseo a partir de la pulsión reprimida, el deseo al que hacemos referencia con autores como Barthes, Deleuze, Guattari, Rolnik o Butler es sobre todo producción de subjetividades o producción deseante, la cual “está directamente en posición de producir sus objetos y los modos de subjetivación que le corresponden” (Guattari y Rolnik 2006: 372). En el último capítulo de esta tesis veremos cómo Pina Bausch y su compañía crearon piezas a partir de residencias en diferentes ciudades del mundo, veremos cómo reinventaron cada vez un país, un pueblo que faltaba²⁸, en este sentido su obra coreográfica coincide con la definición que hace Deleuze (1997: 16) de la literatura: “la invención de un pueblo”, es decir otra posibilidad de vida.

La literatura con toda su imaginaria es tan importante para pensar en el cuerpo como lo es la danza y el teatro. En este capítulo analizaremos obras en la literatura, en la *performance*, en el teatro y en la danza-teatro, piezas que han producido un cierto modo de visibilidad y reapropiación del cuerpo, cuyas relaciones, tanto de contenido como de forma, existen y hacen posible los estudios interdisciplinarios como el que aquí presentamos. Lo *otro* de la realidad²⁹ que se presenta como sombra o espectro pertenece al terreno del arte, mediante diferentes formas podemos encontrarlo en la literatura y en las artes escénicas, como lo veremos a continuación.

²⁷ Dos ejemplos de estas relaciones que van de la literatura a la escena y de la escena a la literatura lo tenemos en *Orfeo y Euridice* y *La Consagración de la Primavera* trabajados en el tercer capítulo de esta tesis. Más ejemplos y una revisión detallada sobre las relaciones entre literatura y danza lo tenemos en el libro de Dolores Ponce (2010) *Danza y literatura ¿Qué relación?*

²⁸ Por ejemplo, veremos cómo convirtió Lisboa en una pieza de acento caboverdiano, dulce, dolorosa y suspirante, una obra con la que los mismos portugueses se quedaron sorprendidos.

²⁹ Como lo hemos visto en el capítulo anterior, sobre todo en los textos de Antonin Artaud, la sombra se distingue de lo falso y del error, y en cualquier caso es más cercana a la realidad arquetípica, pre-conceptual y originaria. De acuerdo a Jacques Derrida en la *Historia de la mentira* tanto la mentira tanto como la sombra, se inscriben en el horizonte del *pseudos* griego (usado por Platón en el *Hipias Menor*); “el campo de la palabra *pseudos* incluye no sólo a la mentira, también a la invención poética, a la fábula y al fantasma, es decir, a lo espectral” (Derrida 1997: 15).

2.I. Metáforas del cuerpo

Comenzaremos por hacer un alto en el uso del término cuerpo. Antes de nombrarlo en la danza-teatro de Pina Bausch, elegimos afirmar que *hay cuerpo*. Esta afirmación plantea por sí misma problemas teóricos que no se contestan con una ciencia del cuerpo o con ontologías, no se trata de hacer una teoría del cuerpo a modo de conocimiento sino de obedecer a la demanda de su condición: hay que pensar en él. Cuando nos referimos a nuestro cuerpo (así como a la palabra cuerpo) muchas veces confiamos en su uso porque parece que lo tenemos para nosotros, que es nuestra propiedad y que es anterior a cualquier técnica; hemos creído que no hay que producirlo porque está ahí, al alcance y a nuestra disposición, porque es nuestra morada, la más íntima e inmediata. Pero esto no es seguro. Usamos expresiones como “cuerpo del estado”, “cuerpo del delito” o “cuerpo del texto” sin saber si el uso de “cuerpo” en cada caso nos traiciona o no, obligándonos a adoptar posturas y significados que tal vez no desearíamos asumir. “Hay” significa que *eso ha* y también significa demanda, *hay que*. Con este doble sentido afirmamos que *hay cuerpo* y atendemos la condición de dicha afirmación: *hay que* pensar en ello.

Hay que hablar o hay que pensar en sus diferentes modos de presentarse, en las metáforas que históricamente lo han condicionado, ya no solamente como cuerpo vivo en el que depositamos la fe de la presencia, cuerpo *presentemente vivo* lo nombra Jacques Derrida en *Espectros de Marx*. Hay que pensar además en el cuerpo que no se ve, en el cuerpo que se enferma, en el que se transforma o que se produce, hay que hablar del espectro, cuestión que pasa irremediamente por el cuerpo, como lo veremos más adelante, en última instancia hay que hablar y hay que escribir sobre el cuerpo, con el cuerpo.

Por ahora bastará con revisar brevemente la historia del cuerpo en Occidente, revisar ciertas metáforas que lo han definido y mirar cómo ha variado la idea de cuerpo, de tal modo que podemos asegurar que se trata de un constructo cultural que opera en el imaginario de una época, y que cambia como lo hacen las relaciones de poder y de propiedad, así como las relaciones entre los mismos cuerpos y sus superficies.

Para casi todas las culturas antiguas la existencia humana se definió como espiritual y corporal a la vez. En la historia de la antigua Grecia, Platón nos ofrece algunas imágenes

para afirmar que el cuerpo es la habitación del alma, pero la mayoría de dichas imágenes ilustran un estado de prisión porque el cuerpo, antes que morada, aparece como cárcel o caverna³⁰. Platón fue heredero de la filosofía pitagórica y para los pitagóricos, “el hombre racional en particular, les parecía estar gobernado por cuatro principios [tierra, aire, fuego y agua], localizados respectivamente en el cerebro, el corazón, el ombligo y el falo” (Cf. Klibansky y Panofsky 1991: 30). A partir de esta descripción, se entenderá que no hay cuerpo en general, ni en la teoría ni en la vida, el cuerpo que describe Filolao tiene falo, es un cuerpo masculino. Con esta descripción abrimos un abanico de preguntas, la primera, la más inmediata es la del género. ¿Cuál es la esencia, si la hay, de la masculinidad?, ¿el falo?, ¿Qué estrategias se esconden detrás de la preservación del género dentro de su marco binario (masculino/femenino)?

En ambos sentidos, tanto en la noción de hombre conformado por cuerpo y alma, como en la definición binaria del género: masculino y femenino, la visión dualista del ser humano es mantenida y manipulada por el cristianismo. Desde la perspectiva cristiana cuerpo y alma son dos principios radicalmente distintos, superior el uno, inferior el otro, y a medida que aumenta la culpabilización del cuerpo, más se relacionan entre sí la corporalidad, la sexualidad y lo femenino. El cristianismo intentó abstenerse del cuerpo y de sus superficies, es decir, ignorar los deseos de la piel y de la carne. Quizá porque el cuerpo implica, “mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también al contacto y a la violencia” (Butler 2006: 40). La moralidad cristiana identificó al sujeto masculino con el “cuerpo racional” y al cuerpo femenino con el “cuerpo-objeto”. Tomás de Aquino escribe en el libro II de la *Suma Teológica* que “el diablo” es decir, el agente principal de la tentación, se sirve de la mujer como instrumento para hacer pecar al hombre; el cuerpo de la mujer, afirma el santo, es más débil y más apto para la seducción (Aquino 1973). Mal, mujer, cuerpo e instrumento son eslabones de una misma cadena semántica. Sin embargo, lo que nunca pudieron ver los pensadores cristianos como Tomás de Aquino es que el instrumento del deseo puede ser a la vez el agente del deseo, no están separados, por el contrario, agente e instrumento se confunden constantemente en el territorio del deseo. El intento por unir deseo y realidad es

³⁰ Ver el mito de la caverna en Platón: *La República*, libro VII, 514a-516d.

el vértigo que transforma al género constantemente, “la naturaleza fantasmática del deseo pone de manifiesto que el cuerpo no es su base ni su causa, sino su *ocasión* y su *objeto*” (Butler 2007: 159). El cuerpo del hombre, tanto como el cuerpo de la mujer, pueden ser agente e instrumento a la vez, el cuerpo es el lugar donde «el hacer» y «el ser hecho» se tornan equívocos. Y es en este papel del cuerpo como objeto espectral que los géneros se colapsan. La condición imaginaria del deseo siempre sobrepasa el cuerpo físico a través del cual o en el cual funciona.

Con el paso de los siglos la sociedad cristiana que negaba el cuerpo comienza un proceso de cambio; poco a poco la mujer³¹, el o la homosexual, el o la transexual, así como otras minorías³², se van posicionando públicamente y retoman su papel en la sociedad dignificando sus diferencias, sus deseos y sus cuerpos. El deseo puede producir sus propias obras, en la literatura, en la danza y en el teatro, pero además, el deseo produce la subjetividad y con ella el propio cuerpo, incluso el género.

³¹ La norteamericana Yvonne Rainer declara un posocionamiento feminista en su trabajo como coreógrafa. En 1965 hizo público su “No Manifiesto” en el que, entre otras cosas, se negaba a seducir al público con su danza:

No to spectacle.
No to virtuosity.
No to transformations and magic and make-believe.
No to the glamour and transcendency of the star image.
No to the heroic.
No to the anti-heroic.
No to trash imagery.
No to involvement of performer or spectator.
No to style.
No to camp.
No to seduction of spectator by the wiles of the performer.
No to eccentricity.
No to moving or being moved. (Rainer 1965)

³² A propósito de la *performance* de minorías en Latinoamérica (que incluye migrantes, hijos o nietos de migrantes en Estados Unidos, y las comunidades marginadas dentro de los mismos países latinoamericanos), podemos leer el libro de Coco Fusco (2000): *Corpus delecti. Performance art of the Americas*. Dividido en tres partes: I. Cabartes heterotópicos, homoeróticos e hyper-exóticos (que incluye obras de Carmelita Tropicana, Coco Fusco, Jesusa Rodríguez, Tito Vasconcelos, Luis Alfaro, entre otros). II. Ritual y Cuerpo Político (con obras de Rafael Montañez Ortiz, Ana Mendieta, Tania Bruguera, Cesar Martínez, Nao Bustamante, entre otros) III. Paso a través y en oposición a la esfera de lo público (con obras colectivas en Chile, Cuba y México, y con figuras como Pedro Lemebel y Francisco Casas -sobre ellos también puede leerse el artículo de Ángeles Mateo del Pino “*Performatividad* homobarrocha: Las Yeguas del Apocalipsis” (Mateo del Pino 2013)-, Maris Bustamante, Leandro Soto, Guillermo Gómez-Peña entre otros).

Como lo observa el poeta chileno: “Quizás, las pequeñas historias y las grandes epopeyas nunca son paralelas, los destinos minoritarios siguen escaldados por las políticas de un mercado siempre al acecho de cualquier escape”. (Lemebel 1996: 27). Un escape, una fisura, una grieta del sistema ha sido la danza-teatro y ese tendría que seguir siendo su papel. En el capítulo anterior abordamos con qué técnicas de reapropiación del cuerpo trabajaron las pioneras de la danza moderna a principios del siglo XX y en las próximas páginas de este capítulo veremos cómo lo hicieron algunos años más tarde las mujeres artistas de la *performance* para exponer sus demandas, deseos, cuestionamientos y, sobre todo, cómo la toma de conciencia del cuerpo ayudó a la emancipación de la mujer en todas las áreas de la sociedad del siglo XX. Pero antes hagamos un apunte filosófico necesario para determinar las nociones de “superficie” y “afecto” que usaremos en toda esta investigación y que provienen de la crítica al principio de racionalidad cartesiano.

Superficies y afectos

René Descartes

La singularidad es la condición a la que está sometido el cuerpo. Regresemos un momento a la imagen del hombre racional según los pitagóricos para constatar con este ejemplo que ni siquiera la idea de sujeto puede imponer al cuerpo una imagen universal: recordando las imágenes de las vasijas griegas, sabemos que se trata de un varón, ciudadano griego y probablemente sea además un hombre maduro, aún joven, fuerte y saludable, todas estas características son singulares e insustituibles. Afirmando las marcas que existen en cada cuerpo, sostenemos que no hay cuerpo en general, además del género, hay ciertas marcas de la edad y la salud, de la memoria, ciertas marcas de la historia y de la disciplina de cada cuerpo en concreto. No podemos ser representados a través de una simple conjunción de cuerpo y alma, como se pretendía en las filosofías pitagórica o platónica, binomio que se transformó en mente y cuerpo con René Descartes (1596-1650).

El principio cartesiano: “yo pienso, luego existo” depende del dualismo entre las almas y los cuerpos. En el siglo XVII este filósofo negó la existencia de sus ojos, su cabeza y sus manos, el cuerpo era para él una de las cosas que podían ponerse en duda para poder argumentar a favor de la mente. “De las cosas que pueden ponerse en duda” así subtítulo la primera de sus *Meditaciones Metafísicas*. La existencia, según Descartes, se prueba primero

negando que *hay cuerpo*, el filósofo utilizó en sentido negativo lo que Roland Barthes³³ llama “testigos de realidad”, a saber, recursos retóricos para producir el efecto en el lector de que “eso ha sido real”, que en el caso de Descartes producirían el efecto de que “eso”, a saber, el cuerpo, no es real. En la construcción del argumento cartesiano el cuerpo tiene un papel relevante en sentido negativo³⁴.

Después de crear estratégicamente la duda sobre el cuerpo y afirmar la existencia divina, Descartes establece la diferencia entre el sueño y la realidad, termina el texto con la Sexta Meditación titulada “De la existencia de las cosas materiales y de la distinción real entre cuerpo y alma”, en ella el filósofo francés matiza la condición de dicha dualidad reuniendo a su manera cuerpo/mente:

La naturaleza también me enseña, por medio de esas sensaciones de dolor, hambre, sed, etc., que yo no sólo estoy en mi cuerpo como el marinero en su nave, sino que estoy unido estrechísimamente y como mezclado con él, de tal manera que formo una sola cosa con él. (Descartes 1997: 74)

Así que, si la conclusión cartesiana de la estrecha unidad de mente y cuerpo que componen el *yo* se sostiene, entonces habría que agregar que “los límites de lo que yo conozco de mí mismo son los límites del *yo*, y si hay cosas verdaderas de mí mismo que no conozco, no pertenecen a mi esencia” (Danto 2003: 237), es decir no pertenecen a mi cuerpo. Como lo veremos a lo largo de esta tesis hay situaciones propias del cuerpo y ajenas a la consciencia, enfermedades como el cáncer o el sida por ejemplo, que pueden habitar el cuerpo sin que el enfermo lo sepa o sienta dolor alguno; otras veces el cuerpo

³³ En el texto titulado *El efecto de realidad* Barthes describe aquellas estructuras retóricas utilizadas por el discurso histórico y también por el realismo contemporáneo de Gustave Flaubert para producir un *efecto literario*, una “ficción de realidad”, que tiene como principio anunciar «aquello que ha sido realmente». Léase por ejemplo a Descartes: “yo estoy aquí ahora, sentado junto al fuego, vestido con una bata, con este papel entre las manos...” (1997: 16). Este autor se planteó un escenario donde los objetos, a saber, la bata que le cubre el cuerpo, el fuego, el papel sostenido entre las manos y los ojos podrían ser los testigos de una realidad engañosa, es decir, los testigos de un sueño, y entre esos testigos también está el cuerpo, ese cuerpo que cubre la bata, que se sienta y que tiene manos.

³⁴ A propósito del problema del cuerpo en Descartes, Danto, filósofo anglosajón, señala lo siguiente: “ La famosa primera meditación en la que todo queda opacado por la sombra de la duda es en realidad un recurso estratégico de alguien deseoso de sembrar la duda acerca de cuestiones normalmente consideradas ciertas más allá de cualquier duda sensata, para evitar un contraste espontáneo entre ellas y las cuestiones normalmente consideradas abstrusas, como asuntos de mera fe y ortodoxia, como nuestra inmortalidad y la existencia de un ser perfecto, que en realidad, sostiene, son luminosamente ciertas” (Danto 2003: 238).

deseante puede presentarse como un extraño al cual no sólo no conocemos, sino al cual nos enfrentamos, algunas veces el cuerpo se vuelve casi ajeno, como si el cuerpo, esa supuesta morada del *yo* estuviese habitada por fantasmas; el ser en el género es *para los otros*, y, de cierto modo, implica la desorientación de la primera persona, es decir, del ego: “Como cuerpos siempre somos algo más que nosotros mismos y algo diferente de nosotros mismos”. (Butler 2006: 46) Todos los estados o superficies del cuerpo demuestran que, el autoconocimiento instantáneo que define al yo cartesiano es insostenible.

No podemos defender la idea de algo esencial que defina al cuerpo sin el tiempo, la memoria, sus atributos o separado de la supuesta mente/alma. El cuerpo que es parte de nuestra humanidad no es el cuerpo como objeto, no se sostiene la definición del cuerpo como *res extensa* que ocupa el espacio, como la nave del marinero o la máquina habitada por la mente o por algún fantasma³⁵, sino que el cuerpo también da lugar a los pensamientos, a las emociones y en general a la vida, desde lo fisiológico hasta la complejidad de estructuras, acciones y emociones que nos identifican como humanidad y nos permiten abrir diferentes campos de experiencias.

Baruch Spinoza

El cuerpo está relacionado con aquello que identificamos como presencia, pero además está marcado por la historia y por la naturaleza, por lo público y lo privado, es decir, por sus relaciones y afectos, nociones que propone el filósofo Baruch Spinoza (1632-1677), judío de nacimiento y luego desertor del judaísmo. Según Spinoza se puede conocer el mundo porque cada individuo (vegetal, animal, humano o divino) está compuesto por la misma fórmula: alma y cuerpo; de tal modo que todos los seres nos replicamos o nos afectamos. Habría que distinguir “entre las modificaciones de las sustancias y las sustancias mismas” (Spinoza 2005: 42), confundir naturaleza humana y divina es fácil, afirma Spinoza, sobre todo cuando ignoramos cómo se producen los afectos del alma (2005: 42). Según el filósofo, todos los individuos están en la naturaleza formando un mismo plano, variable en cada momento, en el que se afectan unos a otros, puesto que la relación que

³⁵ La mente como un fantasma en el interior de una máquina es la caricatura metafísica que propuso en el siglo pasado Gilbert Ryle, considerando que la mente cartesiana “estrechamente ligada al cuerpo” podría ilustrarse como un fantasma: cierto cuerpo espectral que encarna a la mente. Ver Gilbert Ryle (2005) *El concepto de lo mental*.

constituye cada uno supone un grado de fuerza, o sea, un poder de ser afectado, y un afecto es, “en primer lugar, la huella de un cuerpo sobre otro” (Deleuze 1997: 192). Spinoza elimina el dualismo cartesiano con su filosofía de los encuentros y de los afectos, en sus textos repite reiteradamente que lo asombroso es el cuerpo, precisamente por su capacidad de ser afectado o modificado. “El alma humana es apta para percibir muchísimas cosas, y tanto más apta cuanto de más maneras pueda estar dispuesto su cuerpo” (Spinoza 1980: 89). El encuentro con el otro, la duración, el deseo, el poder y el temor, el hambre y la sed, el delirio, el sueño y la alucinación, en suma, el devenir, son constantes modificaciones o afectos. Nadie como Spinoza tuvo jamás una idea tan original de la conjunción “y” (Deleuze 1980: 69), cuerpo y alma, son modificaciones de la Sustancia, de este modo, la huella que un cuerpo deja en otro es también la huella o el afecto que se transmite al alma:

Cuando Spinoza dice: lo asombroso es el cuerpo..., no quiere convertir el cuerpo en un modelo, y el alma en una simple dependencia del cuerpo. Su empresa es mucho más sutil. Quiere eliminar la pseudo-superioridad del alma sobre el cuerpo. Hay el alma y el cuerpo, y los dos expresan una misma y única cosa: un atributo del cuerpo es también un sentido (*exprimè*) [expresión] del alma. (Deleuze 1980: 71)

Este estudio del problema del cuerpo desde la filosofía nos sirve para afirmar que no hay definición válida del cuerpo a partir de algo tal que esencia, es decir, en contraposición de algo tal que mente/alma. Para dar cuenta de la paradoja del cuerpo, a saber, que siempre se presenta como más que *un* cuerpo, leamos por último una cita de *Diotima de Manitea* de la filósofa María Zambrano: “no me sentía apenas el cuerpo y mis ojos grises, verdes, azules, debían de parecer de ciega, sobre todo cuando me quedaba mirándome las manos que siempre me fueron un misterio” (Zambrano 2005: 231). Estos enunciados podrían recordarnos a la duda cartesiana; sin embargo, en la escritura de Zambrano la extrañeza se anuncia como modo de ser del cuerpo, un efecto de la superficie o de la piel, el misterio del propio cuerpo y no la negación del mismo. Describiendo el misterio, Zambrano da lugar al cuerpo en una de sus superficies a la que podemos llamar «la condición del extraño».

Cuerpo extraño

Julio Cortázar

A propósito de la extrañeza que puede llegar a provocarnos el cuerpo, a propósito de la extranjería con nosotros mismos, veamos *La casa tomada* de Julio Cortázar, un excelente relato donde podemos encontrar en “la casa” diferentes sentidos de la habitación y el exilio: la casa como cuerpo, además de la casa como patria.

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia. (Cortázar 1995: 7)

Una casa da el refugio necesario, contiene los recuerdos y nos brinda la protección y la paz, pero la vida interior y el ensueño, la habitación propia, no es una situación permanente, como la vida, el cuerpo no está asegurado. El cuerpo es la morada más confiable, hasta que se enferma o nos rechaza, entonces ya no nos hospeda ni nos pertenece del todo, el cuerpo puede sernos ajeno y no darnos refugio ni valor.

A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como un ciudadano de aquel otro lugar. (Sontag 2008: 10)

La alienación del cuerpo puede aparecer un día, de pronto, con una enfermedad: el dolor que puede llevar a la parálisis, las hemorragias o simplemente los sonidos extraños, como el susurro ahogado con el que comenzó a clausurarse *La casa tomada*. En el relato cortazariano el sonido de lo invisible juega un papel principal, nos anuncia la aparición de “algo”.

De noche siento sed, y antes de acostarnos le dije a Irene que iba hasta la cocina a servirme un vaso de agua. Desde la puerta del dormitorio (ella tejía) oí el ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño porque el codo del pasillo apagaba el sonido. A Irene le llamó la atención mi brusca manera de detenerme, y vino a mi lado sin decir palabra. Nos quedamos escuchando los

ruidos, notando claramente que eran de este lado de la puerta de roble, en la cocina y en el baño, o en el pasillo donde empezaba el codo casi al lado nuestro.

No nos miramos siquiera. Apreté el brazo de Irene y la hice correr conmigo hasta la puerta del cancel, sin volvernos hacia atrás. (Cortázar 1995: 16)

Tenemos la costumbre de asumir que el cuerpo es nuestra morada a pesar de que algunas veces resulta casi ajeno, a veces parece como si el cuerpo, esa supuesta morada, estuviese habitada por invisibles huéspedes que entran y salen como si nuestra puerta estuviese abierta. La casa, como el cuerpo, nunca es lo que era. Hay cosas verdaderas del propio cuerpo que uno ignora -tener una enfermedad que todavía no ha sido descubierta, por ejemplo-. Con *La casa tomada* nos damos cuenta de que hay cierta fuerza espectral a la que tarde o temprano nos tenemos que enfrentar. El privilegiado mundo interior que simboliza la casa (Bachelard 1997) se derrumba, la seguridad, el calor y la protección se quiebran, en su lugar quedan las ruinas³⁶, ecos y sombras se despiertan. El cuerpo de pronto es morada sin cimientos, extraño y espectral, que se rebela a la voluntad: “el sonido venía impreciso y sordo, como un volcarse de silla sobre la alfombra o un ahogado susurro de conversación” (Cortázar 1995: 12), pasos de pies descalzos, secretas palabras, danzas sobre la mesa y pesadas sombras en los umbrales de las puertas habitan la casa-cuerpo. Lo visible está incluido en lo in-visible, en la palabra y en la “vida real”, a pesar de que nuestra cultura privilegie lo que se ve, el espectro de lo invisible es mucho más amplio (De Belder 2002: 196).

Cuando el cuerpo es como esa casa tomada que nos echa a la calle, cuando se nubla la vista y un día de pronto no hay sino ceguera, cuando un día las piernas no responden, es quizá demasiado tarde para detenernos a pensar en lo que implica que *hay cuerpo*, porque hemos marginado ya las caricias invisibles, los sonidos invisibles y los olores que aparecen en nuestra memoria (que son diferentes de los que pudieran estar realmente sucediendo), aniquilamos las sombras y todo lo que no está *presentemente vivo*, recordando con ello el vocabulario derridiano que nos advierte que no hay ética posible ni justa si no reconocemos el respeto “por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí*,

³⁶ Sobre la casa derrumbada, rota y caída, se recrea la artista canaria Macarena Nieves (2013). Sobre la figura de la ruina trabaja el escritor cubano Jose Antonio Ponte, comentaremos su obra en el último capítulo de esta tesis al analizar la pieza de Pina Bausch *Palermo, Palermo*.

presentemente vivos tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido” (Derrida 2003 [1995]: 12).

Hay cuerpo parece más que una afirmación, es cierta condición de vida; sin embargo, no es tan sencillo. Hemos visto con el relato de *La casa tomada* que el cuerpo, aún siendo condición para la vida, no garantiza la vida en él, la vida in-corporada no es inmediata, ni común. La enfermedad, o bien el olvido o bien la excesiva confianza de tenerlo ahí siempre imponen una distancia con el cuerpo. Por eso ya no podemos confiar en que nuestro cuerpo es la más común de las moradas, tampoco nos valen las viejas metáforas del cuerpo como prisión o instrumento, asumimos la condición de extrañeza, asumimos y valoramos la condición espectral. Habría que comprender que la habitación no está dada, que hay que ganarla y producirla, un artista que produce el cuerpo puede estar hablándonos desde diferentes lenguajes: literatura, música, artes escénicas, artes plásticas, *performance*. En este capítulo reconoceremos la producción del cuerpo desde la literatura para compararla con el campo de las artes escénicas, precisamente en aquello que tienen en común: el cuerpo. Para esto habría que recordar el trabajo de los artistas como Adolphe Appia que, en cierta forma spinoziana, nos dice que “el artista-creador debiera ver en todos los cuerpos el suyo reflejado; debiera sentir en los movimientos de los otros cuerpos, los movimientos del suyo; y sobre todo, debiera vivir *corporalmente* en humanidad (Appia 2000: 384).

Tiene que quedarnos claro, lo que deviene cuerpo, lo que deviene fuerza incorporable, está entre los cuerpos, hay que vivir corporalmente entre los otros reconociendo la fuerza de producción del cuerpo. “Como la caricia, la palabra sigue estando en la superficie de las cosas, sus dominios son la superficie” (Barthes 1987: 227). Incluso para las caricias invisibles, el cuerpo es la superficie, el cuerpo está para mezclarse *entre* otros cuerpos en la piel, en la palabra, en la danza y también en la escritura. Si, como decía Barthes, la caricia y la palabra tocan la superficie de los cuerpos, si lo más profundo es la piel, entonces para poder producir literatura hay que procurarse una superficie de escritura, un cuerpo.

2.II Cuerpo y texto

Así como el cuerpo da lugar a la escritura, también el texto modifica el cuerpo, en este sentido hay una *performatividad* que se desarrolla en la escritura; además, ambos, cuerpo y texto comparten la condición imaginaria del deseo. “El cuerpo, que siempre ha sido considerado un signo cultural, limita los significados que origina, pero nunca se desprende de una construcción imaginaria” (Butler 2007: 159). Nuestros propios cuerpos pueden ser contruidos textualmente, para escribir es preciso producir una superficie donde las palabras signifiquen, hace falta producir un espacio o habitación propia en el cuerpo y para el cuerpo. “Es siguiendo la frontera, costeano la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporal” (Deleuze 1989: 33). La tarea de la producción la remarcamos tanto, precisamente porque no es nada fácil en nuestra sociedad de consumo pensar en términos de producción, es como ir a contrapelo.

Todo, en nuestra sociedad, sociedad de consumo, y no de producción, sociedad del leer, del ver y del oír, y no sociedad del escribir, del mirar y del escuchar, todo está preparado para bloquear la respuesta: los aficionados a la escritura son seres dispersos, clandestinos, aplastados por mil presiones. (Barthes 1987: 47)

Esto mismo se advierte en la tesis VII sobre la historia, y también en textos como *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* o en *Tentativas sobre Brecht*, en los que Walter Benjamin asegura que el autor de obras de arte debe reconocerse como productor de técnicas. Si el imperativo derridiano pide justicia por aquellos que no están *presentemente vivos*, pide dar lugar a los espectros, el imperativo benjaminiano pide a su vez colocarse en el papel del productor y no en el de consumidor.

Nuestros propios cuerpos pueden ser, cada vez más, autoconstruidos hasta límites insospechados. Artistas de diferentes generaciones han dado lugar al arte corporal y de la acción desde planteamientos que asumen la artificialidad y la cultura como constructos que cuestionan la supuesta naturaleza del cuerpo y del género. Un ejemplo lo encontramos con la *performer* francesa Orlan.

Orlan ha modificando quirúrgicamente su rostro, “incorporizando” estándares de belleza como son la barbilla de la Venus de Botticelli o la frente de la Gioconda para ello se

hizo nueve operaciones de cirugía estética entre 1990 y 1998. Creó escenografías en las mesas de operaciones, leyó manifiestos psicoanalíticos y filosóficos mientras los doctores le practicaban incisiones con anestesia local. Las operaciones fueron grabadas en vídeo y fotografiadas en los propios quirófanos decorados para la ocasión, incluso el equipo médico que la asistía vestía trajes diseñados por afamados modistos específicamente para dichas acciones. Estas operaciones fueron retransmitidas para distintos programas locales por telecomunicación interactiva. Orlan inició un “proceso hasta entonces inédito en el arte que la situaba en la estela del mito de Frankenstein” (Abuín 2006: 143), con sus *performances* quería indagar en la identidad, la representación y las nuevas tecnologías en el cuerpo. A Orlan le ha interesado el psicoanálisis desde lecturas feministas, y ha trabajado sobre la idea de que es posible tratar juntas la imagen interna y la imagen externa de una misma persona.

Las propuestas de Orlan, y los textos de sus curadores como Olga Guinot³⁷, nos hacen pensar en el cuerpo como medio, como instrumento de trabajo, manipulable, modificable técnicamente, sin duda, pero hay algo más que habría que cuestionar, por ejemplo, la herencia cartesiana asumida por el psicoanálisis, y asumida también por esta *performer* contemporánea que aún cree en la dualidad estrecha entre cuerpo y mente: “una vez desasidos de lo más íntimo, el cuerpo, seremos capaces de inventarnos, renacernos y, por fin, abrir el cuerpo y la mente a una serie infinita de posibilidades por descubrir” (Guinot 2002: 16). Aún habría que deshacernos de la noción de dualidad cuerpo/mente, aún habría que dejar de concebir el cuerpo como espacio psíquico antes de descarnar e intervenir el cuerpo en busca de las múltiples formas de la identidad o de la autoconciencia. Precisamente porque es necesario redefinir la identidad también en términos de herencia y criticar la idea de sujeto. Hay que rescatar la fórmula de Rimbaud, “*Je est une autre*”, para hablar de la identidad que no necesita revestirse en la carne de otro porque cada cuerpo es

³⁷ De quien podemos leer la siguiente cita: “La obra no acaba en su cuerpo, sino que empieza en el momento en que su grasa, sangre y carne sirven para alumbrar nuevas producciones y la puesta en escena, los textos y los bailes, serán recogidos en videos o fotografías que continuarán la obra de la artista. Esta mezcla de escenografía, elementos surrealistas y denuncia de los estereotipos sociales, nos llevan a relacionar a Orlan con una serie de artistas que, partiendo de planteamientos similares, han desarrollado su trabajo usando el propio cuerpo no como receptáculo último de sus prácticas artísticas, sino -en palabras de Anna María Guasch-, como “sostén privilegiado de lo verdadero o lo falso” (Guinot 2002: 16).

capaz de presentarse como otro sin necesidad de cambiar de apariencia, es la capacidad de ser afectado, como diría Spinoza, lo que define al cuerpo. *La huella del otro*, según Emmanuel Lévinas (2001: 68), está en el rostro: “El orden personal al que nos obliga el rostro está más allá del Ser. *Más allá del Ser está una tercera persona* que no se define por el Sí-Mismo o por la ipseidad”. La huella del otro tiene significado sin necesidad de estar presentemente visible, no hace falta cambiar de apariencia porque el otro está ahí, en el cuerpo y la mirada, en el rostro de cada uno de nosotros y su auténtica huella es capaz de perturbar el orden del mundo. Como el fantasma, la huella del otro es intempestiva.

La mejor pregunta de Benjamin en *El autor como productor* sería aquella que cuestiona a la técnica, no a la obra o a su papel en el mercado cultural, sino aquella “que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones ...de producción de un tiempo” (Benjamin 1999: 119). *Performers* como Orlan, o como Roy Ascott, quien ha investigado en las posibilidades del internet como mecanismo de ampliación de las relaciones humanas, o como el australiano Sterlac, quien ha reflexionado sobre las traumáticas relaciones entre la ciencia y el cuerpo humano, enfrentan a la estética a nuevos problemas del cuerpo: el cuerpo ausente, el cuerpo obsoleto, el cuerpo rediseñado, el cuerpo anestesiado, la incorporación de las máquinas y las prótesis, la pérdida de la piel o el cuerpo virtual son sólo algunos de ellos.

Cuerpo de mujer

Una de las tesis de Roland Barthes en *El susurro del lenguaje* es que la literatura se escribe guiada por el deseo del cuerpo, que si hay cuerpo y hay deseo, entonces, puede aparecer la escritura, precisamente porque el deseo reside en ella. Hay ausencias, vacíos corporales, hambre, ceguera, silencio y también placeres, voluptuosidades, sensaciones, sabores y saberes. Barthes sostiene que la escritura es “la tercera aventura de la lectura (llamo aventura a la manera en que el placer se acerca al lector)” (Barthes 1987: 47). Podemos sospechar que por esa relación de la escritura con el cuerpo, con el placer y la sexualidad, la escritura estuvo permitida y prohibida según intereses y relaciones de poder. “La táctica del deseo es la transfiguración del cuerpo deseante en sí” (Butler 2007: 159). Para las mujeres de las primeras culturas la alfabetización era un privilegio que también regulaba el uso de lo corporal. Las obras de las mujeres en la historia de la literatura, por

ejemplo, no podrán leerse sino es “cepillando la historia a contrapelo”, y ésta es, según Walter Benjamin (2005: 22), la tarea de un pensamiento que mira con horror los bienes culturales y las propiedades, porque ha comprendido que detrás de ellos hay una historia esconde horrores. “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”.

La concepción del cuerpo se transforma como se transforma la vida en general, los espacios públicos y privados, por ejemplo el uso de los jardines, las universidades o las iglesias. Virginia Woolf (1986: 11) nos recuerda que el césped de los senderos universitarios estaba reservado sólo para los miembros destacados del profesorado, *fellows*, y para los estudiantes becados por sus méritos, *scholars*. La grava era el lugar que le correspondía como mujer. Durante muchos siglos el único modo de que una joven se introdujera en las ciencias o en las artes era nacer dentro de una familia especializada en dichos campos. “Tú puedes desear. Puedes leer, adorar, ser invadida. Pero escribir no te está concedido. Escribir estaba reservado a los elegidos. Eso debía suceder en un espacio inaccesible a los pequeños, a los humildes, a las mujeres” (Cixous 2006: 27). Este espacio no es solamente una universidad o una biblioteca, este espacio al que se refiere Hélène Cixous es sobre todo el cuerpo.

Una habitación propia y quinientas libras al año, afirmaba Woolf en 1929, permitirán que una mujer con deseo de escritura, escriba. Habría que volver a revisar una historia de la vida privada para saber que la mujer nunca tuvo una habitación propia en su casa hasta finales del siglo diecinueve, es decir, hasta que dejó de ser carne-mujer. Muy probablemente ni en su propio cuerpo la mujer tuvo habitación propia, salvo contadas excepciones, beatas, brujas, poetas, bailarinas, coreógrafas, místicas o endemoniadas, como se les llamaba a las mujeres que experimentaron y afirmaron su propia individualidad en un medio que procuraba limitarlas y subordinarlas al hombre.

[...] cualquier mujer nacida en el siglo dieciséis con un gran talento se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidado o hubiera acabado sus días en alguna casa solitaria en las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto de temor y burlas. Porque no se necesita ser un gran psicólogo para estar seguro de que una muchacha muy dotada que hubiera tratado de usar su talento para la poesía hubiera tropezado con tanta frustración, de que la demás gente le hubiera

creado tantas dificultades y la hubieran torturado y desgarrado de tal modo sus propios instintos contrarios que hubiera perdido la salud y la razón. (Woolf 1986: 70)

Sin embargo, ahora, ya en pleno siglo veintiuno, con habitación propia e independencia económica, tampoco está garantizada la morada, sólo cuando hay preguntas por el cuerpo (desde el movimiento y también desde la palabra), *hay cuerpo*, y sólo cuando hay cuerpo, hay habitación propia para desarrollar palabras, gestos, escrituras. Más allá de la importancia de la independencia económica y espacial, que sin duda tiene, la habitación propia quiere decir habitar el propio cuerpo para albergarse a uno mismo, y esto es necesario porque, como afirmaba Bachelard, la casa es el albergue y la protección del ensueño. “La casa” en literatura se convierte en algo más que el objeto “casa”, hablamos de “la casa” como de “todo espacio realmente habitado”, en la literatura se “vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (Bachelard 1997: 35). Sabiendo, claro, que en cualquier momento la casa puede ser tomada y que el cuerpo puede adquirir la condición de extraño.

Si hay cuerpo, entonces ¿qué pasa con él?, sobre todo, ¿qué pasa sin él? ¿a qué se refiere Hélène Cixous cuando habla de (2004: 25) “una mujer sin cuerpo, una muda, una ciega”? Es claro que la referencia a una muda es la imagen de quien teniendo boca y *lengua*, no habla, ni escribe, porque ha incorporado el silencio, y lo mismo habremos de entender de la ciega, la que teniendo ojos no mira o no quiere mirar, porque ha incorporado la ceguera. La herencia está hecha de “saberes corporizados” (Taylor 2007) que se concentran en un repertorio de gestos y palabras habladas o silenciadas. Una mujer sin cuerpo, agrega Cixous, (2004: 25) “no puede ser una buena combatiente”. Esta mujer sin cuerpo nos recuerda a una escena de *Kontakthof* (1978), una pieza de Pina Bausch.

Pina Bausch: *Kontakthof*

Para entender mejor cómo se modela el cuerpo de una mujer, muda y ciega hay que visibilizar la transmisión de la memoria cultural a partir de palabras, actos y gestos incorporados. En *Kontakthof* se muestran los roles, conflictos y diferencias entre los géneros a través del lenguaje gestual. Es interesante destacar que el movimiento coreográfico se desarrolla a través de caricias, empujones, tropiezos y batallas entre parejas.

El teatro está ambientado como una sala de baile: un piano, sillas alrededor y un gran espacio dispuesto para bailar. Dos mujeres en camisones rosas hacen una danza que parodia los gestos femeninos convenidos y aprendidos en las sociedades como la alemana o como la nuestra.



Fig. 1 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Julie Shanahan y Nazareth Panadero
Fot. Maarten Vanden Abeele

Al terminar la danza en la que se evidencian las obsequiosas sonrisas, las poses con manos suaves, las miradas seductoras y complacientes, una de las bailarinas, la española Nazareth Panadero, vuelve a la escena sollozando bajo su largo camisón rosa. Se le acerca, uno por uno, una docena de hombres vestidos con camisa, corbata y trajes grises. El primero de ellos le pellizca una mejilla, continúa acariciándole la cabeza, el segundo le aprieta la nariz, le masajea los hombros, entra un tercero a levantarla del piso con un abrazo, mientras los demás continúan haciendo gestos que reconocemos como muestras de cariño o simpatía, pero que poco a poco, por la intensidad y la repetición, se transforman en

acciones agresivas y desconcertantes ante la pasividad de la mujer. La escena se convierte en una violencia declarada que, sin embargo, no altera la calidad del movimiento.



Fig. 2 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Nazarteh Panadero y conjunto
Fot. Guy Delhaye

Parecen moscas comiendo una fruta madura, en esta danza el público observa la evolución de la repetición hasta leer en ella una franca agresión hecha de nuestros gestos cotidianos, de los que demuestran cariño. ¿Cómo se llega a ello? ¿Cómo detectar la violencia en las formas amistosas que todos usamos y recibimos en el día a día? ¿Qué nos dicen las estadísticas sobre la violencia que los hombres de la familia y amigos, de cuyos gestos de cariño no tendríamos que desconfiar, ejercen contra las mujeres y los niños? Esta proximidad de la escena a la vida nos deja sin aliento. La perversión, nos dice Severo Sarduy, es cierta repetición: “como si algo que cae, que se pierde, viniera a romper, a crear un hiato, una falla entre la realidad y el deseo. Vértigo de ese inalcanzable, la perversión es la repetición del gesto que cree alcanzarlo” (Sarduy 1999: 1124). Hemos hablado de una docena de hombres mordiéndole las uñas, rascándole la cabeza, acariciándole el pecho,

sobándole el estómago, frotándole la oreja, besándole el cuello, acariciándole las mejillas, rascándole los tobillos a una mujer repetidas veces, como táctica para mostrar que los gestos y los significados se heredan y se repiten incorporados en nuestras vidas pero que no por ello son naturales, por el contrario, la escena de *Kontakthof* desmantela la idea de la espontaneidad. No es natural que una muchacha guarde silencio y ahogue el llanto ante la violencia que un puñado de hombres ejerce sobre ella hasta convertirse en una mujer sin cuerpo.

En otras escenas de la misma pieza, *Kontakthof*, los gestos se hacen entre parejas: un hombre se acerca para acariciar el cabello de su pareja y finalmente tira de él, la mujer pasa la mano por la frente del caballero y lo empuja hacia atrás, así, una diversidad de gestos amables que todos reconocemos se convierten en gestos de disputa, que también, todos reconocemos. Los bailarines se presentan en diferentes parejas mostrando el mismo ritual odio-amor, con el mismo gesto el contacto puede verse amoroso o agresivo. A lo largo de casi cuarenta años de trabajo, la compañía de danza-teatro de Wuppertal creó un enfoque de género; no podemos asegurar que Pina Bausch sostuviera un posicionamiento feminista, lo que sí está claro es que su trabajo pone de relieve el daño que ocasionan las convenciones sociales basadas en la oposición binaria hombre-mujer y los consecuentes modelos estereotipados de los cuerpos sexuados. Pina muestra la opresión en general y el sufrimiento que nos revelan las formas de expresión propias de los roles de género, instituidas según convención, agotadas y tergiversadas.

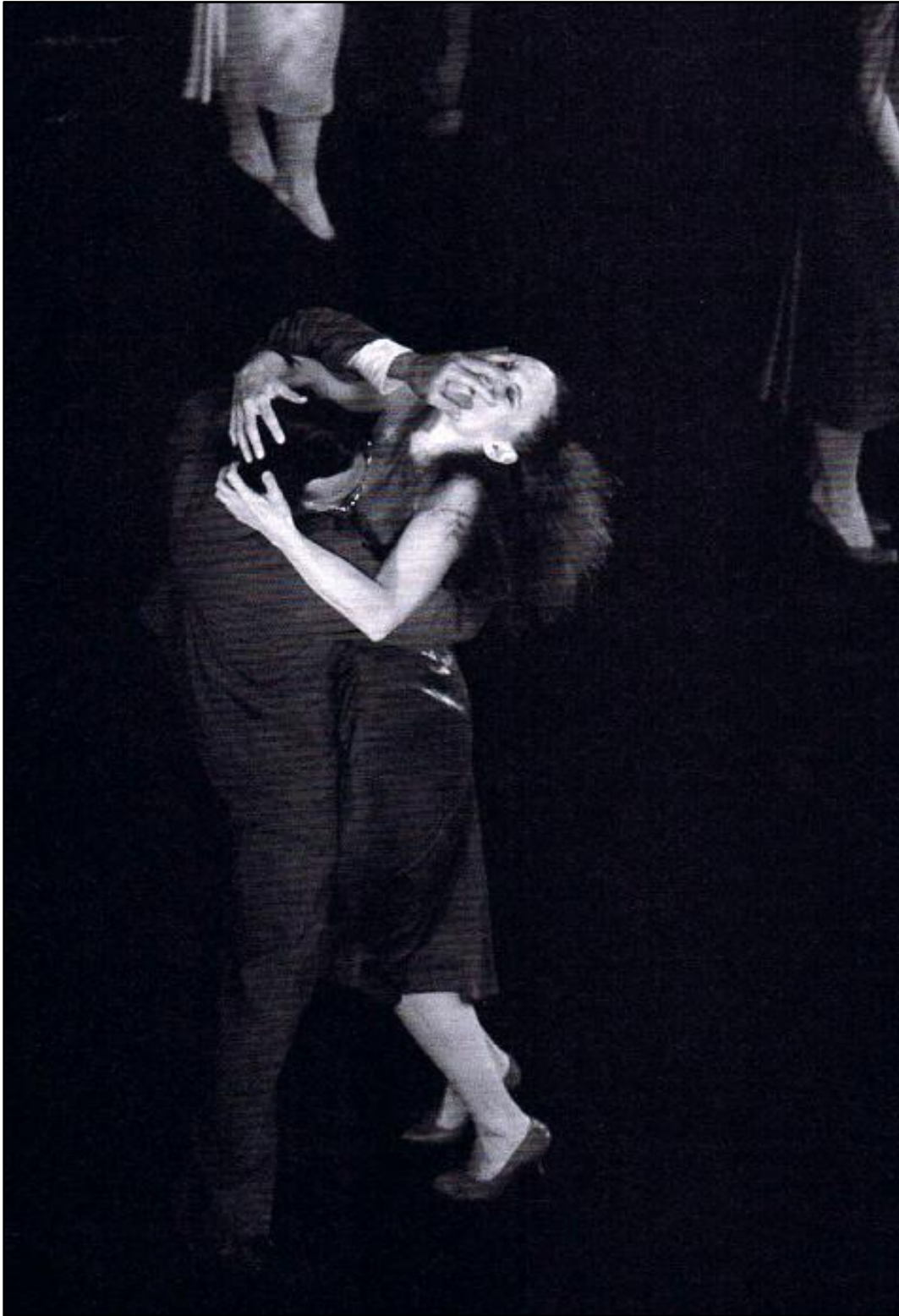


Fig. 3 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Jean-Laurent Sasportes, Nazareth Panadero
Fot. Ger Weigelt

Tiene tanta fuerza la repetición de los gestos que incluso la identificación del género, nos dice Butler, es una incorporación. “Actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo” (2007: 266). Algo tal que esencia del género, identidad del alma o esencia interior son “*invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros métodos discursivos” (2007: 266). Reconoceremos entonces que lo que llamamos feminidad es un efecto y una función de un discurso decididamente histórico, público y social. El estereotipo de la mujer creado por la danza escénica es la *ballerina*, hasta el siglo XIX el ballet ponía de relieve sus “cualidades «femeninas»: es un ser ligero, frágil, etéreo; mujer sin cuerpo que representa al ideal masculino y se deja conducir por el varón, su *partner*” (Tortajada 2012: 40). La construcción de las figuras-tipo de la virgen, la amada ideal o la bella, y sus contrafiguras: la bruja o la mujer fatal de la danza escénica corresponde al imaginario europeo que se da entre los siglos XV y XIX, en el que el bien y el mal son representados en diversos soportes plásticos o literarios, pero que también y sobre todo son incorporados. Al bien y al mal se les da lugar en el cuerpo porque finalmente éste es el soporte para su aparición.

La mujer poseída o endemoniada une perfectamente los eslabones de la cadena que argumentaba Tomás de Aquino: mujer, cuerpo, mal y demonio. Al respecto, podemos leer la historia que recoge Adelina Sarrión sobre las mujeres heterodoxas, beatas o endemoniadas, ante el tribunal inquisitorial de Cuenca entre los siglos XVI y XIX. En la posesión uno o varios demonios se apoderan del cuerpo de un ser humano que, desde ese momento, deja de ser responsable de gran parte de sus actos. No es de extrañar que los teólogos que trataron el tema en esa época afirmaran que hay en la mujer una mayor propensión a sufrir la posesión. Las razones que ofrecen son las mismas en las que basan su debilidad y su maldad. Por ejemplo fray Martín de Castañega en su *Patrocino de ángeles y combate de demonios* afirmaba:

Más son atormentadas en estos tiempos las mujeres porque son pusilánimes y de corazón más flaco e de cerebro más húmido, de complexión más astrosa, a las pasiones de ira y furia más sujetas, para sufrir tentaciones más flacas, para moverse a cada viento más ligeras. Y donde el demonio halla estos accidentes e aparejos, la puerta le parece abierta. (Cf. Sarrión 2003: 285)

Una mujer sin cuerpo o poseída no es solo una representación ficcional de los padres de la iglesia judeocristiana, es una realidad histórica que llevó a muchas mujeres a la hoguera. Pero ¿es que teniendo cuerpo es posible, al mismo tiempo, ser una mujer sin cuerpo?, ¿por qué se atrofia un cuerpo?, ¿quién lo posee? y ¿por qué hay mayor propensión a la posesión en las mujeres? Hay cuerpo y habría que pensar, junto con Cixous, qué es “una mujer sin cuerpo”, ¿es que lo ha perdido?, ¿le ha sido robado?, ¿ha sido poseído por los demonios?, ¿cuáles demonios?

Entendemos por una mujer sin cuerpo una realidad bastante común en la época medieval, pero no sólo entonces, el ejemplo de la escena de *Kontakthof* de Pina Bausch nos demuestra que hoy en día también los cuerpos son violentados e ignorados, actualmente hay cuerpos que temen expresarse. Y esto quizá sea tan grave como la hoguera de aquellos años.

Queremos seguir ahondando en ejemplos de enajenación del cuerpo de las mujeres a lo largo de la historia; las beatas, mártires o moribundas fueron fuente de inspiración para pintores, escultores y escritores que señalaban la virtud femenina a partir del cuerpo enfermo. El cuerpo puede leerse como texto en la Edad Media: “el leproso era como un texto en el que se leía la corrupción; ejemplo, emblema de la putrefacción. Nada hay más punitivo que dar significado a una enfermedad, significado que resulta invariablemente moralista” (Sontag 2008: 71). Por el contrario, el cuerpo de la mujer buena se leía casi como un texto bíblico, vamos a revisar cómo era representado ese cuerpo bueno.

En imágenes como *Luz de luna (o Mártir)* del alemán Albert von Keller se manifiesta “un obvio placer sádico en la representación de una mujer vulnerable y desnuda ante una cruz” (Dijkstra 1994: 34); las imágenes guardan una relación perversa con la moral judeocristiana y además vemos en el desnudo femenino la frontalidad del cuerpo. “Casi toda la imagería sexual europea posterior al Renacimiento es frontal –literal o metafóricamente– porque el protagonista sexual es el espectador-propietario que la mira” (John Berger 2007: 66). Aparte de la frontalidad, que convierte al cuerpo en objeto, observamos la vulnerabilidad de la mujer atada de manos y pies.

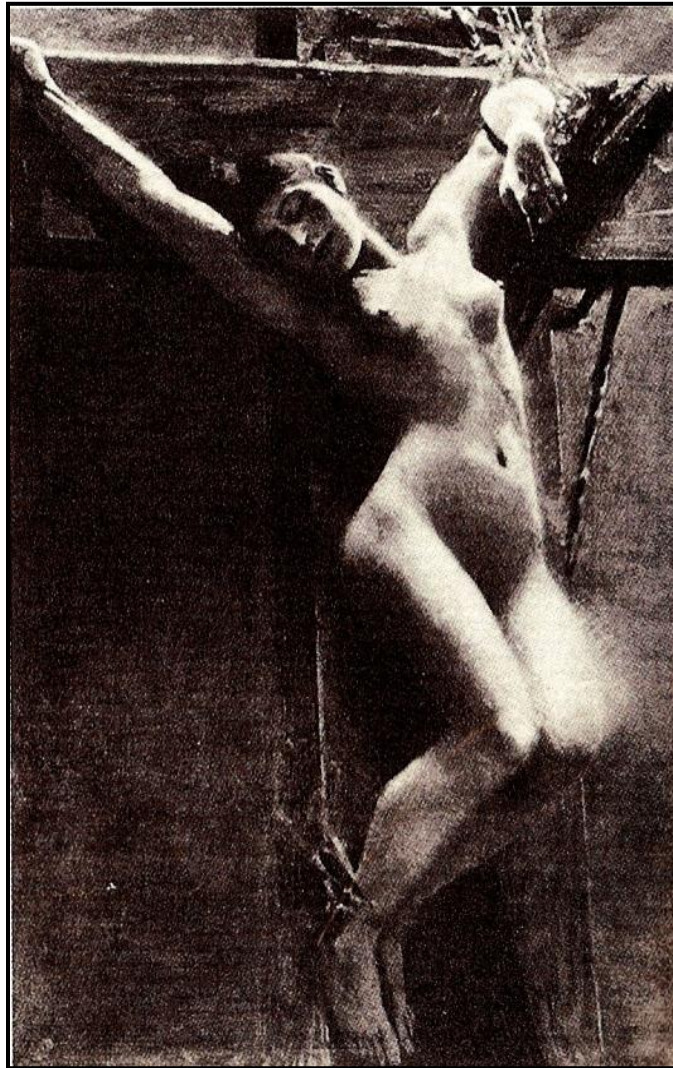


Fig. 4 *Luz de luna o Mártir* (1894)
Albert von Keller

Los cuerpos más propensos a ser santificados o endemoniados, ante la inquisición española entre los siglos XVI y XIX, eran los de las mujeres. Adelina Sarrión recoge más de sesenta casos. En uno ellos le resulta evidente que la posesora ha sido abusada sexualmente por un sacerdote cuya culpa y deseo se enfrentan a tal grado, que en 1635 es llevado ante el tribunal de Murcia³⁸. Una mujer sin cuerpo no es solamente una metáfora en

³⁸ Francisca Ruiz tenía una vida en “servicio a la divinidad” a cargo de su “padre espiritual”, Lorenzo Escorcía; sin embargo, el archivo de la Santa Inquisición relata que el cuerpo de la beata Francisca Ruiz fue transformándose hasta convertirse en el instrumento de los demonios. Entre las declaraciones de los testigos aparece una en la que se describe cómo el padre Lorenzo Escorcía realizaba prácticas y conjuros para alejar a

la literatura. Entendemos por una mujer sin cuerpo una realidad bastante común en sociedades como la española en una época en la que la moral judeocristiana permitía una serie de abusos como los que recoge esta autora.

Otro ejemplo de lo que Cixous llama mujer sin cuerpo lo tenemos en la cultura anglosajona. A lo largo de toda la segunda mitad del siglo XIX, tanto en Estados Unidos como en Inglaterra, se desarrolla un “culto a la invalidez” de las mujeres.

Cada vez más, la mitología de la época empezó a asociar incluso una salud normal –mucho más, el «inusual» vigor físico femenino– con actitudes peligrosas y masculinizantes. Una mujer sana, se pensaba con frecuencia, puede ser probablemente una mujer «antinatural». Los ángeles humanos auténticos eran débiles, desvalidos, enfermizos. (Dijkstra 1994: 26)

Bram Dijkstra ilustra este ídolo de perversidad: *la inválida*, con una serie de pinturas de la época que muestran mujeres demacradas, de ojos apagados, sin color, exhaustas y con mejillas hundidas, en suma, enfermas que habían perdido, sobre todo, el cuerpo. Si no hay cuerpo, tampoco hay deseo. La pregunta es cómo teniendo cuerpo es posible abandonarlo tanto que no sólo se atrofian los órganos sino el lenguaje, no sólo se paralizan las piernas o los brazos, sino la imaginación y el deseo. Quizá para provocar este estado de parálisis, a finales del siglo XIX la enfermedad era justificada y además valorada como un atributo. Por eso es importante despojar a la enfermedad de sus interpretaciones

los demonios del cuerpo de la posesa, o sea, para exorcizar a Francisca Ruiz. Lo que es importante señalar es que dichas prácticas estaban muy lejos de lo que el *Rituale Romanum* proponía: “Halló en el suelo a dicha Francisca Ruiz tendida boca arriba y dicho don Lorenzo Escorcía dándole bofetadas y diciendo: «Estás presente, obedéceme, levántate». Y dicha Francisca Ruiz todavía tendida y no hablaba [...], dicho don Lorenzo Escorcía metió la mano y todo el brazo hasta encima del codo por debajo de las faldas de dicha beata, por entre la camisa y las carnes, y no vio lo que hizo, más de que le pareció a esta testigo que debió llegar al vaso natural de dicha beata [...] y luego dicho canónigo tomó una chinela de dicha doña Lelia, su hermana, y con ella le daba muchos porrazos en las nalgas, por encima de la ropa y por todo el cuerpo diciendo: «Obedéceme, levántate», y no aprovechaba” (Sarrión 2003: 295). Estas historias morbosas, habitualmente ocultas o convertidas en guiones de películas, ayudan a comprender con mayor facilidad lo que llamamos “normalidad”. De los sesenta y seis casos de “religiosidad heterodoxa” estudiados por Adelina Sarrión, el sesenta por ciento implican exclusivamente a mujeres, el resto las implican más o menos.

morbosas, despojarla de las metáforas y moralejas, es importante dar lugar al cuerpo y calmar la imaginación, no incitarla para enjuiciar a la enfermedad (Sontag 2008).

Alice James, hermana de Henry y William James, escribió en su diario: “Qué enferma se pone una de ser «buena», cómo me respetaría a mí misma si pudiera salir corriendo y hacer desgraciados a todos durante veinticuatro horas...” (Dijkstra 1994: 28). Alice James murió en 1892, la mayor parte de su joven vida la pasó defendiéndose y sucumbiendo ante enfermedades varias. Así como las beatas del siglo XVII eran propensas a la posesión, las mujeres buenas del siglo XIX eran propensas a la enfermedad, el autosacrificio iba más allá de la sumisión, ya que el asexuado ideal femenino victoriano era también objeto de admiración.

George du Maurier escribió en 1894 una novela titulada *Tribly*, en ella la moribunda o la físicamente inválida encuentra su privilegiado lugar como personaje que codificaba y hasta imponía la moda del autosacrificio femenino con “nuevas formas de comportamiento autodestructivo”, lo que además se representaba con las zapatillas, los abrigos y los sombreros tipo “*Tribly*”. “Físicamente, enfatiza Du Maurier, puede haberse convertido en una «ruina», pero, insiste, «muda y demente era más sirena que nunca»” (Dijkstra 1994: 35). Las descripciones de la enfermedad en la literatura de George du Maurier son metáforas encarnadas según los sueños puritanos de los británicos del siglo XIX.

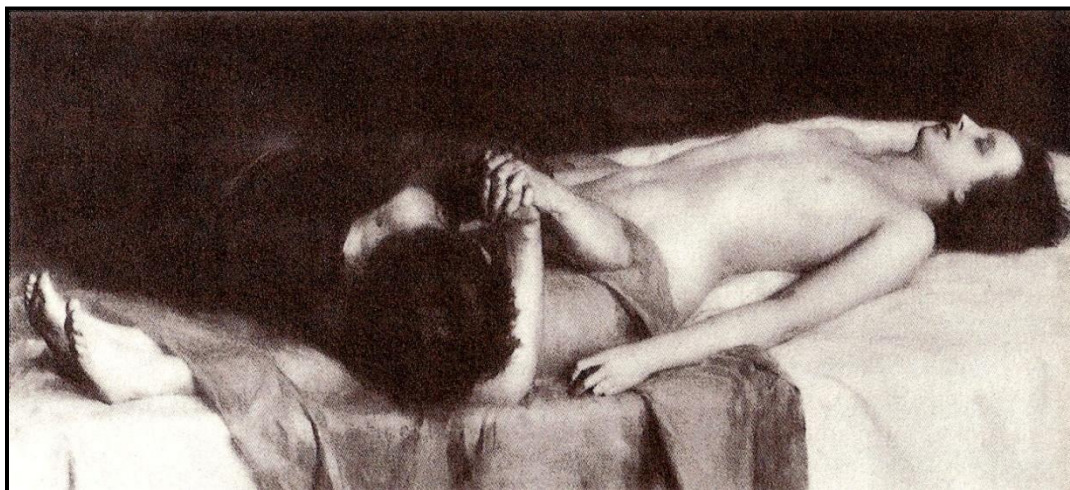


Fig. 5 *El destino de la belleza* (1898)
Hermann Moest

Cuando ciertas obras de arte repiten esquemas y establecen modas que se insertan en un mercado de consumo, como la belleza tipo “*Tribly*”, estamos ante ejemplos de lo que Walter Benjamin (2003) llamaba estetización de la política y que coincide también con lo que aquí podríamos llamar estetización de la enfermedad, es decir, una producción artística que favorece el aparato cultural y los intereses de ciertos poderes políticos. Esta estetización se ilustra con la “moda *Tribly*” de las mujeres del siglo XIX o también con la supuesta sensibilidad especial del tuberculoso³⁹. La estetización de la enfermedad además de coincidir con la moda, coincide también con la implantación y la justificación de acciones para combatirla, acciones que muchas veces se describen con lenguaje bélico: rayos, extirpaciones, contra-ataques, etcétera. Hay relación entre la enfermedad de moda y el aparato económico/político de turno, es necesario revisar la historia para situarnos a nosotros mismos, a nuestros cuerpos, para darnos cuenta de que la historia del cuerpo es también una cuestión política, “el cuerpo no es un «ser» sino un límite variable, una superficie cuya permeabilidad está políticamente regulada” (Butler 2007: 271).

Habría que seguir haciendo la historia a contrapelo, la historia de la enfermedad, la historia de la habitación, la historia de la perversidad, la historia de la voluptuosidad y la historia de la escritura. Habría que hacer una historia del anonimato o de las obras destruidas, de los libros quemados o de los libros escondidos para encontrar a esas beatas, poetas, bailarinas, brujas, *performers*, místicas o endemoniadas que produjeron en el anonimato, que habitaron y que conformaron diferentes espacios también a través del cuerpo, ya que el cuerpo tiene un papel importantísimo, no sólo de percepción y de movimiento en el espacio, sobre todo de interiorización y significación.

En la cita de Cixous, donde afirma que una mujer sin cuerpo no puede ser una buena combatiente, podemos detenernos a pensar en la figura del combatiente, hay algo en común entre el combate y la producción de esos espacios interiores, una mujer sin cuerpo o con un cuerpo enfermo no podría combatir, no tendría un cuerpo que exponer en la escritura, en la escena o en la vida. Una mujer combatiente, primero que nada tendría cuerpo, después sería capaz de exponerlo, pero ¿a quién podemos llamarle combatiente?, ¿a

³⁹ Para los hombres y las mujeres de la era victoriana, la tuberculosis era una enfermedad a la que se le atribuían una energía menguante y una sensibilidad exacerbada, y así el aspecto pálido de la tuberculosis era moda entre los aristócratas del XIX.

una amazona griega?, ¿a Débora o Judit entre los hebreos? Tal vez seguimos pensando en la figura del antiguo guerrero, aquel varón arrojado que se batía cuerpo a cuerpo y mataba al enemigo clavándole una espada.

Para reconocer el imaginario de la combatiente recordemos, junto con Bram Dijkstra en sus *Ídolos de perversidad*, que “para pensadores como Nicholas Francis Cooke, la mujer viril era «una especie de error de la naturaleza»” (Dijkstra 1994: 214). En los inicios del feminismo, los artistas de la época asociaron la imagen de la mujer masculinizada, violenta y salvaje con la mujer feminista. La amazona desnuda provocaba atracción a la vez que repulsión a los expresionistas alemanes como Beckmann y Trübner.



Fig. 6 *Batalla de las amazonas* (1911)
Beckmann



Fig. 7 *Batalla de las amazonas* (1879)
Wilhelm Trübner

Pero una buena combatiente no será únicamente una amazona que hace referencia a la fuerza física de las mujeres, además de reconocer lo masculino en el cuerpo femenino también podemos leer en Hélène Cixous una alerta ante las metáforas del combate. Una definición de fuerza, es siguiendo a Spinoza (1980: 124), el poder de ser afectado ya que los afectos favorecen o perjudican nuestra capacidad de percibir y de actuar: “Por *afectos* entiendo las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones”. Tanto la suavidad que describe Suely Rolnik (Guattari y Rolnik

2006: 329) es un afecto, como la receptividad a la que apela Cixous es una capacidad: “Lo que me impulsa a escribir... me dejo atravesar, impregnar, afectar (lo más posible: hasta dónde, un poco más, y estaría perdida para mí)... Yo no «empiezo» por «escribir»: yo no escribo. La vida hace texto a partir de mi cuerpo” (Cixous 2006: 81). Una mujer y un hombre se abren al combate, asumiendo que hay cuerpo y que hay palabra, se abren al combate deseando, reapropiándose del “hay cuerpo” en su historia, en su singularidad, en otras palabras, reconociendo las particularidades de su cuerpo, justamente porque no hay cuerpo en general: “La singularidad incambiable e insustituible” (Deleuze 2005: 50) parece ser la condición a la que está sometido el cuerpo.

Hemos hecho este recorrido histórico para situarnos hoy, con una nueva noción de cuerpo, con nuevas ideas de género, combate, habitación y escritura: “Continuidad, abundancia, deriva, ¿es esto específicamente femenino? Así lo creo. Y cuando semejante torrente se escribe desde un cuerpo de hombre, significa que en él la feminidad no está prohibida” (Cixous 2006: 88). La relación con el cuerpo define el combate: son el uso y el pensamiento del cuerpo los que aseguran que habrá batallas que librar, para ello es preciso cultivar el cuerpo y también el pensamiento que reflexiona sobre el cuerpo.

Cuerpo y *performance*

Confirmamos que el género tampoco posee algo tal que esencia que lo defina, hemos visto a Judith Butler en diferentes citas de *Deshacer el género*, y a Hélène Cixous cuando nos planteaba las marcas de la continuidad, la abundancia y la deriva en la grafía femenina, sea escrita desde el cuerpo de hombre o del cuerpo de mujer. Pero, cuando en nuestras sociedades el cuerpo y sus superficies están políticamente reguladas, cuando las prácticas significantes de los cuerpos deben enmarcarse “dentro de un campo cultural en el que hay una jerarquía de géneros y heterosexualidad obligatoria”, entonces, nos pregunta Judith Butler, “¿qué lenguaje queda para entender esta realización corporal, el género, que establece su significado «interno» en su superficie?” (Butler 2007: 271). El lenguaje que nos queda sigue siendo la escritura del cuerpo: literatura, *performance*, artes escénicas. Es precisamente el cuerpo como presencia singular lo que se visibiliza en el arte.

Atsuko Tanaka

Podemos señalar cierto génesis de la *performance* femenina en el arte de postguerra japonesa, donde la presencia de las mujeres fue notable en diferentes tendencias de los años cincuenta, aunque al principio puede verse la influencia de los modelos de creación de los autores masculinos, poco a poco las artistas japonesas cobraron independencia creativa y lograron singularizar sus obras. Atsuko Tanaka es una de las más notables integrantes del *Grupo Gutai*⁴⁰ (1955-1972). El cuerpo como territorio de investigación y soporte de los materiales fue una herramienta de los artistas *Gutai* en general, pero la forma en la que Atsuko Tanaka lo utilizó la distinguió del resto. Aunque la obra de Tanaka aparece en las genealogías de la *performance* feminista, no podemos afirmar que sus intenciones estuvieran explícitamente a favor del pensamiento de género, como sí lo es en las *performers* de los años setenta, no obstante la recuperación y la exploración del cuerpo como territorio de producción de sus obras favoreció a las posteriores reflexiones sobre el cuerpo femenino.

El *performance Electric Dresses* se presentó con bastante éxito en 1956, Tanaka estaba interesada en explorar el papel del vestuario sobre el escenario como medio de expresión, finalmente realiza esta pieza con 120 circuitos encendidos que se colocan sobre el cuerpo en distintas capas o superficies, al finalizar la *performance* Tanaka va quitándose las capas, la luz de los focos comienza a apagarse y ella reduce la superficie de su cuerpo al de una malla negra.

⁴⁰ El Grupo Gutai era liderado por el artista nipón Jirō Yoshihara, quien invitaba a sus colegas a “hacer las cosas que nadie más hacía” empleando medios no convencionales: “*Following the guidance of their mentor Jirō Yoshihara in doing ‘things that no one else does’, young artist in Gutai employed unconventional media as well as performance*” (Yoshimoto 2005: 19). Inspirados en las vanguardias de la caligrafía japonesa, la pintura francesa de aquellos años y las acciones de algunos americanos como Jackson Pollock, los integrantes del colectivo Gutai emplearon medios no convencionales y presentaron procesos de creación como *performances*. Es importante subrayar que el arte de estos nuevos creadores ha surgido y ha sido influido también por el arte de la post guerra en Japón. En 1955 Yoshihara “organizó en un parque de la ciudad un festival al aire libre, el *Festival de Osaka*, en el que tuvo lugar el primer *happening*” (Restany 2004: 77). Y en 1958 el grupo viajó a Estados Unidos para realizar una exhibición en la *Martha Jackson Gallery* de Nueva York. Allan Kaprow, uno de los iniciadores del *happening*, daba como referencia el trabajo de los japoneses de *Gutai*: “*Gutai provided some justification for the early Happening*” (Yoshimoto 2005: 20).

She wore many layers of dresses that were made of horizontal bands of cloth so that she could quickly remove on band after another to reveal the dress underneath. Her stripping gesture resembled Kabuki theater's hikinuki, in which an actor quickly changes his costume by taking off the exterior layers of dresses. (Yoshimoto 2005: 20)

Tanaka quería demostrar la belleza artificial -no humana, como la de las bombillas- contrastándola con su propio cuerpo como soporte aparentemente natural. Con ello quería mostrar “*the extraordinary beauty that cannot be created by human hands*” (Yoshimoto 2005: 22), según sus propias palabras recogidas en la revista *Gutai* 7. Quizá lo que sorprende de esta *performance*, además del vestido eléctrico, por supuesto, es la forma en la que su cuerpo fue soporte para la acción, la presencia de su cuerpo sin luces, oscura belleza.



Fig. 8 y 9 *Electric Dresses* (1956)
Atsuko Tanaka
Segunda exhibición de Arte Gutai en *Ōhara Kaikan, Tokyo*.

Yoko Ono

Otra de las artistas japonesas de esos años que influyó en las posteriores vanguardias escénicas fue Yoko Ono, quien, aunque creció y fue al colegio en Estados Unidos, después de la guerra regresó a Japón, donde conoció las nuevas formas no convencionales de diversos artistas, entre ellos, del grupo *Gutai*. Ono vuelve a Nueva York donde desarrolló su carrera como *performer*. A mediados de los años sesenta crea la *performace Cut Piece*, con la idea de que cualquier persona, en el papel del *performer*, vistiera ropa que la gente del público pudiera cortar con tijeras. Sin embargo, cuando ella misma realizó la *performance*, la tensión con el público fue mayor de lo que se esperaba.



Fig. 10 y 11 *Cut Piece* (1964)
Yoko Ono

La audiencia en aquellos años experimentó diversas sensaciones como voyerismo, violencia o auto represión ante un cuerpo femenino, de rasgos orientales, expuesto y vulnerable. Yoshimoto comenta que la tensión aumentaba aún más cuando los hombres japoneses que se encontraban en el teatro acercaban las tijeras hacia Ono como si fueran a herirla, este gesto revela que “estamos constituidos políticamente en virtud de la

vulnerabilidad social de nuestros cuerpos” (Butler 2006: 36). Yoko Ono fue una de las primeras artistas que demandó un cambio de actitud en el papel del público, la acción de cortar, era eso, una acción pública, en contraste, la pasividad y la neutralidad en la postura de ella como *performer* hacían que la actitud corporal de Ono funcionara como espejo en el que se reflejaban los sentimientos del público.

Tanto Tanaka como Ono utilizan la ropa como una segunda piel que en cierto modo se confronta con el cuerpo por su artificialidad, por lo tanto, estas artistas logran el efecto de la superficie del cuerpo, es decir, el efecto de una sustancia interna que se expone de la única forma posible, a saber, a través el revestimiento y la superficie.

Actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones -por lo general interpretados- son *performativos* en el sentido de que la esencia o identidad que pretenden afirmar son *invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros métodos discursivos. (Butler 2007: 266)

Tanto en *Electric Dresses* como en *Cut Piece*, la ropa se utiliza como metáfora de la piel. *Cut Piece* nos hace ver la herida y la cicatriz de la superficie y refleja con su planteamiento el viejo problema de la interioridad. Así lo entendemos según palabras de la misma Ono pronunciadas para la revista *DIAS Resurgenece I* en 1966, recogidas por Midori Yoshimoto:

My body is the scar of my mind... People went on cutting the parts they do not like of me, [and] finally... only the stone remained of me that was in me, but were still not satisfied and wanted to know what it's like in the stone. (Cf. Yoshimoto 2005: 101)

Ono siguió realizando piezas usando diferentes lenguajes, también se sumó más tarde a los diversos planteamientos del feminismo esencialista de los años setenta, sobre todo de Luce Irigaray, en lo que se refiere a un “discurso elaborado a partir del cuerpo de la mujer, de la energía creadora de la sexualidad y de la primacía del tacto” (Aizpuru 2009: 31). Al final de la década de los sesenta y comienzos de los setenta en el mundo del arte se

generaliza la reacción contra el objeto artístico, el nuevo movimiento feminista se hace más fuerte y las *performances* se hacen cada vez más visibles. Se investiga el cuerpo como territorio de placer, donde se ejerce el control y la colonización cultural y física masculina, control que las mujeres *performers* tenían que recuperar para poder autogestionar el propio cuerpo, empezando a conceptualizar las relaciones personales y políticas como un mismo fenómeno.

A través del cuerpo es que las *performers* se exponen a otros, porque en general es a través del cuerpo que el género, en su diversidad, se implica en los procesos sociales. Por esto resulta importante matizar que la autogestión o autonomía es un modo de utilizar el cuerpo propio, que siempre es un cuerpo para otros, hay que decir que la autonomía de lo corporal es una paradoja:

Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los mismos cuerpos por los que luchamos no son nunca del todo nuestros. El cuerpo tiene invariablemente una dimensión pública: constituido como fenómeno social en la esfera pública, mi cuerpo es y no es mío. Desde el principio es dado al mundo de los otros, lleva su impronta, es formado en el crisol de la vida social; sólo posteriormente el cuerpo es, con una innegable incertidumbre, aquello que reclamo como mío. (Butler 2006:41)

Hoy es posible reconocer que el arte feminista de los años sesenta contribuyó a recuperar formas expresivas periféricas y a la vez advirtió sobre la no neutralidad del lenguaje y del arte, apuntando las marcas de género, raza, sexualidad y clase social. Muchas mujeres como Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti, Yvonne Rainer, Yoko Ono y Shigeko Kubota⁴¹ representaron los procesos por los que atraviesan sus propios cuerpos,

⁴¹ *Vagina Painting* fue la primera y la última *performance* en solitario de la japonesa Shigeko Kubota. La posible inspiración de esta acción, propone Yoshimoto, proviene de uno de los ejercicios de entrenamiento de las *geishas* japonesas, el ejercicio llamado *hanadensha* (entrenamiento de flor), consistía en que la *geisha* usara su vulva en diferentes acciones, entre ellas, dibujar caligrafía con un pincel introducido y manejado con los músculos vaginales: "Geisha literally means «one who perform arts» -namely artist or performance artist-" (Midori Yoshimoto 2005: 182). La recepción de la *performance* de Kubota en Nueva York no fue buena, recibió muchas críticas, resultaba muy incómodo verla dibujando con un pincel entre las piernas, no sólo para los hombres, algunas mujeres abandonaron la sala, quizá porque el impacto de la acción era mucho más corporal que visual. Además, la pintura roja que utilizaba sobre papel blanco, remitía directamente a la sangre, a la menstruación, al nacimiento, en fin, a fases del cuerpo femenino que no corresponden, en la

exploraron las relaciones entre sujeto y objeto a partir del cuerpo, privilegiando géneros menores como la autobiografía, el testimonio y las crónicas, en otras palabras literatura. Aquellos textos anónimos en la historia de la literatura comenzaron a tener presencia y nombre, la *performance* feminista de los años sesenta contribuyó a ello como si hubieran seguido al pie de la letra la siguiente máxima: “Escríbete: es preciso que tu cuerpo se haga oír” (Cixous 2004: 25).

Después de la década de los setenta muchas artistas desarrollaron obras específicamente feministas. Se produjo un incremento de trabajos que reinsertaron las experiencias de las mujeres en la práctica del arte, y estas creadoras consiguieron un significativo impacto en la utilización de nuevos materiales y procesos, explorando los contenidos sociales y políticos de sus propias existencias. El protagonista de estas acciones fue el cuerpo, las *performers* de esa época, como la francesa Gina Pane, la serbia Marina Abramović y la alemana Rebeca Horn exploraron acciones basadas en el dolor de la carne, realizando verdaderas heridas, perforaciones, marcas en la piel, también resignificaron el amor y la muerte; además, la cubana Ana Mendieta trabajó sobre la idea de naturaleza, utilizando hojas, agua, barro, animales vivos, muertos y sangre sobre su cuerpo; la norteamericana Martha Rosler, trabajó sobre uno de los ámbitos que estaba “naturalmente” destinado a las mujeres, a saber, la vida doméstica y su relación con la política intervencionista de los Estados Unidos.

Las artistas *performers* de estos años se caracterizan también por el predominio de sus propios cuerpos como terreno de indagación y sujeto de acción, acentuaron el erotismo, la sexualidad, el dolor y sus límites, hay cierta austeridad en el desarrollo y presentación de sus *performances*, también hay una implicación directa de las *performers* con las acciones que incluye la asunción de riesgos físicos. La ausencia de sofisticación tecnológica en la ejecución de las *performances*, salvo excepciones, también caracteriza los años setenta. En cualquier caso hay que subrayar que el cuerpo es punto de partida y punto de llegada, el material de exploración escénica, el territorio para producir y dar lugar a las creaciones de

mayoría de los casos, a la fantasía sexual estándar. Kubota se presentaba en aquellos años opuesta a una mujer sensual, violando lo que estaba permitido mostrar o no mostrar, incluso dentro de las vanguardias artísticas de aquellos años como el *Fluxus*.

esas mujeres cuyas imágenes y textos podemos explorar en numerosos libros sobre la historia de la *performance*, como los que aparecen consignados en la bibliografía de esta tesis.

Pina Bausch: *Água*

Vamos a reconocer algunos de estos rasgos de la *performance* femenina en las piezas de Pina Bausch, se trata de un lenguaje distinto desde luego, la danza-teatro tiene un origen y un desarrollo diferente que el de la *performance*; sin embargo, hay algunos puntos de coincidencia entre los que destacamos la piel y el vestido como superficie del cuerpo que comunica, expone y dramatiza cierta noción de interioridad⁴².

En la pieza *Água*, estrenada en 2001 como resultado de la residencia de la Compañía *Tanztheater Wuppertal* en São Paulo (Brasil), hay una imagen en la que la bailarina Regina Advento, una morena prototípica brasileña, porta un vestido que nos recuerda a *Electric Dresses* de Atsuko Tanaka.

⁴² Sobre ello seguiremos trabajando en el capítulo cuarto al hablar del travestismo en las piezas de Bausch.



Fig. 12 Água (2001), Pina Bausch.
Regina Advento
Fot. Guy Delahaye

Hay un claro guiño de Pina Bausch a la *performance* de la nipona Tanaka, en ambos casos el vestido se convierte en una superficie sensorial y comunicativa. Y es que si hubiera algo tal que “ser”, entonces sólo se presentaría o se ocultaría a través del revestimiento. Como apunta la filósofa: “Le está negado al hombre por naturaleza toda investidura, plumas, pelaje, escamas, el lujo en fin. Ese lujo en que el animal feliz, sólo por ello se muestra asimilado al cosmos” (Zambrano 1993: 604). El cuerpo humano está aún más desnudo que el resto de los animales, por eso se reviste, y en el vestido algo se presenta, algo se oculta.

Pina Bausch: *Walzer*

A pesar de las citas de la *performance* dentro de la obra de Pina Bausch, no debemos olvidar que las piezas de la coreógrafa alemana mantienen el incómodo formato de dos o tres horas por función. Aunque son piezas fragmentarias, siguen siendo piezas de danza escénica, un teatro de restos, diría Raimund Hoghe (1987), dramaturgo de la compañía entre 1980 y 1987. La danza-teatro comprende todo lenguaje, incluida la palabra, como movimiento y por tanto como danza. Aunque continuamente rompe los esquemas escénicos, el trabajo de Pina no deja de ser teatro, más específicamente, danza-teatro. Por ejemplo, en la pieza *Walzer*, estrenada en 1982, no existe el uso del teatro como espacio convencional, aparte de las gradas, hay sillas con público sobre el escenario; continuamente los bailarines suben y bajan a la platea para dar lugar a escenas en diferentes marcos y entre los pasillos de la sala. La escena de la foto que vemos a continuación es una mujer clavada en la pared de un pasillo del teatro, como sucede con un cuadro en la pared de una casa. Cuando Betrice Libonati termina de “colgar” el cuadro de la mujer, regresa al escenario y Meryl Tankard, la mujer “clavada” e inmóvil, permanece en el pasillo de espaldas al público.



Fig. 13 *Walzer* (1982), Pina Bausch.
Meryl Tankard y Beatrice Libonati
Fot. Gert Weigelt

Una de las aportaciones más importantes de la *Tanztheater Wuppertal* a la historia de la danza escénica es la disolución de los estereotipos encarnados por las y los bailarines, en el ballet⁴³. La danza-teatro se convierte en el medio por el cual hombres y mujeres expresan sus cuestionamientos y contradicciones “valiéndose de una fuerza subversiva por excelencia: el cuerpo, sus operaciones e imágenes” (Tortajada 2012: 104). En esta misma pieza que hemos visto antes, *Walzer*, hay una notable temática de género, trabajada desde el lenguaje de la danza-teatro y mostrada con bastante ironía. Hay que resaltar que entre los temas, las palabras clave y las preguntas que Pina les hizo a los bailarines para la creación de esta pieza, ninguna alude directamente a la cuestión del género; sin embargo, ésta aparece en el resultado. En la cita que observamos a continuación hay una variedad de temas, aparentemente inconexos, la misma ambigüedad que resulta de su lectura permanece en la puesta en escena; las piezas de Pina, en general, pueden tener muchos sentidos de interpretación, incluso contrarios. Uno de ellos puede ser la construcción del género.

Álbum poético/Poses para foto/Posturas formales y cómo no se debe bailar/
Representaciones de la Virgen/¿Sabes cómo reptan los indios?/Lenguaje de
signos de los indios/Contar una historia con ruidos/Hervir de cólera/Actitud de
humildad/Según tú, qué es lo que los otros cambiarían de ti/¿Cómo preparas tus
huevos para desayunar? (Bausch 2012 [1982]: 48)

Estas son algunas de las frases y preguntas que Pina ideó para construir la obra. Cómo las resolvieron los bailarines o *performers* es algo totalmente personal y subjetivo. Por ejemplo, la bailarina Nazareth Panadero, camina con un vestido de noche llevando a una fila de hombres tomados de la mano, va preguntando mientras camina con todos ellos detrás:

¿Dónde vives?, ¿Vives solo? Ya veo... ¿Estás enojado? ¿Estás enojado? Ok.
Soy tan tonta, tan tonta. Lo doy todo: mi dinero, mi corazón, todo... y nada...
Siempre me río fuerte. Digamos que es una cuestión de salud. Y podría ser
realmente bella... pero estas gafas! Ya está, mira... mucho mejor ¿no? Si
tuviera mejor sabor... en fin. (Bausch 2012 [1982]: 56)

⁴³ Las formas “femeninas” son suaves, inclinadas y curvas, mientras que las “masculinas” son rectas y firmes, en ambos casos estas posturas codificadas o estereotipadas se refieren a modos de vivir lo social (Tortajada 2012: 34).

Entre las doscientas cuarenta cuestiones que Pina les hizo a los bailarines durante los ensayos podemos reconocer algunas a las que Panadero contesta en esta escena, por ejemplo, “Cinco reglas sobre el matrimonio” o también ésta otra: “Amor, amor, amor...”. En la escena la bailarina intercambia la fila de hombres por una fila de mujeres vestidas de etiqueta y zapatos de tacón. Todas ellas de la mano la siguen y Nazareth continúa con el monólogo:

Para el matrimonio hay que ser propia. No demasiado entusiasta. No bosteces cuando yo hablo... ¡no grites! Hacer críticas pero con buenas maneras. Yo soy incómoda... pero es una tradición familiar. Mi madre, mi abuela... todas incómodas. Si quieres ponerme de buen humor, puedes darme un regalito... no sé cualquier cosa, una sorpresa. O puedes mirarme a los ojos, gentilmente, con sentimiento. O puedes decirme: “Oh, luces maravillosa”. Simplemente “Oh, luces maravillosa”.

Oh, perdón. Permíteme disculparme. Lo siento, ha sido muy estúpido de mi parte. (Bausch 2012 [1982]: 56)

Cuando termina el monólogo, las mujeres en fila se quitan con gracia los zapatos de tacón, se recogen los vestidos enseñando las piernas y comienzan una danza en la que balancean las caderas de un lado al otro y hacen gestos con las manos muy precisos, más parecidos al lenguaje de signos para sordomudos, o quizá se trate de algún lenguaje de indios inventado por las bailarinas como respuesta a la pregunta de Pina Bausch en los ensayos.

En la estructura de la danza-teatro, que apela a la “memoria interior, orgánica y viva” (Kay 1988: 109), podemos reconocer las marcas que Hélène Cixous ve en la escritura femenina: “continuidad, abundancia y deriva” (2006: 88). Las piezas de Pina conforman una dramaturgia de restos o fragmentos que nos llevan de un lugar a otro, de los manuales de comportamiento, a los lenguajes de signos o a una demostración de cómo matar moscas sobre el escenario. El público no sale indemne de una función de la compañía de Wuppertal, hay un vértigo de las tradiciones rotas en un *continuum* que saca del estado de confort a todos nuestros mecanismos de representación y de percepción. En las piezas de Pina nuestros comportamientos sociales, los más anodinos, son expuestos, disecados y puestos de cabeza.



Fig. 14 *Walzer* (1982), Pina Bausch.
Fot. Gert Weigelt

Revisaremos con más detalle el trabajo de Pina Bausch en los próximos capítulos. Pero antes anotaremos que en los últimos tiempos, sobre todo a partir de la introducción de nuevos medios y lenguajes tecnológicos, asistimos a un nuevo arte corporal, mucho más simulacionista que en sus inicios; hoy en día el cuerpo es a veces mediado por la tecnología, a veces referido, representado y/o evocado de forma indirecta por interfaces, videos, fotografías, circuitos cerrados y otros soportes mediáticos. Los mestizajes y fusiones de la *performance* con todo tipo de áreas artísticas y nuevas tecnologías constituyen un extenso campo de exploración.

Cuerpo literario, escénico y político

Queremos cerrar este estudio sobre la *performance* femenina con la mexicana Teresa Serrano quien ha realizado diferentes trabajos entre el video y la *performance* en los que se enfrenta al problema de la violencia que se ejerce contra las mujeres en ese país. En 2002, concretamente trabaja sobre el feminicidio y las desapariciones de cientos y cientos

de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua, asesinatos que desde hace más de diez años han quedado impunes, sin que exista ninguna detención, ningún procesamiento. Serrano realizó un *videoperformance* de cinco minutos titulado *La Piñata*. Para este montaje mandó hacer una piñata tradicional mexicana con la forma de una mujer, vestida y pintada a la manera que visten las jóvenes en esa zona de la frontera con Estados Unidos. Esta piñata no es golpeada por niños sino por un hombre que representa el sadismo y la violencia ejercida contra el cuerpo-piñata de esa mujer hasta destrozarla por completo. La visibilidad de estos crímenes no evita el daño ni a las víctimas y a los familiares, acaso lo aminore, no estamos seguros, de cualquier manera visibilizar y denunciar esta violencia es necesario y urgente. En esta *videoperformance* el cuerpo de mujer es representado por una muñeca hecha de cartón y de papel, se trata de una referencia clara y a la vez artificial, tanto lo mediático como el artificio son técnicas para poner en evidencia cómo la violencia, y en particular la violencia de género, es constitutiva de nuestra sociedad.

Roberto Bolaño: feminicidio y denuncia

Y después de señalar la *videoperformance* que alude al feminicidio en Ciudad Juárez, consideramos necesario nombrar al escritor de origen chileno Roberto Bolaño con su novela *2666*, una denuncia desde la narrativa a estos crímenes contra las mujeres que se vienen sucediendo en México desde hace décadas. En “La parte de los Crímenes”, Bolaño describe más de cien delitos contra mujeres que en la novela, como en la realidad, ocurren entre 1993 y 1997. Más de cien crímenes en trescientas páginas. En la realidad los números rebasan con mucho a la novela, pero lo importante de la literatura de Bolaño es la manera en la nos acerca a la violencia a través de la descripción de los cuerpos de las víctimas halladas, el narrador escribe como si redactara las notas austeras del forense. Bolaño no necesita ninguna exageración ni reconstrucción, ningún amarillismo, tampoco moralejas. Simplemente registra en su novela los cuerpos y la repetición del asesinato.

Cinco días después, antes de que acabara el mes de enero, fue estrangulada Luisa Celina Vázquez. Tenía dieciséis años, de complexión robusta, piel blanca y estaba embarazada de cinco meses. (Bolaño 2004: 445)

A mediados de febrero, en un callejón del centro de Santa Teresa, unos basureros encontraron a otra mujer muerta. (Bolaño 2004: 446)

Además del asesinato y la violación, Bolaño nos hace conscientes del modo en el que los cuerpos femeninos son concebidos por los autores de dichos crímenes, el modo en el que son desechados, como basura. La violencia de género no es la violencia contra las mujeres por terrible que pueda ser, aclara la filósofa mexicana Ana María Martínez de la Escalera (2010), sino la violencia que en la sociedad se produce día con día a partir de dos esquemas de subjetivación, uno jerárquicamente dominante sobre el otro, vulnerabilizando, consumiendo y desechando a una de las subjetividades, a saber, la femenina.

Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda... En el basurero donde se encontró a la muerta no sólo se acumulaban los restos de los habitantes de las casuchas sino también los desperdicios de cada maquiladora... Esa noche la muerta la pasó en un nicho refrigerado del hospital de Santa Teresa y al día siguiente uno de los ayudantes del forense realizó la autopsia. Había sido estrangulada. Había sido violada. Por ambos conductos, anotó el ayudante del forense. Y estaba embarazada de cinco meses. (Bolaño 2004: 449)

La narrativa de Bolaño, una novela de no ficción, resulta muy efectiva porque es a la vez un listado y una descripción. Abruma la lectura de un caso tras otro, un cuerpo y luego otro y otro, y así más de trescientas páginas. Como ya hemos visto anteriormente, el cuerpo se resiste a la definición, se resiste a la definición nominal, es decir a la ley, entre otras cosas, porque el cuerpo es el lugar de las repeticiones. En el cuerpo, como en la naturaleza, los fenómenos se producen “al aire libre, toda inferencia es posible en vastos ciclos de semejanza” (Deleuze 2005: 53). En el caso de los asesinatos, el cuerpo sigue siendo el lugar de las repeticiones, y nos indigna la repetición, dan ganas de suspender la realidad para componerla, quisiéramos suspender la narrativa de Bolaño; sin embargo, continúa:

A mediados del mes de noviembre Andrea Pacheco Martínez, de trece años, fue raptada al salir de la secundaria técnica 16... Cuando la encontraron, dos días después, su cuerpo mostraba señales inequívocas de muerte por estrangulamiento, con rotura del hueso hioides. Había sido violada anal y vaginalmente. Las muñecas presentaban tumefacciones típicas de ataduras. Ambos tobillos estaban lacerados, por lo que se dedujo que también había sido

atada de pies. Un emigrante salvadoreño encontró el cuerpo detrás de la escuela Francisco I. Madero, cerca de la colonia Álamos. (Bolaño 2004: 491)

La novela, como la realidad mexicana, persiste y se repite, hay miles de mujeres muertas en el norte de México sin que institución ninguna, asociación civil ni familiares puedan reclamar justicia, puesto que los organismos encargados de hacer cumplir la ley no señalan al autor de los crímenes, sino que califican de “desapariciones” a estos crímenes contra la humanidad, no se dicta sentencia alguna porque la ley mexicana no es capaz de encontrar responsables, y por lo tanto, no hay forma de evitar los asesinatos:

La siguiente muerte fue Leticia Contreras Zamudio. La policía acudió al local nocturno La Riviera... En uno de los reservados de La Riviera encontraron el cadáver, que presentaba heridas en abdomen y tórax, así como en los antebrazos, por lo que se supone que Leticia Contreras luchó por su vida hasta el último segundo. (Bolaño 2004: 500)

A diferencia de la estetización de la política o del asesinato, creemos que en la narración casi cronológica de Bolaño hay un compromiso de la literatura con la vida, precisamente porque se denuncia una cultura que atenta contra ella. La narrativa que describe los cadáveres nos pide posicionarnos frente a una de las más grandes contradicciones que tienen encadenada la producción de la inteligencia y la justicia, a saber, que el cuerpo del otro es propiedad sobre la cual es posible ejercer dominio, violación y asesinato. “El asombro ante el hecho de que las cosas que vivimos sean «aún» posibles en el siglo veinte no tiene nada de filosófico. No está al comienzo de ningún conocimiento, a no ser el de que la idea de la historia de la cual proviene ya no puede sostenerse” (Benjamin 2005: 22). Lo importante es denunciar esos crímenes contra la humanidad cuyo calibre parece emerger de una novela de ficción policíaca, pero que justamente lo encontramos en una novela policíaca de no ficción al estilo de Truman Capote. El escritor utiliza ciertas estrategias retóricas para denunciar y exigir del lector un posicionamiento ante la realidad, lo mismo ocurre en el caso del director de escena, sea teatro, sea danza o sea *performance*, el director puede utilizar estrategias técnicas para demostrar el artificio teatral y alejar al público de una actitud meramente receptiva.

En el teatro como en la literatura se manejan las situaciones reales para liquidarlas, no para defenderlas y transmitirlos como acontecimientos intocables o naturales. Resaltemos la puesta en escena de la compañía catalana *Teatro Lliure* basada en la obra *2666* de Bolaño adaptada por Pablo Ley y Álex Rigola, de éste último y su viaje al norte de México leemos lo siguiente:

Me sirvió para ver que los hechos que cuenta la novela son verdad y palpables, y que la novela da una visión de la ciudad mucho más oscura de lo que es en realidad. Una parte del material del viaje estará en el espectáculo para recordar que la novela se basa en parte en hechos reales. Creo que esto es importante. No es lo mismo contar la historia de un asesinato de una mujer que contarla con la foto real de esa mujer fallecida detrás. Por lo tanto, lo mismo puede ocurrir si aparece una imagen de espacios reales en los que está pasando lo que se cuenta. Pienso incluso en presentar un apéndice al espectáculo: una exposición de fotografías para los teatros en los que la pieza se represente en torno a Ciudad Juárez. Si has leído la novela o sales de ver la obra y miras después las fotografías, no podrás dejar de pensar que a esa chica que verás en la foto, o a ese padre de familia, les puede estar sucediendo, en estos momentos, lo mismo que ocurre en la novela. (Rigola 2006)

Como ya lo hemos visto en el capítulo anterior, Bertolt Brecht escribió que la apuesta principal del teatro épico era provocar el efecto de extrañamiento para demostrar que la naturalidad de lo real no es sino una construcción técnica, retórica y escénica, cuyo objetivo es crear una ficción. Tanto Brecht como Bolaño descubren ciertas técnicas, teatrales en el caso del primero y retóricas en el caso del segundo, para denunciar la realidad ya que la transformación técnica es la base de la transformación política.

Pina Bausch: *Walzer*

Hay una escena de la pieza *Walzer* de Pina Bausch que ejemplifica muy bien cómo se da el efecto de extrañamiento o distanciamiento. “Protéjase contra las moscas indeseables” exclama la bailarina Meryl Tankard entrando a escena con un carrito expositor de “eficaces armas” contra las moscas, interrumpe una imagen en la que los bailarines parecen estar en una celebración con comida en las mesas; Meryl Tankard muestra un clásico matamoscas al público: “Tome un matamoscas... para atacar a cada mosca que

pase”, y enseguida da golpes sobre una fila de bailarines que caminan a su lado: los bailarines caen al suelo como insectos, el resto continúa bebiendo, comiendo y conversando afablemente. Tankard anuncia después unas tiras matamoscas, “en paquetes de cuatro”, desenrolla una de ellas y la pega sobre un muro de la platea, los bailarines que hacen de moscas caminan hacia ella y pegan las narices a la tira. El público ríe. La exposición continúa con artilugios cada vez más sofisticados para matar insectos voladores, humos insecticidas, aerosoles, repelentes invisibles, los gestos de la bailarina Tankard son cada vez más violentos, al final de la escena escupe y persigue a los bailarines, les lanza manotazos, el público deja de reír, poco a poco aparece el efecto de extrañamiento, los bailarines son comprendidos como hombres y mujeres que no representan moscas, son hombres y mujeres que son perseguidos mientras que el resto de los comensales mantiene la etiqueta y el festín como si ahí no pasara nada, podríamos pensar en cómo fueron perseguidos los judíos y los gitanos en la Alemania nazi mientras que el resto de la sociedad aclamaba al régimen.

Pina Bausch pertenece a la primera generación de la postguerra, se formó en la Alemania de la reconstrucción. Es contemporánea de los “terroristas” de la Fracción Armada Roja (RAF), también de escritores como Herbert Achternbusch, Peter Schneider, Thomas Brasch; de cineastas como Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, quienes tratan en sus obras, cada uno a su manera, problemáticas derivadas de la memoria, la mala consciencia y las herencias involuntarias de la guerra (Adolphe 2007: 12). Lo que habría que destacar en el trabajo de la coreógrafa alemana es que no hay contenido explícito sobre el nazismo o la guerra. La medida política de la obra de Pina Bausch escribió Ronald Kay (1988), está emparentada con una “arqueología de los comportamientos vivos” que ella pone en escena para que el cuerpo restablezca su poder colectivo y generador, fundamento de toda decisión, es decir, fundamento de lo político. “La dimensión política de Pina Bausch está lejos de ser estrictamente alemana. El eco que su obra ha encontrado en el mundo entero lo atestigua” (Adolphe 2007: 13). La escena que hemos descrito arriba sobre “las armas matamoscas” puede generar reflexión sobre cualquier otra monstruosidad que haya tenido lugar en el seno de una sociedad actual; en las piezas de Pina aparecen las cobardías y los odios del ser humano de manera orgánica y arquetípica, sin contenido explícito.

Mario Bellatin: política de la inmovilidad

Hay un ejercicio que Peter Brook (1990: 61) practicaba con sus actores y que queremos destacar: “Colocábamos a un actor frente a nosotros, le pedíamos que imaginara una situación dramática que no requiriese ningún movimiento físico, e intentábamos comprender en qué estado de ánimo se encontraba. Naturalmente era imposible y éste era el objeto del ejercicio”. Las artes escénicas no existen sin el uso del cuerpo, pero usarlo y tomar conciencia de él son dos cosas distintas. El ejercicio de Brook estaba diseñado para que los actores tomaran conciencia del cuerpo en una de sus presentaciones o superficies de ser: la inmovilidad. Por lo general se identifica la escena con el movimiento; sin embargo, hay ciertas obras de teatro y de *performance*, incluso de danza, como la danza Butho, algunas piezas de Pina Bausch o del francés Jérôme Bel, que trabajan la inmovilidad como grado de concentración e interpretación de una pieza, porque con la inmovilidad también se afirma la presencia⁴⁴: *hay cuerpo*.

La definición que asocia la danza con el movimiento se pone en cuestión en prácticas dancísticas como las de Pina Bausch que se niegan a limitarse a una constante agitación y movimiento, sus propuestas abren interesantes campos de diálogo entre los estudios de danza y la filosofía (Lepecki 2009: 18). En las siguientes páginas vamos a pensar en el cuerpo inmóvil a partir del *cuerpo textual* de una *nouvelle* del escritor Mario Bellatin: *Perros Héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*, una obra que transita entre el relato corto, la crónica y el tratado, es una ficción escrita con suma seriedad y dislocación.

La narrativa híbrida que nos propone Bellatin, en forma de cortos párrafos, es especial por sus contenidos aparentemente inconexos, presentados de modo argumentativo y fragmentados, casi sentenciosos. Esta fragmentación nos recuerda una de las características de la *performance* y de la escena contemporánea, particularmente el teatro-

⁴⁴ Nos referimos a la noción de presencia en un sentido más amplio que “la negociación del bailarín entre la habilidad técnica y artística en la realización de la coreografía” (Lepecki 2009: 20); la *presencia* es un concepto metafísico que vincula a la idea de Ser como Sujeto y Verdad, contra estos postulados metafísicos se opone la noción de *espectro* de Jacques Derrida que asumimos en esta tesis para hablar de cuerpo. En este sentido, convenimos con Lepecki (2009: 20) que “cualquier danza que ponga a prueba y que complique su acto de presencia y el lugar donde establecer el terreno de su ser, sugiere para los estudios críticos de la danza la necesidad de establecer un diálogo renovado con la filosofía contemporánea”.

danza hecha de restos y fragmentos de Pina Bausch. Lo cual nos hace sospechar de la constante relación y entrecruzamientos que tienen las artes entre sí, así como el carácter interdisciplinar de los estudios que las abordan como el que aquí presentamos.

El personaje central de la *nouvelle* es un hombre que no puede mover su cuerpo, pasa la mayor parte del día en el sillón de su habitación, pidiendo que le lleven los perros a los que entrena con sonidos distintos, algunos casi imperceptibles: “Tras aclarar que una cosa es ser un hombre inmóvil y otra un retardado mental, el hombre inmóvil asegura que no hay perro tarado sino amo estúpido. De inmediato se echa a reír en forma desmesurada” (Bellatin 2003:16). Habría que entender que el hombre inmóvil goza de una singular inteligencia y que el control que puede tener sobre los perros, incluso sobre el resto de los habitantes de la casa, le produce placer.

El hombre inmóvil controla los movimientos de treinta perros Pastor Belga Malinois, un ave de cetrería, media docena de pericos australianos y, en cierto modo, los movimientos de su madre, los de su hermana, y los del enfermero-entrenador. El hombre inmóvil determina los movimientos de todos los seres vivos que habitan en su casa. Es como si el impedimento para ordenar los movimientos de su propio cuerpo le llevara a trasladar sus órdenes a los cuerpos de los otros. Como si en esa casa cada miembro de los que la habitan le perteneciera. Como si los ojos del ave fueran los suyos, como si las manos de la madre y de la hermana fueran las extensiones de las que él carece. Y no es de extrañar que así lo parezca, pues el lenguaje nos engaña usando artículos posesivos para nombrar las partes del cuerpo: *mis* piernas, *mis* hombros, *tu* ombligo o *sus* manos; se habla de las partes del cuerpo como de propiedades⁴⁵.

Cuando hay dolor “el hombre inmóvil emite en esos momentos los ruidos necesarios para que los perros aúllen constante” (Bellatin 2003: 53) el cuerpo enfermo o cansado se queja, suda, duele y se expresa a partir de los aullidos de los perros. “El enfermero-entrenador subirá a la habitación y, aunque el hombre inmóvil no le diga que

⁴⁵ Como lo hemos visto en la figura 4, *Luz de luna* o *Mártir* (1894) de Albert von Keller, el cuerpo como propiedad aparece claramente en el uso del desnudo femenino en las pinturas posteriores al Renacimiento, está hecho de tal forma que se convierte en propiedad del “espectador-propietario”, como lo denomina John Berger en su libro *Modos de ver*. El desnudo es frontal, y si acaso hay espalda o aparece algún amante masculino en el cuadro, la mujer gira la mirada hacia el frente, hacia el “verdadero amante”, es decir, “el espectador-propietario”.

está doliendo, masajeará la pierna que siempre le molesta” (Bellatin 2003: 54). ¿Qué podemos afirmar de un cuerpo que no puede moverse? Las afirmaciones de un cuerpo limitado se hacen visibles justamente a partir de esos límites, si duele una pierna, entonces hay una pierna. El dolor es una de las formas en las que se presenta el cuerpo; la inmovilidad, otra. Repetimos que no hay algo esencial que defina al cuerpo, por eso la inmovilidad, como forma de presentación corporal, es absolutamente eficaz en la narrativa.

Mario Bellatin nos hace pensar todo el tiempo en la corporalidad: cada vez que leemos *el hombre inmóvil* pensamos en un cuerpo cuya particularidad es que no puede moverse. “El hombre inmóvil asegura que no toda su vida mantuvo una quietud similar. Afirma que hasta hace unos años podía girar el cuello a uno y otro lado” (Bellatin 2003: 14). Podemos hacernos preguntas por la inmovilidad o no, pero la imagen del cuerpo tumbado en el sillón, la pierna que duele o el cuello que apenas gira están presentes cada vez que el autor se dirige a su personaje principal, precisamente porque no hay nombre propio sino cuerpo. Nunca se dice el nombre del personaje inmóvil, se nos ha dicho que es entrenador de perros, identificamos un relato de infancia que él mismo se ha inventado, también nos hace notar que le duele una pierna y lo reconocemos, sobre todo, a partir de que nos imaginamos un cuerpo limitado. Mario Bellatin advirtió con claridad que su personaje no necesitaba ser nominado porque tenía cuerpo, paradójicamente, el hombre inmóvil tiene más cuerpo que ningún otro personaje y la inmovilidad es la forma, extrema y violenta, pero efectiva, en la que lo expone. ¿Qué pensar? ¿A dónde llevar la metáfora del cuerpo inmóvil? Recordemos el título completo de la obra de Bellatin: *Perros héroes. Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*.

En otra de las paredes hay un gran mapa de América Latina, donde con círculos rojos se encuentran marcadas las ciudades en las que está más desarrollada la crianza del Pastor Belga Malinois. Solo a ciertos visitantes la presencia de este mapa los lleva a pensar en el futuro del continente. (Bellatin 2003: 25)

Detengámonos en la imagen de ese gran mapa de América Latina con círculos rojos. Todo mapa o plano se traza según una perspectiva, por ejemplo con fronteras o sin ellas,

con ríos o sin ellos, con ciertas ciudades, capitales o pueblos. Pero además, “los mapas no sólo deben entenderse en extensión, respecto a un espacio constituido de trayectos”, nos aclara Gilles Deleuze (1997: 93): “Hay también mapas de intensidad, de densidad, que se refieren a lo que llena el espacio, a lo que sustenta el trayecto”. Los círculos rojos que ha marcado el hombre inmóvil en el mapa de América Latina provienen de estas intensidades, representan un lugares afectados como órganos de un cuerpo, porque un mapa puede ser también la esquematización de cierto cuerpo; “cuerpo” es además, el nombre que usamos para referirnos a un agregado de personas que forman un pueblo, república o comunidad, hay cuerpo de leyes y hay cuerpos políticos. Hay un pedazo del continente americano al que llamamos América Latina, ya que en su cuerpo se hacen visibles unas relaciones de poder, de trabajo y de propiedad que lo determinan históricamente.

Mi tierra, sus aguas, sus selvas, mis hombres, tu lengua... Podemos equivocarnos y estar abusando de los posesivos, ¿qué son las partes de un continente que se venden y se compran según relaciones de poder? América Latina vista en términos de cuerpo ha sido y sigue siendo explotado, los artículos posesivos que acompañan a los miembros de ese cuerpo están modificados por la historia del capital, de la política, de las invasiones y de las apropiaciones. Pero advertíamos que el cuerpo, además de ser un conjunto articulado de miembros o partes, es un extraño que no nos pertenece del todo, ya lo leíamos en *La casa tomada*, el cuerpo a veces nos echa a la calle. El relato de Cortázar es la imagen de la dictadura que se apropia de un país, Argentina o Chile, una casa invadida, un cuerpo tomado, un golpe de Estado. Construir la memoria de América Latina es como redibujar los mapas que la representan, reconociendo su afectos y superficies como cuerpo social, político, explotado, enfermo⁴⁶ o represor.

⁴⁶ Las metáforas del cáncer y del sida corresponden al lenguaje militar del siglo XX: “enfermedad de lo Otro”, “invasión de células extranjeras”, “agentes invasores” “virus letal” o “producto extraño”. Los relatos de la enfermedad se parecen a los relatos de ciencia ficción y de la guerra, “despojado de su cápsula protectora... la molécula penetra entonces el núcleo de la célula, se inserta en un cromosoma y toma bajo su control una parte de la maquinaria celular, a la que ordena que produzca más virus del sida” (Sontag 2008: 121). Por eso lo más peligroso de un relato sobre la enfermedad, lo vimos arriba en el caso Tribly de George du Maurier, es cuando la enfermedad se justifica y con la misma narración se afirma una realidad combativa: la medicina toma prestado el vocabulario bélico y se habla de la necesidad de represión y la violencia del Estado como “el equivalente de la extirpación quirúrgica o el control químico de aquellas partes ofensivas o «malsanas» del cuerpo político” (Sontag 2008: 205). Cuando la enfermedad es concebida como el enemigo invasor, o como el extranjero que cruza fronteras clandestinamente, entonces se justifican los contra-ataques, las estrategias de

El tratado de Mario Bellatin es sobre el futuro de esa América Latina, pero visto a partir del hombre inmóvil y sus treinta perros. “Pese a opiniones contrarias, de falsos especialistas principalmente... el Pastor Belga Malinois es el perro ideal para personas con peculiaridades en sus cuerpos” (Bellatin 2003: 20). Digamos que el cuerpo de América Latina es peculiar, no porque carezca de movimiento como el cuerpo del personaje de Bellatin, aún habría que pensar en la inmovilidad en términos de cuerpo colectivo, pero en principio, y de manera muy simple, nos detenemos a imaginar el gran número de inmigrantes latinoamericanos que hay cruzando las fronteras al norte y al sur de México, buscando llegar a Estados Unidos, pensamos en quienes recorren cada día caminos y carreteras para cruzar esas fronteras políticas, cuerpos moviéndose de un lado a otro, modificando ese mapa de América con sus cuerpos en tránsito; podemos imaginar las calles del Distrito Federal, siempre agitadas y muy transitadas que están cerca del aeropuerto, por donde Bellatin sitúa la casa del hombre inmóvil. La imagen es movimiento. No es fácil trasladar la imagen del cuerpo inmóvil al continente latinoamericano, excepto trasladándolo a la política: hay inmovilidad en los aparatos que imparten justicia, ya lo veíamos en el caso de los feminicidio de Ciudad Juárez y Chihuahua, no hay forma de que el sistema de gobierno señale responsables, empezando por él mismo, la responsabilidad de un gobierno para garantizar la vida a sus ciudadanos, a sus mujeres y a sus niñas.

El punto de vista de la *nouvelle* no es social, sino heroico, porque los perros son *Perros héroes*, “están adiestrados para matar a cualquiera de un solo mordisco en la yugular” y, al mismo tiempo, son capaces de “frenarse en el aire” al escuchar el silbido del hombre inmóvil que les ordena que se detengan justo antes de morder. Los perros son héroes y así lo supo el hombre inmóvil en su infancia cuando conoció a un niño que se dedicaba a escribir historias de perros cuyas acciones habían sido heroicas. Es propio de los niños y de la libido “rondar la historia y la geografía, organizar formaciones de mundos y constelaciones de universos, derivar los continentes, poblarlos de razas, de tribus y de naciones” (Deleuze 1997: 90). Pero el recuerdo de aquél pequeño pasa a otro plano, capa sobre capa, la ficción supera a la realidad y el hombre que no puede moverse prefiere

defensa: muros electrificados, patrullas aéreas y cazadores furtivos con permiso para disparar. Lo que tenemos que reconocer de las metáforas bélicas es el crimen implícito; por ejemplo, en América Latina donde ocurren las matanzas a indígenas, estudiantes, mujeres y migrantes

desplazarse en aquél mapa colgado de la pared, marcar puntos rojos, delinear trayectos, devenir y olvidar su cuerpo inmóvil y dolorido, como invocando a Dioniso, el dios de los lugares de paso y de las cosas de olvido.

El hombre inmóvil le dice todos los días al enfermero-entrenador que le gustaría mantener nuevamente una conversación con el niño que treinta años atrás le dijo que había escrito un libro sobre perros héroes. Ese recuerdo hace que cada vez con mayor frecuencia olvide la relación existente entre los Pastor Belga Malinois y las naves espaciales. Incluso olvida también el mapa de América Latina, que se mantiene colgado en una de las paredes del cuarto. (Bellatin 2003: 69)

Cuando la realidad social, económica y política se paraliza, cuando no hay movimiento, lo que queda es un hombre que cree en los héroes y en las naves espaciales. Los cuerpos son ontológicamente lingüísticos, necesitan palabras, significados, poesía, ficción y héroes. La ficción no es ninguna mentira precisamente porque muestra otra cara de la realidad, no obstante, hay que saber elegir y calmar la imaginación, no para dejar de soñar o de imaginar, sino para elegir cuál metáfora es la adecuada y cuál no. “*¡Pensar acerca de la enfermedad!* -Calmar la imaginación del inválido, de manera que al menos no deba, como hasta ahora, sufrir más por pensar en su enfermedad que por la enfermedad misma- ¡eso, creo, sería algo! ¡Sería mucho!” (Nietzsche 1994: 35). No nos referimos únicamente a los que no pueden moverse, los que padecen sida u otra enfermedad, también nos referimos a los cuerpos de ciertos pueblos, como los que componen América Latina, pueblos que necesitan de ficción e imaginación política, sobre todo cuando ésta última impide el movimiento. Las metáforas patológicas modernas, nos dice Susan Sontag se definen por analogía con la salud física, “un ideal de salud social que tanto puede ser una actitud antipolítica como un llamado a un nuevo orden político” (Sontag 2008: 91). La obra de Mario Bellatin se funda en dos vertientes fundamentales, la relación entre el arte y la enfermedad, por un lado, y la frecuentación de culturas apartadas de la norma, por el otro. En los relatos del escritor mexicano-peruano el protagonista es el cuerpo en los modos de ser más extraños: inmóviles, enfermos, mutados o mutilados. Bellatin ha construido una

personalísima épica del cuerpo, un mapa contemporáneo del deterioro físico que pone el dedo en la llaga de cualquier idea de normalidad de nuestra época:

En aquel tiempo la ciudad presentaba un alto número de habitantes con deformidades físicas. Alba solía interrumpir su relato para decir que un médico le había contado que esas características eran normales en determinadas épocas de la evolución de las sociedades. Las mutaciones genéticas propias de cada raza se manifiestan en algunos momentos con más fuerza que en otros, afirmó... Al final de ese proceso suele reconocerse que lo anormal está llamado a convertirse en lo esperado. (Bellatin 2004: 90)

Una de las referencias en la obra de Bellatin es el escritor nipón Yasunari Kawabata, en particular, *La casa de las bellas durmientes*, un fragmento de esta obra que aparece como epígrafe en *Salón de Belleza* de Mario Bellatin: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana” (Kawabata 1995: 106). Lo que leemos en la extraordinaria novela de Kawabata se refiere al tiempo como mecanismo de humanización, costumbre, aceptación, incluso, de institucionalización:

¿Qué eran unas piernas bien formadas? ¿Qué eran, para un hombre de sesenta y siete años junto a una muchacha de una sola noche, la inteligencia, la cultura, la barbarie? Solamente la tocaba. Y, narcotizada, ella desconocía por completo el hecho de que la estaba tocando un anciano decrepito. (Kawabata 1995: 105)

Ambos autores tienen una manera peculiar para hablar de la belleza en los cuerpos marchitos, en los cuerpos enfermos de sida, como es el caso *Salón de Belleza* de Bellatin, y en los cuerpos narcotizados de las chicas respecto a los viejos que las contratan, como es el caso de *La casa de las bellas durmientes* de Kawabata.

¿Estaría la muchacha igualmente bien entrenada? Quizá debido a que había llegado a no pensar en los tristes ancianos que eran sus huéspedes, no respondió al contacto de Eguchi. Cualquiera clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana. En la oscuridad del mundo están enterradas todas las variedades de transgresión. (Kawabata 1995: 106)

Hay realidades que provienen de interpretaciones metafóricas, Jacques Derrida las ha llamado “interpretaciones realizativas”, cuando los *realizativos* tienen éxito, advierte el filósofo, “producen una verdad cuya fuerza se impone a veces para siempre” (Derrida 2001: 35), por ejemplo, la legitimidad de un Estado colonial, la fijación de una frontera con sistemas de “seguridad y defensa” o una forma de subjetividad basada en el racismo. La diferencia radical entre la ficción y la realidad comienza cuando se determina históricamente, es decir, cuando se ordenan los acontecimientos o las palabras desde una perspectiva políticamente conveniente, porque determinar implica controlar las metáforas para mantenerlas en fijas en lugar y convertirlas en hechos a pesar de la inhumanidad que puedan representar.

Es necesario interpelar a los discursos políticos mediante los espacios sutiles, los más huidizos y eficaces para la manipulación, es decir, los relativos a las metáforas, las ficciones y las mentiras. Esto implica sin duda la tarea de distinguir, por ejemplo, la mentira de la ficción. Roland Barthes sostiene que la ciencia se dice y la literatura se escribe; la una va guiada por la voz, la otra sigue la mano; pero habría que preguntarnos dónde colocar a la política y sus discursos, no es el mismo cuerpo, sin duda, pero dónde radica su deseo.

Hay sectores en los pueblos que sólo pueden ser libres cuando imaginan, porque en la realidad hay feminicidio, asesinatos, asaltos y secuestros. La libertad podría ser el sueño de cualquier hombre o mujer, migrante, sano, enfermo o inmóvil. Esto nos lleva a plantearnos una cuestión seria e imprescindible para cualquier pueblo: la libertad en términos de movimiento, el derecho y la dignidad del movimiento. Por la relación casi isomórfica entre la danza y el movimiento, la libertad podría ser el sueño representado en el cuerpo de los bailarines. Los estudios de danza deben “crear nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento” (Lepecki 2009: 20). La danza representa de cierto modo el desastre del mundo, lleva consigo la parte mutilada de la colectividad y de la libertad. Los bailarines tienen la tarea de retornar cada vez a la época perdida, aquella en la que todos podían bailar. Así lo leemos en palabras de Jean-Louis Hourdin: “*Le danseur est dans le desastre de tous. Le danseur porte la part mutilée de la collectivité, il doit retrouver en lui la mutilation de l’époque perdue où tout le monde pouvait dansser*” (Cf. Adolphe 2007: 10).

Pina Bausch: *Kontakthof*

Una época en la que todos podían bailar es, o debería ser, cualquier tiempo, de eso da cuenta Pina Bausch. Entendiendo que el tiempo pasa por el cuerpo, que todos puedan bailar quiere decir que bailen los ancianos, los niños, los adolescentes y los jóvenes profesionales, cuerpos distintos, superficies que nos hacen ver diferentes espectros, y, sobre todo, que nos cuestionan una idea de danza como exhibición de movimiento virtuoso, al respecto, uno de los ejercicios más interesantes de Pina es *Kontakthof* (1978), una coreografía que innovó el lenguaje de la danza-teatro de los años setenta.

Dicha pieza se sitúa en un salón de baile de principios del siglo XX, las canciones que utilizó la coreógrafa son viejos éxitos alemanes de los años veinte y treinta. El vestuario nos recuerda la moda de los años cincuenta; sin embargo, no podríamos precisar la época en la que se desarrolla: “En cada función de danza-teatro el público experimenta directamente la frágil esencia del tiempo” (Kay 1988: 109). La pieza no hace referencia a ningún hecho en concreto, la representación tiene lugar fuera del tiempo y siempre es actual. La palabra *Kontakthof* significa literalmente «patio de contacto», pero describe generalmente un lugar de encuentro entre prostitutas y clientes, un lugar donde el cuerpo está expuesto y a la venta. Además de los conflictos entre roles de género, esta pieza es una crítica a la danza como profesión. *Kontakthof* “muestra entre otras cosas cómo se prostituyen los bailarines en la escena” (Servos 2001: 90). Entendemos por prostitución una constante exposición y venta del cuerpo disciplinado para escenificar el espectáculo de sus capacidades físicas, exhibición a la que se enfrentan constantemente los bailarines.

Esta pieza comienza con los *performers* sentados en filas, al fondo y a los lados del salón de baile. Se levantan de uno en uno, de tres en tres, para presentarse y mostrar el cuerpo: de perfil, de frente, detrás, deben exhibir culo, cintura, manos y pies, pasan las manos sobre sus cabellos para evidenciar la forma del cráneo, abren los labios y descubren los dientes, se dan media vuelta y regresan a sentarse. Se levantan todos los hombres y repiten en fila mostrando pelo, dientes, manos, culo, pies y perfil, finalmente son reemplazados por el grupo de mujeres que vuelven de pie a repetir gesto por gesto: de perfil, de frente, detrás, culo...

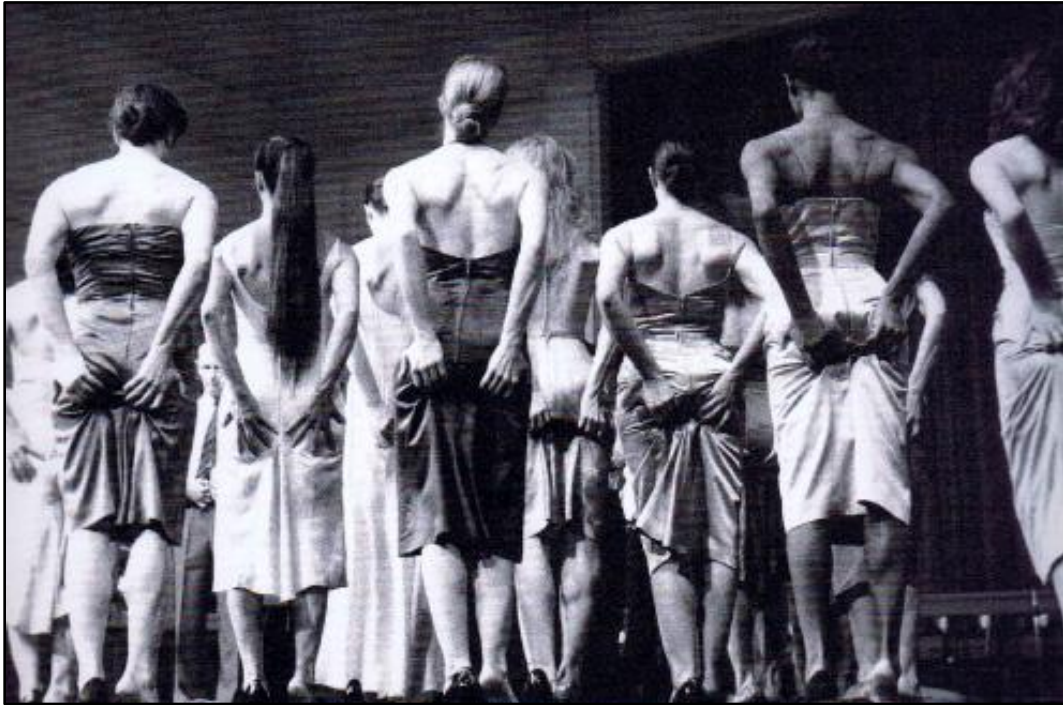


Fig. 15 *Kontaktthof* (1978), Pina Bausch.
Fot. Maarten Vanden Abeele

Hay diferentes formas de encuentro entre hombres y mujeres, en grupo, en parejas, con gestos nerviosos, violentos, tiernos o cómicos. A través de la repetición, la aceleración o la “cámara lenta”, Pina diseña los rituales sociales distanciándonos de ellos, expone causas y efectos corporales del encuentro con los otros, desarticulando la vida pública y privada.



Fig. 16 *Kontaktthof* (1978), Pina Bausch.
Hans Dieter Knebel y Mechthild Großmann
Fot. Guy Delahaye



Fig. 17 *Kontakt* mit Damen und Herren ab 65 (2000), Pina Bausch.
Werner Klammer e Inge Glebe
Fot. Guy Delahaye

Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65

Kontakthof sugiere la transformación del ser humano visible en cada cuerpo y en diferentes edades. Es por eso que Pina acude a la repetición dentro del montaje coreográfico y, además de repetir determinadas secuencias de movimiento, también recurre a la reposición de la pieza con mayores de sesenta y cinco años para mostrar cómo cambia el cuerpo con el tiempo, cómo evolucionamos en él. Esta pieza es remontada en el 2000: *Kontakthof, mit Damen und Herren ab 65* (Bausch 2000). El resultado es sorprendente, los cuerpos comprendidos entre 65 y 75 años se manifiestan realizando un esfuerzo extraordinario y adoptando las posturas frenéticas de las escenas que Pina construyó con sus bailarines en 1978. Este proceso de investigación y re-montaje se recoge en un video-documental dirigido por Lilo Mangelsdorff (2002)

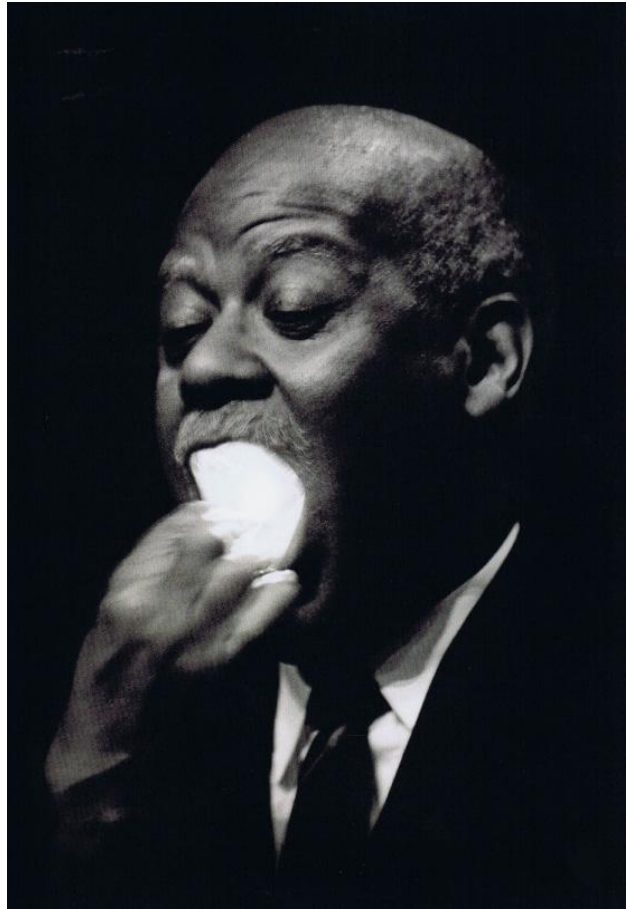


Fig. 18 *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65* (2000), Pina Bausch.

Ernest Martin
Fot. Guy Delahaye



Fig. 19 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Jan Minarik, Nazareth Panadero y Jo Ann Endicott
Fot. Guy Delahaye



Fig. 20 *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65* (2000), Pina Bausch.
Heinz Meyer, Krista Lange y Jutta Geike
Fot. Guy Delahaye

Kontakthof con adolescentes a partir de 14

En el 2008 el ejercicio de remontar *Kontakthof* se repite con un grupo de adolescentes entre catorce y dieciocho años, en ellos los sentimientos como el desamor, la inseguridad, la esperanza o la desesperanza son visibles a flor de piel, el cuerpo del adolescente reacciona tímido y pudoroso ante el descubrimiento del otro. Nuevamente el cuerpo tiene otras formas, otras necesidades, otros espectros visibles en el escenario. En el grupo había jóvenes excluidos por ser gitanos, huérfanos o refugiados del genocidio bosnio, otros pertenecen a bandas de barrio. Había hijos de familias en apariencia estables y funcionales, niñas que se avergüenzan de su figura en los espejos de la sala de ensayos. Una amplia diversidad social de adolescentes que no tenían noción alguna de danza y que ni siquiera sabían quién era Pina Bausch. En una de las escenas que recoge el video-documental dirigido por Anne Linsel y Rainer Hoffmann (2009), *Tanzträume Jugendliche tanzen Kontakthof von Pina Bausch*, los chicos quedan paralizados cuando Pina llega a uno de sus ensayos, las frases con las que la coreógrafa los reconforta y los impulsa para buscar su propia expresión a través del cuerpo dejan claro su oficio de toda la vida: la danza.



Fig. 21 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.



Fig 22 *Kontakthof, mit Senioren ab 65* (2000), Pina Bausch.



Fig. 23 *Kontakthof Mit Teenagern ab14* (2008), Pina Bausch.

2.III. Cuerpo y artefacto

En un libro de Marvin Carlson (2004) se aborda la *performance* desde diferentes ángulos, uno de ellos es el de las ciencias sociales: Antropología, Sociología, Psicología y Lingüística tienen aproximaciones y modos de analizar lo *performativo* desde sus propias disciplinas. Las relaciones entre *performatividad* y lenguaje son estudiadas desde diferentes perspectivas, quizá la más conocida sea la de los *speech act* o actos del habla a los que se refiere John L. Austin (2008). En sus conferencias introduce varios tipos de oraciones que no son verdaderas ni falsas, sino que se pronuncian en determinados contextos para realizar cierta acción, las llamó *performativas*; en 1971 este texto se tradujo en España y se les nombró “realizativas”. No obstante, algunos editores y teóricos han preferido adoptar el anglicismo *performance* y sus derivados para considerar en su significado tanto lo teatral, como lo ritual y la actuación. Los *Performance Studies* han creado una escuela que ya no sólo pertenece al mundo anglosajón, sino que también se reconoce entre los teóricos de habla hispana, principalmente en América Latina (Prieto 2009: 10). El paradigma teórico de la *performance* se desplaza con relativa facilidad entre las ciencias sociales, las humanidades y las artes, nosotros vamos a subrayar un campo de investigación del cual hemos hablado bastante en este capítulo, a saber, el del texto y la *performance*. James W. Chesebro, editor de la revista *Text and Performance Quarterly*, explica el interés por las cuestiones teóricas derivadas del “texto” en el pensamiento contemporáneo (Cf. Carlson 2004: 74) a partir de las nuevas tecnologías que transforman los soportes de escritura y, con ellas, los análisis teóricos.

Las palabras saltan de la poesía a la escultura, del video a la danza y de la escena a la *performance* o a la instalación. El texto es también un elemento plástico que puede dar lugar a la creación de un sinfín de imágenes en video, en semáforos, en trasportes públicos, en parques o en carreteras. Ejemplo en el uso conjunto entre texto y cuerpo lo tenemos con el escultor catalán Jaume Plensa de quien destacaríamos los cuerpos hechos de grafías y libros como artefactos⁴⁷. Pero quisiéramos anotar también que el uso de la palabra como

⁴⁷ Plensa trabaja principalmente como escultor, creando piezas específicas para espacios públicos, también hace pintura, grabado, escenografías para teatro y ópera. Para ver su obra podemos visitar la página: <http://jaumeplensa.com/web/>. Además de crear libros como artefactos, ha ilustrado con 52 obras originales una edición del teatro completo de William Shakespeare en la editorial Galaxia Gutenberg (Plensa 2006).

material sonoro y plástico no sólo está presente en los creadores visuales, sino que aparece en el hacer de los mismos poetas. Dos grandes ejemplos los tenemos en la poesía con espacios en blanco de Mallarmé (1914) y en los *Artefactos* de Nicanor Parra (1983).

Para terminar con este capítulo sobre el cuerpo y la escritura, debemos detenernos en la noción de artefacto también como prótesis. El cuerpo y la máquina no constituye ninguna pareja de opuestos, el artefacto es también una extensión corporal. Y en nuestra época el cuerpo es cada vez más artefactual. Mario Bellatin, sabemos, expone un garfio metálico en el lugar de la mano, podría parecernos un seguidor de Marinetti luciendo “la belleza del metal” en el cuerpo. Pero también podemos interpretar que este escritor prefiere mostrar el artefacto en vez de simular una mano que no tiene. Con el garfio Bellatin expone una diferencia, recordemos que este autor ha hecho de las rarezas corporales una parte central de su estética como leemos en *Flores*:

En los años cincuenta un grupo de científicos descubrió un fármaco capaz de aliviar la depresión y las náuseas de las mujeres embarazadas. Diez años después se demostró que causaba serias malformaciones en los fetos si era suministrado en los primeros tres meses de gestación. Aquél medicamento provocó que por lo menos diez mil niños en todo el mundo presentaran defectos en los brazos y en las piernas. (Bellatin 2004: 90)

Con la exhibición del garfio en el lugar de la mano que no tiene quizá Bellatin incorpora la denuncia que leímos sobre la talidomida, no podemos asegurarlo; sin embargo, sí podemos y debemos reflexionar en su tarea de escritor que expone una prótesis corporal como exposición de la deformidad. La enfermedad y el cuerpo es un tema constante en su escritura.

Las artes contemporáneas nos piden hablar de las mutaciones y las prótesis porque lo inacabado, el metal incorporado o la mutación también son maneras de ser del cuerpo. La capacidad de transformación inherente al hombre, cuya nueva metáfora aparece con la tecnología y la mecanización de lo humano, se lee en las estéticas de vanguardia como “la condición posthumana⁴⁸” y podemos reconocerla en la posibilidad de metamorfosis del

⁴⁸ Características como la mutación, la aleatoriedad o lo inacabado aparecen en la literatura contemporánea, en la escena, en la *performance* y también en el cine, por ejemplo en la filmografía de David Cronenberg hay

cuerpo en general. La transformación tecnológica y la mecanización nos enseñan además que no estamos del todo preparados para utilizar la técnica en beneficio de la naturaleza y la humanidad, sino que “la técnica se cobra en el *material humano*” (Benjamin 1973: 57), es como si la fuerza que la sociedad capitalista ha extraído de la naturaleza revirtiera sobre la misma humanidad.

Tal y como lo anunciaba Benjamin antes de la Segunda Guerra Mundial, la fuerza de la técnica no se utilizó en provecho de la emancipación de la sensibilidad y la crítica, sino que ésta se levantó en toda su potencia contra la misma humanidad, la técnica encontró una mayor semejanza con la *obra total de arte* prefigurada por el fascismo como colonización del inconsciente y apoyada por movimientos artísticos como el futurismo de Marinetti, “la guerra es bella porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano” (Cf. Benjamin 1973[1935]:56), el tecno-optimismo futurista creó mitos como el cuerpo y la máquina del cual bebe la estética posthumana.

El *Manifiesto* de Marinetti (1978) sobre la guerra colonial de Etiopía exhorta a los artistas a compartir los fundamentos futuristas que, entre otras cosas, propugnaban por una estética de la guerra: las máscaras de gas, la metalización del cuerpo humano, el fuego y las espirales de humo de las aldeas incendiadas. “«*Fiat ars, pereat mundus*», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la

diversos ejemplos del tratamiento del cuerpo en relación con las máquinas, la manipulación y el sexo. *Videodrome* (1982), *The Fly* (1986), *Dead Ringers* (1988) y *The Naked Lunch* (1991), ésta última, versión de la novela de William S. Burroughs, se basa en la técnica de collage *cut-up* para introducirnos en una ciudad “contenedor de desperdicios”, en la que las combinaciones aparecen a todos los niveles, político, comercial, internacional, familiar, sexual, incluso en el lenguaje: “la palabra está dividida en unidades que existen todas en una pieza, pero dichas piezas pueden ser interpretadas en cualquier orden por medio del corte, el montaje, el collage o la yuxtaposición, para crear un nuevo tipo de imagen mental” (Abuín 2006: 148); *Crash* (1996), basada en la novela de J.G. Ballard, y también *eXisteNz* (1999), en la que Cronenberg desarrolla plenamente la idea de “posthumanidad”: los personajes están enganchados a los ombligos mediante un mecanismo que los conecta al *game-pod*, un laberinto de ficción-realidad en el que se desarrolla la trama. Algunos autores como Patricia Mayayo (2004) han estudiado la propuesta artística de este cineasta desde la “posthumanidad” y han relacionado la llamada condición posthumana con la estética que proviene de la cibernética o lo ciberpunk, que hace referencia a un futuro de ciencia ficción en el que se enfrenta el ser humano con las máquinas, de lo que resulta un cuerpo híbrido (ficción que ocupa ya un lugar en la sociedad contemporánea). También se ha vinculado a Cronenberg con un proceso tan antiguo como la misma historia de la humanidad, la capacidad de transformación inherente al hombre, cuya nueva metáfora aparece con la tecnología y la mecanización de lo humano, en otras palabras, la condición posthumana es la humanísima posibilidad de metamorfosis. En este sentido, los ejemplos en el cine son múltiples: *Metrópolis* (1927) *Blade Runner* (1982), *Dark City* (1998) o *The Matrix* (1999) por sólo mencionar algunos films.

percepción sensorial modificada por la técnica” (Benjamin 1973: 57). La crítica de Benjamin al futurismo es que dicha modificación, en la percepción mediante la técnica, resulta al mismo tiempo un instrumento para mantener inmóvil el aparato de producción y las condiciones de propiedad⁴⁹.

Así que el garfio en el lugar de la mano nos remite al escritor, el texto y el artefacto. Lo más común es contraponer de manera inmediata la escritura a mano a la escritura a máquina, pensando que escribir a mano es natural, poético y directo, creyendo además que con la mano resistimos una fuerza que nos separa del “pensar puro” (Derrida 1998 [1996]: 20). Pero el garfio de Bellatin nos confronta con una historia de la escritura que va de escribir a mano, a escribir con máquina, a escribir con garfio. Quizá Bellatin prefiere mostrar, hablar y escribir sobre el cuerpo extraño, anormal, artificial, inmóvil o enfermo, porque esas superficies son también modos del ser del cuerpo que la sociedad oculta para presentarse a sí misma como gran productora de comodidades y tecnologías, imponiendo a veces su fuerza en contra nuestra, cosa que nunca manifestó Marinetti.

Podríamos hacer una breve historia de la mano y de su acción constructora y destructora en tanto extensión del pensamiento humano, quizá re-significaríamos la historia misma de la escritura si la conjugamos con otros verbos y artefactos, por ejemplo, escribir-tejiendo, escribir-pintando, escribir-martillando, escribir con garfio o escribir sobre la propia mano. La escritura nos enseña que ha existido un sinnúmero de artefactos que no sólo ha modificado nuestras percepciones sino que se ha convertido en verdaderas prótesis o extensiones de nuestro cuerpo y modo de pensar.

A partir de Marx sabemos que la producción se relaciona con la ideología. También reconocemos que la ideología se produce, que es un artefacto más que se incorpora a un cuerpo *no-físico* sino institucional; a partir de Marx comprendemos que la producción de subjetividades es un atributo de la humanidad. El aparato, como artefacto o conjunto de instrumentos, interviene en la manera en que una época percibe. Hay que pensar en la

⁴⁹ A propósito leemos a Benjamin (1973: 57): “La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el material humano las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura”.

repercusión histórica de los microscopios y los telescopios como prótesis del ojo, o pensar en el impacto que tuvo para la cultura la imprenta; en el papel político de la fotografía en los regímenes fascistas, o en nuestra nueva forma de entender la vista a partir del cine o las computadoras. Una historia del aparato como medio de comunicación da cuenta de una historia de la percepción. Así, los elementos que integran el orden de lo percibido, al modificarse, alteran también la jerarquía de los sentidos y las estructuras epistémicas (Lowe 1970).

Un cuerpo artefactual o un cuerpo protético es otra piel, otra superficie mecánica, mediática o tecnológica, y, por lo tanto, da lugar a otro modo de ser del espectro. Habría que preguntarnos qué hay detrás del garfio de Bellatin, o qué hay detrás de la filosofía con martillo de Nietzsche, otra metáfora, pero también otro modo de pensar y de hacer.

Pues todos los creadores son duros. Y os ha de parecer goce inefable poner vuestra mano encima de milenios como si fuesen de cera. Inscibid en la voluntad de milenios como si fuesen de bronce; más duros y más nobles que el bronce. Sólo lo más noble es de máxima dureza. (Nietzsche 1985: 218)

Qué hay detrás de la luz artificial de Jacques Derrida (1998 [1996]: 20) o de la escritura de Hélène Cixous (2002) sobre su propia mano. Quizá en todos esos ocultamientos haya una declaración: que la escritura nunca ha sido posible sin técnica y sin cuerpo artefactual. Que la escritura no es una actividad inmediata ni natural y que, por tanto, no es lícito oponer escritura manual a escritura maquinal, como artesanado pretécnico opuesto a la técnica.

A través de la técnica y los diferentes artefactos, insistimos, la escritura se libra constantemente en el cuerpo. Jacques Derrida (2003) nos hace reparar en un gesto del personaje de la novela de Hélène Cixous (2002: 29): le despierta la palabra “Sacrificio”, es la primera palabra que escribe al borde de la cama, mientras que afuera los pájaros celebran la vida. A las siete de la mañana ella escribe con bolígrafo, en un cuaderno o en la mano, como su personaje, Cixous verdaderamente escribe sus sueños, sus pesesueños:

Más tarde si salgo de mis aguas toda chorreante de mis placeres, si vuelvo a remontar mis riberas, si observo desde mi orilla los retozos de mis pesesueños,

percibo las figuras innumerables que producen en su danza; ¿no basta que corran nuestras aguas de mujeres para que se escriban sin cálculos nuestros textos salvajes y populosos? (Cixous 2006: 89)

Escribir sobre la mano parece sólo una anécdota, pero precisamente el cuerpo del texto también actúa o *performa*, interviene en el contenido modificándolo. El ritmo de la *manuscritura* de Cixous, la forma, las líneas y la economía de sus abreviaciones dan cuenta de ello (Derrida 2003: 50). La potencia *performativa* que guardan texto y cuerpo se entremezclan, sus fronteras no están definidas, ambos son soportes que condicionan los contenidos de las obras que producen. Recordemos que la definición de la palabra coreografía es escritura de la danza, “la fusión de la danza con la escritura identifica una práctica cuyas fuerzas programáticas, técnicas, discursivas, económicas, ideológicas y simbólicas permanece activas hoy” (Lepecki 2009: 42)

La escritura de Pina Bausch

La imagen de Pina detrás de una mesa llena de papeles, libros y un cuaderno para escribir era constante en las primeras fases de creación de sus piezas de danza-teatro. Pina llevaba consigo preguntas, palabras, frases que lanzaba desde su cuaderno a la sala de ensayos para que los bailarines improvisasen. Pina observaba y escribía las respuestas de los *performers*⁵⁰. La grafía de Pina, observa Dolores Ponce (2010: 9) es práctica y “nada ambiciosa”, “sin grandes reflexiones”, agrega sin reconocer que pensar en más de doscientas frases o preguntas específicas para cada pieza de danza-teatro es una tarea de reflexión, de asociación y de imaginación inherente a un proceso de creación intenso. Hacer un listado puede ser, como señala Ponce (2010: 9), una actividad práctica y cotidiana “como hacer la lista del mercado o como rebanar verduras”; pero también puede ser un *collage* poético en el que están implícitos los tonos y el enfoque que quería darle la coreógrafa de Wuppertal a cada pieza de danza-teatro. Las siguientes preguntas provienen de los ensayos de la pieza *Walzer* (1982):

Tener miedo de extrañar algo.
Mirar un objeto con mala intención.

⁵⁰ Sobre los procesos creativos hablaremos en el capítulo cuarto de esta tesis.

Perdonar.
Exhalar.
Alguna cosa con vergüenza.
Algún pequeño gesto que haces cuando tienes la piel de gallina.
Vamos.
Algo que necesitas para sobrevivir -pensando en que seas capaz de ayudarte a ti mismo.
Hay -Hago eso para nada. (Bausch 2012 [1982]: 49)

Habría que matizar la lectura que hace Ponce (2010: 10) de la escritura de Pina Bausch: “Unas notas no elevadas a formas retóricas ni teóricas, sino gesto cotidiano, quedan del ademán de Bausch de dirigirse a su libreta”. Es verdad que la escritura de Pina Bausch, es fragmentaria y casi esquemática, como si las palabras fueran más bien trazos e imágenes en lugar de significados; precisamente porque Pina no busca ni la prosa, ni la teoría, sino el cuerpo. Afirmaremos que la escritura interviene en la danza de Pina Bausch pero no de un modo literal, sino artefactual, como prótesis del cuerpo y su movimiento:

La manía de la crítica del ballet y la danza de clasificar la danza-teatro en el género del teatro (dado que Pina Bausch también entiende el lenguaje como movimiento y por tanto como danza y lo hace primar en sus piezas en esa calidad) se basa en una confusión comúnmente extendida entre lenguaje y texto. (Kay 1988: 111)

Pina descifraba las palabras en el movimiento o en la inmovilidad, trabajaba con ellas para hacer sus piezas de danza-teatro, no porque acudiera a algún texto previo a la danza, al contrario, porque algunas veces la danza llamaba las palabras al escenario, sin someterlas a la tiranía del significado, las palabras se muestran en la escena de Pina como algo vivo y corporal: como un salto, un grito o un gesto hecho con las manos.

3. Inicios de Pina Bausch

Y se elevó un árbol. ¡Oh pura elevación!
¡Oh canto de Orfeo! ¡Oh gran árbol frondoso en la
oreja!
Y todo calla. Sin embargo, en el vasto silencio
hay un nuevo principio, una señal y un cambio.
Rainer Maria Rilke: *Sonetos a Orfeo*

3.1. Orfeo y Eurídice

El mito y sus interpretaciones

Orfeo era hijo de Eagro, un dios-río de Tracia, y de Calíope, musa de la poesía épica y la elocuencia, hija de Zeus y Mnemosine (la Memoria). Píndaro señala que Orfeo era hijo de Apolo: “Llega el poeta y citarista Orfeo,/ de Apolo inspirador prole divina” (1883: *Pítica* 4, 176-177). Aunque no hay consenso entre los autores sobre la paternidad de Apolo, lo cierto es que en Orfeo observamos ciertos caracteres apolíneos: la música, la calma y un carácter civilizado. Legendario poeta y músico de Tracia de época prehomérica, Orfeo era además uno de los pocos mortales que podían compararse a los dioses por su música y su canto. Jasón, jefe de los Argonautas, sabía que sólo con la ayuda de Orfeo se podría pasar indemne a través de las Sirenas, pájaras con cabeza de mujer, “¿de dónde os vienen esas plumas y patas de ave, siendo así que vuestro rostro es de doncella?” (Ovidio 1983: V, 551-563), además de conservar la cara, y, en algunas ocasiones, puntiagudos pechos femeninos, las Sirenas poseían musicales voces hipnóticas. Según algunos autores, las Sirenas eran hijas de la Musa Calíope y sus amores con el río Aqueloo, en tal caso, serían hermanastras de Orfeo. A continuación leemos el pasaje de la *Argonáutica* en el que se describe el combate sonoro entre Orfeo y las Sirenas:

Un firme viento empujaba la nave. Pronto avizoraron la hermosa isla de Antemoesa, donde las Sirenas de voz clara, hijas de Aqueloo, asaltan con el hechizo de sus dulces cantos a cualquiera que allí se aproxime [...] ¡Cuán a menudo arrebataron a muchos el dulce regreso al hogar, haciéndoles perecer

devorados! Sin reparos, también para los Argonautas dejaron fluir de sus bocas el canto armonioso.

A punto estuvieron allí de lanzar las amarras de su nave sobre aquellas riberas, de no ser por el hijo de Eagro, Orfeo el Tracio. Tomó él en sus manos su lira Bistonía e hizo sonar la rápida melodía de un canto de marcha ligera, para que los oídos que escuchaban zumbaran bajo el son de sus cuerdas. Y la lira dominó la voz de las doncellas. A un tiempo el Céfito y una ola resonante que se precipitó sobre la popa los apartaron, y las Sirenas lanzaron lejos su voz ya indiscernible. (Apolonio de Rodas 2004: IV, 895)

La palabra Sirena designa a un monstruo femenino de fascinante voz, peligroso por el poder de atracción de sus mágicos cantos. Las alas de ave vinculaban a las Sirenas al mundo de los muertos, alas que les permitían transitar entre los vivos sólo desde tres pequeñas islas rocosas llamadas *Sirenum Scopuli*; con sus canciones de muerte seducían a los marineros atrayéndolos hacia sus costas, entonces quienes se acercaban a ellas no volvían a ver a sus mujeres ni a sus hijos. Las Sirenas atraen prometiendo cantar las hazañas de uno mismo, las grandes acciones realizadas en un pasado heroico que ya no volverá. Quizá la seducción consiste en escuchar lo que uno quiere oír, dejarse engañar de un modo bello. No es difícil reunir los eslabones de una cadena semántica conocida: seducción, mujer, mal, muerte, Sirena. La interpretación de las Sirenas clásicas como metáfora de la atracción sexual o, en palabras de Pedraza (1991: 12), de la “feminidad ambigua -en la que se unen las ideas polares de humanidad-bestialidad, seducción-muerte, deseo-pesadilla-” ha sido bastante común entre los autores y artistas desde la Antigüedad⁵¹.

La resistencia a los apetitos de la que es capaz como ninguno el poeta andrógino, Orfeo, aparece un par de veces en el mito. La primera, frente a las Sirenas, seductoras mortales envueltas en cantos misteriosos, y la segunda, frente a las mujeres que le oyen tocar la lira en duelo por Eurídice. Orfeo, excepcional tañedor de lira, logró ahogar el canto de las Sirenas con su “música cuyos sonos amansaba fieras y hacía que lo siguieran los árboles y las piedras” (Velázquez 1994: 275). Las bestias se acurrucaban a sus pies y los hombres aplazaban sus querellas al escuchar a Orfeo, se dice que el poder de su arte enseñaba la paz. “El influjo de Orfeo estuvo siempre del lado de la civilización y de las

⁵¹ Bestiarios, novelas, pinturas y poesías tratan a las sirenas de las más diversas formas. Pedraza (1991: 115-137) y Mateo del Pino (2013: 22-26) reúnen en sus textos una pequeña historia de las Sirenas en las que reúnen a los autores más relevantes sobre el tema.

artes de la paz. En cuanto a su carácter personal, nunca es un héroe en el sentido moderno. Su cualidad sobresaliente es la delicadeza, que a veces llega a la blandura” (Guthrie 2003: 94).

Orfeo enamora a la ninfa Eurídice con la dulzura de su música. El día de su boda Eurídice huye perseguida por Aristeo, que la solicita de amores, en su carrera pisa una serpiente y muere a causa de su mordedura. Tras deambular desconsolado y recurrir en vano a su lira en busca de sosiego, Orfeo, desesperado de dolor, hace lo que ningún otro había intentado antes, bajar al Hades a rescatar a su esposa arrancándola del más profundo reino de la muerte. Allí comenzó a tañer, mientras avanzaban a su encuentro “las sombras fugaces y los espectros de los seres privados de luz” (Virgilio 2004:470); conmovidos por su canto acudían a él, como los pájaros acuden a la sombra del árbol frondoso. Finalmente las Euménides, ablandadas por su música, le concedieron descender al Tártaro.

Hasta las propias moradas de la Muerte en lo profundo del Tártaro quedaron pasmadas, igual que las Euménides que ciñen cabelleras de azuladas serpientes; el Cerbero quedó con tres bocas abiertas y, junto con el viento, se detuvo también la rueda de Ixión. (Virgilio 2004: 480-485)

Tocadas por su canto las criaturas del Averno y el can Cerbero, monstruo de tres cabezas que guardaba la puerta del Hades, le permiten llevarse de vuelta a Eurídice, con la condición de que no mirara atrás hasta no encontrarse en el reino de la luz. Habiendo escapado a todos los peligros, llegaban al mundo de los vivos, cuando “un súbito acceso de locura se apoderó del imprudente enamorado, locura ciertamente perdonable, si los Manes supieran perdonar” (Virgilio 2004: 486). Orfeo, que había resistido a los encantos de las Sirenas, esta vez no pudo con el deseo de abrazar y mirar a una ninfa, giró hacia Eurídice los ojos y ella se desvaneció entre las sombras para siempre lamentando su destino:

¿Qué locura, Orfeo, que locura tan grande me ha perdido, desgraciada de mí, y te ha perdido a ti? He aquí que por segunda vez los hados crueles me hacen volver atrás y el sueño cierra mis ojos anegados en llanto. Y ahora... ¡adiós! Se me lleva a la profunda tiniebla que me envuelve mientras tiendo hacia a ti, ¡ay! Sin ser ya tuya, mis manos impotentes. (Virgilio 2004: 493-498)

Qué podía hacer Orfeo cuando por dos veces le habían arrebatado a su esposa, a dónde ir, con qué llanto, con qué música podría conmovier a los dioses. Siete meses la estuvo llorando al pie de una roca, “amansando tigres y arrastrando encinas con su doliente canto” (Virgilio 2004: 510). Virgilio y Ovidio lo presentan recorriendo las orillas del Estrimón y eludiendo la compañía de las mujeres. Algunos autores lo convirtieron en originador del amor homosexual (Guthrie 2003: 84). Sobre su muerte hay muchas versiones, pero sobre el modo en que su cuerpo es descuartizado no hay duda.

En la tradición establecida son las mujeres de Tracia quienes lo asesinan. Sintiéndose desdeñadas por semejante luto, las mujeres de los Cícones despedazaron a Orfeo y desparramaron sus miembros por los campos. Por su muerte Orfeo se asemeja a un dios: Dioniso, quien había sido descuartizado por los titanes. “La cabeza y la lira de Orfeo fueron arrojadas al río Hebro, desde donde flotaron por la costa asiática hasta Lesbos, y la cabeza iba cantando” (Guthrie 2003:89). Su cabeza fue a parar al santuario de Dioniso mientras que su lira arribó al santuario de Apolo, Orfeo es así portador de las dos fuerzas complementarias del arte: lo apolíneo y lo dionisiaco⁵², representadas en la pintura de Moreau con la cabeza y la lira en manos de una muchacha de Tracia.

⁵² El arte escultórico o figurativo, es arte de Apolo, a él pertenecen el ensueño y la imagen. Mientras que el arte no-escultórico de la música es arte inspirado por Dioniso, de él participan la danza y la embriaguez irrumpiendo en cualquier tentativa de conceptualización. Ver Nietzsche en el capítulo Genealogía de Pina Bausch.

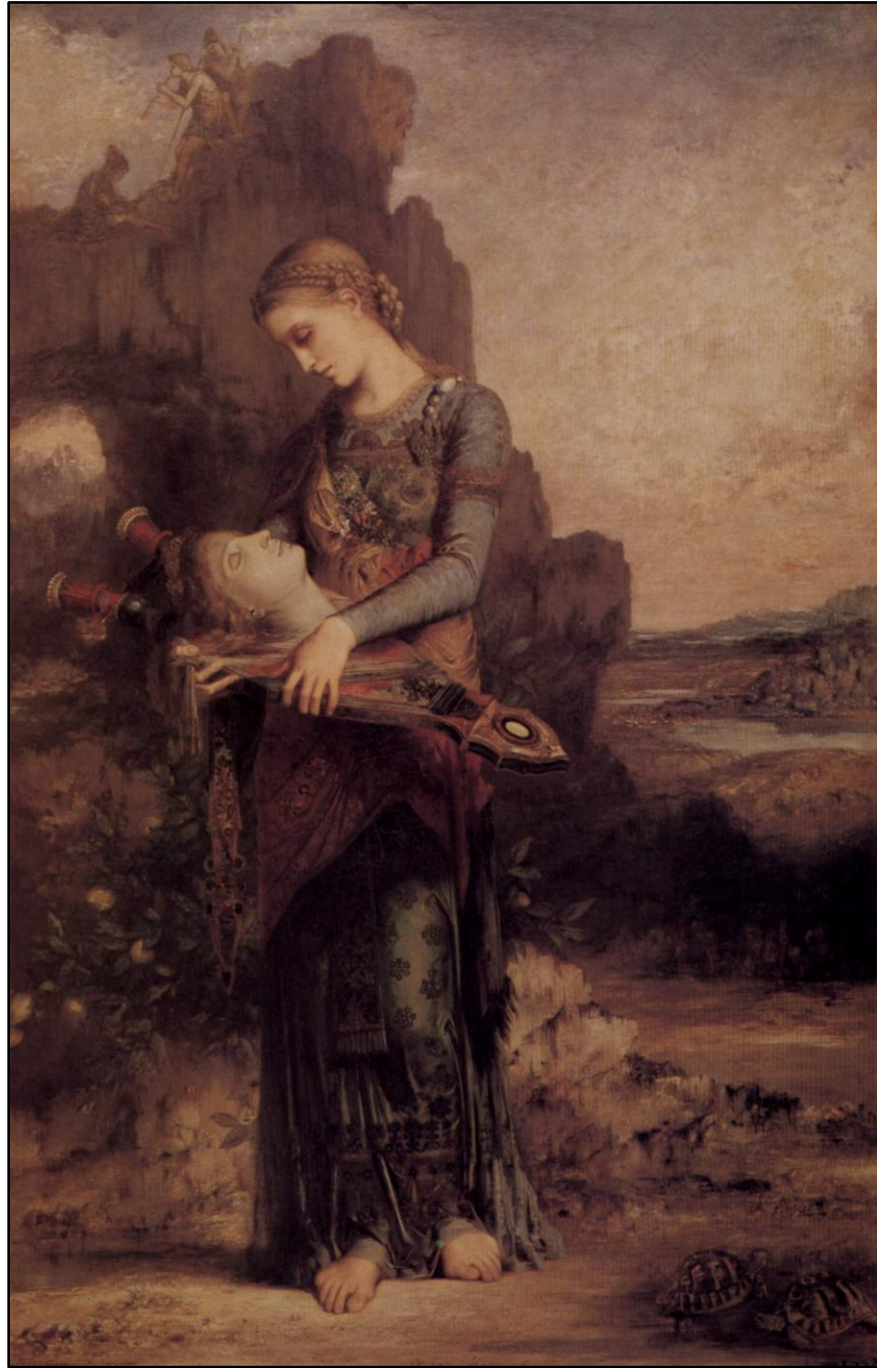


Fig. 24 *Joven tracia llevando la cabeza de Orfeo* (1865)
Gustave Moreau

Orfeo es primero y ante todo un músico cuyas notas están dotadas de magia: “En la mentalidad griega la música estaba estrechamente asociada a la magia, y para algunos el nombre de Orfeo se hallaba vinculado con encantamientos y hechizos. Durante mil años

por lo menos fue un nombre utilizado para conjurar” (Guthrie 2003: 93). Habría que entender que para la cultura griega había una íntima conexión entre la música y la mente humana, así que Orfeo no era un simple encantador de criaturas, aparece en la historia como un profeta y maestro humano, cuya doctrina estaba incorporada en una colección de textos, no funda una nueva religión con nuevas deidades, sino que enseña una manera diferente de entender la religión. Orfeo fue una referencia religiosa para sus seguidores, los órficos:

Orfeo no era considerado como un dios sino como un héroe, en el sentido de alguien que, por su parentesco estrecho con los dioses, tenía ciertos poderes sobrehumanos, pero que había de vivir el lapso de vida ordinario y morir como cualquier otro mortal. La tumba se consideraba como un sitio sagrado (con toda probabilidad, habría más de una), y allí se celebraba un culto al héroe. [...] era esencialmente un profeta y sumo sacerdote. Esto hace particularmente interesante la cuestión de sus relaciones con los dioses.

Podemos dejar bien en claro lo que llamaríamos el punto más importante para quien desea conocer los hechos sobre la religión griega clásica. A la pregunta: «¿Cuál era el dios de la religión órfica?», no puede haber sino una respuesta: «Dionisio». (Guthrie 2003: 94-95)

Por lo que se refiere al mito de Orfeo y su descenso al Hades, éste ha sido recreado o referido por muchos autores, Platón, Aristóteles, Píndaro, Esquilo, Ovidio, Virgilio y Pausanias entre otros⁵³. En el siglo XV aparece una versión de Angelo Poliziano llamada *La fábula de Orfeo*. Proveniente de España pueden leerse las versiones del mito durante Siglo de Oro, de Garcilaso de la Vega: *Égloga III*, de Juan de Jáuregui: *Orfeo*, de Juan Pérez de Montalván (aunque hay quien lo atribuye a Lope de Vega): *Orfeo en lengua castellana. A la décima musa*, y, de Pedro Calderón de la Barca: *El divino Orfeo*. Del poeta francés Gérard de Nerval podemos citar la novela *Aurelia*, escrita a finales del siglo XIX, que inspiraría a muchos de los surrealistas. La obra *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust es atravesada por referencias al mito, en concreto, al tema de la separación de los amantes y la muerte. Hay que citar a uno de los poetas más importantes del siglo XX, Rainer Maria Rilke, con sus cincuenta y cinco *Sonetos a Orfeo* inspirados por la muerte de

⁵³ Es importante remarcar el trabajo del filólogo William Keith Chambers Guthrie (2003) dedicado a estudiar específicamente la figura de Orfeo en la religión griega.

una joven bailarina llamada Wera Oockama Knoop. Y también la versión de Josefina Plá en su *Rapsodia de Eurídice y Orfeo* escrita en Paraguay. En general, podemos decir que hay referencias a elementos del mito en muchísimas obras de la literatura universal así como de la pintura y la escultura, pero para hablar de ellas habría que hacer todo un estudio que se excede a los alcances de éste⁵⁴. En el teatro y en el cine se han hecho innumerables interpretaciones de este mito entre las que destacamos las versiones de Jean Cocteau: *Orphée* (1927), pieza teatral, la trilogía órfica en cine: *Le sang d'un poète* (1930), *Orphée* (1950) y *Le testament d'Orphée* (1960). También hay que nombrar la versión para teatro del compositor y dramaturgo brasileño Vinicius de Moraes: *Orfeu da Conceição* (1956), un musical llevado al cine por el francés Marcel Camus con el nombre de *Orfeu Negro* (1960), premiado en numerosos festivales. Hoy en día es muy conocida además por la excelente banda sonora de Antônio Carlos Jobim, de quien recordamos la canción *A felicidade* compuesta para el musical *Orfeu da Conceição* (1956), la cual resume en una frase el mito de Orfeo: “tristeza no tiene fin, felicidad sí”.

Tristeza não tem fim, felicidade, sim [...]
A felicidade é como gota de orvalho numa pétala de flor
Brilha tranquila, depois leve oscila
E cai como uma lágrima de amor. (Jobim 1956)

Ópera de Gluck

Algunos consideran que la primera ópera de la historia de la que se conserva toda la música es *Eurídice* (1600) del compositor Jacopo Peri y el poeta Ottavio Rinuccini. Debido al éxito de ésta, el Duque de Mantua solicitó al músico de su corte, Claudio Monteverdi, una composición basada en el mismo mito, Monteverdi compuso *La favola d'Orfeo* (1607), que fue más que un éxito, un precedente de la ópera barroca. Habría que señalar tres versiones más: la del alemán Heinrich Schütz, *Orpheus und Eurydike* (1638); la del italiano Luigi Rossi, *Orfeo* (1646), y, la del francés Louis Lully, *Orphée* (1690), antes de llegar al estreno de *Orpheus und Eurydike* (1762), del compositor alemán Christoph Willibald von

⁵⁴ Ver el blog de Estela Telerman (2013) en la etiqueta dedicada a Orfeo, en ella hay un recorrido del mito y sus interpretaciones literarias, musicales, visuales y escénicas desde la Antigüedad hasta nuestros días.

Gluck, una ópera en tres actos que sienta las bases de la reforma operística que intenta volver a las bases de la tragedia griega, es decir, la reunión de texto, voz, cuerpo y danza. A partir de su estreno, la dimensión corporal y musical ha estado presente en prácticamente todas las recreaciones del mito que le suceden, tanto para teatro como para cine. Al basarse en la mitología clásica, la ópera de Gluck pertenece al género llamado *azione teatrale* (acción teatral) en el que encontramos danzas y coros. *Orfeo y Eurídice*, con un libreto de Raniero di Calzabigi, es la primera ópera de reforma de Gluck, en la que pretendía reemplazar la complejidad barroca de sus antecesores por una sencillez reflejada en la poesía, la música y la acción dramática. El compositor quería transmitir el dolor sobrehumano de los amantes a través del grito, intentando lo que Antonin Artaud llamaba “una comprensión energética del texto”, a partir de incorporar “la oscura emoción poética” y expresarla mediante sonidos, gritos y signos corporales y no mediante palabras (Artaud 1978: 98). En los momentos más fuertes del duelo, Gluck les demandaba a los intérpretes una voz desnuda, un grito de dolor físico, corporal, “...gritos... en relación con todos sus órganos y en todos sus niveles” (Artaud 1978: 102). Se dice que Gluck les pedía a los cantantes que en el momento indicado olvidaran el coro y la música para gritar como si les estuvieran cortando una pierna (Cf. Whirt 2012). Esta dimensión corporal que imaginó Gluck fue retomada por los autores que revolucionaron el arte dramático a principios del siglo XX, considerando el cuerpo y el movimiento del actor como punto de partida del evento escénico.

El cuerpo, vivo y móvil, del actor es el representante del movimiento en el espacio. Sin texto (con o sin música) el arte dramático deja de existir; el actor es el portador del texto; sin movimiento, las otras partes no pueden participar en la acción. Con una mano el actor se apropia del texto, con la otra engloba, como en un haz, las artes del espacio, y entonces une, irresistiblemente, sus dos manos y crea, por el movimiento, la obra de arte integral. (Appia 2000: 333)

Recordemos que a principios del siglo XX Adolphe Appia y Émile Jacques-Dalcroze destinaron especial atención a investigar las posibilidades escénicas del cuerpo y la música. Aunque Nietzsche distinguió la obra de arte total de inspiración wagneriana de la ópera, Appia y Dalcroze pusieron en escena la ópera de Gluck *Orfeo y Eurídice* (1912) bajo

los principios del arte total que integraba movimiento, música, voz y texto en el cuerpo del actor. Entre otras cosas el montaje de *Orfeo y Eurídice* se distinguió por la escenografía de Appia y la investigación con la luz⁵⁵, elementos técnicos que sirvieron para separar en el escenario el mundo de los vivos del mundo de las tinieblas del Hades.

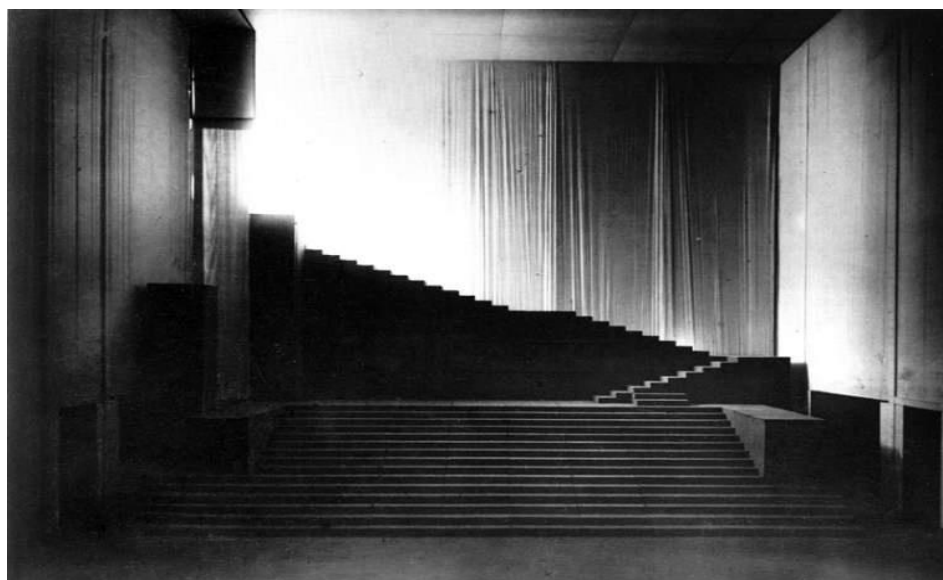


Fig. 25 *Orfeo y Eurídice* de Christoph W. Gluck (1912)
Escenografía de Adolphe Appia

Ópera-danza de Pina Bausch

Pina Bausch trasciende la dimensión corporal que Gluck había concebido para el montaje de *Orfeo y Eurídice*. En 1975 se estrena la ópera-danza *Orfeo y Eurídice* con la compañía de Wuppertal, con Dominique Mercy como Orfeo y Malou Airaud como Eurídice. La ópera es una versión cantada en alemán de la obra de Gluck, que la misma Pina dividió en cuatro escenas: Duelo, Violencia, Paz y Muerte. Esta obra de danza-ópera pertenece, junto con *Ifigenia en Taurus* (1974) -también una ópera de Gluck- y *La Consagración de la Primavera* (1975), a la etapa de danza más próxima al lenguaje coreográfico entendido como flujo de movimiento constante y coherente, basado en un

⁵⁵ Como hemos visto en el capítulo primero, la luz eléctrica es el gran descubrimiento de los creadores escénicos de estos años. Su utilización técnica multiplicó las posibilidades de los procesos creativos. No obstante, hay quienes piensan que con la electricidad, los fantasmas se marchan. Nosotros creemos que la electricidad marca de otro modo el contraste entre oscuridad y claridad, rompiendo las formas cerradas de lo real para dar lugar al flujo de las sombras, por lo que los fantasmas continúan visitándonos.

texto previo, que podemos observar en la trayectoria de Pina Bausch. Las óperas-danza *Orfeo y Eurídice* así como *Ifigenia en Taurus* desaparecen del repertorio de la compañía justo después de su estreno. Y no es hasta 2005 que Pina Bausch reestrena *Orfeo y Eurídice* con el *Ballet de l'Ópera National de Paris*, tras remontarla con la ayuda de sus legendarios bailarines, Malou Airaudo, Josephine Anne Endicott y Dominique Mercy, creadores de esta puesta en escena, como de muchas otras, por sus inéditas formas de abordar el movimiento. Ellos trabajaron con el *Ballet de l'Ópera National de Paris* en la reposición de la coreografía fragmento a fragmento desde 1991 hasta su reestreno en 2005.

Habría que recordar que Pina fue nombrada directora de la compañía de Wuppertal en 1973 y que dos años después de aceptar el cargo ya había creado dos obras maestras: *Orfeo y Eurídice* (estrenada el 23 de mayo de 1975) y *La Consagración de la Primavera* (estrenada el 3 de diciembre de 1975). Hay que destacar que son obras con historia propia y de gran complejidad musical, es decir son retos coreográficos y escénicos que la entonces joven directora del *Tanztheater Wuppertal* resolvió magistralmente. Ambas obras están muy bien logradas y, según algunos críticos de arte, son piezas inagotables: “sorprende que una obra creada en 1975 no solamente no haya envejecido ni con una arruga, sino que se perciba como imperecedera” (Whirt 2012), aseveración que nos parece cuestionable; no obstante, por el valor histórico y estético de estas coreografías, Pina lega al *Ballet de l'Ópera National de Paris* este repertorio que significa un testamento fundacional en la relación entre música, poesía y danza, de indescriptible hermosura y singularidad. A partir de estas dos obras podemos afirmar que Pina entra en la historia de la danza desde el inicio de su carrera con un lenguaje que después se verá precisado, revisado, fragmentado y deconstruido en su periodo de danza-teatro, con el que se distinguieron desde finales de los años setenta tanto Pina Bausch como la *Tanztheater Wuppertal*.

La aportación de Pina a la ópera de Gluck es, por supuesto, la dimensión corporal a través del lenguaje de la danza. *Orfeo y Eurídice* se estrenó como *Tanzoper*: “ópera danzada” u “ópera-danza”, con esta propuesta Pina resaltó la musicalidad y el ámbito corporal de la ópera en oposición al texto, precisamente porque la dócil convivencia entre el significado de las palabras y la musicalidad es lo más anómalo de la escena, una

resistencia al texto es lo que autores, como Nietzsche, echaban en falta de la ópera en general.

La ópera es fruto del hombre teórico, del lego crítico, no del artista: uno de los hechos más extraños en todas las artes. Fue una exigencia de oyentes propiamente inmusicales la de que es necesario que se entienda sobre todo la palabra: de tal manera que, según ellos, sólo se podía aguardar una restitución del arte musical si se descubría un modo de cantar en el que la palabra del texto dominase sobre el contrapunto como el señor domina sobre el siervo. (Nietzsche 2000: 163)

La ópera ciertamente hace que todos los elementos jueguen a favor del texto, pero en la ópera danzada de Pina Bausch el cuerpo recupera esa resistencia dramática sin la cual la ópera queda hueca. Pina entiende la palabra como cuerpo y, por tanto, como danza; de tal modo que (sobre todo en sus piezas de danza-teatro más maduras) hace primar el texto en esa calidad corporal (Kay 1988: 111). Los personajes principales de la ópera-danza que aquí nos ocupa son Orfeo, Eurídice y Amor. Los tres personajes de la versión de Pina son bicéfalos: bailarín y cantante se funden en uno solo, se desdoblan y se mueven en el escenario, interpretando juntos un papel en el que el cantante no sólo recita un texto sino que también está presente con toda su corporalidad (sobre todo Orfeo y Eurídice), abrazando, tocando a los bailarines, interponiéndose entre los cuerpos, doliéndose de pie, de rodillas o tumbado, moviéndose en el escenario, exponiéndose en voz y en cuerpo.

En la ópera-danza *Orfeo y Eurídice* de Pina Bausch con el *Ballet de l'Ópera National de Paris* (2008) las cantantes de ópera son todas mujeres: *Orfeo* es Maria Riccarda Wesseling, *mezzo soprano*; *Eurídice* es Julia Kleiter, *soprano*, y *Amor* es Sunhae Im, *soprano*. Ellas son las portadoras del texto y además, participan del movimiento, tanto el de su cuerpo como el de los bailarines con quienes tienen contacto e interactúan. Cantantes y bailarines integran la obra fusionando cuerpo y voz de una manera ejemplar. El rol de los bailarines es igualmente extraordinario, Yann Bridard en el papel de *Orfeo* realiza intensos solos coreográficamente exigentes que llevan al bailarín al estado extremo de agotamiento físico.

En diversas escenas de la obra Bridard llega al límite físico del cuerpo, podemos ver cómo realmente se rinde un primer bailarín de ballet en el escenario, cómo pierde la técnica

etérea de la danza clásica para dejar ver a la persona en su doliente humanidad a la que llega por extenuación, exponiendo sin la pretensión del cuerpo disciplinado y virtuoso, casi inmóvil, ese dolor sobrehumano de *Orfeo* que Gluck pedía a sus cantantes expresar mediante el grito, ya que “la tensión fonética del lenguaje [...] conduce directamente a la música en cuanto oponente del discurso cargado de sentido” (Benjamin 1990: 206). En esta misma dirección, Pina solicita al bailarín que nos conduzca a la organicidad de la palabra, llegando al límite de sus fuerzas físicas el intérprete traspasa la representación. Tal y como lo describe Artaud, el bailarín logra dar cuerpo al texto “por su aspecto físico, y porque requiere *expresión en el espacio* (en verdad la única expresión real) permitiendo que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente y por entero. Como exorcismos renovados” (1978: 101). Así el público puede escuchar y reconocer en cada gesto, con el cuerpo entero, las palabras de Orfeo que se quiebran en el acto mismo de resonar. El cuerpo del bailarín resalta la música que se opone al discurso lógico del texto, y “la obstrucción de las emociones, que estaban dispuestas a brotar, despierta el sentimiento de luto” (Benjamin 1990: 204).

ORFEO

Así busco a mi bien
en estas funestas orillas
donde ella murió.
Pero a mis quejas
sólo replica el eco
que mi amor conocía.
¡Eurídice! ¡Eurídice!
¡Ay! ¡Las riberas ya conocen este nombre,
y los bosques lo han aprendido de mí!
Resuena por todos los valles:
en cada tronco
lo ha escrito el desgraciado
Orfeo con temblorosa mano:
¡Eurídice ya no está
y yo sigo vivo!
¡Dioses, dadle nueva vida
o matádme!
Así lloro por mi amada
cuando el sol dora el amanecer,
cuando se pone en el mar.

Conmovido por mis lágrimas
murmura el río
y me contesta. (Gluck 1762)

El primer acto es llamado “Duelo”, en alemán *Trauer*. El escenario es gris y muy alto, en el fondo hay una inmensa silla en la que Eurídice está sentada mirando de perfil, sin gesto ninguno, tiene el rictus de una escultura que nos mira persistentemente. Viste un traje de novia tan largo como la silla y mantiene sobre las piernas un ramo de flores rojas.



Fig. 26 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Ballet de la Opera Nacional de París (2009), Marie-Agnès Gillot.
Fot. Michel Lidvac

Eurídice sentada en la gigantesca silla nos recuerda a un pasaje de la novela *Las novias inmóviles* de Pilar Pedraza (1994: 75) en el que se narra con todo detalle el embalsamamiento de un cuerpo, la extracción del cerebro, las vísceras, la sangre y los ojos, hasta que “la muerta estuvo embutida en materiales asépticos, cocida, impregnada y vestida con su traje de novia como había dejado dicho que quería ser enterrada”. A diferencia de este personaje embalsamado, Eurídice muere el día de su boda y con el mismo traje blanco asiste a sus funerales. Permanece ahí sentada, inmóvil y vigilante durante todo el primer acto de la ópera-danza, quizá porque “el duelo consiste siempre en ontologizar restos, en hacerlos presentes, en primer lugar en *identificar* los despojos y en *localizar* a los muertos” (Derrida 2003[1995]: 23), en el montaje del duelo se trata de saber quién es Eurídice y dónde está su cuerpo muerto. En el suelo hay un árbol seco tumbado. El cuerpo de baile multiplica sutilmente los roles, otras representaciones de Eurídice con velo blanco aparecen por el suelo o impulsadas por el aire en brazos de un bailarín, el coro lamenta con largas secuencias de brazos y torsos el dolor de Orfeo, el duelo es incorporado.



Fig. 27 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Ballet de la Opera Nacional de París (2009)
Fot. Michel Lidvac

A Yann Bridard lo vemos bailar casi desnudo, apenas con unas mallas cortas del mismo color de su carne; entre todos los cuerpos vestidos de largo, Orfeo muestra sus músculos, sus venas, sus temblores. Exponiendo la superficie del cuerpo, Bridard es el bailarín más vulnerable en la escena, sus gestos crean el efecto de una experiencia luctuosa *en la superficie* del cuerpo; ya leíamos⁵⁶ a Gilles Deleuze afirmando que si hubiera algo tal que esencia o sustancia, sólo llegaríamos a ella bordeando la piel, costeano la superficie

⁵⁶ Ver segundo capítulo de esta tesis.

(1989: 33), y eso intenta la coreógrafa alemana con el bailarín que interpreta a Orfeo, pasar del cuerpo al sentimiento, concretamente al sentimiento de luto o duelo.



Fig. 28 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Ballet de la Opera Nacional de París (2009)
Marie-Agnès Gillot y Yann Bridard
Fot. Stephaine Berger

El primer acto termina cuando el personaje Amor le comunica a Orfeo que los dioses le autorizan seguir a Eurídice en el inframundo, le permiten bajar al Tártaro vigilado por las sombras y el Cerbero, monstruo de tres cabezas.

ORFEO

¡Dioses! Bárbaros dioses,
del Aqueronte y del Averno
macilentos habitantes,
cuya mano ávida de muertos
nunca supo conquistar ni retener
belleza o juventud,
vosotros me habéis arrebatado
a mi hermosa Eurídice...
¡Oh crueles recuerdos!...

¡En la flor de su juventud!
¡Os la reclamo, dioses tiranos!
¡Yo también tengo valor
para seguir los pasos
de los intrépidos héroes,
y buscar a mi esposa, mi bien,
en vuestro terrible reino! (Gluck 1762)

Antes de continuar con el segundo acto, hay que detenernos a distinguir el duelo como un sentimiento moderno que no podemos atribuir a la tradición helénica. La *Poética* de Aristóteles no habla del luto como reacción frente a lo trágico; lo trágico es un estadio preliminar a la profecía, mientras que el luto es un sentimiento moderno asociado en Alemania a la moralidad luterana que logró “inculcar en el pueblo un estricto sentido de la obediencia, pero al mismo tiempo infundió la melancolía en sus grandes hombres” (Benjamin 1990: 130). El luto es una disposición anímica del mundo interiorizado y vacío. Podríamos caer en el error de confundir elementos de la tragedia antigua con la “tragedia moderna” que Gluck creó basándose en el mito de Orfeo, pero es precisamente en el término duelo o luto, *Trauer*, con el que Pina Bausch denominó el primer acto, donde tenemos la clave para diferenciar entre tragedia antigua y moderna.

El duelo muestra que no siempre podemos examinar o explicar la forma en que estamos sujetos a nuestras relaciones con otros, puede parecernos que sufrimos por algo o por alguien, pero puede ser que en esta experiencia nos sea revelado algo sobre nosotros mismos, que nos descubre cierto sentido del yo y de nuestra idea del mundo. El duelo es un sentimiento que aparece con el individuo y que no está ligado al orden cósmico sino a la autopercepción.

Mientras que a los ojos griegos el escenario constituye un *topos* cósmico, una instancia más alta (como queda sugerido por la representación a cielo abierto y el hecho de que la representación nunca se repita del mismo modo), para el drama moderno el teatro cerrado es un espacio desligado del cosmos, que se corresponde al mundo interior del sentimiento individual. El duelo “sólo puede entenderse desde el punto de vista de quien lo contempla. Éste percibe cómo en el escenario se le presentan acciones contundentemente” (Benjamin 1990: 109).

Benjamin está haciendo referencia a la tragedia barroca, en concreto al drama barroco alemán. Y hay que subrayar que la ópera de Gluck, *Orfeo y Eurídice*, es una ópera de reforma, una respuesta a la ópera barroca, un rechazo al ornamento y una apuesta por la sencillez, tanto en la música y la letra, como en la escena. Aunque ya en el siglo XVIII, cuando se estrena *Orfeo y Eurídice*, el sentimiento de duelo ha sido incorporado por el público que asiste al teatro. Hay que subrayar que no podríamos hacer un estudio del duelo basándonos únicamente en el argumento de la ópera de Gluck, hace falta la dimensión corporal de la ópera danzada de Bausch para colapsar el texto. El cuerpo es al argumento lo que la alegoría al drama barroco alemán o *Trauerspiel*⁵⁷. Para el barroco, nos dice Benjamin, “el sonido articulado es y sigue siendo algo puramente sensual, mientras que el significado se aposenta en la escritura y afecta a la palabra hablada sólo como si fuera una enfermedad inescapable” (Benjamin 1990: 204). Este territorio sensual de la palabra está también en el cuerpo, en la palabra como movimiento, tanto el de los bailarines, como el de los cantantes que se desplazan en el escenario como parte de la coreografía.

El segundo acto de *Orfeo y Eurídice* en la versión de Pina Bausch se llama “Violencia”. Corresponde al descenso de Orfeo al Tártaro, cuya puerta está custodiada por los seres privados de luz, sombras, espectros, además del monstruoso can Cerbero de tres cabezas. Y aquí podemos ver otro de los aspectos que distinguen al drama moderno del drama antiguo, según Walter Benjamin, mientras que en la tragedia griega se hacía descender de la tramoya al *deus ex machina*, en la moderna ascienden espíritus y fantasmas de las tumbas para visibilizarse en la escena.

El género de la «tragedia del destino» se encuentra esbozado en el *Trauerspiel*. Lo único que la separa del drama barroco alemán es el hecho de dar cabida al accesorio escénico... En su forma evolucionada, el drama del destino es inseparable del accesorio escénico. Pero en él, además de las cosas, se encuentran los sueños, las apariciones de los espíritus y los terrores que rodean el fin de los personajes y todos estos elementos entran ya a formar parte

⁵⁷ “Ya el mismo nombre de este último indica que su contenido suscita un sentimiento de luto [*Trauer*] en el espectador... el *Trauerspiel* no es tanto un espectáculo que provoca un sentimiento luctuoso como un espectáculo en el que el luto encuentra satisfacción: un espectáculo que se desarrolla ante los ojos de los que padecen luto” (Benjamin 1990: 108).

del inventario obligado de forma fundamental: el *Trauerspiel*. (Benjamin 1990: 125)

La escenografía que Rolf Borzik diseñó en 1975 para *Orfeo y Eurídice* nos sitúa en la noche, la hora de las apariciones y de los espectros en la morada de la muerte. Las Euménides de Bausch tejen un laberinto con hilo blanco, la enorme silla en la que Eurídice muerta presidió impávida el primer acto se multiplica como en una pesadilla, una veintena de sillas de madera gigantescas se sitúan a la izquierda del escenario vacías, o quizá ocupadas por fantasmas vigilantes que no vemos. Sobrenatural y paradójico es el accesorio escénico. En cada silla de cuatro metros de alto hay un espectro que no se mueve, simplemente observa sin ser visto; aún sin cuerpo, los espectros de Eurídice nos miran, nos sentimos mirados: “Esa Cosa que no es una cosa, esa Cosa invisible entre sus apariciones, tampoco es vista en carne y hueso cuando reaparece. Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve no verla incluso cuando está ahí” (Derrida 2003[1995]: 21). El efecto de no ver a quien nos ve define al espectro, Jacques Derrida lo llama “efecto visera” y proviene también de una puesta en escena moderna y de un modo de presentar al fantasma de un muerto: *Hamlet*, visible en el escenario detrás de una “armadura [que] no deja ver nada del cuerpo espectral, pero, [que] a la altura de la cabeza, y *bajo la visera*, permite al presunto padre ver y hablar” (Derrida 2003[1995]: 22). La muerte del héroe en la tragedia moderna sobreviene como espectro, así aparece *Hamlet*, en la noche, en la hora de los espectros y las sombras que se oponen al tiempo diurno requerido por la acción trágica. Anotemos que la representación de las tragedias antiguas era al aire libre y necesariamente a la luz del día, mientras que las representaciones de las tragedias modernas como *Hamlet* poco a poco fueron haciendo uso de la luz (aunque no sino a comienzos del siglo XX cuando puede hablarse de luz eléctrica en el teatro) como elemento técnico para crear sombras y penumbras propias de la noche.

La mencionada «hora de los espíritus», que caracteriza al *Trauerspiel*, se opone al tiempo diurno requerido por toda acción trágica. «¡He aquí la hora de los hechizos nocturnos, cuando bostezan las tumbas, y el mismo infierno exhala

su soplo pestilente sobre el mundo». El mundo de los espíritus se encuentra al margen de la historia. (Benjamin 1990: 126-127)

Y aunque Orfeo es un héroe clásico, la puesta en escena de Bausch es heredera de la tragedia moderna, el teatro y sus elementos escenográficos nos dejan ver los espectros de la noche. Hemos hablado de las sillas, y ahora hay que hablar del Cerbero, incorporado magistralmente por tres bailarines, tres cuerpos apenas vestidos con delantales de cuero negro, que realizan danzas en trío de una presencia avasalladora, mostrándonos su fuerza con grandes saltos verticales y sonoros golpes en las piernas, codos y muñecas flexionadas en ángulo, seis brazos, tres cabezas que dan lugar a ese ser mítico que custodia el Tártaro.

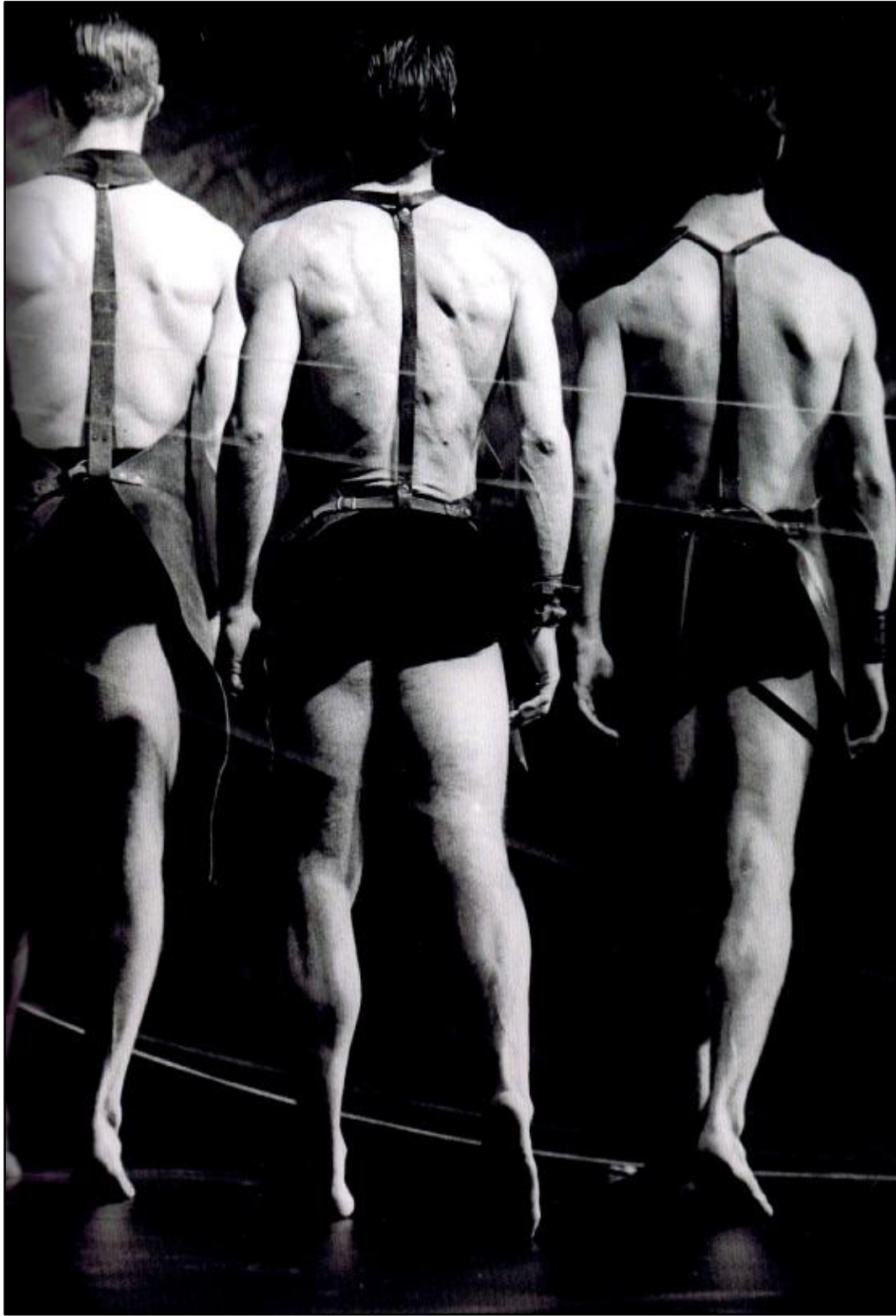


Fig. 29 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Wuppertal Thanztheater
Fot. Guy Delahaye

En este segundo acto, además de las sillas gigantes, hilos que tejen y destejen, hay un cuervo que representa un puente entre la luz y la oscuridad, entre la vida y la muerte. También las interpretaciones del cuerpo de baile ayudan a crear ese lugar nocturno e infernal de seres espectrales, las mujeres vestidas de blanco recorren compulsivamente la sala, sus brazos angulosos y los movimientos cortantes replican formas del Cerbero, replican con sus trajes blancos los ecos del coro y aumentan los terrores que rodean el descenso de Orfeo al inframundo.

FURIAS

¿Quién puede ser
el que a través
de las nieblas del Erebo,
sigue los pasos de Hércules
y de Pirítoo?
Llénenlo de horror
las crueles Furias
y espántenlo
los aullidos de Cerbero
si no se trata de un dios;
y espántenlo. (Gluck 1762)

Tal como sucede en el mito de Orfeo, cuando el tañedor de lira entona su música, las Euménides quedan pasmadas; así el bailarín que interpreta el papel de Orfeo intenta seducir con su danza a los moradores del Tártaro cuyo coro le cuestiona: “¿Qué quieres, qué esperas?/ Únicamente encontrarás/ luto y gemidos/ en estos horribles/ y funestos umbrales” (Gluck 1762). Bridard con movimientos armoniosos y suaves, baila con el pecho abierto, exponiendo un sentimiento que logra calmar a las furias; el cuerpo de baile parece perdido ante la dulzura de Orfeo, hombres y mujeres recorren ciegos el escenario sin saber qué hacer, a dónde moverse, cómo responder. Con los ojos cerrados los bailarines van cediendo, finalmente el trío que encarna al Cerbero sale de la escena, y los bailarines que quedan se amansan como fieras en el suelo. Sin embargo, una música potente levanta a las Euménides y arremeten nuevamente contra Orfeo. Sin ceder a ellas, la voz de Maria Riccarda Wesseling: “Seríais menos severas/ con mis lágrimas,/ con mis lamentos,/ si por un solo instante sintierais/ lo que es morir de amor” (Gluck 1762). La danza de Orfeo es

más suplicante, más adolorida, en una sucesión de giros el bailarín cae al suelo. Orfeo se incorpora nuevamente, abre sus brazos y sus piernas en arabescos, expone su pecho desnudo, entonces el cuerpo de baile se agrupa y Bridard entra en medio de ellos, permite que las furias lo toquen, muchas manos recorren el cuerpo de Orfeo bailarín, Orfeo cantante abraza el cuerpo de una mujer del coro, Orfeo bicéfalo toca y se deja tocar. Hombres y mujeres ciegos reconocen con el tacto el cuerpo de Yann Bridard, finalmente el coro hace una ejemplar danza de brazos circulares que se suceden incesantemente, como abriendo los engranajes de una puerta, empujando a Orfeo hacia la entrada de los Campos Elíseos para llegar hasta donde yace Eurídice.

FURIAS

¡Ah! ¡Qué insólito,
sentimiento gentil
viene a detener dulcemente
nuestra furia
implacable!
Dejemos que chirríen las puertas
sobre sus negros goznes;
y permitamos libre
y seguro paso
al vencedor. (Gluck 1762)

Orfeo atraviesa la puerta y sale de escena, entonces vuelven “los tres cerberos” enfurecidos, con una danza muy precisa, veloz y fuerte, los bailarines en trío castigan a las Euménides por haberle cedido el paso a Orfeo. La avasalladora danza del Cerbero está compuesta de sincronías y contrapuntos, saltos y giros de brazos en canon, los tres cerberos cargan en diferentes momentos a las bailarinas de tal forma que parecen arrojarlas con feroz violencia. El trío arremete contra el cuerpo de baile que se arrastra hasta las enormes sillas, buscando refugio entre las largas patas de madera, como si de perros apaleados se tratase. No hay ningún texto en esta parte de la escena, la fuerza de la música y del baile se potencian en el final del segundo acto, “Violencia”, una de las escenas más impresionantes de la ópera-danza de la coreógrafa de Wuppertal.



Fig. 30 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Ballet de la Opera Nacional de París (2009)
Fot. Michel Lidvac

El tercer acto llamado “Paz” fue concebido por Gluck en los Campos Elíseos, una sección del Hades donde las sombras de los hombres y mujeres virtuosos permanecían dichosas en un ambiente paradisíaco en contraposición al Tártaro, en el que los condenados sufrían tormentos y castigos eternos. Allí, en los Campos Elíseos, la sombra de Eurídice encontraba placentero refugio. La puesta en escena de Pina Bausch permanece en la penumbra, la mustia luz insinúa esa hora de los espectros, y algunas estructuras reflejantes parecen grandes puertas donde las sombras pueden contemplar reflejos de la vida que les fue negada. La coreografía de Pina pertenece a su etapa más clásica, tanto el coro, como los duetos y los *port des bras* aún nos remiten a los ballets tradicionales, apenas se rompe el lenguaje clásico de la danza cuando se separa del cuerpo de baile la figura de Eurídice. La interpretación de la bailarina Marie-Agnès Gillot es muy personal, su potente cuerpo encarna una entrañable mezcla de ternura femenina y fuerza casi viril que nos evoca a esa combatiente de Hélène Cixous (2006: 81) que se reconoce por el cuerpo: “La vida hace texto a partir de mi cuerpo”. Quizá Gillot afirmaría algo parecido con relación a la danza: la

vida hace danza a partir de mi cuerpo. Tal como lo trabajamos en el capítulo previo, una mujer y un hombre se abren al combate, asumiendo que hay cuerpo y que hay palabra, deseando, reapropiándose del cuerpo en su historia, en su singularidad.

Cuando Orfeo entra en los Campos Elíseos se admira del reino de la paz, con pasos sencillos reconoce el espacio, y aunque percibe la serenidad de aquel lugar poblado de hermosas sombras, lamenta la ausencia de Eurídice. En la ópera danzada de Pina no hay vestuario que distinga los roles principales, todos son los mismos personajes, héroes y heroínas que habitan los Campos Elíseos, será la danza la que singulariza a dos de éstos separándolos del resto: Orfeo y Eurídice.

ORFEO

¡Afortunados espíritus,
sufrid, ay, con calma
mi impaciencia!
Si fuerais amantes,
sabríais por experiencia
el ardiente deseo
que me atormenta,
que no me abandona.
Ni siquiera en este lugar de paz
puedo llegar a ser feliz
si no encuentro a mi amada. (Gluck 1762)

Al final de este acto Eurídice se conduce a Orfeo bicéfalo, el bailarín y la cantante se congelan de espaldas a ella, Bridard le da la mano a Gillot sin mirarla, recordando la condición que le fue impuesta: no mirar atrás, no mirarla hasta no hallarse en el reino de los vivos.

El último acto, “Muerte”, sucede en una gran sala blanca. Sólo están en el escenario Orfeo y Eurídice bicéfalos, cuando comienza la escena los bailarines están abrazados, el mismo abrazo lo repiten también las cantantes. Eurídice con largo traje rojo busca la mirada de Orfeo, no entiende su actitud esquiva, el bailarín no la mira, ella baila, lo abraza por la espalda, cuando lo abraza de frente él mira hacia arriba, como suplicando al cielo, evitando el contacto de sus ojos. La interpretación del mito mediante la danza es bastante eficaz y precisa, en ningún momento el bailarín posa sus ojos en ella, hay un dueto extraño, sin

contacto visual. En la foto de la versión original de 1975 podemos percibir la mirada de Dominique Mercy resistiéndose al roce de Malou Airaudo.



Fig. 31 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Dominique Mercy y Malou Airaudo
Fot. Ulli Weiss

EURÍDICE

¿No me abrazas?
¿No me hablas?
Mírame al menos.
Dime, ¿sigo siendo bella
como antes?
Mira, ¿es que se ha marchitado
el color de mis mejillas?
Escucha, ¿es que se ha empañado
el brillo de mi mirada
que tanto te gustaba
y dulcemente alababas?

ORFEO

Cuanto más escucho,
menos puedo resistir.
¡Valor, Orfeo!
¡Vámonos, querida Eurídice!
No es momento para ternuras,
cualquier retraso puede
sernos fatal.

EURÍDICE

Pero una mirada al menos.

ORFEO

Mirarte puede ser fatal. (Gluck 1762)

Hay una lucha en cada cuerpo, en Orfeo y en Eurídice hay un combate que se origina según el mito, sí, pero además por la capacidad para incorporar que han desarrollado estos bailarines trabajando un cuerpo como poder de afectar y ser afectado, leemos en Spinoza⁵⁸. El cuerpo de Orfeo está escuchando, recibiendo caricias que debe rechazar en contra de su voluntad, el deseo aparece con el cuerpo y lo sobrepasa. Se trata del mismo combate *entre* el deseo y la razón que los Argonautas no podían resistir sin Orfeo ante las Sirenas, vieja lucha contra el apetito del cuerpo al que Orfeo no pudo superar tratándose de Eurídice. En esta danza final podemos ver cómo la condición invisible del

⁵⁸ Ver capítulo dos, “Superficies y afectos”.

deseo transfigura el cuerpo de los bailarines. El sufrimiento de Orfeo se visibiliza incorporado, porque en verdad trata de salvarse de un combate que se gesta en el propio cuerpo, intenta reprimir los impulsos de amar y de abrazar a Eurídice, quien paradójicamente se deshace en brazos, piernas altas, saltos y súplicas que abrazan, impotente por no ser correspondida. Así que la condición de los dioses de no mirar atrás implicaba más que un giro de cabeza. Platón (1988: 179d) sugiere que lo que le mostraron fue sólo “un fantasma de su mujer” en castigo por intentar salir con vida del Hades y no estar dispuesto a morir por amor. No sabemos si en efecto fue un castigo o una prueba, en cualquier caso, tal y como nos lo deja ver Pina, la batalla que verdaderamente nos importa está más profundamente, está *entre* el hombre y la mujer como dos flujos que deben luchar: “Hay que distinguir la lucha contra el Otro y la lucha entre Sí... La lucha-entre es el proceso mediante el cual una fuerza se enriquece, apoderándose de otras fuerzas y sumándose en un nuevo conjunto, en un devenir” (Deleuze 1997: 184). Eurídice como recién nacida quiere volver a la vida obstinada, tozuda, indomable; quiere volver a sentir el amor de Orfeo, quien evasivo lucha por seguir el mandato divino y contener el flujo de entregarse a ella.

ORFEO

¡Qué insoportable martirio!
¡Ven y calla!

EURÍDICE

¡Que me calle!
¿Tal sufrimiento
me faltaba todavía?
¿Es que has perdido la memoria,
el amor, la constancia, la fe?
¡Para qué despertarme
de mi dulce reposo,
cuando había conseguido apagar
las púdicas llamas tan queridas
de Cupido e Himeneo!
¡Contesta, traidor!

ORFEO

Ven y calla.

¡Ven, complace a tu esposo!

EURÍDICE

¡No, la muerte es más deseable
que vivir contigo!

ORFEO

¡Ah, cruel!

EURÍDICE

¡Déjame en paz!

ORFEO

¡No, vida mía, mi sombra
te seguirá a todas partes!

EURÍDICE

Pero ¿por qué eres tan tirano? (Gluck 1762)

Como hemos leído a lo largo del capítulo anterior, el deseo no puede eliminarse, ni siquiera reprimirse, lo que los artistas suelen hacer es incorporarlo y reconocerlo como fuerza creadora: “Una potencia es una idiosincrasia de fuerzas tal que la dominante se transforma al pasar por las dominadas, y las dominadas al pasar por las dominante, centro de metamorfosis” (Deleuze 1997: 187). En el final de esta ópera-danza de Pina los dos bailarines se deshacen en extenuantes solos, encuentros que nunca toman la forma de una danza en pareja, encuentros que más bien se parecen al combate. Repetidas veces Orfeo la toma de la mano, pero Eurídice se suelta y reclama una mirada; Orfeo camina de espaldas hacia ella, intenta tomarla nuevamente para conducirla al mundo de los vivos, pero ella lo rechaza cada vez más. Vemos a un hombre y una mujer que se abren al combate porque tienen cuerpo y, sobre todo, porque tienen deseo, fuerza para bailar y producir gestos auténticos, más allá y gracias también a la coreografía de Pina que da lugar a la producción de las subjetividades de cada bailarín.

La foto que vemos a continuación corresponde también al año 1975, en ella bailan Dominique Mercy y Malou Airaud, compañeros de Pina Bausch desde el inicio de la compañía hasta la fecha, aún después de la muerte de la coreógrafa. Parte de su legado fue remontar con el Ballet de la Ópera de París esta obra.



Fig. 32 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Dominique Mercy y Malou Airaudo
Fot. Guy Delahaye

Sabemos el desenlace del mito: Orfeo tiembla, desvaría, se vuelve hacia Eurídice, la mira y corre a abrazarla, en ese momento ella se desvanece en sus brazos. Orfeo no resiste más y desobedece a los dioses, quizá porque entiende que “la lucha no es un juicio de dios, sino la manera de acabar de una vez con dios y con el juicio” (Deleuze 1997: 187). La cantante Julia Kleiter cae al suelo, Maria Riccarda Wesseling, que interpreta el rol de Orfeo, dobla las rodillas ante el cuerpo muerto de Kleiter, el bailarín deja caer poco a poco el cuerpo de Gillot sobre la cantante, dos cuerpos muertos uno sobre el otro generan un silencio en la sala, podemos ver el terror de Maria Riccarda Wesseling al ver duplicada la muerte ante sus ojos, la orquesta espera a que la cantante pronuncie las primeras palabras para romper tal silencio⁵⁹.

ORFEO

¡Esposa! ¡Eurídice!
¡Eurídice! ¡Esposa!
¡Ya no me oye,
ha muerto por mi culpa!
Soy yo, soy yo,
quien la ha matado;
¡qué desgraciado soy!
¡Mi dolor no puede expresarse!
¡Qué desgraciado!
En esta hora fatal sólo me queda,
¡ay! morir contigo.
¿Qué puedo hacer sin Eurídice?
¿A dónde ir sin mi amor?
¿Qué puedo hacer? ¿A dónde ir?
¿Qué puedo hacer sin mi amor?
¿A dónde ir sin mi amor?
¡Eurídice! ¡Eurídice!
¡Oh dios! ¡Contéstame! ¡Contéstame! (Gluck 1762)

Yann Bridard corre de un lado al otro, por primera vez lo vemos totalmente desnudo técnicamente hablando, sin recurrir a ningún paso de ballet; esta carrera es conmovedora, es la fuerza *performativa* del gesto sencillo, mínimo, a partir del cual se

⁵⁹ Como curiosidad, queremos señalar la versión francesa (1772) de la ópera *Orfeo y Eurídice* de Gluck en la que María Callas interpreta magistralmente el papel de Orfeo. En internet podemos escuchar el aria: “J’ai perdu mon Eurydice” <https://www.youtube.com/watch?v=n-OUNpqYZjg>

amplían los límites de nuestra idea de danza. Finalmente el bailarín queda reducido a una postura casi fetal, sentado en una esquina sobre sus piernas, con el torso y la cabeza hundidos en sus muslos; su actitud escénica nos pide reconsiderar el acto inmóvil o, en palabras de André Lepecki (2011: 521), “la vibrante microscopía de la danza”. En esta disposición permanece durante las últimas frases de la ópera. La cantante recoge el cuerpo de Eurídice y lo abraza para entonar sus últimas palabras:

ORFEO

¡Ah! ¡Que el dolor
ponga fin a la vida!
¡Ya voy camino
del negro Averno!
No es muy larga la distancia
que me separa de mi amada.
¡Sí, espera,
sombra querida de mi adorada!
¡Espera, espera!
No, esta vez no cruzarás
las plácidas olas del Leteo
sin tu esposo. (Gluck 1762)

Orfeo se pone de pie y vemos entrar al trío del Cerbero, feroces manipulan al bailarín, lo mueven de un lado al otro, lo levantan en brazos, manipulan un cuerpo abandonado. Entra a escena el coro vestido de negro y, como en el primer acto, hacen que en su danza el sentimiento de luto reaparezca, *identifican* los despojos y *localizan* a los muertos (Derrida 2003[1995]: 23). Finalmente marchan en fila al fondo del escenario dejando al frente cuatro cuerpos inertes. Oscuro.

En el video *Orpheus und Eurydike* (2009 [1975]), editado por *BelAir Classiques*, podemos ver cómo salen los bailarines a dar las gracias según el protocolo de los ballets, los primeros roles Yann Bridard y Maria Riccarda Wesseling, salen muy conmovidos, lo mismo podemos ver en el rostro de Marie-Agnés Gillot, parecieran estar en otro sitio, no sienten el peso de la realidad hasta más tarde, cuando abren y cierran el telón para agradecer también junto con los músicos. “¡Oh canto de Orfeo! ¡Oh gran árbol frondoso en la oreja!” escribía el poeta (Rilke 2009). “Y todo calla”... La potencia de las obras de Pina no podía permanecer en el corsé del lenguaje coreográfico de la danza clásica, entendemos

que esta obra haya desaparecido del repertorio de la *Tanztheater Wuppertal* y haya sido legada treinta años después a un cuerpo de ballet. El trabajo de Pina tenía que desarrollar otro lenguaje, que ya aquí se anunciaba en ciertos gestos, como lo percibe el poeta: “Y todo calla. Sin embargo, en el vasto silencio/ hay un nuevo principio, una señal y un cambio” (Rilke 2009). Ese nuevo principio es el de la danza-teatro de Wuppertal, cuyo lenguaje se consolidaría mediante investigaciones, repeticiones, disociaciones y arduos procesos de trabajo creativo con los bailarines, convirtiéndose en una de las más importantes aportaciones del mundo de la danza a todo el ámbito escénico en general. Eso lo veremos en las próximas páginas.

3.II. *La Consagración de la Primavera*

Y detuvieron los mil carros de un viaje de siglos al pie de los breñales cargados de nubes, y, sintiendo en sus venas el palpito de los augurios primaverales, procedieron a la invocación ritual de los ancestros, pasearon en hombros al Sabio que ya sólo hablaba por la oquedad de sus huesos, y, teniendo que ungir la tierra con la sangre de una doncella, lloraron todos al inmolar a la Virgen Electa –lloraron todos, clamando su compasión, lacerando sus vestidos, cerrando con lágrimas las secuencias de sus danzas fecundas, al pagar el cruento precio exigido para que hubiese un nuevo júbilo de retoños y de espigas. Lloraron todos... Y yo también tengo ganas de llorar.

Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*

Historia de un estreno

Vamos a terminar este capítulo de la primera etapa de Pina Bausch con otra obra maestra, *La consagración de la primavera*. Esta pieza musical creada por Igor Stravinsky es un parte aguas en la historia de la música, y, pese a que los musicólogos cantan las maravillas de *La consagración*, pocos son los que la han visto en escena. Lamentablemente, como señala Abdad (2004: 137) “el hecho de que fue creada como ballet es un dato totalmente pasado por alto”. También en la historia de la danza este ballet ha sido una revolución en el lenguaje coreográfico y el mayor escándalo en la historia de las artes escénicas. La coreógrafa de Wuppertal tomó entre sus manos este legado coreográfico de Vatzlav Nijinsky y musical de Igor Stravinsky para resolverlo magistralmente.

Originalmente, la idea de crear *La consagración de la primavera* partió de Stravinsky, se dice que durante la primavera de 1910, el músico tuvo una visión fugaz: un rito antiguo en el que los ancianos sabios sentados en círculo observaban a una doncella virgen que bailaba hasta morir, una danza fecunda que se ofrecía como sacrificio para honrar al dios de la primavera, para fertilizar a la tierra con la sangre de la virgen electa y ver brotar retoños, flores y espigas. En aquella época los ballets rusos habían triunfado en

Europa mostrando una imagen de la Rusia pagana plena de color y con un primitivismo musical que encantó al público parisino e inglés: “De repente era como si el orientalismo tantas veces representado por los artistas franceses de finales de siglo cobrara vida propia en el escenario” (Abad 2004: 143). Tal era el éxito de los ballets rusos, que el empresario Sergei Diaghilev decidió llevar a cabo esta idea de Stravinsky y encargó al bailarín Vatzlav Nijinsky hacer la coreografía de *La consagración de la primavera*.

Vatzlav Nijinsky (1890-1950) fue, junto a Ana Pavlova y Tamara Karsavina, una de las estrellas de los ballets rusos que conquistaron al público francés en los comienzos del siglo XX con sus virtuosos saltos y sus incomparables interpretaciones en obras como *El pájaro de Fuego* (1910), *Petrouchka* (1911) o el *Espectro de la rosa* (1911). Estos ballets se convertirían en piezas estrechamente asociadas con el genial bailarín: “su interpretación del *Espectro de la rosa* jamás ha sido igualada... Quizá parte de la leyenda fue creada en gran medida por Jean Cocteau y otros artistas de la época, que describieron aquellos famosos saltos a través de la ventana” (Abad 2004: 150-151). Se entiende que tanto el empresario Diaghilev como el público esperaran que las coreografías de Nijinsky se asemejaran a su propio estilo y virtuosismo como bailarín.

Su primera obra como coreógrafo fue *L'après-midi d'un faune* (1912). Inspirada en un poema de Mallarmé, esta pieza nos muestra la siesta de un fauno interrumpida por la llegada de unas ninfas. Más que un ballet pareciera un *tableau coreographique* que ilustra los bajorrelieves y las bandas de las vasijas griegas. Predominan las posiciones de perfil y la bidimensionalidad intencionada de la coreografía, hay estatismo y paradójicamente ningún salto. Nijinsky tuvo que enseñar a las bailarinas de la compañía a andar con los pies cerrados, es decir *en dedans*, completamente en oposición a los pies abiertos del ballet, *en dehors*. Esto presentó problemas para el mundo de la danza. En el estreno *L'après-midi d'un faune* fue recibida con todo tipo de abucheos, gritos e insultos por parte del público asistente. Nijinsky había llevado el lenguaje de la danza a su más absoluto límite en tan sólo su primera obra, al reducir la coreografía a andar, negándose a la estética de elevación del ballet, para sustituirla por un sentido de la gravedad evidente. Nijinsky preconizaba de

alguna manera experimentos coreográficos que no tendrían lugar hasta el bien entrado siglo XX en la danza moderna norteamericana o la danza expresionista alemana⁶⁰.

A pesar del fracaso, Nijinsky creó dos coreografías al año siguiente, *Jeux y Le Sacre du printemps*. Con una personalidad como la de Sergei Diaghilev, “un hombre de decisiones casi brutales” y un “endemoniado pederasta activo” (Lezama Lima 2009: 353-356), no es de extrañar que el escándalo de *L’après-midi d’un faune* no frenara la “voracidad cosmológica” del empresario de los Ballets Rusos, enamorado de Nijinsky, para encomendarle su siguiente producción, *La consagración de la primavera* (1913). Aunque no hay registro de este ballet, los historiadores de la danza afirman que las exploraciones coreográficas de Nijinsky continuaron hasta tal punto que no sólo negó el *en dehors* del ballet, solicitando a los bailarines que danzaran con los pies en paralelo, sino que lo invirtió, pidiéndoles que cerraran las piernas hacia adentro, juntando rodillas y puntas de pies. Además negó la mímica de los brazos de los ballets cortesanos, cerró los puños y cambió la posición de los codos. En esta obra Nijinsky deconstruyó el lenguaje académico de la danza clásica, lo que provocó que no fuera fácil para el público reconocer la audacia creativa de un artista acostumbrado al triunfo, tanto, que no tuvo ningún reparo en rechazarlo. Nijinsky no quería agradar a nadie como coreógrafo, en palabras de Jean Cocteau, él buscaba sistemáticamente ir a contrapelo de eso que le valió la gloria en los teatros parisinos. Nijinsky llevaba en la sangre aquello que sacude a las masas, despreciaba de alguna manera al frío público conservador al que había cautivado como bailarín, el mismo al que renunciaba a complacer como coreógrafo.

Ayant trop connu la triophe de la grâce, il la repousse. Il cherche systématiquement à rebours de ce qui lui vaut sa gloire; pour fuir de vieilles formules, il s’enferme dans des formules nouvelles. Mais Nijinsky est un moujik, un Raspoutine; il porte en lui le fluide qui soulève les foules et il méprise le public (auquel il ne renonce pas à plaire). (Cocteau 2012: 76)

El escándalo que provocó *La consagración de la primavera* ha marcado la historia de la danza. La noche del estreno Stravinsky, Nijinsky y Diaghilev tuvieron que ser

⁶⁰ Ver capítulo “Genealogía de Pina Bausch”.

evacuados del teatro. Pero no podemos afirmar que el rechazo del público haya sido sólo a causa de la singular coreografía de Nijinsky. También la música de Stravinsky era una obra tan revolucionaria, tan poderosa, que no era fácil de escuchar. Después de Stravinsky, de sus técnicas de discontinuidad y yuxtaposición, la humanidad jamás pudo volver a ser la misma; hoy en día esta discontinuidad rítmica y yuxtaposición de frases reverberan en la música tanto popular como de concierto: “¡difícil de medir, este 3/16, 2/16, 3/16, 2/8 que, en reiterada sucesión, encierra toda la genialidad del fragmento!” (Carpentier 1986: 187). La compañía de ballet que Diaghilev representaba tuvo que trabajar muchísimo para poder bailar con la música de Stravinsky, ni el mismo Nijinsky, era capaz de contar esa música, “la desintegración rítmica de *La consagración de la primavera* era algo que incluso en el mundo musical iba a constituir una sorpresa” (Abad 2004: 159). Para lograr la ejecución rítmica de la obra contrataron a la bailarina de origen polaco Marie Rambert, quien había estudiado Eurytmia con Émile Jacques-Dalcroze en Alemania, de quien ya hemos hablado en la “Genealogía de Pina Bausch”. Dalcroze afirmaba que el ritmo y la dinámica dependían por completo del movimiento físico y, por tanto, la respuesta al ritmo había que buscarla en el cuerpo, concretamente en el sistema muscular. También los cambios de *tempo* y las variaciones dinámicas podrían ser expresados corporalmente en la intensidad y velocidad de los movimientos. Así que con esta técnica Marie Rambert ayudó a los bailarines de la compañía y al propio Nijinsky a interpretar *La consagración de la primavera*.

Esta obra musical revela en qué medida Stravinsky componía teniendo en mente imágenes visuales, propiamente corporales. En cierto modo deseaba que la danza reforzara su diseño musical, haciendo que los ritmos de la música y la coreografía se correspondieran o, por el contrario, se movieran en contrapunto. De acuerdo con las notas de *La consagración de la primavera*, la danza no siempre debía estar en sincronía con la música, en ocasiones era para él otra dimensión de la música, con su propio sentido del tiempo. En 1913 *La consagración* fue la pieza más violenta que se había escuchado en la historia, la armonía cortada, cúbica y de capas múltiples era algo que el público del estreno no pudo soportar. Treinta y tres minutos que conmovieron al mundo: “Pero 33 minutos que habían necesitado una larga y difícil gestación. –Como todo lo que viene a conmover –a

transformar– algo, en el mundo” (Carpentier 1986: 289). Las obras de arte como *La consagración* son fenómenos únicos, irreversibles y recurrentes que modifican nuestra idea de tiempo, pues no dejan de enfrentarse al pasado hasta alcanzar su plenitud⁶¹. Si hay una cosa de la que debemos de estar seguros, es que el origen de la obra de arte “no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria” (Benjamin 1990: 27).

Las obras artísticas trabajan a favor de las modificaciones precisas para su recepción, así, la dinamita de *La Consagración* que estalló en París en 1913 se propagó más allá de su tiempo. A los pocos compases, la gente empezó a abuchear y en la sala se gestó una revuelta. Había risas, silbidos, gritos que imitaban sonidos de animales. El poder rítmico de la música hizo, que emulándolo, parte del público empezara a golpear a quienes tenía al lado o delante. La vieja condesa de Pourtalés gritaba desde el palco: “es la primera vez en sesenta años que alguien osa burlarse de mí” (Cocteau 2012: 78). El teatro se convirtió en un campo de batalla en el que partidarios de la nueva obra, como Ravel, Cocteau, Poulenc, Debussy y todos los artistas allí congregados, se defendían como podían de los ataques del público, que no era capaz de entender un primitivismo de tal calibre en sus escenarios. Musicalmente, recuerda Jean Cocteau (2012: 74), “nosotros estábamos en pleno impresionismo. Entonces, de repente, en medio de esas ruinas, apareció el árbol de Stravinsky”. Aún hoy en día, en que todos los parámetros musicales han sido subvertidos – tonalidad, ritmo, melodía, sonoridad–, esta obra conserva toda su fuerza original, ritual y salvaje, que atañe a la vida y a la muerte en contacto perpetuo; sigue siendo una música en la que resuena “la dicotomía Muerte-Vida, ilustrada por las más altas literaturas de todos los tiempos” (Carpentier 1986: 312).

⁶¹ En otro contexto, en el Festival Internacional de Cine en Toronto de 1983, leemos a David Cronenberg en la presentación de una selección de películas, que a su juicio sólo resultan ser de ciencia ficción si se les mira en retrospectiva: “He querido retomar tanto la palabra de Fellini, quien comentó que *El Satiricón* es una película de ciencia ficción proyectada hacia atrás, hasta un pasado inconcebible, en un lugar del futuro; como la declaración de Borges de que un fenómeno como Franz Kafka de hecho crea sus propios precursores, vinculado a una serie de escritores cuya conexión no era visible antes de que surgiera dicho autor, Su obra modifica nuestro concepto del pasado del mismo modo que cambia las posibilidades del futuro” (Cf. Scorsese 1992:12). Aquí podemos apreciar dos ejemplos en los que el origen de las obras de arte aparece en retrospectiva, es decir, en consecuencia a su pre y post historia.

El día del estreno el único personaje que no perdió la compostura fue el director de la orquesta, Pierre Monteux, quien se mantuvo impertérrito ante semejante escándalo y despropósito del público. Él fue capaz de mantener a los músicos tocando hasta la última nota de la partitura; hazaña lamentablemente inútil, puesto que nadie podía oírla desde el escenario debido al estrépito que les rodeaba. Se dice que los bailarines tuvieron que seguir el ritmo a partir de las cuentas musicales que Nijinsky les gritaba desde las cortinas del teatro. Sin embargo, la violencia que se desencadenó en la sala fue tal que los artistas tuvieron que ser evacuados.

El estreno de la obra en el *Théâtre des Champs-Élysées* en 1913 ha sido descrito por muchos historiadores como el augurio escénico de la Primera Guerra Mundial que se cernía ya sobre Europa. Tal comparación no es del todo desafortunada, de hecho es más bien bastante real en su acepción, puesto que la batalla que se libró en el teatro durante la representación ha pasado a la historia como el mayor escándalo de la historia de las artes escénicas. (Abad 2004: 158)

Después del verano de 1913, la coreografía de Nijinsky fue retirada del repertorio de los Ballets Rusos, y jamás volvió a ser bailada⁶². Este hecho es desafortunado, puesto que su concepción estaba estrechamente relacionada con las ideas de composición de Stravinsky. En 1914 Pierre Monteux dirigió la primera presentación en concierto de *La consagración*. En esta ocasión el compositor fue llevado en andas triunfalmente desde el vestíbulo, sobre los hombros de la multitud. La partitura se extendió en todo el mundo y se tocaba en concierto con bastante frecuencia; sin embargo, el ballet seguía siendo “una obra malograda por el recuerdo de la absurda coreografía ruso-dalcroziana del estreno, no muy superada, para decir la verdad, por la harto esquemática concepción de Massine”

⁶² Hay que anotar que ha habido algunos intentos de reconstruir este ballet a partir de las fotografías que se tienen del original y de los testimonios, tanto de Marie Rambert, quien colaboró con las técnicas de euritmia en los ensayos, como de la bailarina Bronislava Nijinska, integrante del primer elenco y hermana del coreógrafo Nijinsky. Nijinska ensayó el papel de la elegida, aunque no lo interpretó el día del estreno porque estaba embarazada, pero es a ella a quien debemos la descripción de ese solo en un texto. A partir de él se sabe que el solo final de la elegida acababa después de 123 saltos y la bailarina caía agónica. Hay que destacar a la norteamericana Millicent Hodson quien dedicó casi diecisiete años a la investigación de los *Ballets Russes*, entre sus resultados hay una reconstrucción de la coreografía original con el Joffrey Ballet. Al conmemorarse los cien años desde el estreno de esta obra, el 29 de mayo de 1913, algunas de las más prestigiosas universidades han organizado algunos Congresos Internacionales dedicados al estudio de *La consagración* (AA. VV. 2013).

(Carpentier 1986: 185). El ballet fue reconstruido sin éxito por Leonide Massine en 1920; no obstante, cuarenta años después del estreno *La consagración* era todavía un ballet por hacer. Maurice Béjart creó su propia versión en 1959 y Kenneth MacMillan para el Royal Ballet en 1962. Y no es hasta 1975, año en el que Pina Bausch estrenó su propia versión, que la coreografía de *La consagración de la primavera* con la *Tanztheater Wuppertal*, a nuestro juicio, pudo verse realizada desde una nueva perspectiva que subraya el origen del mito que imaginó Stravinsky, a saber, la tierra como elemento originario, visual, sensitivo y emocional. Entonces el público fue capaz de recibir una obra de tal energía y palpitación subterránea, lo que parece encarnarse en cada uno de los bailarines de Pina.

Según la idea original, en la primera parte de la de *La consagración*, a la que Stravinsky llamó “El beso de la tierra”, hay una celebración en la que se presentan diferentes juegos entre grupos de hombres y mujeres. Finalmente el más sabio de los viejos, el anciano del clan, interrumpe. La gente se detiene temblando ante la acción, los ancianos bendicen la tierra de primavera, la gente danza apasionadamente sobre ella, santificándola y fundiéndose para recibir el beso de la tierra. En la segunda parte, llamada “El gran sacrificio”, las vírgenes desarrollan juegos misteriosos caminando en círculos. Una de ellas, señalada por el destino, será la víctima, ha sido atrapada dos veces en el círculo perpetuo que forman las otras doncellas. Las jóvenes honran a “la elegida” con una danza ritual; invocan a los ancestros y la encomiendan a los hombres sabios. Ella se santifica en presencia de los ancianos por medio de un baile sagrado que tendrá que ejecutar hasta morir para fertilizar la tierra con savia humana. De esta manera la tierra guardará los huesos y la sangre de los antepasados.

Tres años después del estreno de Pina Bausch, Alejo Carpentier escribió la novela homónima. En *La consagración de la primavera* de Carpentier también se leen guiños a la tierra, a la tierra en gestación y a los sonidos ancestrales, a esos “ruidos de granja y de campos, pequeñas melodías que nos llegan desde el fondo de los siglos, jadeos de ganado, profundas agitaciones, geórgicas de la prehistoria”, que refiere Cocteau (2012: 75). Carpentier compara las danzas de iniciación y los ritos de la santería cubana con los ritos más antiguos de la humanidad, en los que se había inspirado Stravinsky. Uno de los personajes principales de la novela es Vera, una bailarina rusa de la compañía de Sergei

Diaghilev, que se exilia por decisión propia en la isla de Cuba. Vera bailó diferentes roles en el *Pájaro de fuego*, el *Príncipe Igor*, *El hijo pródigo* e incluso en el rol de “la elegida” en *La consagración de la primavera*. Esta bailarina reconoce en la santería cubana, el ingrediente que, desde su punto de vista, le faltó al ballet de Nijinsky. De esta manera, queda fascinada después de ver los bailes de origen yoruba en la casa de un músico negro, al que llamaban Bola de Nieve; en dicho lugar se abrían las puertas del patio para “armar jolgorios” al ritmo de los tambores que inspiraban las danzas en las que la gente “bailaba por bailar”, simplemente por el placer de hacerlo. Al final de esa noche Vera sintetiza lo que ha visto y lo expresa como la imagen de un ballet por venir:

Aquí podría montarse una *Consagración de la primavera* con gente como la que acabamos de ver bailar. Con lo que llevan dentro, con su sentido del ritmo, habría poco que añadir. Entenderían muy pronto la rítmica de Stravinsky, y se vería una danza realmente sometida a pulsiones elementales, primordiales, bien distintas de las birrias coreográficas que hemos visto hasta ahora. Nijinsky era demasiado preciosista, Maria Rambert, demasiado dalcroziana, para poder remontarse espontáneamente a las esencias primeras de la música y de la danza... En cuanto a la famosa *Danse sacrale*, debe parecerse a eso que tú pintas cuando hablas de mujeres posesas de un Santo: histeria extática y gestual llevada al paroxismo. (Carpentier 1986: 262)

Coreografía de Pina Bausch

No tenemos noticias de que Carpentier hubiera tenido contacto con la coreografía de Pina Bausch, si la hubiera visto en aquellos años en los que escribía su novela tal vez hablaría de ella, tal vez reconocería en la versión de Bausch la gravedad de la tierra, las pulsiones elementales de la danza que él encuentra en los bailes de origen yoruba, quizá reconocería la fuerza ritual con la que los bailarines de Wuppertal logran abrirse bajo los compases de Stravinsky en una danza sin fronteras, sin razas determinadas. La obra de la compañía de Wuppertal alude a la memoria orgánica de la humanidad, podemos afirmar junto, con el filósofo chileno Ronald Kay (1988: 111), que las puestas en escena de la danza-teatro de Wuppertal se comprenden desde una “facultad colectiva anterior a la escritura, que corresponde a la tradición oral y que construye la estructura sensible e inteligente de la memoria orgánica -arquetipo de toda continuidad y posteridad, de todo el

campo de lo público y de toda sociabilidad-”. O sea que con *La consagración de la primavera* se comprenden, incorporados en nuestra memoria, los ritos de sacrificio para fertilizar la tierra comunes a casi todas las civilizaciones antiguas, como la azteca, en la que se ofrecían la sangre y el corazón humanos a la deidad Tlateótl, la tierra⁶³. Estos ritos incorporados pasan a través del cuerpo de bailarines contemporáneos cuya forma de entender el mundo probablemente se haya visto modificada después de bailar en esta coreografía.

La idea de bailar hasta morir era la imagen que Stravinsky tenía en mente cuando compuso esta obra, y es la sensación que la coreografía de Pina Bausch nos deja después de verla. En la versión de *La consagración de la primavera* de Pina se retoma el orden de las escenas del libreto original; sin embargo, no hace alusión a la Rusia pagana sino a una comunidad cualquiera, en un tiempo que llamaremos, con Walter Benjamin, “tiempo pleno”, es decir, primitivo y actual a la vez. Esta es una de las marcas de nuestra coreógrafa, hacer de la danza una expresión humana arquetípica que deja a un lado las literalidades y que si acaso recurre a tópicos culturales es para disecarlos y dejarlos fuera de contexto, como gestos sin referente que nos lanza desde la escena con una gran precisión.

Las obras significativas se encuentran fuera de los límites del género en la medida en que el género se manifiesta en ellas, no como algo absolutamente nuevo, sino como un ideal por alcanzar. Una obra importante [como es *La consagración de la primavera*], o funda el género o lo supera; y, cuando es perfecta, consigue las dos cosas al mismo tiempo. (Benjamin 1990: 27)

La coreografía de Pina Bausch hace visible la tierra, el sudor, la savia humana, que corre por los cuerpos extenuados debido a un baile salvaje y bien preciso a la vez, un sudor que mezclado con la tierra va modificando la piel. En el sentido tradicional, *La consagración* es la más coreográfica de las obras que Pina hiciera a lo largo de más de treinta años de carrera y es la que pone punto final a esta primera etapa más propiamente *bailada*. A partir de ella también reconocemos el génesis de la danza-teatro que desarrollará hasta 2009, el año de su muerte. Sobre la *Tanztheater* o danza-teatro con la que se

⁶³ Para leer el mito completo y algunas interpretaciones en torno al sacrificio mexica recomendamos el artículo de Olivier Guilhem (2010).

caracterizó el trabajo de Pina hablaremos en las próximas páginas. Ahora vamos a analizar cómo resolvió esta pieza tan polémica, cuya excepcional música palpita, aún hoy en día, con salvaje fuerza.

La consagración de la primavera de Pina Bausch es una obra de arte en la que el pasado se mira arquetípicamente, es decir, como un ejemplo de tiempo pleno. Pina quiso revivir esa obra bestial, esa “fiera organizada” a la que hacía referencia Cocteau y a la que no soportaron ver con toda su fuerza vibrante en el *Théâtre des Champs-Élysées* en 1913. El pasado de esta obra coincide con el futuro (el nuestro y el del estreno en la versión de Bausch en 1975) en cuanto adquiere una nueva imagen, una nueva fuerza, una nueva chispa. La dinamita indispensable de *La Consagración* es el ingrediente común a toda gran obra de arte, aquella que hace posible lo que aún no es, o bien la que, siguiendo a Benjamin, hace posible la renovación de la humanidad mediante cierta *performatividad* del pasado que se hace visible tan solo por un instante, como un fragmento, como un relámpago. También en la novela de Carpentier el personaje de Vera reflexiona sobre el tiempo:

Tengo la impresión de que la hora presente se me ensancha, se me aclara, ofreciéndome un Tiempo nuevo en cuyo transcurso futuro llegaré acaso a ser –¡por fin!– la que nunca fui. “Puede usted estar segura de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo” –dijo a Alice el Gato de Lewis Carroll. (Carpentier 1986: 576)

Las piezas de Pina Bausch nos remiten también al tiempo de infancia, al lenguaje de las paradojas de *Alicia en el país de las maravillas*, sobre ello trabajaremos en el último capítulo de esta tesis. Ahora hay que volver a *La consagración*, una danza vibrante, en ella observamos un ritualismo contemporáneo que se revive en la novela de Carpentier tanto como en la puesta en escena de Bausch, en ambos lenguajes percibimos la recuperación del *aura* primitiva. Pero, ¿qué es propiamente el *aura*? Se trata, en palabras de Benjamin, de “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (2003: 47). Este filósofo criticó fuertemente la noción de experiencia que constituyó el horizonte de la modernidad a partir de un pensamiento racional simplificador. Herencia de dos guerras mundiales, la cultura en la que se desarrolla

la obra de Pina Baush, como la de Carpentier, proviene de un horizonte de experiencia chato, impedido para tener vivencias místicas o religiosas. Este horizonte tecnológicamente complejo y religiosamente empobrecido pertenece a una “realidad de rango inferior, si no la más inferior de todas” (Benjamin 1988: 75). Una realidad que ha sido despojada del acontecimiento e imposibilitada para percibir una temporalidad plena, por lo tanto, incapacitada para percibir el aura.

Desde nuestras condiciones para tener y generar experiencias, es decir, desde nuestra realidad empobrecida y atada al orden sucesivo, correspondiente al tiempo homogéneo y vacío del reloj, de los calendarios, de las cronologías, Pina Bausch recupera una obra aurática entre las ruinas para generar una “experiencia plena” vivida por cada bailarín y por el público. Paradigma específico en el que se abren paralelismos en la diacronía, donde no hay causalidad ni progreso, sino cortes, saltos, fragmentos, zonas de relámpagos. No nos extraña que la danza-teatro de Pina Bausch, en la Alemania de postguerra, se distinguiera por ser ese montaje de restos aparentemente inconexos, que pasan de largo fugazmente.

La imagen verdadera del pasado *pasa* de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante que se vuelve reconocible [...] Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella. (Benjamin 2005: 19)

Josephine Ann Endicott, bailarina de la *Tanztheater Wuppertal* desde sus inicios, narra cómo fue el primer montaje de *La consagración*: “nunca en mi vida lo olvidaré”. Pina había ensayado el solo de “la elegida” en su oficina, nadie sabía de qué forma bailarían para morir. En esa época el rol lo desempeñaba la bailarina Marlies Odehnel. En el ensayo final la coreografía se bailó como lo habían hecho hasta entonces; estaban ya todos sudando, con la respiración muy agitada, entonces se detuvieron para ver entrar a “la elegida” a escena, “el espacio entero temblaba y nosotros mirábamos a Marlies luchar contra la muerte” (Endicott 2012: 8). Mientras la miraban bailar por primera vez, combatiendo enloquecidamente a la muerte, Jo Ann Endicott recuerda sentirse mal de verla, de no distinguir si verdaderamente se estaba muriendo o no. Estaba marcado que Endicott debía

de pasar a su lado, debía caminar sin dejar de mirar a “la elegida” mientras se retorció y estiraba sus frenéticos brazos hasta el límite. No obstante, no pudo caminar, “sentía los pies como plomo”, y dudaba si Marlies Odehnal estaba realmente muerta. En ese primer ensayo general de *La consagración* Jo Ann Endicott no lo pudo soportar y tuvo que salir corriendo de la escena para llorar. Más tarde reconocerá que “*La consagración* es verdaderamente única” (Endicott 2012: 8). La novela homónima de Carpentier hace referencia a este mismo sentimiento que de ver morir a “la elegida”: “Lloraron todos, clamando su compasión, lacerando sus vestidos, cerrando con lágrimas las secuencias de sus danzas fecundas, al pagar el cruento precio exigido para que hubiese un nuevo júbilo de retoños y de espigas. Lloraron todos. ” El narrador agrega una vez más en la voz de Vera: “Y yo también tengo ganas de llorar” (Carpentier 1986: 12).

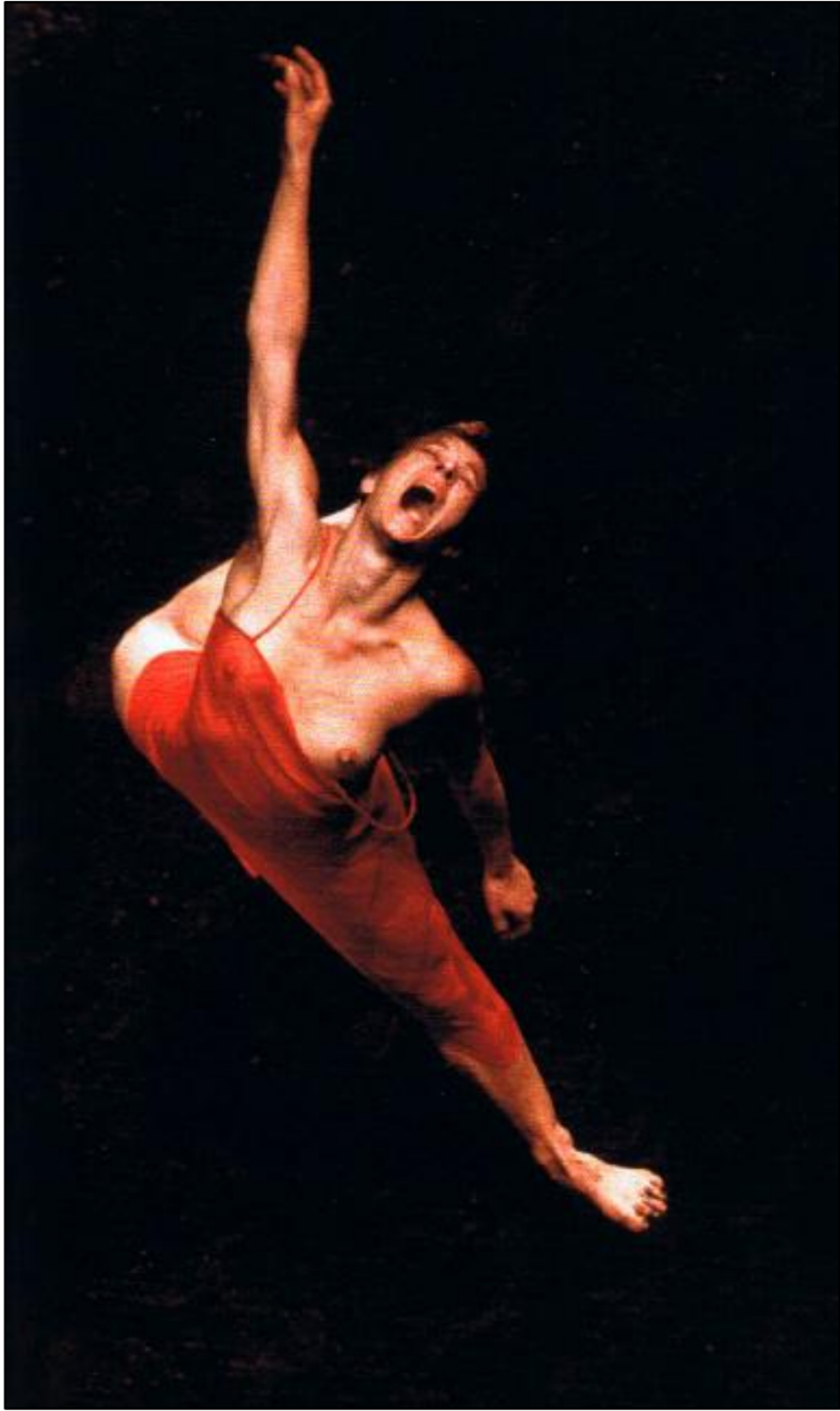


Fig. 33 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Malou Airaud
Fot. Gert Weigelt

La escenografía y el vestuario para la coreografía de Pina Bausch fue obra de Rolf Borzik, el piso del escenario estaba todo cubierto de tierra húmeda que poco a poco iba quedándose pegada en la piel de los bailarines cuando caían al suelo y entraban en contacto con ella. La superficie del cuerpo enlodada, expuesta y jadeante, se convierte en una segunda capa, una nueva imagen de la piel que va transformándose poco a poco, en la medida en la que la coreografía avanza y los *performers* se esfuerzan hasta lo último para reconocer la vida y la muerte que conlleva la obra. Porque cada vez que uno alcanza sus últimos límites se enfrenta con la *hybris*, el nombre con el que los griegos se referían a la desmesura, a la locura, que es uno de los rostros de la muerte. Si bien no hay gestos en la coreografía que nos indiquen explícitamente una adoración tribal, sí podemos afirmar que la presencia del barro se convierte en una imagen simple y primigenia, en la que se expresa un horizonte inmemorial que nos descubre una nueva relación entre el pasado y el futuro.



Fig. 34 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Fot. Ursula Kaufmann

Como veremos en las próximas páginas, y como puede constatarse en las diferentes piezas de Pina Bausch, el espacio escénico es también un campo de acción físico que influye y determina directamente el movimiento. Respecto al espacio de *La consagración* leemos a la bailarina Josephinne Ann Endicott (2012) describiendo cómo era necesario tener un control muy preciso de la humedad y del tipo de tierra que ponían sobre el piso, si estaba demasiado mojada corrían el riesgo de resbalar, mientras que si estaba demasiado seca, respiraban el polvo mientras bailaban y tosían, no sólo sobre el escenario, sino aún durante semanas después de la función. Convenimos con la poeta Etel Adnan cuando afirma que los lindes, la desmesura y un secreto miedo a la locura son temas presentes en todas las obras de Pina Bausch (Adnan 2010: 88). En esta coreografía el suelo se convierte en el campo de batalla entre la vida y la muerte, pero más que una metáfora, arremete contra la ingravidez de los saltos, es un obstáculo al que se enfrentan los bailarines; cada uno de ellos queda marcado por la tierra, los vestidos los vemos enlodarse poco a poco, así como los torsos desnudos, las piernas, los brazos y los rostros, todos salpicados de lodo al final de esta danza en la que los cuerpos reescriben su propia historia.

Rien dans le théâtre dansé de Pina Bausch ne se fait «comme si...». Les danseurs ne jouent pas la fatigue qui s'empare d'eux: elle es bien réelle, les danseurs s'efoncent jusqu'aux chevilles dans la terre. L'énergie que *Le Sacre du printemps* exige des danseurs, touche immédiatement et naturellement le spectateur. L'effort ne se cache pas derrière un masque souriant, il s'entend à chaque respiration profonde. L'extrême présence physique, que les acteurs génèrent en mobilisant leurs ressources, donne toute son authenticité au sacrifice et intensifie la compassion du public. (Servos 2001: 42)

Como leemos a Norbert Servos arriba, nada en la danza-teatro de Pina es representación o “como sí”. Hay una herencia artaudiana que hemos estudiado en el primer capítulo de esta tesis y que seguiremos profundizando respecto a la clausura de la representación. A pesar de que en esta coreografía hay una historia previa que imaginó Stravinsky, en la danza de Pina no hay personajes, hay bailarines hundiéndose en la tierra hasta los tobillos, esforzándose realmente por bailar a pesar de estar completamente exhaustos, lo que es visible en cada respiración profunda que acompaña el ritmo de la música. El físico extremo de los bailarines que exige esta pieza tiene un componente

material que identificamos con el suelo. En palabras de Artaud, podemos ver que esa tierra es un “símbolo de alquimia” que transforma a la danza, al cuerpo de los bailarines y al público.

Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo como el teatro es un espejismo. Y esa perpetua alusión a los materiales y al principio del teatro que se encuentra en casi todos los libros alquímicos debe ser entendida como la expresión de una identidad que fue en los alquimistas extremadamente consciente entre el plano en que evolucionan los personajes, los objetos, las imágenes y en general toda la *realidad virtual* del teatro, y el plano puramente ficticio e ilusorio en que evolucionan los símbolos de la alquimia. (Artaud 1978: 54)

Además de la tierra, hay una tela roja que simboliza la muerte de la elegida. Sobre ella aparece recostada una mujer. En la primera escena las bailarinas se pasarán de mano en mano esta tela y finalmente se convertirá en el vestido rojo con el que “la elegida” bailará hasta morir. Cada uno de los nuevos miembros de la *Wuppertal Tanztheater* tiene que estrenarse con esta pieza, todos de alguna manera tienen que “consagrarse” en esta “tierra húmeda” y esforzarse hasta el límite para formar parte de la compañía.

La coreografía logra mantener la complicidad musical que imaginó Stravinsky. La danza de Pina aparece como otra dimensión de la música, realmente podemos apreciarla en la respiración de los cuerpos, conforme se desarrolla la coreografía y lo musical va tomando esa fuerza combativa hasta que todo se fracciona y la orquesta rompe con sus funciones tradicionales: “creando una métrica nueva, ajena a toda periodicidad de acentos, donde los elementos sonoros, vistos en función de elementalidad [...], eran llamados a expresar una enorme pulsión telúrica” (Carpentier 1986: 186).

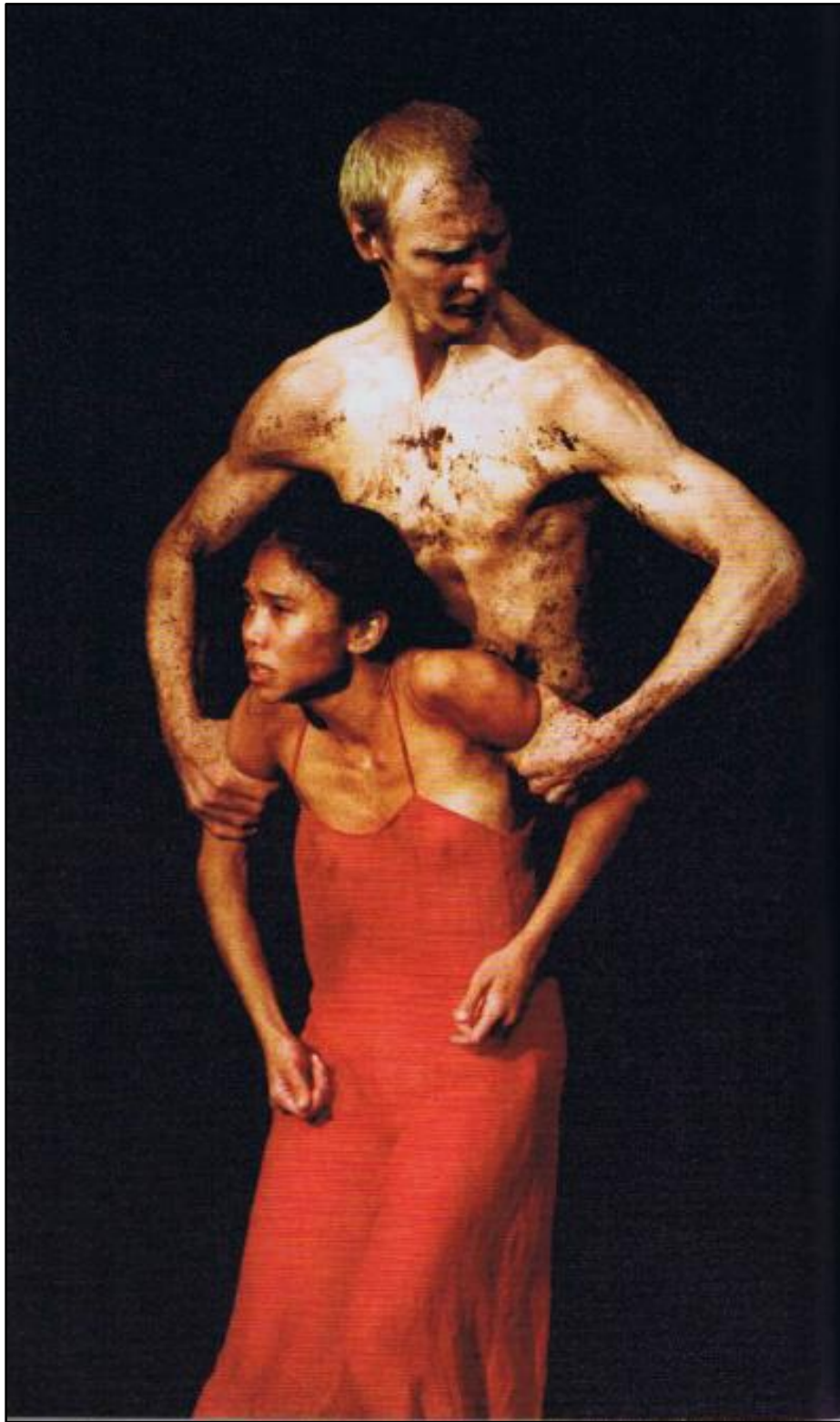


Fig. 35 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Ditta Miranda Jasjfi y Andrey Berezin
Fot. Gert Weigelt

En la obra de Pina vemos las capas yuxtapuestas de las melodías encarnadas en el cuerpo de baile, hay muchos torsos y brazos en coro que parecen moverse desde el centro mismo de la música, mientras que los cortes y fragmentos impredecibles de *La consagración*, “marcada por paroxismos de expectación, espera, violencia contenida o desbordada” (Carpentier 1986: 186), son bailados por pequeños solos de los bailarines que se separan del grupo y regresan a él una y otra vez. Éste tiene una fuerza que impresiona, sus movimientos colectivos contrastan con los impulsos repentinos de los bailarines que se alejan del conjunto, para después volver a él. La extenuación individual tiene su remedo en la grupal.





Fig. 36 y 37 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Fot. Jochen Viehoff

Escuchar respirar a los otros cuerpo a cuerpo, en los momentos más fuertes y veloces, escucharlos jadear o ahogar el grito, sentirlos moverse, percibir el miedo de los demás, todas estas sensaciones nos las describe Jo Ann Endicott en el mismo texto que citamos antes. Y en él nos narra cómo años más tarde ella bailó el rol de “la elegida”. “Yo lo hacía mal”, confiesa la bailarina, “era muy ligera en el suelo. Sabía muy bien que Pina no estaba tan contenta de esta *elegida*. Y yo tampoco. Debido a mi formación clásica, mis movimientos eran muy ligeros” (Endicott 2012: 8). Y es que el vuelo y la ligereza que se asociaron a la danza a partir del ballet condicionaron la posibilidad de otras calidades en el movimiento. Ya lo veíamos en el primer capítulo con el propio Nietzsche: “¡Seguid bailando, lindas niñas! No es un ogro Zaratustra, ni un enemigo de la gente joven. ¿Cómo habría yo de ser enemigo de las divinas danzas ni de vuestra gracia y ligereza?” (Nietzsche 1947: 113). Quizá por eso Nijinsky no fue bien recibido en *L’après-midi d’un faune*, porque renunció esa estética etérea de vuelo de pájaro. Recordemos las investigaciones sobre el peso y la gravedad, se desarrollaron ya bien entrado el siglo XX. Quizá era muy

pronto para el público parisino de 1913 cuyo “mal gusto” acusa Jean Cocteau, estaba rodeado de una pretensión de vanguardia, tan falsa, que una verdadera revolución como *La consagración* desató los odios de una “provincia peor que la provincia, en el corazón mismo de París” (Cocteau 2012: 74). Jo Ann Endicott describía cómo tenía que luchar en contra de su formación clásica para lograr que todos los movimientos de “la elegida” partieran de una base de peso, “*down, down, down*”, y no de elevación. Hacía falta mayor amplitud en su danza, era necesario luchar, alargar brazos y torso hasta no poder más. En suma, tenía que sobrepasar sus propios límites y combatir contra la muerte, realmente, no representando “la muerte del cisne” sino peleando, olvidando los pasos para no escuchar sino la música de Stravinsky. Esto, unido a la propia respiración, a la palpitación de su cuerpo sobre la tierra, aquella que recibiría sedienta la sangre de “la elegida”, coincide con el momento en el que la orquesta se descompone para que los instrumentos vuelvan “a ser *maderas, cobres, tripas, pieles tensas*, devueltos a su condición primera, a sus quehaceres en una liturgia tribal” (Carpentier 1986: 186).

Dépasser sa propre limite. Oublier le pas et la danse. N’écouter que la musique –ne faire qu’un avec Stravinsky et le combat contre la mort. Tu dois mourir –pas jouer «la Mort du cygne». Un sentiment écrasant pour chacune d’entre nous qui a, ne serait-ce qu’une seule fois, dansé *Le Sacre*. (Endicott 2012: 10)

Observamos en las palabras de Jo Ann Endicott el esfuerzo por desaprender una técnica clásica incorporada, desandar los pasos de ballet para expresarse de otra forma, desde otro modo de estar en el cuerpo más cerca del suelo. Ese contacto con la tierra es el estado para bailar *La consagración* de Pina, y estar al nivel del suelo, a ras del suelo, es igualmente la forma de entender esta obra salvaje de Stravinsky que inspiró a Alejo Carpentier para crear una de las novelas más importantes de la literatura latinoamericana del siglo XX. En la primera página Carpentier nos sitúa en esa situación de peso, de gravedad, que le impide a Vera alcanzar los más de treinta y dos *fouettés* con los que se distinguen los “Grandes Cisnes Negros” en su vuelo.

El suelo. A ras de suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo [...] El suelo. Medida del suelo. Tranco, salto, levitación, anhelada ingravidez sobre el suelo. La danza. La danza siempre, oficio de alción. Y, por destino, haber vivido en llano, en inmediaciones planas, entre horizontes de arena, de helechos, de nieves; a ras de tierra. (Carpentier 1986: 11)

Es curioso que el deseo de vuelo de Vera, personaje de Carpentier, sea justamente contrario al deseo de peso de Jo Ann Endicott, bailarina de Pina Bausch, quizá este sentimiento opuesto sea porque el primero pertenece a una bailarina de ballet, mientras que el segundo a una de danza postmoderna. A principios de siglo hubo una disputa entre la danza clásica y la moderna que no fue zanjada del todo. En la misma novela esta diferencia casi abismal entre dos formas de entender la danza se encarna entre Enrique y Vera, quizá porque no se trata simplemente de una cuestión de estilo, sino de modos de entender el mundo que pasan por el cuerpo: diferentes formas de sentir. No debemos pensar la danza separando la forma del contenido, ya lo leíamos en una entrevista con Pina Bausch, la danza es una forma de estar en el cuerpo, una determinada consciencia: “*C’est lié à une prise de conscience, à une façon d’être dans son corps et à une grande précision*” (Cf. Servos 2001: 293). Hay que superar la “estéril contraposición de forma y contenido” (Benjamin 1999: 119) para entender la estrecha relación que mantienen en la técnica, definición antigua de arte, cierta fuerza que actúa sobre las cosas y también sobre lo humano: “Antaño no sólo la técnica portaba el nombre de *tejne*. Antaño se llamaba también *tejne* a aquel develar que hace aparece la verdad en el resplandor de lo que aparece. Antaño se llamaba *tejne* también al hacer aparecer la verdad en lo bello” (Heidegger 1989: 67). Es notable que el término técnica abandonara su original significado cuando la estética moderna opuso la materia al contenido, pero esta separación, nos dice Benjamin, es inútil, hay que reflexionar sobre la reproducción de las obras de arte, hay que pensar en el material, y si de danza se trata, hay que detenerse en el cuerpo. En términos de técnica, la obra tiene que poseer una actitud, “un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie” (Benjamin 1999: 129), y trasladándonos al terreno de la danza, podemos afirmar que un bailarín que no enseña a los propios bailarines, tampoco enseña a nadie. La reflexión que pasa por el cuerpo es el legado de Pina Bausch, en sus piezas se muestra aquello que resplandece como verdad, es decir la forma de entender el mundo a partir de las reflexiones

de los bailarines. Una forma de conciencia que se hace visible y despierta la actitud crítica de aquellos que la siguen.

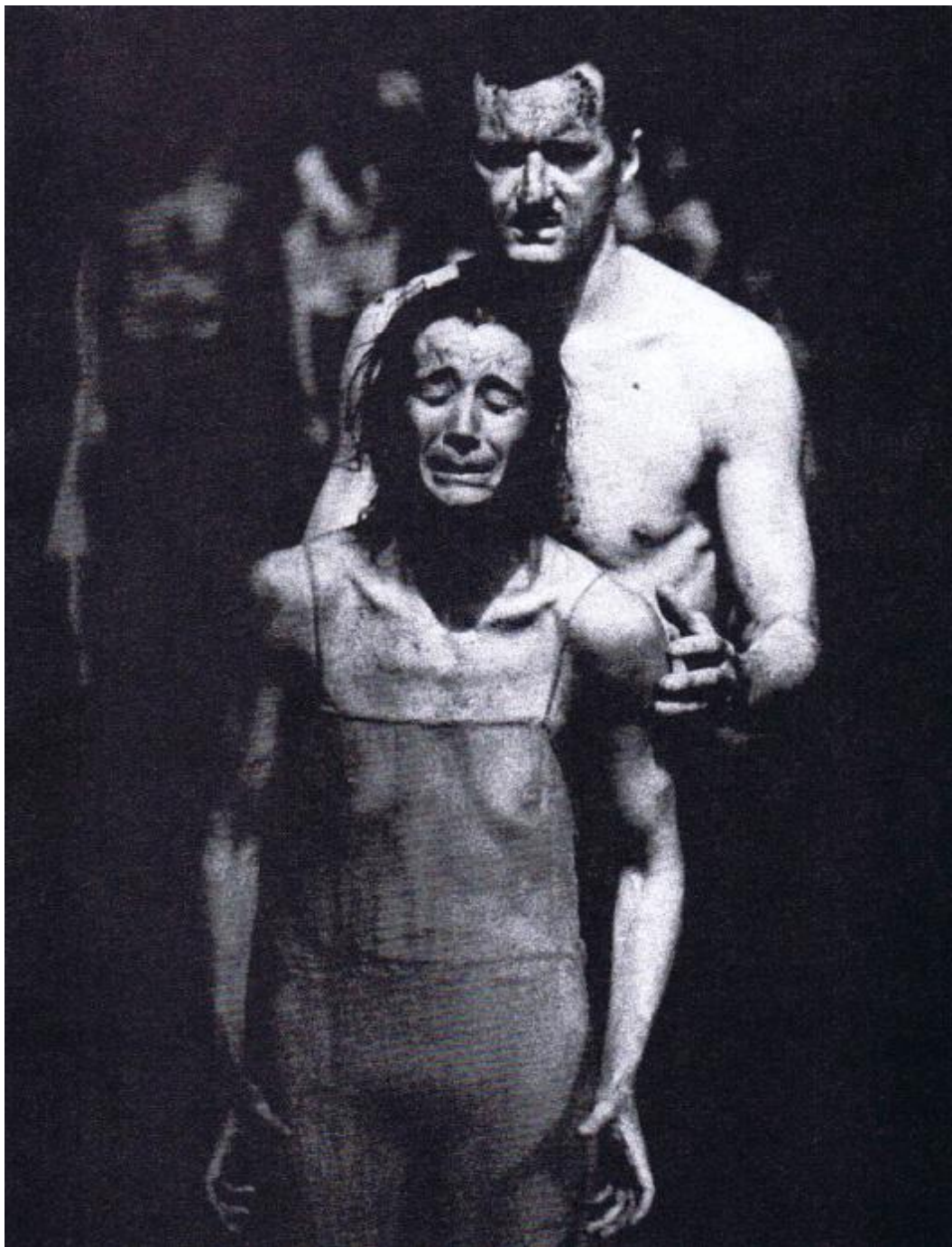


Fig. 38 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Jan Minarik y Beatrice Libonati

Fot. P. Jasansky

4. Consolidación de Pina Bausch

Esta penumbra es lenta y no duele;
fluye por un manso declive
y se parece a la eternidad.

Jorge Luis Borges: *Elogio de la sombra*

En los primeros años como coreógrafa Pina Bausch se enfrentó a un público acostumbrado a los ballets clásicos, en sus estrenos en Wuppertal alguna gente se salía del teatro irritada por no entender aquello que se les ofrecía; “hay un programa ideológico en el se fija y se reproduce lo que debe ser valorado como danza y lo que debe ser excluído de su ámbito como algo sin futuro, insignificante u obsceno” (Lepecki 2009: 19), valoramos las prácticas coreográficas de Pina Bausch como investigaciones válidas que ampliaron los horizontes de la danza. Bausch nunca se preguntó a qué público debía de complacer, únicamente se ocupó de buscar las formas de comunicar aquellas “cosas que se ocultan detrás de la realidad” (Cf. Servos 2001: 291). Su primera creación como directora de la compañía fue *Fritz* (1974), a la que describió como *Tanzabend* (noche de danza), es la única obra en la que diseñó los movimientos previamente, nunca más hizo este tipo de coreografías que más tarde les dictaría a los intérpretes; por el contrario, desarrolló un método de trabajo que involucraba a los bailarines en la creación, a partir de preguntas y reflexiones éstos proponían movimientos, escenas, canciones o gestos que ella iba tejiendo con maestría. Ese mismo año estrenó *Iphigenie euf Tauris* (*Ifigenia en Tauris*), *Tanzoper* (ópera-danza) y, más tarde, en diciembre de 1974, un musical pop-ballet llamado *Ich bring dich um die Ecke...* (*Te acompaño hasta la esquina...*). En 1975 Pina estrenó nuevamente una *Tanzoper*, *Orpheus und Erydike* (*Orfeo y Eurídice*), y en diciembre de ese año *Frühlingsopfer* (*La consagración de la Primavera*), de las que hemos hablado ya en el capítulo anterior. En 1976 monta un musical inspirada en una obra de Bertolt Brecht: *Die sieben Todsünden* (*Los siete pecados capitales*). Pero no es sino en 1977, a partir de

*Blaubart –Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper «Herzog Blaubarts Burg» (Barba Azul –Al escuchar una grabación de la ópera «El castillo de Barbazul» de Bela Bartok). Ein Stück von Pina Bausch (Una pieza de Pina Bausch), que Pina decide llamar a sus creaciones “piezas” escénicas, ni sólo danza, ni sólo teatro, ni sólo ópera, ni sólo performance, las fronteras entre las artes escénicas quedan así abolidas para Pina Bausch y sus bailarines. Desde entonces hasta el año de su muerte, en 2009, cada uno de los treinta y cinco montajes de la *Tanztheater Wuppertal* son llamados *ein Stück von Pina Bausch* -una pieza de Pina Bausch-.*

4.1 Entre lo público y lo privado

Técnica de la *Tanztheater Wuppertal*

En las piezas de la *Tanztheater Wuppertal* los cuerpos se exponen en cada una de sus partes y en cada relación con otros cuerpos. En la escena se visibiliza la historia del bailarín: una pequeña historia de la humanidad en la que se reconocen ciertas marcas de poder, de trabajo y de propiedad. En los procesos creativos con Pina los bailarines se involucraban con sus historias personales. Pero esta forma de trabajo se reconoce sobre todo a partir de la pieza llamada *Blaubart (Barba Azul)* de 1977. Después de un proceso de trabajo muy intenso, dedicado a Bertolt Brecht y a Kurt Weill en la pieza *Die sieben Todsunden (Los siete pecados capitales)* de 1976, la compañía pasó por una crisis, un conflicto tal que los bailarines rechazaron lo realizado y le dijeron a Pina que el trabajo era horrible: “Tuve el sensación de que no podría volver a montar ninguna pieza con ellos”, señala en la entrevista que Norbert Servos le hizo en 1995:

Cela m’a profondément affectée... la critique du groupe fut bien réelle. J’ai eu le sentiment que je ne pourrais plus monter de nouvelles pièces avec eux. Je me suis retirée avec quatre danseurs dans le petit studio de Jan Minarik et nous avons recommencé à travailler, avec quelque personnes seulement. Ensuite, je ne sais plus à quel moment les autres sont revenus, mais seulement de leur propre gré. Je ne voulais plus avoir autour de moi des gens qui ne voulaient pas travailler. C’est à cet instant que j’ai comencé à poser des questions, à formuler mes propres questions en groupe. (Servos 2001: 300)

Así que para retomar el trabajo y asegurarse de que la gente con la cual estaba iniciando una nueva fase de creación realmente estaba comprometida, Pina comenzó a hacerles preguntas que no sólo cuestionaban acerca de tal o cual tema, sino también con las que los bailarines se involucraban personalmente: hacían memoria, por ejemplo, de la infancia, de los países en los que habían vivido y de las clases sociales de las que procedían. Esta forma de trabajar que comenzó con *Barba Azul* se desarrollará a lo largo de toda la carrera profesional de la compañía. Unas preguntas que dan lugar a otras, un conjunto de imágenes que después hay que ensamblar para crear una pieza, como puede ser *1980*, a partir de la cual conocemos algo de la infancia de la bailarina brasileña Ruth Amarante:

Sometimes she asks in which these children's games are shown. Sometimes she asks questions about love games, for example. Especially for me this game of 1980 has a certain attraction because I lived for five years in the U.S.A., when I was a kid. This game was improvised by an American or an Australian woman. (Cf. Fernandes 2005:114)

Afirmamos que sólo cuando hay preguntas por el cuerpo, *hay cuerpo*; por eso fue tan fecundo para la compañía de Wuppertal trabajar a partir de cuestionamientos, memorias y reflexiones que atravesaban sus cuerpos, porque sólo cuando hay cuerpo, hay producción o acto *performativo*. La escena contemporánea ha nacido a partir de nuevas exigencias de resistencia que se han hecho visibles mediante el cuerpo, así la *performance* y la danza-teatro comparten los modos de entender la exposición y la presencia escénicas, por ejemplo, mostrando la fragilidad y los límites del cuerpo, desarrollando lo pasivo, entendido como una fuerza: el poder de ser afectado (Spinoza 1980: 124). Caer, resbalar o perder en la escena pueden ser acontecimientos posibles y mostrables, dignos de mirar porque pertenecen a una nueva noción del cuerpo, y con ella a una nueva noción de suavidad. ¿Una nueva suavidad?, se interrogaban Guattari y Rolnik, pensando en otras formas de entender el amor y los territorios del deseo. La nueva suavidad, aclaraba Guattari, “es la invención de otra relación -con el cuerpo, por ejemplo-. Salir de todos esos modos de subjetivación del cuerpo desnudo, del territorio conyugal, de la voluntad de poder sobre el cuerpo del otro, de la posesión de una franja de edad sobre otra, etc.” (Guattari y

Rolnik 2006: 329). En el caso de la danza, además de deconstruir la idea representación a partir de la presencia, que no se puede pensar sino “diferida” (Derrida 1998: 250), Pina reconocía que había que crear algo más que composiciones coreográficas basadas en los movimientos aprendidos en las escuelas de danza, había que reinventar hasta el propio cuerpo. Lo cual, por supuesto, nunca ha sido una tarea sencilla. En general no es nada fácil convertirse en productor de obras propias cuando en nuestras sociedades de consumo todo está preparado para consumir, cultura, ideas y moralidad, de tal modo que el autor como productor es un ser extraordinario.

Como hemos visto antes, Pina regresó a Alemania en 1962, después de su estancia en Nueva York, para bailar en el *Folkwang Ballet* dirigido por Kurt Jooss. Así bailó en las coreografías que ya eran parte del repertorio de la compañía, en las nuevas creaciones como solista y, además, ayudó a Jooss en el trabajo de creación y ensayos. Sin embargo, advierte Pina en sus memorias, no se sentía llena, anhelaba bailar y expresarse a su manera, pero ¿cuál era su manera? Esta pregunta es clave para aludir a un punto de inflexión en la carrera de Pina Bausch. Lo que había visto y aprendido en todos esos años de escuela, tanto en la *Folkwang* como en la *Julliard*, lo convirtió en tabú para sí misma, no quería reproducir lo que había probado como estudiante sin pasar antes por un difícil cuestionamiento sobre la creación: ¿por qué y cómo poder expresar algo?

I was hungry to dance a lot and had the urge to express myself... So I started to choreograph my own pieces.

Once Jooss came into the rehearsal and watched and said: “Pina, what are you doing, crawling around on the ground all the time?” To express what really lay in my heart, it was impossible for me to use other people’s material and forms of movement. Simply out of respect. What I had seen and learnt was taboo for me. I put myself in the difficult situation: why and how can I express something? (Bausch 2007: 9)

En 1968 comienza a indagar como coreógrafa. Ya en 1972 se le pide la producción de las coreografías de la compañía de la Opera de Wuppertal y más tarde se le ofrece dirigir la compañía de Ballet de esa misma ciudad. Los bailarines que se iniciaron en la compañía igualmente se enfrentaron ellos mismos a las preguntas que Pina Bausch hiciera para sí. Los procesos de trabajo eran largos y cansados, las libretas de Pina estaban llenas de

preguntas, en los cuadernos de los bailarines estaban las mismas preguntas y los intentos por resolverlas.

Hacia el final de su carrera, Pina dejaba a los miembros de la compañía en completa libertad para proponer cualquier tipo de elemento escénico, es como si con ella los *performers* pudieran desplegar sus ideas. En los periodos de improvisación algunas veces la coreógrafa traía consigo algunos movimientos, pero eran apenas cuatro o cinco pequeñas secuencias, apunta la bailarina Amarante: “*they are quite small sequences or tiny movements, really small things*” (Cf. Fernandes 2005:112). Ella no sólo era capaz de generar piezas escénicas, creaba espacio para aquellos que compartían el proceso y se realizaban como creadores.

Así, las piezas de Pina son el resultado de largos procesos creativos en los que acostumbraba a interrogar y a esperar que los bailarines contestaran a su manera con movimientos de danza, palabras o gestos mundanos. Ella anotaba todo, lo que le gustaba y lo que no. Al final de cada improvisación se repetía lo que Pina había seleccionado, más tarde, al volver a las improvisaciones y combinar fragmentos, lograban transformar tanto los movimientos, como las palabras y los gestos, en elementos físicos de la danza. Lo importante en el proceso, señalaba Pina, es que los *performers* respondiesen con aquello que realmente sentían, tardaran un momento o un mes en hacerlo. De tal modo, en las piezas de la *Tanztheater Wuppertal* no se volvería a *re-presentar* “un presente que estuviese en otra parte y antes” que los bailarines, “cuya plenitud fuese anterior o ausente de la escena y capaz legítimamente de prescindir de ella” (Derrida 1972: 47). Habría que volver a señalar que con la técnica de Pina los bailarines de Wuppertal dejaban de ser intérpretes y se convertían en productores de significados cuyo territorio de exploración pasaba por el cuerpo.

En una entrevista de Ciane Fernandes a Ruth Amarante, conocemos más sobre los procesos de creación de la *Tanztheater Wuppertal*: “*You could answer in the form of movement, by talking, or by doing whatever you had in mind... She has a list that can go from 100 to 200 questions during a work. That is divided into two or three months, depending on the work, on the time she has to work*” (2005: 111). Con tal cantidad de preguntas, cien o doscientas por cada pieza, es fácil imaginarnos que los periodos de

creación eran a la par periodos de profunda reflexión y pensamiento, pero no en el sentido teórico que busca argumentar respuestas sobre tal o cual tema, sino a partir de una introspección que pasa por el cuerpo.

A veces los bailarines escriben sus respuestas con palabras, otras, con el cuerpo y los movimientos. A veces es sólo un gesto. Les pido que interpreten un deseo, un estado de ánimo, un miedo. O que imaginen y reaccionen frente a una situación inventada. Elaboro un cuestionario, tomo notas, les enseño un paso nuevo. Así se va armando mi material de construcción. Es con esto que construyo cada cuadro, como los ladrillos o el cemento de una casa. No es simple: sé lo que ando buscando, pero no tengo idea de dónde lo voy a encontrar. Yo lo siento pero no lo veo; algunas veces aparece nítido, pero otras es una gran nebulosa. Hasta que una mañana me levanto -con sol o con lluvia- y llega el gran chispazo: sé. Sólo que esta respuesta genera más preguntas. Y el ciclo continúa, cada vez más intenso, a veces un poco desesperado... Por fin el material recolectado toma forma. Y comenzamos. (Cf. Jurado 2009)

Cuando los bailarines de Pina repiten los mismos movimientos en la escena, algo pasa; por ejemplo, cuando alguien choca constantemente contra una pared, y cae al piso, para ponerse de pie y volver a chocar contra un muro, y volver a caer, para volver a levantarse y repetir, una y otra vez... Lo que sucede en una escena así es más que una locura, genera emociones, pensamientos y estados de ánimo, no sólo para quien lo ve desde afuera, sino sobre todo para quien ha incorporado esa repetición, es decir para el bailarín: *“we don't stay the same person as when we started. You change as well. And she appreciates this change with the same type of movement”* (Cf. Fernandes 2005: 116). Cuando la bailarina Amarante afirma no ser la misma al finalizar la escena en la que se repite chocando contra una pared, cayendo al piso, para ponerse de pie y volver a estrellarse contra un muro, enuncia del mismo modo una serie de imágenes y asociaciones, una transformación que pasa por el cuerpo, que se reconoce en el cambio y en las contradicciones.

Hay pensamiento cuando el autor escénico y el intérprete se asumen al mismo tiempo como productores del cuerpo, para ellos la experiencia del cuerpo está regida por la acción y no por el consumo, como apuntaba Barthes (1987: 47). Para los bailarines, como para cualquier otro artista que trabaja sobre el propio cuerpo como territorio de

experimentación y de producción artística, ya sea escénica, literaria o *performática*, no es difícil reconocer que la artificialidad, la cultura, la historia, incluso la política y la ética son constructos que determinan lo corporal. Como lo describe la filósofa mexicana, Ana María Martínez de la Escalera, estos artistas producen siempre mucho más que *un* cuerpo:

Estos cuerpos que se apropian de su sexualidad, su edad, su lengua, esto es se asumen como cuerpos históricos marcados por la duración, el deseo, el poder, o el temor, el hambre y la sed, el delirio, el sueño y la alucinación, por sólo contar con unos pocos modos de ser del cuerpo. Trabajan sobre sí para producir algo más que un cuerpo. Son cuerpos de la paradoja: siempre mucho más que *un* cuerpo. (Martínez de la Escalera 2008: 75)

Cuando Amarante asegura no ser la misma al finalizar la escena en la que choca contra una pared repetidas veces, podríamos afirmar que es como producir un cuerpo distinto, es decir, experimentar en el cuerpo algo nuevo cada vez, y, sobre todo, después de una escena repetida hasta el cansancio: “Debido a que la repetición difiere en naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que siempre debe ser significado” (Deleuze 2005: 85). En este sentido, Pina Bausch nos recuerda el teatro de Artaud cuando afirma que la *crueledad* es como la *vida*:

Y el público creará en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror. (Artaud 1978: 97)

En la escena las decisiones o apuestas se toman en el acto, como en la vida: “El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable” (Derrida 1972: 40). Los significados, las dudas y las decisiones se reflejan y se hacen visibles justamente porque el cuerpo, principal elemento escénico, según las palabras de Appia, “es la única forma *visible* de nuestro ser integral” (2000: 390). Y si asumimos junto con este autor que, con respecto a la música, el cuerpo funciona como “caja de resonancia de lo espiritual” (2000: 351), podríamos agregar que el cuerpo es también la caja de resonancia de lo intelectual, de lo cultural, de lo emocional, de lo

espectral, de lo histórico y de lo político. Cada improvisación es muy personal y no siempre es fácil exponerse, como lo leemos en el testimonio de la bailarina brasileña:

Many questions are about how it was in our countries, culturally specific questions; how was our childhood... important people in our lives, about teachers, an important person in our lives or childhood.

Everything is very personal. There is lots of personal history in each improvisation. Sometimes it is not easy at all, especially for the new people who enter the company. (Cf. Fernandes 2005:113)

Cualquier persona, cualquier *performer*, necesita mucha confianza para entregarse a un proceso de esta naturaleza. La técnica de Pina presupone una idea del cuerpo comparable a la de Antonin Artaud, para quien el cuerpo se convierte en la realidad única que no se escinde del alma, los actores tienen que “romper la casa de las palabras” y distinguir el momento de actuación, es decir, identificar físicamente los significados mediante el cuerpo: que el actor reconozca y sepa mover lo que Artaud llama una “musculatura afectiva” (1985: 74). No se trata de actuar sino de saber elegir el modo y el momento preciso para la acción. De la misma manera, el *performer* de Pina no sólo necesitaba tener capacidades técnicas como bailarín, sino el deseo de experimentar, de enfrentar miedos y la confianza para emprender un viaje lleno de indefiniciones y cuestionamientos. António Carallo, bailarín de la compañía, fue entrevistado por Cláudia Galhós respecto a los primeros procesos que vivió con Pina:

Havia uma liberdade absoluta para poder responder às perguntas. Podia ser de qualquer maneira. Mas eu estive sentado 28 dias! Não levantei o cu da cadeira! Nada! Ainda por cima sentia-me muito pequeno, perante aquela gente toda, aqueles grandes nomes da companhia que admirava. O Dominique Mercy, o Jan Minarik, a Julie Anne Stanzak... Agora rio-me mas na altura foi trágico. Foi um momento de grande dúvida. Se era capaz de fazer aquilo. Se conseguiria. E ela não dizia nada. (Cf. Galhós 2010: 128)

“Yo estuve veintiocho días sentado, no levanté el culo de la silla”, nos confiesa António Carallo, y “ella sin decir nada”. El silencio de Pina podía ser bastante cruel para sus bailarines, ella se paseaba como si Carallo no existiese, dirigiéndose a los otros, pero, como aclara después el bailarín, el silencio de Pina era el tiempo y el espacio que ella le

daba al *performer* para entrar en ese nuevo mundo de creación colectiva. Aquellas cuestiones que se hizo a sí misma en los primeros años, “¿por qué y cómo poder expresar algo?”, de alguna manera las heredaban sus bailarines: “*Ela tinha um olhar muito perspicaz das coisas*”, continúa recordando António Carallo, “*E por isso, mesmo na fase das perguntas, tudo se desenvolvia mas nunca no sentido de fazer mais, mas em termos de encontrar aquilo que lhe interessava*”, y qué era aquello, “*aquilo que lhe fazia sentido*” (Cf. Galhós 2010:130).

Las respuestas, naturalmente, dependían del tipo de preguntas que Pina les dirigía a los bailarines, tal y como lo destaca Ruth Amarante, “*you have a total blank, you don't feel anything, you can't think of anything. In other times, you feel it right away. Suddenly, you find yourself going up front and saying something... It depends a lot on what is asked*” (Cf. Fernandes 2005: 112). Sólo cuando hay preguntas por y para el cuerpo, es decir, desde el movimiento y desde la palabra, hay cuerpo, y sólo entonces aparece el espacio para el deseo y la producción en general. Como señalamos en el capítulo sobre cuerpo y escritura, deseamos porque hay cuerpo y entendemos deseo como *fuera productiva*. No es demasiado obvio afirmar que para bailar se necesita tener cuerpo, porque no nos estamos refiriendo a las partes del cuerpo, brazos o piernas para hacer piruetas, sino al cuerpo como territorio de producción. Quizá sea más fácil de entender si lo comparamos a la escritura, como un acto ligado al cuerpo. Hay que darse cuenta que detrás de la escritura, como de la danza, hay un deseo que se relaciona con el cuerpo y sus conmociones. Cuando la escritura produce placer, hay cuerpo. La lectura, nos dice Barthes, “es buena conductora del Deseo de escribir”, en la lectura, como en la escritura, “todas las conmociones del cuerpo están presentes, mezcladas, enredadas: la fascinación, la vacación, el dolor, la voluptuosidad; la lectura produce un cuerpo alterado, pero *no troceado*” (1987: 46). Esta última acotación que hace Barthes la podemos aplicar a los bailarines de Pina Bausch, porque a través de los procesos de creación, a partir de las preguntas y las reflexiones ellos ganan cuerpo, generan o recuperan sensaciones y pasiones, conmociones que luego son capaces de transmitir al público. Las siguientes preguntas provienen de los ensayos de la pieza *Nelken (Claveles)* (1986):

Something about your first love./How did you, as children, imagine love?/Two sentences about love./How do you imagine love?/When someone forces you to love, how do you react, then?/Key word: Love your brother as your own self./Once more a little contribution to the Love Theme. (Cf. Fernandes 2005: 111)

Pina Bausch desarrolló una dinámica de creación que muchos han comparado con la cinematográfica, anotando escenas y editándolas; sus obras están hechas a partir de fragmentos cuya coherencia nunca estuvo apegada a ningún argumento previo, por lo tanto, cada estreno era impredecible. Fernando Lopes, realizador de cine y director del documental *Lissabon Wuppertal Lisboa* (1998), registró el proceso de creación de la pieza *Masurca Fogo* (1998), acompañando con sus cámaras a la compañía de Wuppertal en su estancia en Portugal. Según Lopes, la manera de hacer coreografía nos recuerda a la forma en que se monta una película: “*A Pina é uma pessoa muito cinemática. A forma de fazer gestos. A Pina percebe-os... E no Café Müller é absolutamente admirável. Os gestos, os cabelos... Eu diria que a Pina é um Godard antes do Godard, de certa maneira*” (Cf. Galhós 2010: 137). La estructura fragmentaria sin una línea narrativa o de micronarrativas individuales, como las llama Galhós, caracteriza sus puestas en escena.

La cultura es la regla, el arte es la excepción. Esta es la tesis que defiende Jean-Luc Godard (1993) en *Je vous salue Sarajevo*, un cortometraje en el que sólo vemos una imagen, una sola imagen repetida desde diferentes ángulos y focos, acompañada por un discurso sobre el papel del arte respecto a lo excepcional y la guerra. Ya que la justicia es muy mala idea, escribió Gilles Deleuze, hay que oponerle “la fórmula de Godard: no una imagen justa, justo una imagen. Da igual en filosofía que en una película o en una canción: no ideas justas, justo ideas” (Deleuze y Parnet 1980: 13). La comparación que se hace entre Pina Bausch y *Jean-Luc Godard* tiene sentido en la medida en la que se entiende que el cine da lugar a una reflexión que se corresponde con su modo de producción, edición, montaje y reproducción: Al revisar los vocabularios con los que la teoría estética ha respondido desde la segunda mitad del siglo XX a la fotografía, al cine y también a las artes escénicas, encontraremos nociones como lo fragmentario, lo yuxtapuesto, la repetición y el tiempo (imágenes congeladas, *slow motion*, *fast-forward*). Los conceptos trabajados por la estética tradicional (belleza, genialidad, creación, mimesis, catarsis o misterio, términos

esencialistas y “antitécnicos”) quedaron obsoletos y desaparecieron a favor de otros cuya fuerza combativa fue anunciada por Walter Benjamin⁶⁴. A partir de los creadores escénicos de los años sesenta y setenta, como Pina Bausch, hoy en día somos capaces de apreciar la singularidad de cada acto *performativo*. Lo repetido, lo inacabado o lo incoherente son atributos del cuerpo presentes en la danza-teatro y su política del movimiento.

En los procesos creativos de la compañía de Wuppertal se incorporaban aquellos elementos que mostraban lo singular a partir de la técnica del movimiento: “*Repetition breaks the popular image of dancers as «spontaneous beings», revealing their dissatisfactions and desires within a chain of repetitive movements and words*” (Fernandes 2005: 8). Como leemos en la cita, los bailarines no son seres etéreos y espontáneos, como los intenta representar el ballet, son seres humanos que nos revelan deseo, voluptuosidad o insatisfacción, salud o enfermedad, género, raza, edad, cultura y, además, relaciones con otros cuerpos. Las propuestas escénicas de la compañía de Pina siempre llevaron al cuerpo hasta sus límites como táctica para mostrar, por ejemplo, que la invisibilidad de los deseos y las proyecciones humanas son determinantes en nuestras vidas, públicas y privadas, como lo leemos abajo en relación con las experiencias propias o íntimas:

El cuerpo o más bien los cuerpos siempre poseerán esa cualidad de amigos extranjeros de la que hablaba Walter Benjamin. Su extranjería no está cifrada en la distancia que nos separa o en la cercanía que nos aproxima. Más bien, la condición de extranjería se cifra en la relación tensional que mantiene lo corporal con el resto de las experiencias que llamamos propias o íntimas [...].

En efecto ahí está la cuestión, el cuerpo o los cuerpos resultan ser, sobre todo, experiencias de cuerpo tanto como la realidad es, por su parte, efecto de realidad. (Martínez de la Escalera 2008: 75)

Tanto se acercan a los límites los bailarines de Wuppertal, que las mismas nociones de lo público y lo privado se transforman, las fronteras se dislocan. *1980* es una pieza de Pina Bausch, en ella hay una escena en la que la bailarina Anne Marie Benati, parada sobre

⁶⁴ Lemos en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se distinguen de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte” (Benjamin 2003: 37-38).

una silla, cuenta la historia en la que su padre la vestía cuando ella era pequeña: él la colocaba de pie sobre una silla, la peinaba con dificultad y le ponía un vestido, pero olvidaba un pequeño detalle, ambos se reían como locos porque no podía salir a la calle, sin braguitas. Diez años más tarde, cuando se monta la pieza con un nuevo elenco, esta escena la repite la brasileña Ruth Amarante. Ciane Fernandes fue público en ambas puestas y se asombró de que la versión de Amarante hubiera sido tan auténtica como la de Anne Marie Banati. En este caso la repetición provoca una des-identificación de lo privado, no sólo en los *performers* sino en el público que tiene la experiencia de haber visto ambas escenas:

When watching the scene performed by Amarante, any previous perceptions were intensified. I knew the story was not originally Amarante's history; so I was quite skeptical about its meaning. But she performed it with such confidence that I found myself being drawn the performance, leaving me with mixed feelings about its authenticity. (Fernandes 2005: 34)

Cuando algo es verdad en una persona, más allá de la anécdota, lo que nosotros reconocemos en sus sentimientos es que también nos pertenece. Al principio, confiesa Amarante, fue duro, pero poco a poco logró sentirse como si ella fuera esa niña. "*It is her history, but I take for myself. So, it is as if it were mine*" (Fernandes 2005:115). En este sentido, en la escena no se representa verdad alguna, otras realidades son posibles, igualmente vivas, igualmente verdaderas, en la que las fronteras entre la vida privada y la vida pública quedan dislocadas. Lo que vemos en la escena es la transformación de los límites. A propósito, Jacques Derrida cuestiona la delimitación rigurosa de las fronteras en general, acaso porque tal rigurosidad sea imposible:

Hoy una reflexión sobre la hospitalidad supone, entre otras cosas, la posibilidad de una delimitación rigurosa de los umbrales o de las fronteras: entre lo familiar y lo no familiar, entre lo extranjero y lo no extranjero, el ciudadano y el no-ciudadano, pero sobre todo entre lo privado y lo público [...] (Derrida 2000: 51)

Pina reflexionó muchas veces sobre las marcas de la historia pública y privada. Sus piezas trataban temas como la lucha de sexos, el poder, la soledad, el rol del hombre y de la

mujer, el individuo frente al grupo, la incomunicación, la ternura, la ironía en lo serio, la monotonía de los actos cotidianos, la repetición, los rituales, la buena educación, la transgresión y el miedo. Casi siempre recurriendo al cuerpo para preguntar y responder escénicamente.

El público que asiste a las piezas de Pina Bausch no se encuentra frente a una historia resuelta, sino que recibe fragmentos escénicos que se organizan según una lógica que no es fácil entender, antes bien se perciben preguntas, inquietudes, sensaciones con las cuales hay que salir del teatro y colocarse entonces en la posición de público activo, emancipado, asumiendo la tarea de interpretar aquella puesta en escena, o en el mejor de los casos, asumiendo la tarea de interpretar el mundo. La inestabilidad de sus puestas en escena, creadas mediante la repetición y la fragmentación, da cuenta de nuestro propio mundo asechado por diferentes desigualdades y disimetrías.

Even the fragmentation of any action or scene on her stage is part of the strategy of desire, for the latter, to remain active, has to be constantly interrupted, to be altered, to shift... And we are carried along the changes in the music, in the gestures, in the mood of the scene. That instability pervades her productions like our own world is haunted by all other kinds of instability. (Adnan 2010: 86)

Lo fragmentario es uno de los valores de la práctica artística que transgrede el horizonte de la modernidad, está presente en las artes escénicas, en la música, en la plástica y en la misma literatura. La fragmentación en la escena, la repetición de los gestos y la constante interrupción son elementos técnicos que nos mantienen activos durante las puestas de Pina, pero también a la salida, como lo señala Claudia Galhós al salir de *Café Müller*:

À saída, ficámos a conversar. A procurar perceber. A procurar algum sentido para a razão por que aquelas imagens, aparentemente desconexas, nos tocaram tanto, nos perturbaram tanto. A procurar perceber por que aqueles homens e mulheres, sonâmbulos ou espectros, nos chegaram como testemunhas de horror poderosas, de uma imensa e delicada beleza.

Foi o primeiro encontro. Entre nós. Cada um tem o seu primeiro encontro com Pina Bausch. (Galhós 2010:15)

4.II. *Café Müller*

Café Müller se estrena como una pieza de Pina Bausch en 1978. Surgió como un juego creativo entre cuatro coreógrafos que compartían ocho pautas⁶⁵ para elaborar cada uno su propia obra. El 22 de abril de 1978 la compañía de Wuppertal estrenó una *soirée* dividida en cuatro actos, cada uno correspondía a una coreografía. Los creadores eran Pina Bausch, los coreógrafos Gerhard Bohner y Gigi-Georhe Caciuleanu y Hans Pop, bailarín de la compañía. Cada pieza fue gestada independientemente de las otras, pero tenían en común ocho condiciones: una cafetería, oscuridad, cuatro personas, uno que espera, uno que cae y otro que lo levanta, una mujer pelirroja que entra y el silencio.

Imaginemos que con estas pautas tenemos que hacer un montaje escénico. Cómo lo haríamos, de qué manera combinaríamos esas ocho referencias y, sobre todo, de qué “hablaríamos” en ese trabajo. La idea de elegir un título sencillo, casi sin contenido, como *Café Müller*, el nombre de una cafetería cualquiera en Alemania, no comprometía a nada, o al menos así lo pensaron los coreógrafos que hemos citado arriba:

Le choix de ce titre un peu simple qui n’engage à rien correspondre à l’idée de cette soirée. Les choréographes s’étaient entendus sur un cadre qui leur permettrait, en toute liberté et en fonction du contenu de leur choréographie, de combiner différents points de repères. (Servos 2001: 83)

Como si una cafetería fuese un espacio libre de contenido, neutro, el escenario perfecto para que cualquier historia suceda, una puerta abierta a la calle para que los clientes que entran, provenientes de mundos diversos, se reúnan ahí. Sin embargo, ninguna cafetería está libre de contenido, es más que un marco en el que cualquier cosa es posible, y si lo fuera, en todo caso el marco determinaría también el contenido. Como lo vemos en las imágenes urbanas del pintor estadounidense Edward Hopper, cafeterías o bares de Manhattan en las que se retrata la soledad.

⁶⁵ Dar direcciones u obstrucciones previas a la creación es también una forma de crear y reflexionar. Con ejercicios de este tipo se pone en cuestión el manido término de “la libertad del creador” mediante pautas preconcebidas. A propósito podemos ver la película *The five obstructions (Las cinco obstrucciones)* (2003) del director danés Lars von Triers en colaboración con Jørgen Leth. La película es un documental que incorpora largas secciones de películas experimentales producidas por Jørgen Leth bajo las premisas o condiciones que Lars von Trier ha creado para su amigo y mentor, quien tiene que rehacer la película *The Perfect Human* (1967) cinco veces.



Fig. 39 *Automat* (1922)
Edward Hopper

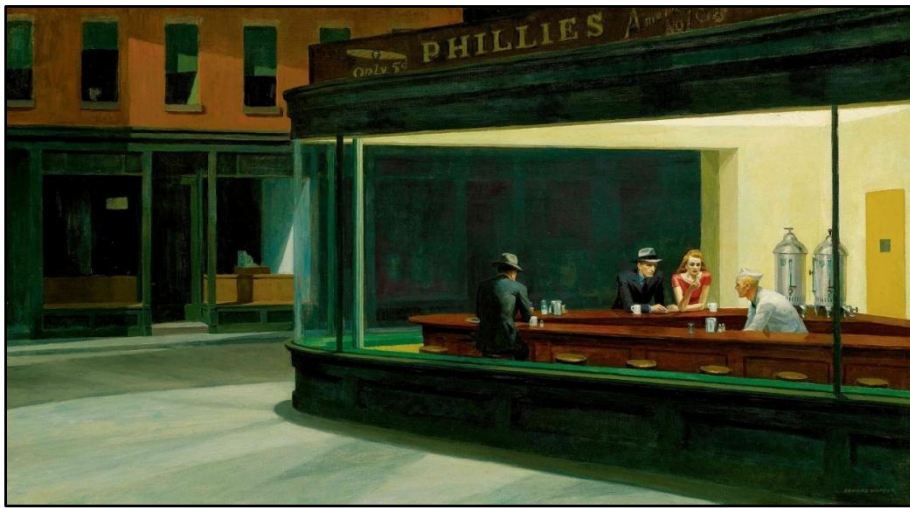


Fig. 40 *Nighthawks* (1942)
Edward Hopper

La paradoja en la vida de Pina Bausch fue dejar de bailar para hacer que otros bailasen, tuvo que sacrificar su propia danza para encontrar el modo de incluir en el movimiento los problemas de nuestro mundo (Adolphe 2007: 18). Excepto en una pieza, *Café Müller*. La contribución de Pina Bausch al ejercicio coreográfico fue la más personal de las cuatro que se presentaron esa noche de estreno, en la pieza de Bausch se sintetiza su trabajo previo y se despliega el mundo de su infancia. Además en esta pieza baila. Sin embargo, inicialmente no estaba pensado que lo hiciera. Cuando ensayaban para el estreno de *Café Müller*, Pina pretendía trabajar un solo con Malou Airaud, quien no recordaba muy bien los movimientos, así que con la música de Henry Purcell, Pina marcaba la danza y la bailarina podía verla desde un espejo para seguirla. Finalmente Malou propuso que Pina bailara, y tanto insistió que dijo que renunciaría a la obra si Pina no se subía al escenario. “El resto de los bailarines la apoyaron”, detallaba Pina en una entrevista, “yo no sabía qué hacer” (Cf. Adolphe 2007: 18). Esa noche trabajaron a escondidas hasta muy tarde, no había apenas luz para ensayar, lucharon contra el tiempo y se convirtieron en un elenco inolvidable: Malou Airaud, Pina Bausch, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Jan Minarik y Meryl Tankard. Con Pina en la escena, *Café Müller* se convierte en una de las piezas más emblemáticas de la compañía.

En los comienzos de la danza-teatro de los años setenta, y aún hoy en día, el público estaba acostumbrado a poner atención en las piernas de los bailarines, se fijaba en las *attitudes*, piruetas y saltos, pero con Pina todo el cuerpo del bailarín se transformó, ella le dio una gran importancia a los brazos y a las manos, como si fuera un lenguaje de sordomudos, así invocaba, narraba, seducía y nos hacía sentir más con el poder de sus manos. La danza de Pina “parecía siempre provenir de un instinto infalible. Ella bailaba como nadie más lo hizo antes de ella” (Adnan 2010: 84). Bailaba con fragilidad, con una nueva suavidad. La vemos mover brazos con una claridad, como si rodeara la silueta de algo imperceptible a nuestros ojos.



Fig. 41 *Café Müller* (1978), Pina Bausch
Pina Bausch
Fot. Maarten Vanden Abeele

She was also almost still, with her arms seducing us while they were moving vertically as for ancient invocations rendered silent. It was as if the whole body relied on these arms, was putting its weight on them, was uplifted, was freed by them from gravity. (Adnan 2010: 85)

En la escena hay docenas de mesas y sillas vacías en la penumbra; hay también un par de puertas de cristal demasiado altas. De la izquierda vemos entrar a Pina Bausch, su cuerpo frágil se entrega a la oscuridad de la escena con los ojos cerrados y los brazos extendidos hacia el frente. Camina con pasos suaves y pequeños bordeando la pared,

tropieza con una silla, continúa caminando hasta llegar a la esquina, relaja los brazos y se apoya de espaldas en el muro. Entonces una puerta de cristal giratoria se mueve, vemos entrar a una mujer pelirroja, Meryl Tankard, haciendo girar la puerta con pasos pequeños. Es una mujer vestida con un traje azul, un abrigo negro y unos zapatos de tacón rojos, tan rojos como su pelo. Hace girar la puerta una vez más y entonces entra a la escena. Se encienden las luces. La pelirroja camina con pasos pequeños y apresurados, provocando una prisa nerviosa. El movimiento de Tankard contrasta con los pasos suaves de Pina Bausch, quien recorre la superficie del muro caminando lentamente y con los ojos cerrados.

Creación de espacio

En las puestas en escena dirigidas por Pina Bausch el cuerpo vivo y entero es el material de creación, el movimiento es más que un elemento coreográfico, es un estado *performativo* del cuerpo que produce espacio, que borra el vacío. “*Espaciación*, es decir producción de un espacio que ninguna palabra sabría resumir o comprender, suponiéndolo de entrada él mismo” (Derrida 1972: 48). La danza-teatro que creó Pina se comprende con la siguiente frase: una nueva noción de tiempo y espacio escénicos a partir de una nueva noción del cuerpo.

Los cuerpos poseen una realidad y son soportes sobre los cuales es posible hacer y producir cosas; y a la vez, son fuerzas que actúan y que producen otros cuerpos o efectos incorporeales. Pina Bausch fue una artista que comprendió el cuerpo en sus diferentes estados, superficies e invisibilidades. Pensemos que lo más profundo está en la piel, por eso hay que bordearla, recorrerla, por eso la caricia y la palabra tocan la superficie de los cuerpos. Porque no hay profundidad sino en la piel.

Lo que hay en los cuerpos, en la profundidad de los cuerpos, son mezclas: un cuerpo penetra a otro y coexiste con él en todas sus partes, como una gota de vino en el mar o el fuego en el hierro. Un cuerpo se retira de otro, como el líquido de un vaso... lo que queremos decir mediante «crecer», «disminuir», «enrojecer», «verdear», «cortar», «ser cortado», etc., es [que...]... no son en absoluto estados de las cosas o mezclas en el fondo de los cuerpos, sino acontecimientos incorporables en la superficie. (Deleuze 1989: 29)

En las primeras imágenes de *Café Müller* hay dos cuerpos y con ellos se producen dos espacios. Un cuerpo vestido de traje azul, saco negro y zapatos de tacón rojos, una

mujer pelirroja que con los ojos abiertos recorre la sala con pasos acelerados y el constante giro de la cabeza a un lado y al otro, a un lado y al otro, produciendo con su movimiento el tiempo del reloj y de la prisa, esta mujer sortea las sillas ágilmente para llegar, no se sabe a dónde. El otro cuerpo de una mujer muy delgada, brazos largos, vestida de camisón claro, es el cuerpo de Pina Bausch, ella permanece en la esquina y en la penumbra, produciendo con sus gestos el tiempo de la ceguera, un tiempo lento, atento a las superficies, a la piel. Camina descalza con pasos pequeños y serenos, recorre una pared, llega a la esquina, se apoya contra el muro, se incorpora y deja la pared para caminar un poco más al frente, un poco más hacia el abismo de la ceguera. Entonces entra a la escena una tercera mujer, Malou Airaud.

La noción de cuerpo que fue desarrollando Pina a lo largo de su carrera hizo que el bailarín fuera algo más que un cuerpo interpretando, transformó al bailarín en *performer*, cuya presencia produce un espacio destinado para hacer visible lo invisible. *Espaciación*, es el término que el filósofo Jacques Derrida utilizó, mezclando las definiciones de espacio y producción, forzando el lenguaje de cierto modo, ya que según él “ninguna palabra sabría resumir o comprender” esta *performatividad* del teatro-danza en la creación de espacio, “suponiéndolo de entrada él mismo” (Derrida 1972: 48). Para decirlo en otros términos, lo que vemos en las piezas de Bausch es la transformación del cuerpo clásico del bailarín-intérprete en un cuerpo *performativo*, productor, abierto y capaz de hacer que algo inesperado suceda en la escena.

Es en el cuerpo, en las superficies del cuerpo, donde está aquello que puede ser mostrado o no, aquello que oscila entre la visibilidad y la invisibilidad (De Belder 2002). En general, somos capaces de leer algunos pensamientos y ciertas emociones a partir de las disposiciones y de las relaciones entre los cuerpos, el cuerpo nos comunica y por eso es el objeto de producción privilegiado para las artes escénicas; pero en la danza-teatro de Pina hay algo más que mera comunicación o representación, hay un mundo simbólico que no se refiere solamente a un universo conceptual o metafórico sino que también se refiere plenamente a lo corporal, no se trata del “simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino del gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros”, es decir, “el simbolismo corporal entero” (Nietzsche 2000: 52). Como la pelirroja del *Café Müller* que

crea con sus movimientos el espacio de la prisa y el tiempo del reloj, como por contraste Pina Bausch genera con su cuerpo otro espacio, el de la ceguera, el espacio de la piel y de las superficies: “Constituyéndose este intervalo, decidiéndose dinámicamente, es lo que podemos llamar espaciamiento, devenir-espacio del tiempo o devenir-tiempo del espacio (temporalización)” (Derrida 1998:48).

En la danza-teatro como en la literatura se construye espacio, se origina el punto de intersección entre lo visible y lo invisible, entre la imaginación y la verosimilitud, entre la metáfora y la realidad. En *La poética del espacio* de Gaston Bachelard hay un capítulo que está dedicado a la casa, “cuerpo y alma a la vez”; la casa es una de las metáforas que definen el cuerpo, y aunque Bachelard intenta romper la antigua separación cuerpo/alma que se había arrastrado por siglos, con la metáfora del cuerpo como casa valora una forma de vida burguesa, de interior. La casa es el albergue y la protección del ensueño. “Antes de ser *lanzado al mundo* como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa [...] Dentro del ser, en el ser de dentro, hay un calor que acoge el ser que lo envuelve” (Bachelard 1997: 36). En este tono, del espacio interior como origen del espacio poético, Virginia Woolf afirmaba en 1929 que *Una habitación propia* y quinientas libras al año permitirían que una mujer con deseo de escribir, pudiese hacerlo, o sea producir, demostrando así que la escritura estaba reservada, sobre todo a los hombres y, además, a una clase social. Como ya vimos en el segundo capítulo de esta tesis, nunca está garantizada la morada, hay que seguir cuidando las metáforas con las que definimos el cuerpo, el cuerpo de la mujer tanto como el del hombre, el cuerpo transformado como el travestido, o bien, el cuerpo enfermo, el inmóvil o aquél con capacidades diferentes. Es curioso revisar las metáforas que hemos visto con Virginia Woolf, una habitación propia, y con Gastón Bachelard, la casa; pero ¿qué podemos pensar del cuerpo como cafetería? ¿Qué pensó Pina Bausch?

Es como si la cafetería en la que creció Pina hubiera tenido una lente de aumento, como si hubiese sido un potente microscopio con el cual podía observar cuidadosamente el contacto humano, las reuniones, los roles sociales y las más acaloradas discusiones, quizá sobre política, quizá sobre la guerra. Todo eso mediante el cuerpo, mediante sus gestos y movimientos. Veinticinco años después de dejar la cafetería, Pina Bausch creó una de sus

piezas más hermosas y desconcertantes, en un escenario lleno de sillas y mesas de color negro, una cafetería abandonada, apenas habitada por seis cuerpos: *Café Müller*.

La mujer pelirroja recorre la sillas y sale del escenario con pasos apresurados, casi corriendo, sale atravesando la sala por la parte de atrás. Pina Bausch continúa en una esquina con los ojos cerrados, danzando entre sombras o fantasmas que nosotros con los ojos abiertos no alcanzamos a percibir. Entra a la escena Malou Airaudo, vestida con un camisón claro, cabello oscuro, largo y suelto por debajo de los hombros, camina como Pina, también con ojos cerrados. Camina con pasos decididos pero cautelosos, tropieza con las sillas una y otra vez. Se detiene, recorre con su mano el propio cuerpo, abdomen, pecho, baja por el costado, sube con ambas manos por las rodillas y los muslos. Escuchamos la primera aria de *The Fairy Queen* de Henry Purcell:

O let me weep.
for ever weep,
my eyes no more
shall welcome sleep.

I'll hide me from the sight out day...
and sigh, and sigh my soul away.

He's gone, he's gone, his loss deplore...
and I shall never see him more.

Fenomenología de gestos

Destaquemos una vez más que Pina baila con los ojos cerrados en *Café Müller*. En uno de los ensayos de esta pieza, confiesa la coreógrafa en una entrevista, “yo no encontré la sensación que era tan importante para mí. De repente me di cuenta de que hace una gran diferencia, detrás de los párpados cerrados, si miro hacia abajo, o así”, señalando con el dedo al frente de la cámara cuyas imágenes se recogen en la película *Pina*. Con este gesto entendemos hasta qué punto eran precisas las pautas de movimiento para la coreógrafa de Wuppertal, cuando miraba al frente, aún con los ojos cerrados, “el sentimiento correcto aparecía de inmediato. Increíble lo importante que es, el más pequeño detalle importa. Es todo un lenguaje que se puede aprender a leer” (Cf. Wenders 2011). Y en verdad a eso dedicó toda su vida a observar el cuerpo y a conocer a la humanidad a partir de él.

Preguntémonos ahora por qué decide cerrar los ojos, ella, quien confiaba más en la mirada que en cualquier otro sentido, en palabras de Win Wenders:

Si te paraste o te sentaste frente a Pina
y te miró a los ojos,
o si alguna vez la viste mientras trabajaba
y percibiste la forma en que ella estudiaba sus bailarines durante los ensayos,
ya sabes lo que quiero decir con esta mirada,
"La mirada de Pina."
[...]
A menudo miraba a su alrededor sin poder hacer nada
cuando no podía encontrar las palabras adecuadas,
como si fuera posible encontrar la respuesta con los ojos.
Ahí es donde se hacía evidente
cuánto más confiaba Pina en su mirada que en las palabras.
Al menos ella confiaba mucho más en lo que podía ser visto
que en lo que podría ser dicho. (Wenders 2009)

Sobre la mirada de Pina se ha escrito bastante, ella misma se describió alguna vez en el papel de espectador "*I have always been spectator*" (Bausch 2007: 3). Sin embargo, en una entrevista que le hizo Norbert Servos en 1998, Pina corrige esa imagen de sí, afirmando que no sería ella el tipo de persona que observa y toma notas, observar simplemente no sirve de nada, se trataría más bien de otra forma de recibir, de otra forma de sentir.

N. Servos- Vous êtes apparemment une fervente observatrice de l'être humain?

P. Bausch- Oui, certainement. Mais je ne suis pas sûre qu'il s'agisse uniquement d'observation. Il y a aussi l'emotion, le sentiment. Bien sûr j'observe, mais cela dépend aussi de la façon dont cela est perçu et de ce qu'on voit. Je ne suis pas quelqu'un qui se contente de regarder et de prendre notes. Regarder, cela ne me sert à rien. Il s'agit d'une autre manière de recevoir et de sentir. (Servos 2001: 311)

Y si bien hemos destacado la mirada de esa niña que creció en una cafetería, un mirar atento a los otros que de algún modo recaló en su posterior lenguaje escénico, tampoco podemos afirmar que ese sea el origen de sus piezas escénicas. Hay que recordar a

los biógrafos de Pina, como Ciane Fernandes, cuando afirman que en *Café Müller* hay una reconstrucción de las experiencias que Pina Bausch vivió de niña, pero subrayemos que si hubiera cierta reconstrucción, ésta sería sólo en el sentido de transformación.

In *Café Müller*, Bausch seems to reconstruct those years of experience. However, as indicated by Slavoj Žižek, the past is not hidden behind us, waiting to be excavated. Paradoxically, the past becomes what it always was only by present symbolic reconstruction. So, instead of a restaurant full of people, as it was in her childhood, she reconstructs the space as it might be today after all these years. (Fernandes 2005:100)

El pasado no existe hasta que lo hacemos venir a nuestro presente con todos sus desplazamientos, trayectos y devenires. Se trata de abandonar la noción monumental del pasado. Negarnos al afán arqueológico en busca del origen para cambiar nuestra forma de pensar el tiempo. Si hemos citado la infancia de Pina Bausch yendo y viniendo entre las sillas de la cafetería de sus padres, no ha sido para conmemorarla ni para autenticar sus restos, tampoco para señalar el origen de *Café Müller*. Lo que nos interesa destacar son los entrecruzamientos de lo real con lo imaginario; la niña que se escondía debajo de las mesas para permanecer un rato más, no realizaba inocentes paseos por la cafetería, sino que convertía el más mínimo trayecto en un viaje: “Los dos mapas, el de los trayectos y el de los afectos, remiten uno al otro” (Deleuze 1997: 94). Justamente como Pina, tenemos que ser capaces de percibir la infancia, los recuerdos, el pasado y los fantasmas de una forma nueva y creativa:

Una concepción cartográfica es muy distinta de la concepción arqueológica del psicoanálisis [...] No sólo es una inversión de sentido, sino una diferencia de naturaleza: el inconsciente ya no tiene que ver con personas y objetos, sino con trayectos y devenires; ya no es un inconsciente de conmemoración, sino de movilización, cuyos objetos más que permanecer sepultados bajo tierra, *emprenden el vuelo*. (Deleuze 1997: 92)

Imaginemos las mesas y las sillas: el escenario en el que los camareros y los clientes se mostraban sin darse cuenta de que eran observados cuidadosamente incluso en conversaciones pasionales, en las cuales, no sólo dialogaban de amores, deudas o fútbol,

sino también, de la guerra. Quizá los trayectos de la niña Bausch se iban recogiendo poco a poco en mapas intensivos, listas de afectos y de gestos, que eran captados cuando la gente hablaba o enmudecía mientras recordaba que ahí afuera había un país en guerra.

Malou Airaudo, la mujer de camión rosa, se toca la cabeza, detiene su mano en el pecho y echa a correr entre las sillas con los ojos cerrados. Un hombre vestido de negro, con camisa blanca y gafas, entra a escena en estado de alerta, dispuesto a quitar las sillas y las mesas con las que la mujer ciega está a punto de chocar, avienta los muebles al suelo para dejarla pasar, para dejarla correr. La mujer llega hasta la pared y se detiene, se apoya contra el muro. En la misma pared, en la esquina de atrás, Pina Bausch también se detiene. Por primera vez, estas dos mujeres ciegas habitan un mismo espacio.

Volviendo a la pregunta con la que iniciamos, por qué decide cerrar los ojos, ella, quien confiaba más en la mirada que en cualquier otro sentido, respondemos que quizá Pina baila con los ojos cerrados en *Café Müller* como una metáfora de su propia capacidad, sentir más y ver más, incluso en la oscuridad. Nuevamente leemos a Win Wenders en el homenaje luctuoso que se le hizo en 2009:

Pina vio, de hecho, aún cuando estábamos en la oscuridad.
Ella desarrolló una fenomenología única de gestos,
una visión del mundo, por así decirlo, o aún mejor:
una explicación o interpretación de nuestra humanidad
totalmente nueva e inexplorada. (Wenders 2009)

Hay dos mujeres de camión claro apoyadas contra el muro, Malou Airaudo aparta la espalda del muro y vuelve a apoyarse, Pina Bausch enseguida aparta su espalda y se apoya también, otra vez, repiten el gesto, Airaudo se desliza por el muro hasta caer al suelo, el hombre, Rolf Borzik, se apresura a quitar una silla antes de que ella se golpeé la cabeza. Pina Bausch se desliza por el muro hasta caer al suelo. Airaudo se levanta y corre en línea recta con los ojos cerrados, Rolf Borzik corre lo más rápido que puede para liberarle el paso.

Fenomenología de gestos es un modo de nombrar el trabajo escénico de Pina, entre otras cosas, producto de su singular capacidad de observar y de traducirlo en movimiento, pero también es herencia de aquellos autores que reconocieron el valor de lo gestual, como

ya estudiamos en el capítulo “Genealogía de Pina Bausch”. En este sentido, recordemos lo que apuntaba Adolphe Appia:

Bajo el efecto de las necesidades materiales, el cuerpo actúa. Pero las emociones del alma repercuten igualmente en el espacio mediante el gesto. Sin embargo los gestos no expresan directamente la vida de nuestra alma. Su intensidad variable y su duración están relacionadas de manera indirecta con las fluctuaciones de esa vida interior y oculta. Podemos estar sufriendo durante horas, y tan sólo *indicarlo*, con el gesto, en un segundo. En nuestra vida cotidiana el gesto es un signo, un indicio, nada más. Los actores lo saben y reglan su interpretación según la contradicción de estas duraciones: las de la vida de nuestra alma y la de su progresiva revelación por nuestro cuerpo. (Appia 2000: 344)

Con Appia, destacamos la fuerza expresiva que define al gesto como fuerza corporal. Que los bailarines de Pina realicen gestos muy precisos, rascarse la nariz, mostrar los dientes, dar un abrazo o fumar un cigarrillo es danza: una forma de ser en el cuerpo y de tener en cuenta el más mínimo detalle.

A propósito de esta potencia gestual del cuerpo destaquemos la figura de Antonin Artaud, para quien las mismas palabras deberían recuperar su fuerza original al transformarse en gestos. Fuerza hallada en los gritos, en las onomatopeyas y en los sonidos previos al lenguaje. En *El teatro de la crueldad* afirmaba lo siguiente: “En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados, importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (Artaud 1978: 101). Pina Bausch es una de las primeras creadoras escénicas en dotar de palabras a los bailarines, pero en el sentido artaudiano, las palabras como gestos, casi como elementos físicos y visuales producidos por el cuerpo, como podría ser, por ejemplo, un giro o comer una manzana, como se advierte en el monólogo de Josephine Ann Endicott, en la pieza *Walzer* (2012). Una escena de más de diez minutos, bastante larga y energética. Entre otros temas, la bailarina habla y muestra poses de la vida cotidiana, como sentarse con las piernas recogidas o con las piernas abiertas, como usar sostén o no, como mantener los abdominales o soltar la barriga. La escena la termina mordiendo una manzana, cuyos bocados escupe hacia el público.

Así pues, por una parte, el caudal y la extensión de un espectáculo dirigido al organismo entero; por otra, una movilización intensiva de objetos, gestos, signos, utilizados en un nuevo sentido. El menor margen otorgado al entendimiento lleva a una comprensión energética del texto: la parte activa otorgada a la oscura emoción poética impone signos materiales. Las palabras dicen poco al espíritu; la extensión y los objetos hablan; las imágenes nuevas hablan, aún las imágenes de las palabras. Pero el espacio donde truenan imágenes, y se acumulan sonidos, también habla, si sabemos intercalar suficientes extensiones de espacio henchidas de misterio e inmovilidad. (Artaud 1978: 98)

Además de Artaud, el otro autor al que ya hemos destacado como maestro, no sólo de Pina Bausch sino de toda la generación de *performers*, directores de teatro y danza, de los años sesenta y setenta, es Bertolt Brecht. En su *Diario de trabajo*, fechado el 15 de agosto de 1938, escribió: “enmudecer, mirar en torno, sobresaltarse, etcétera, constituye el repertorio de gestos que nace bajo la dictadura” (1977: 40). De la guerra se volvía sin cuerpo y sin habla, sin lengua. Cuando una lengua no habla, o no degusta, cuando una lengua no besa, o cuando los ojos no miran, es imposible que aparezca la creación: “Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos” (Benjamin 1988: 112). La guerra es el único movimiento tecnológico a gran escala que mueve masas humanas, es decir, que moviliza el aparato de producción sin modificarlo. La tarea del arte, como lo entendía Brecht, no es mantener esas condiciones heredadas sino modificarlas exponiéndolas.

En un fragmento de la autobiografía de Pina, ella recuerda que una vez una bomba cayó en Solingen, y aunque salieron ilesos, su casa quedó parcialmente destruida. Experiencias de guerra como ésta marcaron su vida y probablemente influyeron en su trabajo. Aún cuando pertenece a la primera generación de artistas de la postguerra, en ninguno de sus trabajos se encuentra una alusión explícita a la Segunda Guerra Mundial o al nazismo. Más bien encontramos referencias universales a sentimientos como el odio, la cobardía y la violencia. Para la temporada de *Barba Azul* (1977) Edmund Gleede escribió

en el programa de mano que el tema de la obra no era tanto la tortura y la muerte, como los pensamientos, los sentimientos y los impulsos que conducían a esas barbaridades (Cf. Adolphe 2007: 13). El interés de Pina Bausch casi siempre estuvo en las motivaciones, no le importaba cómo se movían los bailarines sino qué los movía, qué mueve a la gente.

Mientras que muchos coreógrafos se esforzaban por traducir en movimiento la música y la historia, es decir, la anécdota, Pina Bausch junto a los bailarines de la *Tanztheater Wuppertal* se niegan a separar el montaje escénico de la vida real de las personas que están en la escena. Señalamos antes que en muchas de las piezas de Pina se evidencian los “secretos” del proceso creativo, improvisaciones, textos, preguntas que dieron origen a la escena, el público recibe el *Verfremdung-Effekt*, es decir, el efecto de extrañamiento brechtiano, asistiendo a algo en lo que se ve implicado como parte de la experiencia de creación. Para lograr este efecto, se incorporaban elementos del lenguaje corporal cotidiano a la par que los movimientos virtuosos de la técnica, con ello se demuestra que ambos son artificiales, no naturales, en la medida en que son transmitidos según patrones culturales⁶⁶.

Pina desmantela la creencia de la espontaneidad con las respuestas de actores y bailarines y, por el contrario, expone la artificialidad de los gestos, tanto en la vida como en el teatro. La risa de sorpresa es un ejemplo que desarrolla Pina en la pieza *Arien* (1979), en ella aparece un hipopótamo en el escenario, el público se sorprende y ríe, los bailarines parecen no notar su presencia. Al final sólo quedan en el escenario Josephine Ann Endicott y el hipopótamo, la bailarina lo mira continuamente y se ríe sorprendida, insistiendo en la risa hasta que ésta pierde el significado de sorpresa, de este modo, la ausencia de sentido y el absurdo desmantelan la convención, pues las risas falsas hacen que la respuesta inicial se vea como un lenguaje aprendido y repetido artificialmente, en el teatro como en la vida diaria.

⁶⁶ A propósito leemos la siguiente cita: “Cuando la técnica se transforma en lenguaje, se pierde el sentido de la habilidad, el virtuosismo, y, aunque éstos existan, se descubre el interior, lo subjetivo, las zonas oscuras del ser humano. La aportación más grande de Pina Bausch ha sido mostrar personas de carne y hueso viviendo situaciones y emociones que muchas veces son extremas, un mundo interior capaz de ser visualizado, plasmado en la escena” (Schinca 2009: 17).



Fig. 42 *Arien* (1979), Pina Bausch.
Josephine Ann Andicott
Fot. Gert Weigelt

Teatro visual y *performativo*

Las sillas están dispersas por todo el escenario, cuando Malou Airaudo corre y se mueve con los ojos cerrados, en la escena hay un riesgo de choque real, cruel, ninguna representación es posible: “Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación, su necesidad gratuita y sin fondo” (Derrida 1972: 74). Rolf Borzík hizo una escenografía dinámica en la que él mismo tenía que crear espacio, abrir el espacio necesario para que la danza ocurriera sin que los bailarines sufriesen golpes ni caídas graves. El estado de alerta en la escena que aún podemos ver en video es tan real como la tensión que las bailarinas con los ojos cerrados nos provocan al chocar contra los muebles.

La mujer con camisón claro continúa corriendo y girando, caminando hacia atrás y hacia adelante, recorriendo el espacio con toda su energía ciega, chocando contra sillas, mesas y muros. Se lleva la mano al pecho y cae al suelo una vez y otra, repetidas veces y cada vez corre más lejos, mientras que Rolf Borzík, el hombre de negro y gafas, le abre espacio en estado de alerta total. En la esquina Pina continúa bailando lentamente, sola, cayendo al suelo también, estirando sus brazos flacos en la penumbra. Malou Airaudo gira

frenéticamente, se lanza con todo su cuerpo, en el intento por abrirle paso Rolf va de espaldas y se tropieza con las sillas que él mismo ha quitado y cae, sin ser bailarín, cae sobre las sillas con la franqueza del accidente. Esa verdad nos descoloca como público y nos enfrenta con lo que Derrida, leyendo a Artaud, califica de verdaderamente trágico: el fracaso de la representación.

La clausura de la representación en parte es posible gracias a la forma y al uso de la escenografía de *Café Müller*, una cafetería que se nos presenta como el marco donde tiene lugar la danza-teatro. Como señala Jacques Derrida en *La verdad en pintura*, hace falta un discurso sobre el marco, porque no es simplemente exterioridad excedente, orilla marginal, “el encuadre sostiene y contiene siempre lo que, por sí mismo, se hunde incontinentemente” (Derrida 2001: 89). Las sillas simbólicamente pueden interpretarse de muchas maneras, sustitutas de la presencia humana, soledad, imposibilidad de contacto, pero la más evidente de todas las lecturas posibles es la de obstáculos reales al movimiento. La película *Hable con Ella*, (2002) del director español Pedro Almodóvar, se inicia con un fragmento de *Café Müller*. “El escenario está lleno de sillas oscuras de madera y algunas mesas redondas, también de madera. Paredes grises con dos puertas por donde aparecen y desaparecen los personajes y una puerta giratoria al fondo” (Almodóvar 2002: 15) El film comienza justamente en el momento en el que escuchamos la primera aria de *The Fairy Queen* de Henry Purcell, Malou Airaud con los ojos cerrados se acaricia la cabeza y el pecho, extiende sus brazos hacia adelante y echa a correr con la rigidez de la ceguera, la bailarina recorre el escenario entre las sillas que Rolf, un hombre de rostro muy triste, va quitando a una velocidad de vértigo para abrirle paso; la escena termina con un solo de Pina más etéreo: “El espectáculo es desgarrador, lírico y conmovedor” (Almodóvar 2002: 15). A continuación vemos la habitación de un hospital, y en ella al actor Javier Cámara, en el papel de Benigno, contándole a una mujer en estado de coma lo que ha visto en el teatro:

El escenario está lleno de sillas y mesas de madera. Salen dos mujeres en combinación, y con los ojos cerrados, como dos sonámbulas... ¡Te da un miedo que las pobres se choquen con todo...! Pero de pronto aparece un hombre con la cara tristísima, la cara más triste que he visto yo en mi vida, y les va quitando a manotazo limpio las sillas y las mesas para que no se tropiecen... ¡No te puedes imaginar lo emocionante que era. (Almodóvar 2002: 21)

En seguida Benigno le muestra a la mujer una foto en blanco y negro, como si ésta pudiera verla, acerca la imagen a la cara de la enferma, y emocionado le dice que ha ido a los camerinos para pedirle a Pina Bausch un autógrafo dedicado a ella, una chica estudiante de danza que tras ser atropellada por un coche queda en estado de coma. Benigno traduce el inglés con el que Pina autografió la fotografía: “Dice algo así como que: «A ver si superas tus obstáculos y te pones a bailar»” (Almodóvar 2002: 22).

El escenario de *Café Müller* lo creó Rolf Borzik. Hay al fondo del *plateau* una puerta giratoria de cristal, paredes, puertas a los lados y docenas de sillas y mesas negras, sobre piso negro. Sillas vacías, mesas vacías, que Rolf Borzik va quitando con rapidez en la medida en la que los bailarines se acercan. Todo pasa como en un sueño profundo, en el que una sola persona está despierta y protege a las otras, víctimas de un encantamiento: “*Dans ce café, tout se passe comme dans un rêve profond, où une seule personne serait reveille et aurait la charge de protéger les autres, victimes d’un enchantement*” (Servos 2001: 84). Mientras los otros realizan sus danzas con los ojos cerrados, Rolf vigila y se mueve lo más ágil que puede salvando obstáculos para que los bailarines puedan moverse. Este riesgo real, condicionado por los muebles, da cuenta de la no representación y mantiene al público siempre al borde de la incertidumbre, no se sabe cuándo alguien va a caer.



Fig. 43 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.
Dominique Mercy, Malou Airaud, Rolf Borzik y Marly Tankard
Fot. Gert Weigelt



Fig. 44 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.
Malou Airaud y Jean-Laurent Sasportes (en el papel creado para Rolf Borzik).
Fot. Guy Delahaye

Los materiales en su relación con el cuerpo ofrecen un vasto campo de experimentación escénica, en este caso las sillas y las mesas son, al lado del movimiento de los bailarines, parte de la misma coreografía. El cuerpo de carne y hueso se entremezcla con el cuerpo de madera de los muebles. La cafetería de Borzik es el marco que contiene y mantiene a la obra: “lo que constituye, monta, adorna, rebordea, bordea, agrega, encaja [...] Un marco está esencialmente construido y, por consiguiente, es frágil, ésta sería la esencia o la verdad del marco. Si hubiera” (Derrida 2001: 84). La cafetería es más que una escenografía, es el marco que contiene los cuerpos de seis *performers* y es también una creación, una pieza plástica extraordinaria que nos dice que las mesas sin comida son otra cosa, que las sillas vacías son algo más que sillas, estos objetos cobran nuevos significados cuando lo vemos en el teatro interponiéndose, resistiendo y soportando el cuerpo de los *performers*.

Café Müller es la pieza arquetípica de Pina como coreógrafa y de Rolf como escenógrafo. No obstante, cada puesta en escena era para él como vivir una historia, que parte del espacio vacío y se desarrolla en la imaginación. Un acto creador en el que el espacio vacío no comienza a respirar hasta que aparece el cuerpo humano con su “organismo completo”:

Je crois qu'on est alors sur le point de déterrer un coeur fort, d'une forme simple et puissante. Selon moi, faire la mise en scène est un acte créateur où dans l'espace vide ne commence prudemment à respirer. À partir de ce silence je vois l'éveil du corps humain avec son organisme complet. (Borzik 2010: 21)

Algunos críticos de arte han calificado el trabajo de la *Tanztheater Wuppertal* como teatro visual o teatro de imágenes (Allain and Harvie 2006), es decir una propuesta escénica en la que, además de los bailarines, el peso escénico está en la propuesta visual del montaje, precisamente porque es más que un decorado, es un elemento de contenido y fuerza *performativa*. Rolf Borzik fue sin duda un pilar en las creaciones de Pina Bausch. Veamos en esta cita su punto de vista como creador:

Pour revenir à l'origine, il est indispensable de détruire les normes et valeurs rigides. C'est probablement cette «primitivité» qui aide à créer un espace libre

pour agir et qui fait de nous des enfants gais et cruels. Je pensé que si l'on essaie de revenir à sa propre origine, on découvre un réservoir qui peut donner beaucoup. Il s'est créé en ouvrant les yeux le matin. (Borzik 2010: 22)

En la danza-teatro de Wuppertal el trabajo del escenógrafo y/o tramoyista es también trabajo poético, o sea de creación: “*The theatre of images pioneered an important cultural and aesthetic re-evaluation of the significance of the visual*” (Allain and Harvie 2006: 215). Con las puestas en escena Pina Bausch se invierte completamente la teoría aristotélica del teatro, como vemos en la anterior, se valora nuevamente el pensamiento visual y con ello se anula la separación que hizo Aristóteles entre el poeta y el tramoyista: “para la puesta en escena es más decisivo el arte del tramoyista que el del poeta” (Aristóteles 2000: 6 [1449b]). Lo que habría que recordar es que la creación visual es igualmente un acto creativo, la fuerza escénica de lo visual es *performativa* en el sentido en que afecta a los bailarines que están bailando sobre tierra, claveles o agua, lo mismo que al público que lo percibe. Sucede igual con las sillas y mesas de *Café Müller*.

Borzik cubrió con tierra el escenario en *La consagración de la primavera* (1975), con hojas secas en *Barba Azul* (1977) y con agua en *Arien* (1979), mostrando el potencial *performativo* de los elementos en la escena, ya que estos generan respuestas sensoriales tanto de los *performers* como del público. Tras un doloroso periodo Rolf muere en 1980 de leucemia, no obstante, Pina Bausch continúa trabajando al lado del escenógrafo Peter Pabst, explorando sobre todo las fronteras entre lo natural y lo no natural. En la pieza *1980* del mismo año, una alfombra de césped cubre el piso del teatro; en *Nelken* (1982) hay cientos de claveles en el escenario; un desierto de cactus gigantes en *Ahnen* (1987); nieve que cae en *Tanzabend II* (1991) y en *Ein Trauerspiel* (1994) nuevamente agua en la escena.



Fig. 45 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Escenografía: Rolf Borzik.
Fot. Maarten Vanden Abeele

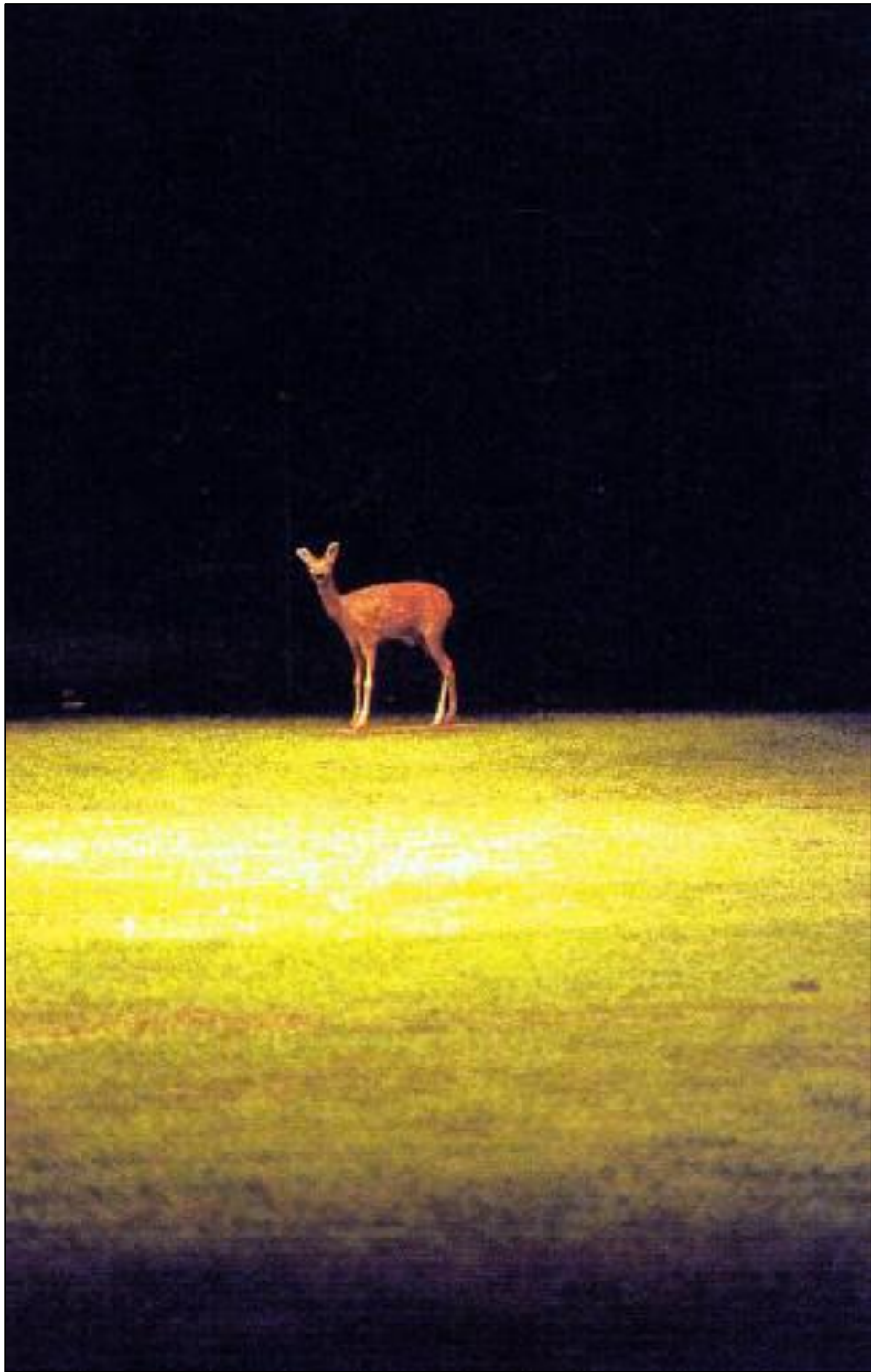


Fig. 46 1980, Pina Bausch.
Escenografía: Peter Pabst (inspirado en una maqueta que dejó Rolf Borzik).
Fot. Maarten Vanden Abeele



Fig. 47 *Nelken* (1982), Pina Bausch.
Escenografía: Peter Pabst.
Fot. Maarten Vanden Abeele

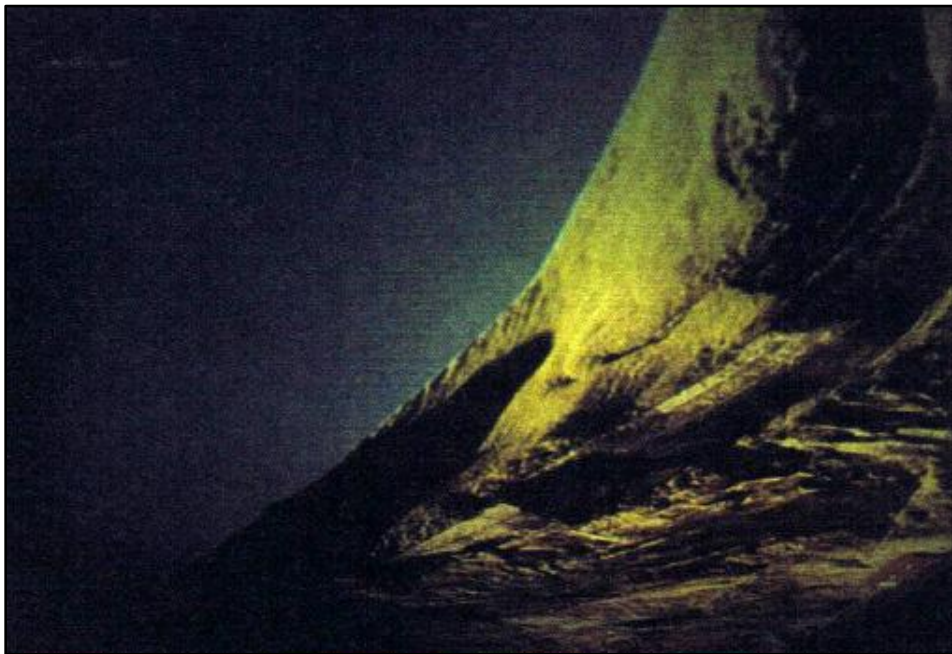


Fig. 48 *Danzón* (1995), Pina Bausch.
Escenografía: Peter Pabst.
Fot. Maarten Vanden Abeele

¿Qué pasa a nivel del cuerpo cuando se pasea por un prado? Nos pregunta Pina, y afirma, el prado también tiene olor. ¿Y el agua? Cuando uno está mojado el cuerpo se refresca, los vestidos de los bailarines se alargan, el agua hace ruido y refleja las luces del teatro. Se crea otra vida. “*Ce sont là des expériences très sensuelles. J’aime mettre toute cette nature sur scène, parce qu’elle donne une autre impression*” (Cf. Servos 2001: 303). Y así lo vemos en esta imagen de la pieza *Vollmond (Luna llena)* (2006):



Fig. 49 *Vollmond* (2006), Pina Bausch.
Fot. Donata Wenders

Repetición dinámica

Ahora volvamos a *Café Müller*. Finaliza la primera aria de *The Fairy Queen* de Henry Purcell:

I'll hide me from the sight out day...
and sigh, and sigh my soul away.
He's gone, he's gone, his loss deplore...
and I shall never see him more.

Aparece en la escena el bailarín Dominique Mercy. Malou Airaudo camina hacia él con los ojos cerrados, lo encuentra de frente y se abraza a Dominique lentamente, recorriendo sus brazos, sus hombros. Rolf Borzik sale de la escena. Entra otro hombre, muy alto y corpulento, vestido con traje gris, Jan Minarik.

En *Café Müller* está todo simplificado al extremo, ahí está todo lo que había que decir, así lo describe la poeta Etel Adnan: “*Café Müller had been her archetypal creation, everything that she had simplified to the utmost, and the most telling*” (2010: 88). La puesta en escena es inolvidable, muy inquietante, al finalizar la danza en el escenario no queda nadie, sólo hay sillas y mesas desordenadas, la cafetería queda tan vacía como el ánimo de los espectadores. Pareciera que Pina siguió muy de cerca la teoría de la crueldad de Antonin Artaud, quien sostenía que cuando uno va al teatro tendría que salir a sacudirse lo sanguinario y lo inhumano, pero no a cenar plácidamente y a continuar con el aletargamiento de la vida como si nada hubiera sucedido:

Si el teatro es, como los sueños, sanguinario e inhumano, manifiesta y planta inolvidablemente en nosotros, mucho más allá, la idea de un conflicto perpetuo y de un espasmo donde la vida se interrumpe continuamente, donde todo en la creación se alcanza y actúa contra nuestra posición establecida, perpetuando de modo concreto y actual las ideas metafísicas de ciertas fábulas que por su misma atrocidad y energía muestran su origen y su continuidad en principio esenciales. (Artaud 1978:105)

El trabajo de Pina es danza porque todo pasa por y sólo por el cuerpo, y es teatro porque penetra al interior de los sentimientos mediante una dramaturgia particular que es capaz de mostrarnos otra realidad, ella logra llegar a lo que Artaud llamaba “el precipitado

de los sueños” (1978: 104). Cada pieza de danza-teatro de la compañía de Wuppertal es, en el sentido cabal de la palabra, una función que marca una profunda huella. Una de las más grandes aportaciones de Pina ha sido convertir a los bailarines (tradicionalmente concebidos como seres etéreos en mundos de fantasía, realizando movimientos imposibles) en personas de carne y hueso, experimentando situaciones y emociones reales, que muchas veces son llevadas al límite de la repetición o de la fuerza para mostrar su mundo interior. Gracias a la escena podemos visualizar esos mundos. Cuesta mucho trabajo verbalizar lo que uno siente al ver piezas como *Café Müller*, quizá lo más inmediato sea escribir una asociación de ideas, como lo hiciera Raimond Hoghe, dramaturgo de la compañía de Wuppertal:

Une plainte d'amour. Se souvenir, se mouvoir, se toucher. Adopter des attitudes. Se dévêtir, se faire face, dérapper sur le corps de l'Autre. Chercher ce qui est perdu, la proximité. Ne savoir que faire pour se plaire. Courir vers les murs, s'y jeter, s'y heurter. S'effondrer et se relever. Reproduire ce qu'on a vu. S'en tenir à des modèles. Vouloir devenir un. Être dépris. S'enlacer. He is gone. Avec les yeux fermés. Aller l'un vers l'autre. Se Sentir. Danser. Vouloir blesser. Protéger. Mettre de côté les obstacles. Donner aux gens de l'espace. Aimer. (Hoghe 1987: 69)

La escritura de esa lluvia de ideas es también un modo de sacudirse la sensación que esta danza-teatro nos deja, pero quizá falta algo: vocabulario para hablar de danza en general y de danza-teatro en particular, nos faltan aún más palabras. Es necesario que la teoría no deje al margen lo que al cuerpo se refiere.

En *Café Müller* Pina baila durante toda la pieza en una esquina con los ojos cerrados, parece habitar un espacio distinto al del resto de los bailarines, un espacio de sueño, en una danza casi melancólica en la que se padece por algo que la ceguera de Pina no nos comunica. Malou Airaudo, vestida también con un camisón claro, se mueve por todo el escenario en una danza frenética que no teme a estrellarse con las sillas y mesas que lo ocupan todo, esta mujer parece no percibir la presencia de los otros, ni de quien le aparta los objetos, ni de quien entra y sale, excepto la figura de un hombre a quien se abraza repetidamente.

Una mujer y un hombre se abrazan. Hay otro hombre en escena vestido con traje gris. Este hombre, Jan Minarik, se acerca a la pareja y deshace el abrazo: baja un brazo de Malou Airaudo y lo retira del hombro de Dominique Mercy, separa los brazos de él de la cintura de ella, retira el segundo brazo de ella, alza sus cabezas reclinadas y las coloca de frente, boca con boca; levanta los brazos de él a noventa grados, ata un brazo de ella al cuello y la levanta del piso recostándola sobre los brazos de Mercy. El hombre de traje intenta salir del escenario dejando a la pareja. Ella resbala hasta caer al piso. Se levanta y se pone de pie frente a él y lo abraza nuevamente. Una mujer y un hombre se abrazan. El hombre de traje regresa y repite gesto por gesto hasta deshacer el abrazo. Esta escena se repite diez veces y aunque intentan hacerlo exactamente igual, cada vez es distinta, pues acumula la energía de la anterior provocando fuertes emociones.

Con este ejemplo del abrazo desbaratado y reconstruido repetidamente, la coreógrafa, como diría Deleuze (2005: 89) “introduce en el proceso dinámico de la construcción un desequilibrio, una inestabilidad, una disimetría, una especie de separación, que sólo serán conjurados en el efecto total”. La repetición es, por decirlo de algún modo, una repetición dinámica o *performativa* porque crea experiencia.

Esta escena es muy intensa, Malou Airaudo con los ojos cerrados se encuentra frente a Dominique Mercy, hay un pequeño choque y se abrazan con fuerza. El abrazo es interrumpido por un tercero, un hombre que entra por la puerta vestido con traje gris, el hombre camina impasible y modifica el abrazo en cada uno de sus movimientos, gesto por gesto transforma la imagen del abrazo, y en su lugar establece una imagen nueva: él cargando ⁶⁷de ella en la posición clásica de la novia en brazos del novio, pero en la imagen que nos proponen ella parece casi muerta, con los ojos cerrados, con los brazos inertes y la cabeza colgando. La figura puede recordarnos al cuerpo de Jesucristo en *La Piedad* de Miguel Ángel.

⁶⁷ Empleamos el término “cargar” para referirnos a una acción en danza en la que una o más personas levantan y sostienen en brazos a otra.

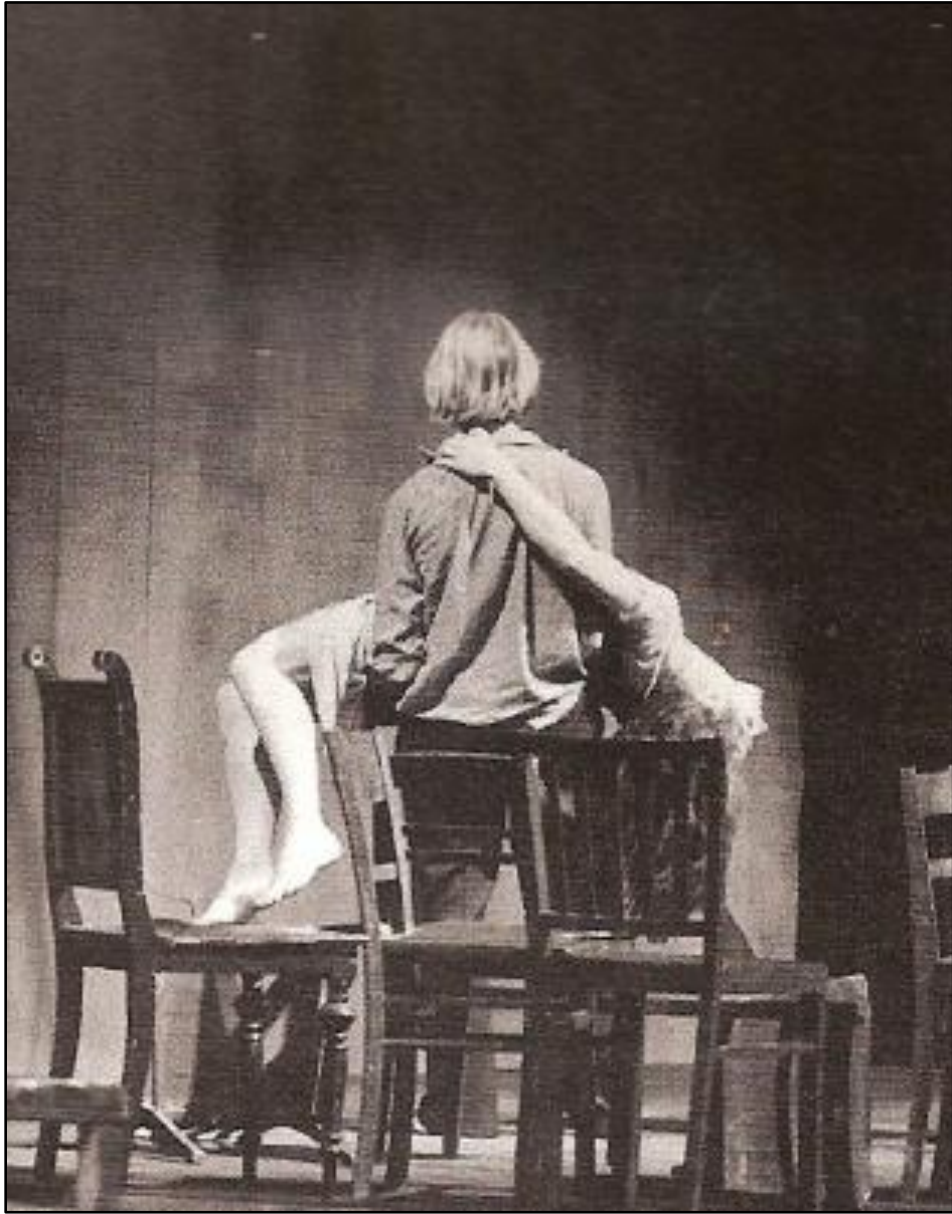


Fig. 50 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.
Dominique Mercy y Malou Airaud
Foto: Gert Weigelt

Cuando la imagen está lograda, el hombre de gris se retira de la escena. Ella cae al piso y enseguida se pone de pie frente a frente para repetir el primer abrazo a Dominique Mercy. Entonces el hombre del traje gris vuelve a entrar impasible y repite gesto por gesto hasta deshacer el abrazo, mecánicamente manipula a los otros y restablece la posición de “la novia muerta en brazos”; Jan Minarik se retira otra vez, ella vuelve a caer y se abraza a

él de pie como hizo antes, así repetidamente, intensificando ritmo, pretendiendo no alterar el movimiento, gesto por gesto recuperan el abrazo *in crescendo*. Por último el hombre de gris no entra más. La repetición de esta danza entre tres es una repetición dinámica en la que el público observa la evolución del gesto. En el momento en el que desaparece Jan Minarik el trío se convierte en un dueto que ha incorporado un conflicto que no puede ser vivido más que en la repetición, reconstruyendo y destruyendo el abrazo sin la intervención de un tercero. Nada es inmune a la repetición, la pareja cambia sin descanso “el abrazo de pie” por la “la novia muerta en brazos” gesto por gesto, frenéticamente, en una confusión tal que nos deja sin aliento, el público es capaz de percibir la diferencia interna que la repetición del abrazo comprende en cada uno de sus momentos. Deleuze (2005) identifica estos momentos de la repetición con dos niveles: la repetición de lo Mismo y el encuentro con lo Otro. En este último hay un orden dinámico, en palabras de Deleuze (2005: 90): “ya no hay ni concepto representativo, ni figura representada en un espacio preexistente. Hay una Idea y un puro dinamismo creador de espacio correspondiente”. En la repetición de estos gestos encontramos cierta perversión, el perverso, nos dice Severo Sarduy (1999: 1124) en “Escrito sobre un cuerpo”, transgrede todo concepto, es decir toda ley. Porque la ley es la “forma vacía de la diferencia, forma invariable de la variación, la ley constriñe a sus sujetos a no ilustrarla más que al precio de sus propios cambios” (Deleuze 2005: 51). Parfraseando al autor de *Repetición y Diferencia*, en la repetición de lo Mismo no hay gesto ninguno ni causalidad artística, se repiten elementos ordinarios homogéneos, por el contrario, el encuentro con lo Otro, o sea, la repetición dinámica es más profunda, en ella se repiten puntos de desigualdad, de flexión, de acontecimientos rítmicos, no hay simetría posible y, sólo entonces, aparece la diferencia o lo Otro.



Fig. 51 y Fig 52 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.
Dominique Mercy, Malou Airaud y Jan Minarik *Café Müller*
Fot. Gert Weigelt

Oscuridad, repetición. Pina crea atmosferas basadas en ciclos de repetición que llevan al público a un *loop* parecido al que se utiliza en ceremonias y danzas rituales de otras culturas, como la japonesa, la indígena de América o la de África, en las que el público no va a escuchar sólo la música o a mirar la danza sino a formar parte de la *performance*. La gente que participa en los rituales pierde el foco y entra en el mismo *loop* que los bailarines, perdiendo la atención racional y dejándose llevar por las sensaciones y las emociones. Al fin y al cabo, “si la repetición es el soporte de todo lo perverso, también lo es de todo lo ritual” (Sarduy 1999: 1125).

También en el arte escénico de los años sesenta y setenta se incorporaron por primera vez estos ambientes de *loop* que provienen de ceremonias antiguas y se experimentó basándose en la pérdida selectiva de atención⁶⁸. Y algo más, mediante la repetición somos testigo de la manipulación, de la confusión y la locura que se desarrollan en la escena, delante de nosotros. En la teoría del psicoanálisis la operación “mucho más teatral y dramática” por la cual nos curamos, o no lo hacemos, posee un nombre, la transferencia. “Si la repetición nos enferma, también nos cura; si nos encadena y nos destruye, también nos libera, dando fe en ambos casos de su poder «demoníaco». Toda la cura es un viaje al fondo de la repetición” (Deleuze 2005: 87). Hay muchísima literatura en torno a las figuras de *Eros* y *Tánatos*, pulsión de vida y pulsión de muerte, sometidas a la repetición, sin embargo, en este trabajo no podemos extendernos en su estudio.

Queremos subrayar el uso sensible e inteligente del *tempo*, la aceleración y el ritmo, que hace Pina Bausch para crear la repetición dinámica e intensificar los gestos. En sus piezas visualizamos transformaciones en los elementos discretos, es decir en los valores tónicos e intensivos, “creando desigualdades, inconmensurabilidades, en duraciones o espacios métricamente iguales” (Deleuze 2005: 92). Los instantes privilegiados de la danza-teatro señalan que lo desigual es lo verdaderamente auténtico, estos instantes se

⁶⁸ Sobre esta misma pérdida de *focus* en la *performance* leemos a Richard Schechner: “A large enterprise of contemporary experimental performance is to make visible this process –to reposition it at the top half of the loop. In experimental performance, what then is underneath? Nothing other than the orthodox genres and trope – narrativity, parody, lyrical description, etc. On the surface a Robert Wilson opera, Merce Cunningham dance, a Pina Bausch dance-theater piece eschew orthodox genres... To a certain degree the works of these artists converge at the point where the loop’s intersecting energies meet - «between the eyes» of the loop” (Schechner 2010: 233).

desarrolla delante del público no como forma vacía, sino con todo su contenido. Los movimientos repetidos se convierten en metáforas vivas en las que “debemos distinguir un sujeto secreto que se repite... verdadero sujeto de la repetición. Hay que pensar la repetición con el pronominal, encontrar el Sí mismo de la repetición, la singularidad en lo que se repite” (Deleuze 2005: 97). Esta singularidad que Borges conocía bien, la planteó en uno de sus pequeños relatos, a saber, “Funes el memorioso”:

Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado [...] No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuatro (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, le sorprendían cada vez. (Borges 1988: 130)

También el misterio del propio cuerpo es un modo de experimentar la extrañeza. Es necesario remarcar cómo acaba la cita de Borges: Funes se sorprende de su cara en el espejo, de sus propias manos, podríamos decir, de la superficie del cuerpo que siempre se presenta más que *un* cuerpo, como lo vimos en el segundo capítulo con María Zambrano cuando se quedaba mirándose las manos como si fueran “un misterio” (Zambrano 2005: 231).

Muchas veces se cuestionó el lenguaje de las piezas dirigidas por Pina Bausch, el uso de los gestos cotidianos como movimiento coreográfico no fue fácilmente aceptado en los circuitos de la danza; y la coreógrafa alemana no sólo los puso sobre el escenario, sino que le pidió a sus bailarines que lo repitieran no una, ni otra vez, sino innumerables veces, repetición a la enésima potencia, como si en ella se estuviera jugando algo más que el gesto, algo más secreto y profundo. La repetición rompe también la dicotomía entre la autenticidad individual y la mecanización social. El trabajo del grupo de baile en las coreografías de Pina aparece como una metáfora de la sociedad, cuando en la pieza *1980* les hace repetir gestos en grupo, lo contrasta con la secuencia repetitiva de un solo de Josephine Ann Endicott; ambos, tanto el grupo como el solo, desmantelan la espontaneidad, todo es aprendido. Cuando los gestos corporales cotidianos se muestran en el escenario

adquieren una función estética, y cuando estos además se repiten, devienen verdaderos signos teatrales.

Gestures are body movements on stage or in everyday life, and are part of an everyday language associated with mundane activities and functions. On stage, gestures gain an aesthetic function; they become stylized and even technically shaped, within specific vocabularies such as ballet or American modern dance. In her works, Bausch uses everyday and technical gestures. However, in many instances, through repetition daily gestures become abstract movements. (Fernandes 2005: 8)

En esta cita de Ciane Fernandes observamos cómo los gestos mundanos son reiterados en las piezas de Pina Bausch hasta convertirse, mediante la repetición, en “movimientos abstractos”. Estamos de acuerdo en que hay un devenir del gesto repetido, es decir, que en una primera aparición el gesto es literal, no estilizado. Entrar por una puerta puede ser interpretado por el público como un simple “salir a escena”, como es el caso de la mujer pelirroja que aparece tras la puerta giratoria de *Café Müller*, pero cuando el gesto es repetido muchas veces y es claramente presentado como una manifestación estética, el gesto cobra otros sentidos. Durante la repetición estas nuevas lecturas emergen y se disuelven hasta alterar por completo el significado original. Sin embargo, diferimos con Fernandes en que el gesto repetido se convierte en movimiento abstracto. Desde nuestro punto de vista, en la repetición dinámica de las puestas en escena de la *Tanztheater Wuppertal* no hay abstracción sino movimiento sin interposición, sin representación.

Los signos son los verdaderos elementos del teatro. Manifiestan poderes de la naturaleza y del espíritu que actúan bajo las palabras [y] los gestos [...]. Significan la repetición como movimiento real, en oposición a la representación como falso movimiento de lo abstracto. (Deleuze 2005: 96-97)

En las piezas de Pina Bausch hay innumerables ejemplos de estos gestos repetidos hasta el cansancio. Pina desarrolló “una fenomenología de gestos” (Wenders 2009) durante casi cuarenta años en los escenarios de muchísimas de ciudades de todo el mundo, con ella nos mostró sus ideas sobre lo humano a partir del movimiento, a partir del cuerpo. Pero habría que insistir en ello, ya que tanto el teatro, como el ballet y la danza moderna retoman

gestos cotidianos para estilizarlos, es decir para representarlos: en la danza clásica por ejemplo, el gesto de agradecimiento cotidiano se convierte en una *révérance* coreografiada cuando se trata del saludo final que hacen los bailarines de un ballet. En este sentido los gestos cotidianos en la escena de un ballet no consiguen ningún efecto de extrañamiento sino de representación, y toda representación es mediación, es decir, falso movimiento. Por esto es necesario utilizar adecuadamente el vocabulario con el que pensamos la danza-teatro de Pina Bausch, para no cometer el error de Fernandes, calificando de abstracto el movimiento de sus piezas, pues precisamente la abstracción es una de las críticas que tanto Brecht como Pina hacían a la escena clásica, basada en la representación de personajes y anécdotas, el mismo reproche que tanto Nietzsche, Marx y Benjamin le hicieron a la filosofía moderna, sobre todo a la hegeliana, la representación abstracta del movimiento, es decir, del falso movimiento:

[...] la representación es ya mediación. Se trata, por el contrario, de producir en la obra un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación; se trata de convertir al movimiento mismo en una obra, sin interposición; se trata de sustituir por signos directos las representaciones mediatas; de inventar vibraciones, rotaciones, torbellinos, gravitaciones, danzas o saltos que alcancen directamente al espíritu. Esta es una idea de hombre de teatro, una idea de escenógrafo, adelantándose a su tiempo. (Deleuze 2005: 65)

Con esta cita Gilles Deleuze hace una lectura de Nietzsche a propósito de la repetición, pero bien podría ser una cita que hiciera referencia a Pina Bausch, precisamente porque en sus piezas no había representación de gestos, sino movimiento directo, repetido, sin interposición. La singular presencia del cuerpo del bailarín es el resultado de la libertad creadora, tanto del director como de los *performers*, bailarines y/o actores, libertad respecto al contenido, no hay texto ni anécdotas que representar: “Ciertamente, la escena *no representaría más*, puesto que no volvería a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella y que ella no haría más que repetir sin constituir su trama” (Derrida 1972: 47). En las obras de Pina no hay historias que ilustrar, no hay leyendas conocidas como las que se representan en los ballets clásicos, como *El Lago de los Cisnes* o *El Cascanueces*, en este sentido hay un acercamiento a la

performance y al teatro de la crueldad de Antonin Artaud. El trabajo de Pina sería una danza-teatro que pone fin a la representación en aras de la libertad y la singularidad manifiestas en el cuerpo.

La pareja finalmente se separa, él se aparta en una esquina de la escena, ella camina, chocando con sillas y mesas, hasta llegar a otra esquina, allí se quita el camisón rosa y se sienta en una silla, desnuda se recuesta en una mesa con brazos extendidos. Entra la mujer pelirroja con sus pasos apresurados, acelerada recorre el escenario de derecha a izquierda y de izquierda a derecha y sale. Entra el hombre del traje gris, se acerca a Dominique Mercy y lo levanta de pie (como cuando los equilibristas del circo transportan a sus compañeros en monociclos), Mercy permanece erguido sin modificar la postura hasta que lo colocan de pie en el centro del escenario. La mujer pelirroja entra y sale nuevamente a escena. Mercy comienza un solo de danza, mientras que en la esquina Pina baila, sola, ciega.

Espectralidad sin representación

La danza como el teatro no son, no debieran ser, representaciones, sino escenas de “la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable” (Derrida 1972: 40). El modo en el que Pina presenta a sus bailarines tiene una contundencia escénica tal que, en su momento, la distinguió del resto de los coreógrafos de la danza moderna más tradicional, marcando un antes y un después. Entre otras cosas, lo que la vida tiene de irrepresentable es la constante lucha de contrarios; por ejemplo, la alegría tomada en sí misma no significa nada, afirma Pina, la alegría es posible en función de su contrario: “*L’émotion est essentielle. Je m’ennuie si je ne sens rien. En effet, il y a maintenant une certaine gaieté, mais elle n’est possible qu’en fonction de son contraire, comme dans la vie*” (Cf. Servos 2001: 308).

Si hay danza es porque hay cuerpo, y si hay fantasmas también es gracias a que hay cuerpo. Estudiando la obra de Pina Bausch, podemos afirmar que esos gestos que Pina logró apreciar desde niña, así como los que más tarde trabajó como lenguaje de la danza-teatro, pertenecen al dominio de lo espectral, para demostrarlo hay que leer las imágenes teatrales, las músicas, las danzas y los gestos repetidos de sus piezas bajo la lente de la teoría de lo espectral del filósofo franco-magrebí Jacques Derrida. En la medida en la que no es de carne y hueso, el espectro necesita encontrar un cuerpo para aparecer y hacerse

visible. El cuerpo convierte en fenómeno visible lo que pertenece al espíritu, no obstante, el espectro o fantasma no se entrega a lo táctil:

Espectro, a diferencia de *aparecido*, dice algo del espectáculo. El espectro es en primer lugar lo visible. Pero es lo visible invisible, la visibilidad de un cuerpo que no está presente en carne y hueso. Se niega a la intuición a la cual se entrega, no es tangible. Fantasma conserva la misma referencia al *phainestai*, al aparecer para la vista, a la brillantez del día, a la fenomenalidad. (Derrida 1998 [1996]: 45)

¿Cuántos gestos invisibles para otros habrá sido capaz de ver Pina? Gestos visibles-invisibles: espectros o fantasmas. ¿Cuántos fantasmas habrá visto Pina desde que era niña? Recordemos la etimología de «fenómeno», del griego *phainomenon*: “lo que aparece”, que puede ser algún objeto visible o imaginable; en este último campo tenemos tanto las fantasías como los fantasmas. En este sentido, Win Wenderes acertó en llamar *fenomenología* de gestos la obra de Pina Bausch, como si su carrera como coreógrafa pudiera resumirse en un intento por hacer aparecer gestos sin referente. Como si la obra de Pina pudiera definirse como una constante producción de espectralidad, precisamente porque el espectro es visible e invisible a la vez. En este caso, su producción coreográfica sería en cierta medida un trabajo de duelo, cuya teoría hemos visto en nuestra lectura de la ópera danzada *Orfeo y Eurídice* (1975).

Pina decidió continuar y transformar la herencia de Jooss al nombrar *Tanztheater*, es decir danza-teatro, a su forma de hacer danza. ¿Por qué añadirle la palabra teatro a la danza? La teoría nos dice que “la teatralidad debe atravesar y restaurar de parte a parte la «existencia» y la «carne». Así, pues, puede decirse del teatro lo que se dice del cuerpo” (Derrida 1972: 38). Parece un imperativo metafísico el que Derrida, leyendo a Antonin Artaud, le impone al teatro, a saber, la tarea de restaurar el cuerpo y sus espectros. Si la teatralidad debe restaurar la existencia y la carne, entonces lo que se restaura en el teatro se restaura a la vez en la danza pues, ¿no es acaso el cuerpo el material de creación privilegiado de la danza? Así habría que insistir: lo que se restaura en la danza-teatro, se restaura también y sobre todo en el cuerpo, por lo tanto, los imperativos del teatro son también deberes de la danza.

Llamemos espectros a esos gestos invisibles a nuestros ojos que, no obstante, Pina lograba ver incluso con los ojos cerrados, tanto que ella misma parecía uno de esos espectros, efímera con su camisón claro en la esquina, apenas amparada por la pared de *Café Muller*. Sobre esta figura frágil de Pina recordemos las palabras de Claudia Galhós y Leonetta Bentivoglio:

A percorrer em queda a parede cinzenta de um café. Amparado da quede pela parede cinzenta de um café.

O corpo espectro. Quase a desaparece por baixo da leveza transparente rosa da camisa de dormir...

...O espectro, mulher rosa transparente, quase imóvel, permanece mudo perante o movimento sonámbulo, apoiado na parede, em agonia. (Galhós 2010: 13)

Légere et spectrale, pourtant une tunique claire, Pina Bausch se détache sur le mur du fond.

L'espace a une limite: le périmètre d'une prison. Le corp a une limite: son éternel désir de contact et d'amour. (Bentivoglio 2010: 24)

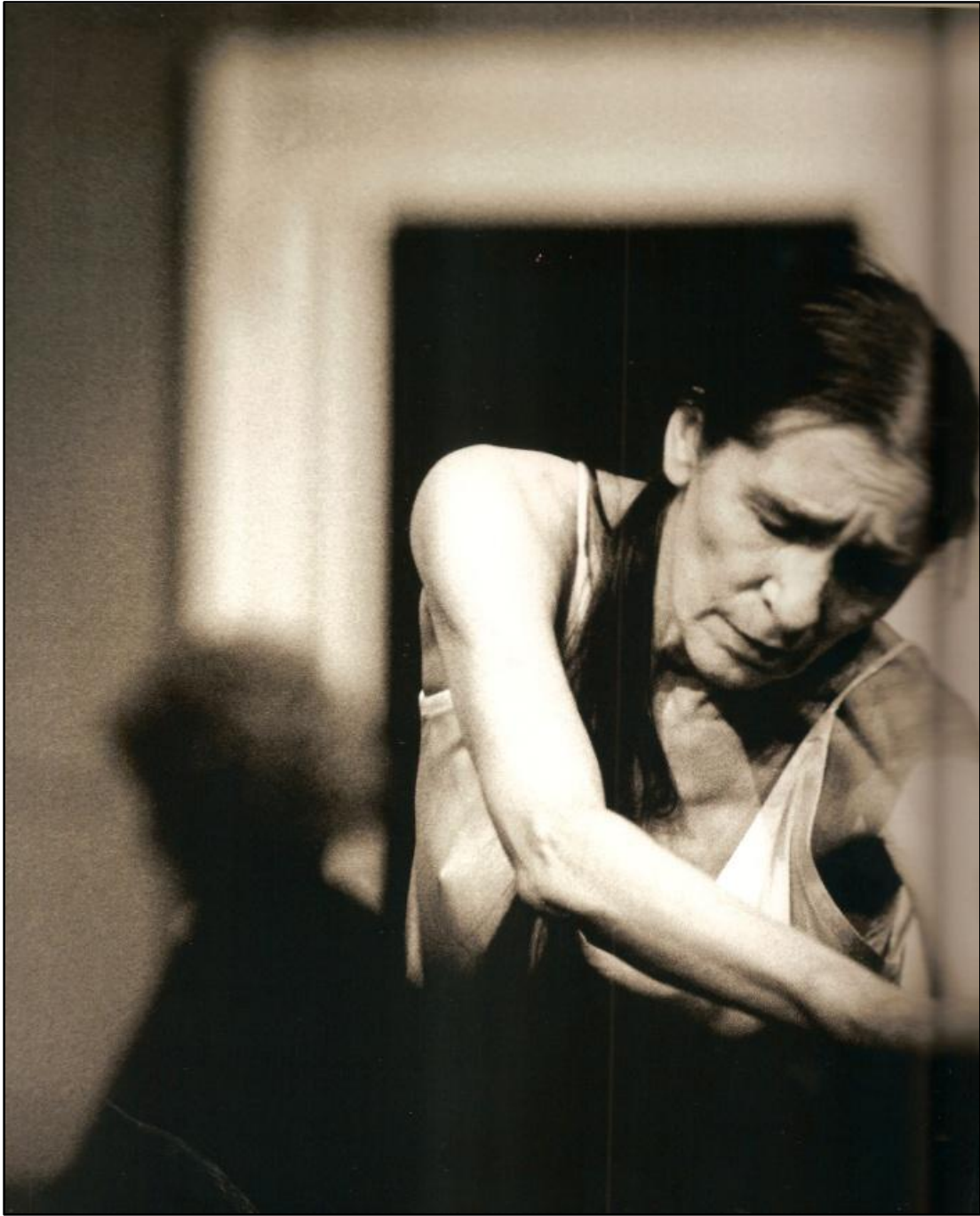


Fig. 53 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.
Pina Bausch
Fot. Guy Delahaye

Pina Bausch lo entendió no separó lo que ya en el origen de la tragedia estaba unido: teatro y danza, que nacieron como una misma manifestación y, sólo más tarde, bajo la fuerza del *logos*, es decir del texto, fueron alejándose entre sí. Esta separación es, en

palabras de Nietzsche, el problema del conocimiento, es el abismo que separa el mundo de la realidad cotidiana del mundo de la realidad dionisiaca, sumergiendo al hombre en un estado letárgico. Precisamente por intentar unir cuerpo y *logos*, la danza-teatro de Pina está al comienzo del abismo, su tarea es regresar a la época donde nuestra capacidad colectiva de la danza aún no había sido mutilada. Se trata de intentar volver a una época perdida una y otra vez, como diría Nietzsche, en un eterno retorno, pero un retorno que no cesa de hundirse, quizá porque la pregunta sobre el origen retrocede y se bifurca constantemente, como matiza, Jean-Marc Adolphe (2007: 10): “*Le Tanztheater de Pina Bausch est un théâtre de l’eternel retour. Mais un retour qui sans cesse se dérobe, bute sur la question de l’origine et advient précisément en reflutant, bifurquant, s’exilant de l’origine. Greffant de l’inédit dans l’archaïque*”. En este sentido nuestros gestos arquetípicos, mediante la técnica de la danza-teatro de Pina, se convierten en gestos inéditos, en los que, no obstante, reconocemos un origen arcaico.

El teatro del futuro con el que soñaba Nietzsche tal vez se parece al teatro del futuro con el que soñaba Artaud. Para este último la danza, y en consecuencia el teatro, todavía no habían comenzado a existir (1978: 101). En ambos casos hay un deseo de porvenir y un futuro no escrito. Quizá con Pina comenzó la existencia de ese teatro con el que Nietzsche y Artaud soñaban, danza-teatro como función orgánica y poética de la realidad humana que no escinde el cuerpo.

En *Café Müller* Dominique Mercy baila un solo, su danza es hermosa y es dinámica, a pesar de que no tiene los ojos cerrados parece no ver, se arroja sin miedo a los muebles. Rolf Borzík entra al escenario nuevamente a quitar sillas y mesas. La mujer pelirroja entra también y mira la danza de Mercy, camina de un lado a otro, observa, se detiene, observa con sus pasos pequeños y nerviosos. Jan Minarik vestido de gris entra también, solo camina. Cuando Mercy termina su danza salen de escena estos tres, Borzík, la pelirroja y el hombre de gris. Entra Pina pero se detiene en la puerta giratoria, haciendo que la puerta dé giros cada vez más rápido, la vemos correr con los ojos cerrados detrás de una puerta que gira sobre su propio eje repetidas veces.

Etel Adnan afirma que en *Café Müller* está todo lo que Pina quiso decir simplificado al extremo, pero, ¿qué es *todo*?, ¿cuál es esa síntesis genial que pudo

concentrar *todo* en una cafetería tan *vacía*? En *Café Müller* no hay comida alguna, ni siquiera agua o café, los jóvenes chocan sus cabezas contra las mesas, las sillas y los muros, hay otras historias entre líneas que aparecen con la ceguera y la penumbra tras la repetición. En el subtexto de todas sus creaciones, advierte Adnan, está su secreto miedo a la locura y su familiaridad con ella, porque cada vez que uno alcanza sus últimos límites se enfrenta con la locura, la locura nos espera y nos mira como una de las manifestaciones de la muerte:

The subtext of all her creations is in there: her secret fear of madness, her involvement with it, because every time one reaches one's furthest limits, one faces madness, madness waits there and stares at us, as one of the manifestation of death... And in *Café Müller* her old collaborator, Madness-into Death, was all present, made bare: the young men were cracking their heads against tables, chairs, and walls, with the totality of their blind energies, and she was slowly dancing alone, at the corners, in the background, stretching and twisting her arms, in the dark, like an eye, death's constant eye on the forces of life. (Adnan 2010: 88-89).

Malou Airaudo se incorpora, queda con el torso desnudo sentada en una silla, la vemos de espaldas, percibimos movimientos que parecen suspiros o sollozos. Mercy va hacia donde ella, se abrazan, deshacen el abrazo, casi sin fuerzas repiten el gesto en el que él la carga a ella, cuando Airaudo cae al suelo no se incorpora más. Mercy se sienta sobre una silla y se apoya en una mesa. Nos encontramos en presencia de una repetición que sobresale enmascarada, disminuida. Casi sin fuerzas repiten el gesto en el que se abrazan y él la carga en la figura de la novia o *La piedad*, pero esta variante tiene una calidad tan diferente que es capaz de llevarnos muy lejos del punto de partida: la propia palabra repetición nos parece entonces empleada simbólicamente, como metáfora o analogía. No es una repetición mal lograda, sino una disimetría, una reiteración “que se forma ella misma al vestirse, al enmascararse y disfrazarse” (Deleuze 2005: 98). En este caso la nueva piel es la energía última con la que los cuerpos agotados se encuentran, la superficie extrema en la que los cuerpos apenas se tocan a pesar del abrazo, la visible renuncia a volver a intentarlo: la muerte. Entran a escena el hombre de gris y la mujer pelirroja, cada uno sobre una silla se sientan a la misma mesa que Mercy. Airaudo en camisón rosa, frente a ellos, permanece tumbada en el suelo. Es quizá aquella locura de la muerte a la que hace referencia Etel

Adnan. Esta repetición “posee el secreto de nuestras muertes y nuestras vidas, de nuestros encadenamientos y nuestras liberaciones, de lo demoniaco y de lo divino” (Deleuze 2005: 98).

Mercy se levanta de la mesa con violencia, se levantan también el Jan Minarik y Meryl Tankard, la mujer pelirroja, salen de escena. Mercy comienza una danza frenética en la que Rolf Borzik avienta sillas y mesas por el aire con tal de abrirle espacio. Tankard entra y observa, por primera vez interviene en la escena, moviendo sillas, abriendo puertas. Mercy traza una danza en línea recta que atraviesa el escenario de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, es una danza que se compone de cuatro pasos, repetidos, una y otra vez, una y otra vez. La repetición escénica es un sinfín cruel sobre el cual Jacques Derrida, leyendo a Antonin Artaud, nos hace reflexionar:

El teatro como repetición de lo que no se repite, el teatro como repetición originaria de la diferencia en el conflicto de las fuerzas, donde «el mal es la ley permanente, y lo que está bien es un esfuerzo y una crueldad sobreañadida a la otra», tal es el límite mortal de una crueldad que comienza por su propia representación.

Puesto que siempre ha comenzado ya, la representación carece por tanto de fin. Pero puede pensarse la clausura de lo que no tiene fin[...]

Pensar la clausura de la representación es, por tanto, pensar la potencia cruel de muerte y de juego que permite a la presencia nacer en sí, gozar de sí [...]. (Derrida 1978: 73-74)

Tanto Adnan como Deleuze coinciden con Derrida en señalar la muerte como potencia, como presencia que se advierte en el ritmo de las repeticiones. Distinguiendo precisamente dos formas de repetición que no se separan, que se implican una en la otra: “Las dos repeticiones no son independientes. Una es el sujeto singular, el corazón y la interioridad de la otra, la profundidad de la otra. La otra es solo el envoltorio exterior, el efecto abstracto” (Deleuze 2005: 98). “Repetición de lo que no se repite”, leíamos arriba con Derrida, o en palabras de Deleuze (2005: 98): “una repetición de puntos relevantes, extraordinarios, bajo la de los puntos ordinarios”.

En algún momento de su danza Mercy cae al suelo y choca contra un muro, queda en el suelo y no se levanta, apenas realiza algunos movimientos pequeños cerca del muro

Meryl Tankard pelirroja, se queda de pie a su lado. Se quita el abrigo negro y las zapatillas rojas, hace una danza sencilla, casi escolar, con pasos muy marcados que nos recuerdan levemente al ballet para principiantes. Malou Airaudó está nuevamente sentada en una silla con el torso desnudo y tumbada sobre una mesa. Pina Bausch está en la esquina bailando con los ojos cerrados. Airaudó se pone de pie, sale de escena con el camisón rosa en las manos, sus pasos son pequeños, apenas nerviosos; nos recuerdan el andar acelerado de la mujer pelirroja en zapatillas.

La pareja Mercy y Airaudó entran a escena una vez más, hacen algunas secuencias de movimiento y se separan. Tankard se coloca de frente a Mercy acercando su cara, su boca, para dar y recibir un beso, él se retira, ella va detrás de él y se coloca de frente, cara con cara. Mercy sale de la escena. Vuelve a entrar, parece buscar a la mujer de camisón rosa, revuelve el escenario, revuelve los muebles. La encuentra. Mercy y Airaudó hacen una última danza juntos, ella lo carga, hace medio giro y él la carga a continuación, así repetidas veces, pareciera cierta reconciliación y encuentro, pero sólo hasta que chocan contra un muro. Frente a la pared él la carga y ella se estrella, ella lo carga y él choca contra el muro, repiten otra vez, cada vez más fuerte, se estrellan mutuamente, una vez y otra más. El sonido de sus cuerpos contra el muro es angustiante, finalmente se separan. Se encuentran se abrazan como la primera vez, él la sostiene en brazos en la figura de la novia o *La piedad*, ella cae al suelo y él sale corriendo. Detrás de él los dos hombres y la pelirroja intentan detenerlo. Malou Airaudó deja el escenario. Mercy, Borzik y Minarik salen también de escena. La pelirroja se ve sola en medio de una cafetería removida, vacía, oscura. Y en una esquina Pina Bausch.

Qué nos proponen los bailarines cuando él la carga y ella choca contra la pared, cuando ella lo carga y él choca contra el muro, por qué repiten otra vez, por qué además la repetición es intensiva, cada repetición es un exceso, cada vez más fuerte se estrellan el uno contra el otro, una vez y otra más, ¿por qué? Hay que saber que los bailarines no se están lastimando realmente, tienen una técnica que les permite moverse sin golpearse de verdad, sin embargo, nos duele verlos, nos duele vernos en una situación parecida, porque ese estrellarse con técnica es verdadero, es un movimiento real que nos conmueve:

Una obra de arte es repetida como singularidad sin concepto, y no es por azar que un poema debe ser aprendido de memoria. La cabeza es el órgano de los intercambios pero el corazón es el órgano amoroso de la repetición. (Cierto que la repetición también concierne a la cabeza, pero precisamente porque es su terror o su paradoja). (Deleuze 2005: 51)

Hacia el final de *Café Müller* los bailarines mezclan sus personajes, pero diremos más correctamente que mezclan sus movimientos. Reconocemos a cada *performer* por sus vestidos, pero sobre todo, los diferenciamos por la forma de moverse, cada uno de ellos ha repetido las frases de movimiento a tal grado que somos capaces de distinguirlos, somos capaces de ver a través de sus cuerpos el mundo interior que nos quieren mostrar. Cuando todo parece quedar suficientemente claro, cuando reconocemos quién es quién, cuando todos se han ido del escenario y sólo quedan las dos mujeres, la pelirroja y Pina, entonces ellas se entremezclan y nos desconciertan absolutamente.

Meryl Tankard se queda en la escena bailando sola, haciendo frases de brazos, casi de manos, un poco tímida. Jan Minarik entra con un nuevo atuendo, con gafas y abrigo, se mueve con pasos rápidos, nervioso, corre y atraviesa el escenario. Nos recuerda el antiguo andar de la pelirroja, que ahora baila. Sale del escenario. Entran la pareja Mercy y Airaudo, danzando, estrellándose. Rolf Borzik quitando sillas. Salen de escena y se concentran en la puerta giratoria, repitiéndose una y otra vez en cada giro de la puerta. Pina sale al fin de la esquina y hace su última danza, ciega y hermosa la vemos bailando con espectros. Tankard se acerca con pasos pequeños, se quita el abrigo negro y lo coloca en la espalda de Pina, se quita la peluca pelirroja y la coloca sobre la cabeza de Pina. Deja las zapatillas rojas en el suelo y se va descalza, sin prisa, tranquila. Pina pelirroja y ciega atraviesa el escenario con pasos pequeños y acelerados, se extravía en la penumbra, choca contra sillas y mesas. La cafetería se va quedando vacía, escuchamos un cuerpo que choca contra los muebles en penumbra. Oscuro.

5. Itinerarios de Pina Bausch

Esta ciudad por la que vagabundeo sin dormir no me debe su existencia. Ni siquiera mi calle cuando, apagado el radio de la carnicería, entre un gallo y otro, en perfecto silencio, salgo al balcón o ando por la azotea.

Antonio José Ponte: *La fiesta vigilada*

5.1 Ética y encuentros

Tanzabend II (Madrid)

En casi todas las entrevistas que hemos leído y escuchado, los interlocutores coinciden en una descripción de Pina Bausch: gran artista y excelente ser humano. En el documental de la televisión española, *Pina en las ciudades*, escuchamos el testimonio de Juan Verdú, estudioso del flamenco y amigo de la coreógrafa alemana: “siempre que me veía me cogía de las manos, me decía que me quería mucho y me daba dos besos, era un ser humano maravilloso, ya no sólo como artista, como ser humano. La sonrisa... te acercabas a ella y te daba paz, te daba felicidad y algo especial cuando estabas a su lado” (Cf. Masip 2010). Pina y su compañía, durante su estancia madrileña para la construcción de la pieza *Tanzabend II* (1991), pasaban largas noches en el mítico bar flamenco “Candela”. Este fue un lugar importante para ella porque ahí conoció a mucha gente en el ambiente del cante y del baile. A principios de los noventa estaba comenzado a crear a partir de residencias por diferentes ciudades del mundo, recorriendo rincones, pasajes y calles, observando a la gente y la danza de otras culturas. La Guerra del Golfo estaba siendo televisada en directo mientras estaban en Madrid, ante el desasosiego de los bombardeos y las invasiones contra Irak, retransmitidas como si se tratara de un espectáculo, el encuentro con los flamencos era un bálsamo para todos. *Tanzabend II* es una pieza fría y desolada que transmite el vacío que se vivía en aquel tiempo; la nieve cae sobre el escenario:



Fig. 54 *Tanzabend II* (1991), Pina Bausch.
Fot. Ulli Weiss

El contacto con el otro o con los otros está en la base de lo social; la historia humana es la constante relación yo-tú. Para Martin Buber (1993: 7), yo-tú es una palabra básica, doble, que “funda un modo de existencia”, y agrega: “Toda vida verdadera es encuentro” (1993: 13). El encuentro cara a cara entre dos personas, sea en la calle, en los bares o en el teatro, es un instante privilegiado de comunicación y de actuación en el sentido teatral del término: entendemos que los cuerpos *performan* el género, la historia y la ética. El género es, según las palabras de Butler (1990: 297), “una repetición estilizada de actos”, verificada por otros a partir de gestos y signos sociales definidos, es decir, codificados a partir de la repetición. El descubrimiento del otro ilumina un espacio inmediatamente anterior a toda representación, es el origen y el destino de todo acto escénico. Por eso las piezas de danza-teatro de Pina indagan en las formas de los comportamientos públicos:

Desde el punto de vista de su concepción, las piezas de Pina Bausch están emparentadas con las leyes y reglas no escritas de las fiestas, las ceremonias, los peep-shows, los salones, las varietés, las actuaciones, la prostitución callejera, los números de circo, los acontecimientos deportivos, los strip-tease, los concursos, los sexclubs, la liturgia, los trucos de magia, los ritos, los actos compulsivos, los restaurantes y bares, las acciones de artistas, los protocolos, los prados para jugar, los travestis, las salas de espera, las etiquetas, el carnaval, las operaciones de rescate. (Kay 1988: 111)

Antes hemos hablado de la mirada de Pina como una capacidad especial que jugó un rol principal en su oficio como creadora escénica. Ahora hay que agregar que esta forma de ver y entender la vida a través del cuerpo la compartió con sus bailarines. Tras muchos años de trabajo conjunto, Pina legó a sus *performers* esta mirada y al igual que en ella, ha devenido herramienta creativa para todos aquellos que han formado parte de la *Wuppertal Tanztheater*. Una facultad que hay que entrenar y cuidar con el mismo empeño con el que se trabajan los saltos, las piruetas, los torsos o la voz, una técnica y, a la vez, una responsabilidad infinita con los otros. El motor originario de las puestas en escena de Bausch es, como ya lo hemos subrayado, el encuentro. En la mirada se concentra el reconocimiento del tú y la deconstrucción del yo: “el rostro desarma la intencionalidad que lo observa”, precisa Levinas (2001 [1998]: 62). Según este filósofo, la huella del otro está

en el rostro, significando algo más allá que la presencia, revelando un tiempo pasado. No obstante, para Pina el descubrimiento de la otredad está en todo el cuerpo: en los brazos, en los gestos con las manos, en los bailes en pareja o en grupo, en los roces, en los saltos y en los torsos que contienen órganos, vísceras, fluidos y excreciones. La humanidad se revela a través de los cuerpos, tanto que casi podríamos afirmar que las sociedades se distinguen entre sí, sobre todo, por los cuerpos que las constituyen.

Raras son las compañías como la *Wuppertal Tanztheater* para las cuales viajar a otros países ha tenido tanta importancia. Pina Bausch y los *performers* volvían a Wuppertal enriquecidos de experiencias, de música, de intensidades y de ritmos nuevos. Como si en el encuentro con otras culturas creciera el espectro del cuerpo, aumentando la intencionalidad, es decir, el deseo. Según palabras de Levinas (2001 [1998]: 63), el deseo es “arder en un fuego diferente de la necesidad que la saciedad extingue, pensar más allá de lo que se piensa”, encontrarse con el otro. Ese era el trabajo de Bausch, el repertorio de la compañía se distinguió por las colaboraciones en residencia que hicieron, sobre todo, a partir de los años noventa: *Walzer* (1982) en Amsterdam; *Viktor* (1986) en Roma; *Palermo, Palermo* (1989) en Palermo evidentemente; *Tanzabend II*(1991) en Madrid; *Nur Du* (1996) en California; *Der Fensterputzer* (1997) en Hong Kong; *Masurca Fogo* (1998) en Lisboa; *Wiesenland* (2000) en Budapest; *Água* (2001) en São Paulo; *Nefes* (2003) en Estambul; *Ten Chi* (2004) en Saitama, Japón; *Rough Cut* (2005) en Seúl; *Bamboo Blues* (2007) en Calcuta y la pieza póstuma “...*Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...*” (2009) en Santiago de Chile. La muerte de Pina sorprendió a la compañía durante el proceso de creación de esta última obra.

Pina legó a sus *performers* la capacidad de observar, pero observar simplemente no sirve de nada, matizaba nuestra coreógrafa (Cf. Servos 2001: 311), habría que recordar que toda herencia posee un secreto y una fuerza. Comprenderemos el poder de la mirada, sí y sólo si somos capaces de escudriñar las superficies corporales para entender que todos los cuerpos son acontecimientos que se implican unos a otros, encuentros que están en la base más primigenia de lo social. Los cuerpos con sus pasiones y sus acciones, producen efectos

que llamamos, junto con Deleuze, “incorporales”⁶⁹. Entonces afirmaríamos que la mirada puede convertirse en otra forma de percibir los estados del cuerpo, siempre distintos. “Se hereda siempre de un secreto —que dice: «Léeme, ¿serás capaz de ello?»” (Derrida 2003[1995]: 30). Las piezas que hemos citado arriba responden a diferentes ciudades del mundo, en cada una de ellas vemos el estilo de la danza-teatro de Pina y, además, reconocemos otra forma de viajar.

5.II. Seres y rincones que se revelan al *flâneur*

Viktor (Roma)

A partir de algunos registros en video y notas de colaboradores, podemos imaginar cómo eran los procesos de creación en las residencias en el extranjero. El trabajo de Pina Bausch y el de su compañía se asemeja al deambular del *flâneur*, un personaje que vagaba por las calles sin rumbo fijo, sin objetivo, abierto al azar y atento a la revelación de lo inesperado. Walter Benjamin recreó esta figura literaria de la Francia del siglo XIX a través de la poesía de Charles Baudelaire⁷⁰:

En los pliegues sinuosos de viejas capitales
en donde el mismo horror suele tener su encanto,
yo acecho, obedeciendo antojos humorales,
ciertos seres decrepitos y humildes que amo tanto. (Baudelaire 1979: 170)

⁶⁹ Ya hemos hablado antes de este término que usa Gilles Deleuze (1989: 9) para hablar de los efectos de los cuerpos entre sí: “Estos efectos no son cuerpos, sino «incorporales» estrictamente hablando. No son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos o dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos. No se puede decir que existan, sino más bien que subsisten o insisten, con ese mínimo de ser que convienen a lo que no es una cosa, entidad inexistente. No son sustantivos ni adjetivos, sino verbos. No son agentes ni pacientes, sino resultados de acciones y de pasiones, unos «impasibles»: impassibles resultados.”

⁷⁰ Aunque la referencia a Baudelaire es la más recurrente, Benjamin también analiza otros autores como Marcel Proust para apoyar su teoría del *flâneur*. En el *Libro de los pasajes* recrea una cita de *Du côté de chez Swann (Por el camino de Swann)* para hablarnos del principio del callejeo en Proust. “«Bastante aparte de todas esas preocupaciones literarias y sin relación alguna con ello, de repente un tejado, un reflejo de sol sobre una piedra, el olor de un camino hacían que me detuviera por el puro placer que me daban, y también porque parecían ocultar más allá de lo que yo veía algo que me invitaba a venir a coger y que a pesar de mis esfuerzos no lograba descubrir». (Proust 1939: 256) —Este pasaje revela con toda claridad la disolución de la antigua sensibilidad paisajista romántica y el nacimiento de una nueva visión romántica del paisaje que más bien parece serlo de lo urbano, pues ciertamente la ciudad es el verdadero territorio sagrado del *callejeo*. Se expone aquí, sin embargo, por primera vez desde Baudelaire (en el que no aparecen aún los pasajes, aunque hubiesen muchos en su época) (Benjamin 2005 [1982]: 425-426).

Raimund Hoghe trabajó como dramaturgo de la compañía de Wuppertal en la pieza *Víktor* (1986) con residencia en Roma. En un libro dedicado al trabajo de Pina, este autor recupera algunas notas de aquel viaje a la capital italiana: “en una calle una mujer camina, encorvada, temblorosa, con la cabeza baja. Con una mano se apoya en un bastón, con la otra extiende una lata a los paseantes. Alguien se pregunta si es real” (Hoghe 1987: 141). Además de recordar que los bailarines de Pina tuvieron que aprender a ser *performers*, creadores que se exponían con toda su historia personal, habría que agregar que igualmente, para perseguir secretos, se ejercitaron caminando entre las calles de la ciudad, como si de un laberinto se tratara. Esa mujer encorvada y temblorosa era como uno de esos seres decrepitos y humildes de Baudelaire o, como hemos visto en el capítulo dos, esa mujer es parte de las minorías escondidas y olvidadas que el escritor Mario Bellatin convierte en protagonistas de sus relatos, cuyo deterioro físico pone en cuestión cualquier idea de normalidad. Pina Bausch la convirtió en uno de los personajes del segundo acto de *Víktor*: Una vieja desarrapada y gruñona toma la dirección del conjunto, escéptica mira a las otras mujeres que describen grandes círculos con los brazos; mientras que un hombre se dedica a medir el espacio con la ayuda de un bastón y otro más se transforma en bailarina del vientre. La anciana dirige un batallón de féminas que se pavonean con rigidez, con pasos pesados y brazos exageradamente estirados. Ella las corrige brutalmente, e incluso despide a algunas de las bailarinas. La danza deja de ser una acción de grupo para convertirse en una terrible faena, un arrebató solitario. La vieja manda al diablo a la bailarina del vientre y grita al público: “¡Váyanse a la mierda!”. Sin desconcentrarse, retoma la dirección de su grupo de mujeres, antes de que todo degenera en pánico.



Fig. 55 *Viktor* (1986), Pina Bausch.
Fot. Jong-Duk Woo

En el programa de mano de la presentación de *Viktor* en la Ópera de Lyon (1994), Leoneta Bentivoglio describía esta pieza como “el desencadenamiento imprevisto de un desorden colectivo desenfrenado. Un lugar de paso surrealista donde todo es posible y donde cada uno desarrolla su propio juego en una guerra de acciones individuales” (Cf. Adolphe 2007:21). En esta sociedad global el consumo conduce y modela, en gran medida, el espacio privado, desfigurando cada vez más el orden público; sin embargo, por más que quieran convencernos del valor del individuo frente a lo social, el teatro pone en marcha toda su maquinaria para refundar la convivencia de esos dos espacios. El espectro es un modo de ser-cuerpo-en-escena. Jacques Derrida (2003[1995]), inspirado en *Hamlet*, subraya la herencia de todo espectro: hacer justicia por aquellos que no están *presentemente* vivos o visibles. Recordemos que una de las estrategias de las sociedades del primer mundo es invisibilizar a los pobres: limpiar las calles para que no se vea a los desposeídos, a los que no tienen hogar, a quienes piden limosna, “mediante un sistema policial, carcelario, judicial, a fin de no tener que tratar a la realidad política y económica que está detrás” (Wacquant 2006: 61), no significa que la pobreza haya desaparecido, sino que la sociedad

finge que los pobres no están o son invisibles. El teatro da nuevo significado al encuentro de un cuerpo frente a otro, en *Víktor*, Pina Bausch lleva a la escena la actuación de un cuerpo marginado, encorvado y tembloroso que deja de pedir limosna en la calle para levantar espectralmente la cabeza en la escena y arremeter contra la sociedad que lo ha dejado arruinarse, utilizando el tiempo como mecanismo de aceptación, tal como lo percibimos en la cita que sirve de epígrafe a la obra *Flores* de Mario Bellatin: “Cualquier clase de inhumanidad se convierte, con el tiempo, en humana. En la oscuridad del mundo están enterradas todas las variedades de transgresión” (Kawabata 1995: 106). Cuestionarnos qué cuerpos definen a qué sociedades es imprescindible cuando hemos dado el paso que va de las palabras al cuerpo en sus diferentes modos de ser, es decir, cuando comprendemos que no hay ética posible ni justa si no reconocemos el respeto “por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos* tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido” (Derrida 2003 [1995]: 12). La ética de los cuerpos tendría que implicar en sí los modos de ser espectrales e invisibles.

“Me gustaría que las chicas volasen” (Cf. Hoghe 1987: 153), expresaba Pina Bausch unos días después de que dejaran Roma. Frente a ciertas actitudes familiares uno puede sentirse profundamente extranjero y en el aire las mujeres parecen de pronto totalmente perdidas, etéreas como plumas: “¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese, volando, de algún paseo por los alrededores!” poetizaba Gironde (1932) sobre la mujer que sabe volar y se aleja por el aire como el extranjero, como el viajero:

Pero sólo el que parte por partir, es viajero:
corazones sensibles a todos los reclamos
para quien su destino, bueno o malo, es primero,
y, sin saber por qué, responden siempre: “¡Vamos!” (Baudelaire 1979: 247)



Fig. 56 *Viktor* (1986), Pina Bausch.
Ruth Amarante
Fot. Maarten Vanden Abeele

5.III. Sigilosos sonidos de la migración

Masurca Fogo (Lisboa)

Había una predisposición de Pina Bausch y de sus bailarines para observar y escuchar lo que las ciudades guardan entre sus calles. En el film documental *Lissabon Wuppertal Lisboa*, de Fernando Lopes, hay un texto que subraya precisamente esa actitud de la compañía para la creación de la pieza *Masurca Fogo* (1998): “*Chegam de olhos e ouvidos bem abertos, de veias bem temperadas, atentísimos aos sinais, às cintilações, aos sons, aos perfumes a às emoções que a cidade lhes fôr sugerindo*” (Lopes 1997). Durante

las tres semanas de residencia, los bailarines se ajustaron a una agenda rigurosa. En la mañana tenían entrenamiento de danza con clases de ballet en las viejas instalaciones de la *Compañía Nacional de Bailado*, un edificio en la *Rua Vitor Cordon* de altos techos y grandes ventanas por donde se escuchan los murmullos de las calles de Lisboa. Todos los días salían a caminar en grupo o individualmente para buscar imágenes de la ciudad. Después se reunían en el estudio para traducir los gestos, las imágenes, los sonidos, los silencios y los olores a su manera, a saber, con el cuerpo.

Tanto en la puesta en escena como en el documental vemos a la bailarina Regina Advento hacer equilibrio con cubos en manos y cabeza para aludir al grupo de mujeres que vendía pescados en la calle. En la misma escena del documental, la bailarina se acerca a Pina para contarle lo que vio: “la policía llegó y ellas escondieron todo detrás de las canastas donde trasportaban a los peces, se sentaron encima de las cajas y se pusieron a esperar, a esperar... cuando la policía se fue, ellas volvieron por los peces y recomenzaron la venta” (Lopes 1997).

El entrecruzamiento de varias culturas aparece en casi todas las piezas de Pina, sobre todo a partir de los años noventa. La música que escuchamos en sus obras puede pertenecer a cualquier parte del mundo y a cualquier época, pues lo que pretende ofrecernos es un mosaico hecho de contrastes. En las puestas en escena hay referencia a danzas asiáticas, tangos, danzones, valsos, rumbas, danzas africanas, tarantelas, como si todas las diferencias condujeran a un mismo pulso, al del corazón humano. Pina Bausch reconoció muy pronto que las danzas de cada cultura son formas de comunicación familiares a todo el mundo, en un baile de pareja, por ejemplo, hay dos seres que se recogen en la intimidad independientemente del estilo de baile.



Fig. 57 *Masurca Fogo* (1998), Pina Bausch.
Regina Advento
Fot. Ursula Kaufmann

En *Masurca Fogo*, desde luego, está la presencia del fado en las voces de Amalia Rodrigues y Alfredo Merceneiro, pero también hay tangos, valeses brasileños, piezas de jazz y música de Cabo Verde, entre otras. En la pieza hay una proyección con largas secuencias de un concurso de baile caboverdiano llamado mazurca, un baile de pareja sutil y muy seductor; algunos la criticaron diciendo que lo que habían visto en la escena era África y no Lisboa. Quizá la fuerte presencia de la comunidad caboverdiana en Portugal era evidente para la compañía de Wuppertal que miraba con los ojos del *flâneur*, pero no era importante para los habitantes de la ciudad quienes normalmente ven a los migrantes al margen de la esfera pública. A partir de su estancia en Lisboa, Pina Bausch generó cuestionamientos y reflexiones entre los propios portugueses, que se recogen en el libro de Claudia Galhós; una de ellas es la que hace Gil Mendo, vinculado a la Escuela Superior de Danza de Lisboa, sobre la conciencia multicultural o transfronteriza en Portugal:

Infelizmente, considero que há um lado provinciano em Lisboa que se reflecte muito nisto de sermos aparentemente uma cidade multocultural, porque temos a presença hoje de pessoas de origens muito diversas, mas vivemos afastados uns dos outros. Dentro da nossa perspectiva de comunidade, vivemos como si estivéssemos numa aldeia. Incorporámos isto de nos cruzarmos com outras pessoas, outras origens e memórias culturais completamente diferentes das nosas, mas parece que não nos diz nada. E chega alguém de fora e apercebe-se disso. (Cf. Galhós 2010: 228)

No obstante, más allá de una cuestión meramente portuguesa, la migración africana es una realidad intrínseca a la comunidad europea, ya desde el siglo XIX los trabajadores y proletarios venían de tierras lejanas, en la actualidad, una gran parte de la población de los países europeos viene de África, de Asia, de los países del Este y también de América Latina. Junto con otros pensadores, filósofos y creadores, creemos que la cuestión de los extranjeros representa no tanto un problema como una posibilidad para transformar la visión política de Europa y del mundo.

Una de las colaboradoras del proceso de *Masurca Fogo*, Irene Martínez, bailarina y coreógrafa mexicana quien trabajó como asistente de la compañía de Pina Bausch entre 1996 y 2000, remarca la presencia africana de esta pieza:

Amo entrañablemente *Masurca Fogo* que siendo inspirada en Lisboa tiene un título africano. En esta pieza Pina alcanza un punto muy alto en el cuestionamiento a la vida y la cultura europeas, pone sobre la mesa, con un respeto inmenso, la migración africana en Portugal que es finalmente un reflejo de todas las migraciones. Y las migraciones, tú también lo puedes constatar, son en esencia, el origen de todo el desarrollo humano. (Cf. Godínez 2014)

Con *Masurca Fogo* Pina Bausch hace referencia a la migración caboverdiana como forma de visibilizar a los migrantes y a las comunidades desplazadas de Europa. En este mundo globalizado, donde las migraciones clandestinas y no clandestinas son cada vez más comunes, es indispensable un pensamiento a favor de las diferencias y las hibridaciones; es necesario desarrollar una conciencia transfronteriza, tal y como lo propone Pina, o como lo exponen, por ejemplo, los *performers* chicanos⁷¹. También desde el campo de la filosofía Jacques Derrida nos invita a pensar la diferencia. El filósofo franco-magrebí señala la necesidad de un nuevo pensamiento de fronteras, un pensamiento sobre la extranjería y la hospitalidad en términos legales y reales: “un nuevo pensamiento de las fronteras, una nueva experiencia de la casa, del hogar y de la economía” (Derrida 2003 [1995]: 195). El arte nos ayuda a entender la filosofía y nos presenta algo que no aparece en los noticieros, a saber, que tanto las comunidades de migrantes como las poblaciones que están asentadas en las zonas fronterizas, tienden a desarrollar una conciencia mestiza que está en la cima de la ética, ya que estas comunidades asumen la alteridad, reconocen “al otro” que nos cuestiona la rigurosidad de los límites en general, y en concreto, entre lo público y lo privado. Al cruzar una frontera, muro, océano o desierto, el migrante ha transformado sus inquietudes personales en un proyecto público y político. Y así lo hace también, en cierto modo, el

⁷¹ Éste es el caso de Guillermo Gómez-Peña, artista mexicano-chicano, originario del Distrito Federal, migró a los Estados Unidos en 1978. Actualmente vive en la ciudad de San Francisco desde donde dirige el colectivo de *performance artists transfronterizos* “La Pocha Nostra”. Estos artistas o *performers* utilizan su cuerpo como soporte y herramienta principal de exposición tanto escénica como virtual, en combinación con diferentes materiales sonoros, plásticos y audiovisuales, creando lo que los críticos han denominado “*Chicano cyber-punk performances*” (Gómez-Peña 2012). Los *performances* mestizos de La Pocha Nostra invitan a desarrollar una conciencia transfronteriza, es decir “una conciencia que amplía los campos ideológicos, conceptuales y lingüísticos de cada comunidad para así estar en posibilidad de trabajar a través de las diferencias” (Prieto 1996: 235). Para terminar con esta referencia, e invitar al lector a que ahonde en su búsqueda, baste señalar que el migrante deviene extranjero, es decir, “el otro”, ese salvaje o monstruo híbrido que Gómez-Peña (1999) lleva al límite de lo grotesco en sus *performances* para que el espectador reconozca sus propias actitudes frente al extraño.

actor o bailarín en la escena, cuando se enfrenta cara a cara con el público y su cuerpo dice: “yo actúo”.

El documental *Lissabon Wuppertal Lisboa* recoge momentos únicos de un proceso de creación. Pina, sentada con un lápiz entre las manos, observa. Sobre la mesa había libros, folios, un cuaderno de notas, una caja de cigarrillos y unas gafas. Los bailarines proponían pequeños bailes, gestos, acciones, solos o en grupo, e inevitablemente todos se dirigían hacia Pina como si “ella fuese la luz que ilumina aquello que están creando” (Cf. Galhós 2010: 224). Uno de los momentos más entrañables del documental ocurre con la cámara detrás de Pina, quien sentada en la mesa, establece una complicidad con cada uno de los *performers*. Estos no sólo se acercaban a Pina para contarle historias por medio de la danza-teatro, sino que también se aproximaban a ella para escuchar sus secretos, cosas que los hacían reír, que los hacían pensar. “Esto no era lo que tenía en mente” verbalizaban algunos, mientras que otros se apoyaban en la mesa y eran acariciados por Pina como niños, como adultos, como cualquier ser humano que se desea recibir afecto. Lo que vemos en este documental, escribe António Mega Ferreira, colaborador del mismo, no es exactamente cómo se crea una obra de arte, sino la relación privilegiada entre una gran creadora, que era Pina Bausch, y otros grandes creadores, que siguen siendo sus bailarines (Cf. Galhós 2010: 225). Pina sabía que sus *performers* eran indispensables para que ella existiera, en este documental observamos cómo trabajaban y se aproximaban entre sí a partir del cuerpo para generar una comunicación física y sensible, no sólo en la escena sino fuera de ella.

En los primeros minutos de *Masurca Fogo* una mujer, la bailarina Ruth Amarante, coge un micrófono con cable, llena sus pulmones de aire y exhala un profundo suspiro, respira otra vez y camina por el escenario mientras suspira. Se escucha la voz doliente de K.D. Lang cantando *Hain't it funny*. Una fila de hombres en el piso del teatro recogen a la mujer, ella se recuesta sobre las manos de los bailarines quienes transportan su cuerpo hasta terminar la fila: “la *suspirante* flota en un mar de manos” (Almodóvar 2002: 205). Otro hombre toma el micrófono y lo lleva hasta la boca de la bailarina que no para de suspirar y acompaña a la mujer en todos sus trayectos. Ella se sube a la espalda de un hombre y se arroja al vacío, los bailarines la reciben en brazos, la mujer, con cabello suelto y largo traje

de flores rojas hasta los tobillos, suspende el tiempo cuando llena de aire sus pulmones, hasta que lo suelta todo en un largo gemido, no se distingue entre el placer y el sufrimiento, dolorosa belleza o dulce melancolía de la *saudade* portuguesa: “*Onde muitos vêm tristeza no desenho a negro da alma por via do fado, Pina Bausch sentiu certamente a natureza delicada, simultaneamente feliz e triste, deliciosamente melancólica desta expressão tão portuguesa*” (Galhós 2010: 231).



Fig. 58 *Masurca Fogo* (1998), Pina Bausch.

Ruth Amarante

[en línea] <http://mouvement.over-blog.com/article-masurca-fogo-pina-bausch-40475494.html>

Esta misma escena de los suspiros aparece hacia el final de la película de Pedro Almodóvar *Hable con Ella* (2002): “Por esa época vi en Barcelona *Masurca Fogo* y quedé prendado de su vitalidad y optimismo”, recuerda el cineasta, quien además evoca su “aire bucólico y esas inesperadas imágenes de dolorosa belleza, que como a Marco, me hicieron llorar de puro placer” (Almodóvar 2002: 227). Con dos escenas de *Masurca Fogo* el director cierra el film, pues como había señalado en el guión: “Pina Bausch había creado sin saberlo, las mejores puertas por las que entrar y salir de *Hable con Ella*” (Almodóvar 2002: 227). La película comienza con una escena del *Café Müller* y termina con otra escena de *Masurca Fogo*: varias parejas bailando al ritmo de una mazurca de Cabo Verde,

acompañadas por el sonido de una pequeña cascada que fluye del muro de hierba. *Masurca Fogo* es, de alguna manera, una declaración de amor:

Aparecen varias parejas bailando al ritmo de una bucólica canción caboverdiana. El decorado es una masa enorme de campo verde del que caen en cascada delgados chorros de agua.

La música, el agua, las parejas bailando, el campo lleno de hierba, el murmullo del agua invitan a disfrutar de la vida y de cada uno de los sentidos que la naturaleza nos ha regalado. (Almodóvar 2002: 209)



Fig. 59 *Masurca Fogo* (1998), Pina Bausch.

[en línea] <http://ecrannoir.fr/blog/blog/2009/06/30/pina-bausch-seclipse-1940-2009/>

Jean-Marc Adolphe describió a *Masurca Fogo* como un “orgasmo metafísico a tiempo de fado”, y, de manera general, Ronald Kay se refiere al trabajo de Pina como un “acontecimiento sensual intenso” (Cf. Galhós 2010: 235).

5.IV. Un escenario en ruinas

Palermo, Palermo

La gente se sumerge de lleno en el mundo de Pina cuando entra en la sala, el telón está abierto y el mundo creado para cada obra se expone desde un inicio. Los paisajes pre-existen sin testigos, están ahí, sin prisa, ocurriendo como acaece la puesta de sol. En todas las piezas excepto en una, *Palermo, Palermo* (1989). Cuando el público asiste al teatro para ver esta obra, la cortina está cerrada y, cuando se abre, la primera imagen que recibe el

espectador es la de un muro que cubre casi todo el marco del escenario; poco después, éste se derrumba con gran estruendo, los ladrillos huecos hacen una escenografía de ruinas con disposiciones azarasas por las que transitan los bailarines como entre viejos caminos y corredores de un laberinto creado por el tiempo. Si, como decía Benjamin (2005 [1982]: 434), “la ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto” y, “esta realidad es la que persigue el *flâneur*”, ¿qué viejo sueño o pesadilla esconde la ciudad en ruinas? En esta pieza de Bausch el callejeo por una ciudad tan antigua como Palermo, fundada en el siglo VIII a. C., se hace evidente en el escenario cubierto de polvo y derribos, no se destacan sino las esquinas, los huecos, los escombros y, en suma, cierta atracción a la escena de un desastre. Las historias que Pina quiso llevar al teatro no están en fechas, ni en edificios conmemorativos, están entre las ruinas, tal y como lo describe Benjamin en la novena tesis con la figura del ángel de la historia: “En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (Benjamin 2005: 23). El ángel de la historia es alejado por un huracán que lo empuja hacia el futuro, mientras que el *flâneur* camina sin rumbo rehuendo en silencio de los itinerarios establecidos: “Nuestro amigo puede callar. Cuando sus pasos se acercan, el lugar ya ha entrado en actividad, su simple cercanía íntima -sin hablar, sin espíritu- le hace indicaciones” (Benjamin 2005 [1982]: 421). El pasado aparece entre las ruinas con cierta esperanza de recomenzar, como si hubiera en ellas “una reserva de tiempo suficiente como para sostener un credo. Volver a las ruinas es apearse a la velocidad, regresar al pasado con el fin de recuperar la confianza perdida en algún punto” (Ponte 2007: 161).

A partir de esta pieza de Pina entendemos la ruina como la figura de un tiempo sin esplendor, que se opone al edificio, al documento y a la conmemoración histórica; los bailarines de *Palermo, Palermo* se integran al derrumbe, transformándolo en un espacio que acoge la presencia de los cuerpos. Subrayemos entonces la diferencia entre la contemplación de la “ruina clásica” y la perversión de la “ruina habitada” a partir de la obra del escritor cubano Antonio José Ponte, quien estudia, poetiza y documenta la ciudad de La Habana. La curiosidad del turista que quiere aproximarse a la ruina para encontrar una belleza histórica choca ante la vidas vividas entre los escombros: “Aquel que halla deleite

entre ruinas habitadas cabe entre los espectadores de penas capitales, los visitantes de morgues y de anfiteatros anatómicos, los curiosos de incendios, los privilegiadores de la crónica roja” (Ponte 2007: 168). El uso de la ruina como la legitimación política del régimen de Fidel que mantiene y perpetúa el escenario de una guerra contra los Estados Unidos que no ha ocurrido nunca, la convivencia y la aceptación de una ciudad en ruinas, todo esto encierra una pesadilla: “la posibilidad de que te estás arruinando tú también dentro de ella” asegura Ponte en el documental *La Habana: El arte nuevo de hacer ruinas* (Borchmeyer y Hentschler 2006).



Fig. 60 *Palermo, Palermo* (1989), Pina Bausch.
Fot. Jochen Viehoff

Nosotros nos detenemos en la figura de la ruina, no obstante, hay otras interpretaciones de esta primera escena de *Palermo, Palermo* que subrayan el año en que fue creada la pieza, 1989, el mismo de la caída del muro de Berlín, indicando que más que un guiño o mera coincidencia hay un posicionamiento político a favor de la reunificación de Alemania. Sin embargo, apunta Norbert Servos, en esta pieza no se desarrolla ningún tema nacionalista (2001: 200). Por el contrario, en esta pieza, como en *Masurca Fogo*, se recoge la realidad híbrida o multicultural de Palermo, los migrantes están por todos lados; han estado antes y seguirán habitando tierras extranjeras. Cayó el muro de Berlín, pero cuántas fronteras permanecen en pie. A pesar de su tamaño y peligrosidad, los límites

económicos y políticos no detienen a los millones de personas que habitan el orbe, la gente cruza de un lado al otro a pesar de la violencia de una construcción carcelaria que toda frontera suele ostentar. En la primera escena se derrumba el muro, el resto de la pieza sucede en un espacio arruinado y accidentado. Uno de los principales legados de Pina Bausch es el que nos invita a desarrollar un pensamiento transfronterizo en todos los sentidos. Habría que pensar en todos los muros invisibles que existen en nuestras cabezas, argumentaba Pina en una entrevista en *Le Monde* (Cf. Adolphe 2007: 21). Una de esas fronteras del pensamiento es la del género, la cual se pone en cuestión con la figura del travesti, que aparece en *Palermo, Palermo* y que analizaremos, con más detenimiento en las próximas páginas:



Fig. 61 *Palermo, Palermo* (1989), Pina Bausch.
Jan Minarik
Fot. Ursula Kaufmann

António Carallo, bailarín portugués de origen italiano, quien participó en la creación de *Palermo, Palermo*, recuerda con especial sentimiento este proceso: “*Era o meo mundo do Sul, não apenas geográfico, mas das memórias*” (Galhós 2010: 220). Trabajar en las piezas de Pina es siempre trabajar la propia historia (Hoghe 1987: 135). Para estos bailarines, implicados en la búsqueda de sentido de cada pieza, la ciudad deviene un mapa emocional que se explora desde el pasado, reminiscencias de infancia, recuerdos de una ciudad soñada. Carallo decidió caminar en la periferia de Palermo, la “zona de expansión norte”, un lugar donde fueron desalojadas las familias de escasos recursos que vivían en los viejos edificios del centro de Palermo para evitar los derrumbes.

¿Qué vio António Carallo en esas calles, en esos rostros? ¿Qué nos propone desnudo, sentado entre las ruinas de la puesta en escena? Quizá su idea era conectarnos con las personas que viven entre los escombros y tienen la consciencia de estar al margen, como si habitaran la escena de un desastre⁷². Carallo utiliza el cuerpo como el medio, el *médium*, para que los otros se pongan de manifiesto en el escenario:

«Ya es tiempo», el tiempo se junta y se conjunta aquí, ahora, un ahora que adviene a sí mismo en el acto y en el cuerpo de esa manifestación, «ya va siendo tiempo» de que me torne manifiesto, de que se torne manifiesto el manifiesto que no es otro que éste, aquí, ahora, yo, el presente llega, testigo y consorte a su vez, éste es precisamente el manifiesto que soy o que opero, en la operación de esta obra, en acto [...] (Derrida 2003[1995]: 120)

⁷² Como el habitante de un teatro en ruinas en La Habana. Cuando el régimen abandonó el Teatro Campoamor, Reinaldo pidió ser custodio, limpió un camerino y el Campoamor se convirtió en su hogar en ruinas; la prodigiosa naturaleza caribeña, hierbas, bichos, viento, lluvia y sol, irrumpía por todos los boquetes del gran edificio. En el teatro reinaba el abandono; no obstante, estaba lleno de fantasmas: Yo oigo cantar y veo bailar a los grandes artistas que pasaron por aquí, aseguraba Reinaldo (Cf. Borchmeyer y Hentschler 2006). En la misma entrevista confirmaba que prefería vivir bajo una piedra, a punto de caerse, que dormir en la calle. “El miedo a carecer nos amarra a desechos. Un cascarón de huevo, una linterna rota, la suela despegada de un zapato: si en vida útil nos habían servido, deberían acompañarnos como restos”, escribía Ponte (2007: 145) al referirse a las ruinas de La Habana, y agregaba: “Para al fin terminar en promiscuidad forzada con las piedras, sepultados en derrumbe. «Tu casa es tu tumba», rezaba un proverbio cabila” (2007: 148). En enero del 2012, una buena parte del Campoamor se derrumbó y en el colapso Reinaldo quedó sepultado en vida durante cuarenta minutos, cuando llegó el equipo de rescatistas, el celador de las ruinas del teatro estaba muerto.



Fig. 62 *Palermo, Palermo* (1989), Pina Bausch.
António Carallo
Fot. Maarten Vanden Abbele

Regresando a la primera imagen de esta pieza, poco después de que cae el muro, una mujer con un traje de etiqueta y zapatos de tacón se acerca al proscenio, marca una cruz en el suelo y otra cruz en su cara, realiza poses de modelo y finalmente le ordena a dos hombres que la tomen de la mano, que la besen. Sin embargo, no parece estar complacida, a fin de cuentas se sienta en una silla y pide que le lancen tomates maduros mientras grita desesperada: “¡Más! ¡En mi cara!”. La escena llega a un grado de violencia tal, que nos genera angustia al ver en la mujer el maltrato que se infringe a sí misma. En esta escena dos estereotipos, aparentemente contrarios, se mezclan y se confrontan en un mismo cuerpo, a saber, la mujer con poder y la mujer golpeada. Las preocupaciones de Pina Bausch en torno a las miserias humanas se confirman en Palermo, cuestiones de género que son universales.

Nuevamente habría que subrayar que, si bien es cierta la presencia de la música tradicional siciliana, también hay referencias sonoras del norte de África, blues y jazz de los años treinta, música renacentista, escocesa e incluso japonesa. Hacia la mitad de la pieza vuelven las ruinas, seis pianos viejos que dejan ver su esqueleto de cuerdas y madera, silenciados en su condición de desecho, hallan una nueva voz: seis bailarines comienzan a tocar solemnemente la introducción del *Concierto N° 1 para piano* de Tchaikovski, al frente de la escena hay una mujer sentada sobre una silla con las piernas cruzadas, parece vestir de luto, toda de negro, traje, zapatos y, además, un grueso velo negro sobre cara y cabeza, lleva una copa de vino en la mano. Poco después un grupo de mujeres hace una danza sencilla con ritmos austeros.

Con la misma lógica fragmentaria con la que vemos a la mujer atomatada, en otra escena de *Palermo*, vemos a otra chica que vierte agua de una botella de plástico de litro y medio, un hombre en bañador se lanza debajo del chorro, arrastrándose por el piso con movimientos de nadador. Los recorridos escénicos de Pina Bausch nos muestran trayectos y afectos azarosos como los que se recuerdan tras una experiencia de viaje, instantes que se componen de esquinas en las que dos seres se cruzan con su propio devenir:

Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos

determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población.
(Deleuze 1997: 12)

5.V. Efectos de superficie en el país de las maravillas

Wiesenland (Budapest)

Cada pieza de la *Wuppertal Tanztheater* se realizaba en colaboración⁷³ con dos o más personas que algunas veces organizaban actividades en las ciudades de residencia, otras veces los recorridos se hacían individualmente o en pequeños grupos. En cada caso, lo que perseguía Pina estaba más allá de lo turístico y de lo institucional, por el contrario, estaba más cerca de los movimientos, los gestos y las historias incorporadas en los habitantes, como así lo percibimos en la poética de La Habana que hace Ponte (2005: 15): “exhalación de alguna bocacalle,/ bicicleta, muchacha o muchacho”. La coreógrafa y los bailarines recorrían las calles de cada ciudad que visitaban, los pasajes, las esquinas, los transportes o los salones de baile, con la misma curiosidad que *Alicia* descubría el *País de las Maravillas*.

Salvando todas sus diferencias, el teatro-danza de Pina es como el mundo en el que cayó *Alicia*, en donde de pronto la Reina de Corazones, pierde completamente los nervios y se pone a gritar: “-¡Que le corten la cabeza! ¡Que le corten la cabeza! [...] ¿Qué va a ser de mí? -pensaba la niña-. ¡Aquí lo arreglan todo cortando cabezas! ¡Lo raro es que quede alguna en su sitio!»” (Carroll 1995: 185). Entre el lenguaje de la danza de Pina Bausch y la literatura de Carroll podemos encontrar semejanzas, pero siempre hay que estar atentos a sus divergencias: el devenir y las paradojas de la primera están en el cuerpo y sus incorporales; las del segundo están en las palabras. No obstante, el lenguaje de Carroll nos remite al cuerpo en su mayor profundidad, a saber, la superficie: “-¡Qué sensación más extraña! -dijo Alicia-. Siento como si me comprimiera igual que si fuera un catalejo” (Carroll 1995: 118). Empequeñeciéndolo por los bordes después de beber de una botella con el rótulo “Bébeme”. Y con la misma imagen del catalejo compara su crecimiento después de comerse un pastelillo: “¡Ay pero qué rarísimo! -exclamó Alicia, a la que de tanta excitación, se le había olvidado hablar correctamente-. ¡Me estoy estirando como si fuera el

⁷³ En el apéndice que incluimos en este trabajo, “Repertorio de obras de Pina Bausch”, aparece el nombre de los colaboradores de todas las piezas.

catalejo más grande del mundo! ¡Adiós, pies!” (Carroll 1995: 121). *Alicia* alude a los bordes y superficies corporales: “¡Adiós, pies!”. Frase que comprenden perfectamente los niños, todos nosotros alguna vez lo hemos comprendido: la profundidad está en la superficie. Así lo explica Deleuze:

Alicia no puede hundirse ya, ella deja libre su doble incorporal. *Es siguiendo la frontera, costeando la superficie, como se pasa de los cuerpos a lo incorporal*. Paul Valéry tuvo una frase profunda: lo más profundo es la piel [...] es el descubrimiento de la niña, que no crece ni disminuye sino por los bordes. (Deleuze 1989: 13)

Crecer y menguar son modos de ser que Alicia incorpora en el acto de comer o beber. Durante la residencia de la *Taztheater Wuppertal* en Roma se recogen imágenes de una pista de baile: un hombre muy grande que baila con una mujer pequeña, un hombre pequeño con una mujer grande, un hombre viejo con una joven muchacha, una mujer de cierta edad que gira sobre sí misma, una jovencita que mastica goma de mascar (Hoghe 1987: 141). Estas imágenes son superficies del cuerpo que se recorren con la mirada: grande, pequeño, viejo, joven, en suma, dos acciones, crecer y menguar:

-Un lado te hará crecer y el otro te hará menguar.
«...Un lado..., otro lado..., pero *¿de qué?*», pensaba Alicia.
-... de la seta -dijo la Oruga, como si hubiera oído a la niña, antes de perderse por completo de vista. (Carroll 1995: 152)

Alicia sabe que los acontecimientos conciernen a los cuerpos en la medida en que se recorre la piel, extensión sin profundidad, más tarde las personas mayores lo olvidan porque son demasiado profundas (Deleuze 1989: 13). En la vida cotidiana del adulto es común olvidar el cuerpo, la piel y sus efectos, pero quizá hay una forma de recordar: bailando: “Danza, danza, de lo contrario estamos perdidos”, es la frase con la que se dio a conocer la película de Win Wenders: *Pina* (2011). Se trata de una consigna que escuchó Pina Bausch de una joven zíngara en Hungría, durante la residencia de *Wieserland* (2000). La necesidad existencial que implica esta frase la impactó tanto que se convirtió en una de sus citas recurrentes. En la pieza creada en Budapest, *Wieserland*, hay paisajes que remiten

a cierta serenidad, un muro verde del que brota agua, una colina, chorros con agua que derraman los hombres de un cubo a otro, mientras que las mujeres fuman echando el humo hacia el agua que cae:

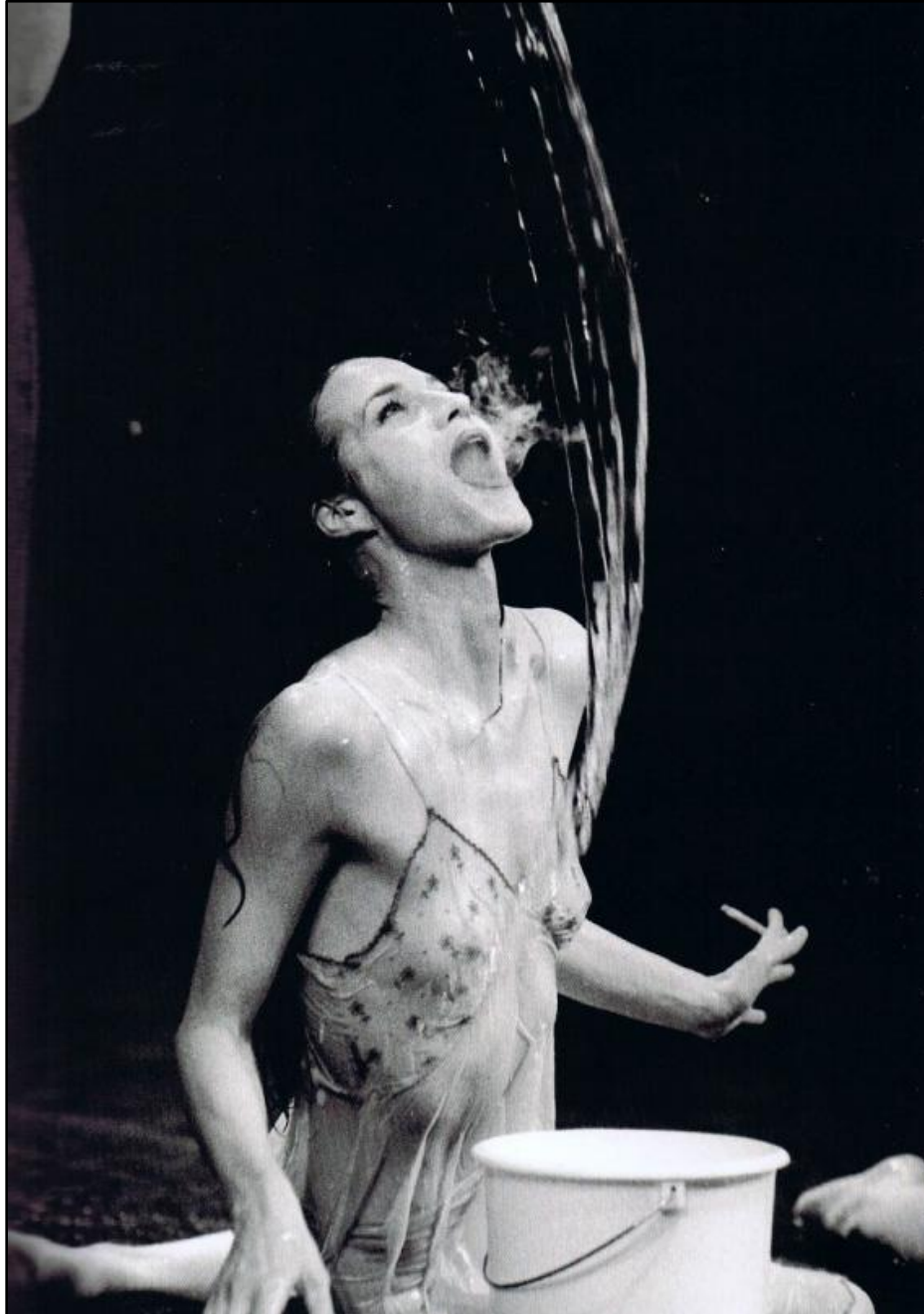


Fig. 63 *Wiesenland*(2000), Pina Bausch.
Julie Anne Stanazak
Fot. Guy Delahaye

5. VI. Una nueva infancia

Der Fensterputzer (Hong Kong)

Podríamos hablar de diferentes funciones que desempeña la danza en la sociedad, de ellos saben mucho los antropólogos, pero sobrepasa los alcances de esta tesis; lo que sí podemos asegurar es que en el corazón de las diversas comunicaciones o funciones que desempeña la danza, está la *fuerza productiva*, es decir, el deseo “en posición de producir sus objetos y los modos de subjetivación que le corresponden” (Guattari y Rolnik 2006: 372). El deseo que comúnmente asociamos a la intimidad, en las piezas de Pina Bausch se expone a los ojos de todos y apela a nuestra facultad de memoria colectiva.

Los años ochenta significaron una revolución en el mundo de la danza y el teatro a partir de Pina Bausch, la teatralización de la danza, generó espacios de apertura para los cuerpos mediante la palabra y el gesto conscientes, y, al mismo tiempo, proporcionó cuerpos productores, congruentes con sus valores corporales. Hay que subrayar que esa etapa de la *Wuppertal Tanztheater* se identifica por cierta crueldad. La tensión y el dolor que Pina mostraba con delicada belleza eran muy próximos al público, a través del lenguaje de la danza-teatro se exponía un ser humano no resuelto, frágil, imperfecto y seductor. Las primeras piezas de los años noventa desentrañaban la infelicidad, el sufrimiento, el ridículo, la perversión o la soledad. Pero a finales de los noventa, con las residencias por el mundo, Pina comenzó a mostrar otros sentimientos.

Las piezas de Pina Bausch nos remiten a un tiempo de infancia que no es la que tuvimos sino la que re-creamos, tiempo al que conducen las calles de las ciudades del mundo para el *flâneur*. En el escenario pueden hacerse muchas cosas que difícilmente resultarían factibles en la vida cotidiana, entre el tiempo vivido y el tiempo evocado, vemos a los bailarines jugando entre pétalos, agua, tierra, barcos, cocodrilos, una ballena o un hipopótamo.



Fig.64 *Keuschheitslegende (La leyenda de la castidad)* (1979), Pina Bausch.
Mechthild Großmann
Fot. Gert Weigelt

A diferencia de piezas cargadas de nostalgia, violencia o tensión, como *La consagración de la primavera*, *Barba Azul* o *Café Müller*, en muchas de las obras creadas en residencia por ciudades del mundo a finales de los años noventa, Pina Bausch resuelve algunas escenas con humor y serenidad. En *Der Fensterputzer (El limpiacristales)* los *performers* escalan y descienden constantemente de una colina de flores, las danzas en solos o en grupos se entremezclan con la ambigüedad que caracteriza el trabajo de Pina.

Una bailarina expone un discurso sobre el arte de la seducción, aconseja las formas para mantener la cabeza fría cuando una pareja tiene mal aliento, a continuación describe con detalle los olores de su propio cuerpo. También los deseos se manifiestan a través del olfato, quizá es difícil soportar un olor porque es difícil resistirse a la naturaleza bestial del cuerpo ya que ésta lo sobrepasa. Pero lejos de reprimir o resistir el cuerpo y sus excreciones, lo que entendemos en esta exposición escénica de la bailarina, más allá de sus sudores, es el acto de mostrarse frente a un grupo de personas, origen de todo evento

escénico y político. Las dulces melodías chinas se mezclan con fados melancólicos, percusiones y ritmos de blues; hay proyecciones de fotografías que hacen referencia a las calles de Hong Kong en 1997, año en el que se registra el fin del dominio británico y se transfiere la soberanía de Hong Kong a China. Impresiones de la residencia de la *Wuppertal Tanztheater* que leemos en la entrevista a Irene Martínez:

Los veintiún días que estuvimos en Hong Kong fueron un verdadero sueño, al tercer día conocía el trazo, los transportes y me movía cómodamente, la escritura diferente fue un nuevo reto, divertidísimo. Nos hospedábamos en Kowloon, dónde también eran los ensayos, pero cruzábamos constantemente a la isla. Algunas de sus terribles dificultades y conflictos no eran desconocidos para mí: sobrepoblación, hacinamiento, transportes mal organizados, corrupción. Los rasgos fascinantes están muy bien registrados, podemos saber de ellos en muchos libros. Encontré algunas ventanas nuevas que compartir. Fuimos testigos de los últimos momentos de una época. Después, ya nada sería igual. (Cf. Godínez 2014)

Entre las imágenes que se proyectan en video, Pina Bausch destacó la presencia de un muchacho lavando cristales, trabajando imperturbablemente en un rascacielos, es él quien le da nombre a la pieza, *Der Fensterputzer (El limpiacristales)*. Mientras que la imagen en video reproduce al joven limpiando inmensas ventanas, en el teatro Jan Minarik le da cuerpo descolgado desde la tramoya:



Fig. 65 *Der Fensterputzer (El limpiacristales)* (1997), Pina Bausch.
Jan Minarik
Fot. Ursula Kaufmann

Lo maravilloso del oficio de Pina es ver a los bailarines regresar de pronto a ciertos pasados, ciertas historias que quizá no tienen nada que ver con aquellas que fueron “realmente” vividas, sino que pertenecen a un tiempo de devenir. Recordemos que para Antonin Artaud (1964: 74) el teatro refiere una realidad profunda que no se puede imitar, tampoco puede provenir de un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de la escena, sino que pertenece a un tiempo abierto, en el que se revela una asombrosa resonancia de la infancia, tal y como se despierta en *Alicia*.



Fig. 66 *Der Fensterputzer (El limpiacristales)* (1997), Pina Bausch.
Beatrice Libonati
Fot. Guy Delahaye

Hemos hablado de la superficie de los cuerpos como una idea que comparten Pina Bausch y Lewis Carroll, ahora queremos destacar la paradoja como un rasgo común. La mirada de la niña conserva la lógica de la paradoja: “Alicia no crece sin empequeñecer, y a la inversa. El buen sentido es la afirmación de que, en todas las cosas, hay un sentido determinable; pero la paradoja es la afirmación de los dos sentidos a la vez” (Deleuze 1989: 7). En los viajes de Pina reconocemos la figura del *flâneur* caminando, como *Alicia*, sobre un doble suelo de infancia que conserva las paradojas.

La calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido. Para él, todas las calles descienden, cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el tiempo de una infancia. Pero ¿por qué la de su vida vivida? En el asfalto por el que camina, sus pasos despiertan una asombrosa resonancia. La luz del gas, que desciende iluminando las losetas, arroja una luz ambigua sobre este doble suelo. (Benjamin 2005 [1982]: 422)

Después de ver alguna de las piezas de Pina creadas en diferentes urbes del mundo, uno puede preguntarse ¿qué ciudad es esa que no conozco? La respuesta la hallamos en el hecho de que siempre hay una transformación. Así también ocurre en la literatura: “No escribimos con los recuerdos propios”, argumenta Gilles Deleuze (1997: 15), “salvo que pretendamos convertirlos en el origen o el destino colectivos de un pueblo venidero todavía sepultado bajo sus traiciones y renuncias”. Uno puede imaginar estar en esa ciudad que Pina creó, en ese país de las maravillas con un tiempo y una lógica singulares. En las piezas de Bausch, como en la literatura de Carroll, no hay un tiempo lineal y homogéneo, no hay hora en el reloj ni fecha calendario. Entre los cuerpos, en sus efectos incorporales, el tiempo sólo existe en el presente que reabsorbe pasado y futuro: “enteramente como presente vivo en los cuerpos que actúan y padecen, pero también como instancia infinitamente divisible en pasado-futuro” (Deleuze 1989: 9). La creación de cada pieza es un asunto de devenir, siempre inacabado; el devenir esquivo constantemente el presente, hace coincidir pasado y futuro, sin medida; el devenir no para, si se detuviera, dejaría de devenir, sería. Sólo en el devenir conviven las paradojas, como en *Alicia* y en el mundo de la *Wuppertal Tanztheater*.

Peter Pabst, escenógrafo de la compañía desde la muerte de Rolf Borzik, declara que en las escenografías construye juguetes para los bailarines. En *Der Fensterputzer (El limpiacristales)*, Pabst creó un paisaje habitado por una montaña de flores rojas. Esa cumbre tenía que transformarse en un lugar para jugar, esta cuestión lúdica, señala el escenógrafo, surgió desde el instante en el que pensó en la montaña y su construcción. Podría haber sido una estructura recubierta de flores, algún relleno en el centro y algunas flores en la superficie; sin embargo, los bailarines no podrían subirse, ni recostarse, ni tirarse desde la cima. Así que consiguió colocar ochocientas mil flores para formar un monte de nueve metros de largo por cuatro y medio metros de alto:

A veces pienso: lo que podrán hacer ellos con esto. No les voy a decir lo que deben de hacer con eso. Pina difícilmente les va a decir qué deben hacer con eso [...] Quería que simplemente el hecho de estar en aquel ambiente [en esa montaña de flores] fuese una alegría. (Cf. Galhós 2010: 217)



Fig. 67 *Der Fensterputzer (El limpiacristales)* (1997), Pina Bausch.
Fot. Guy Delahaye

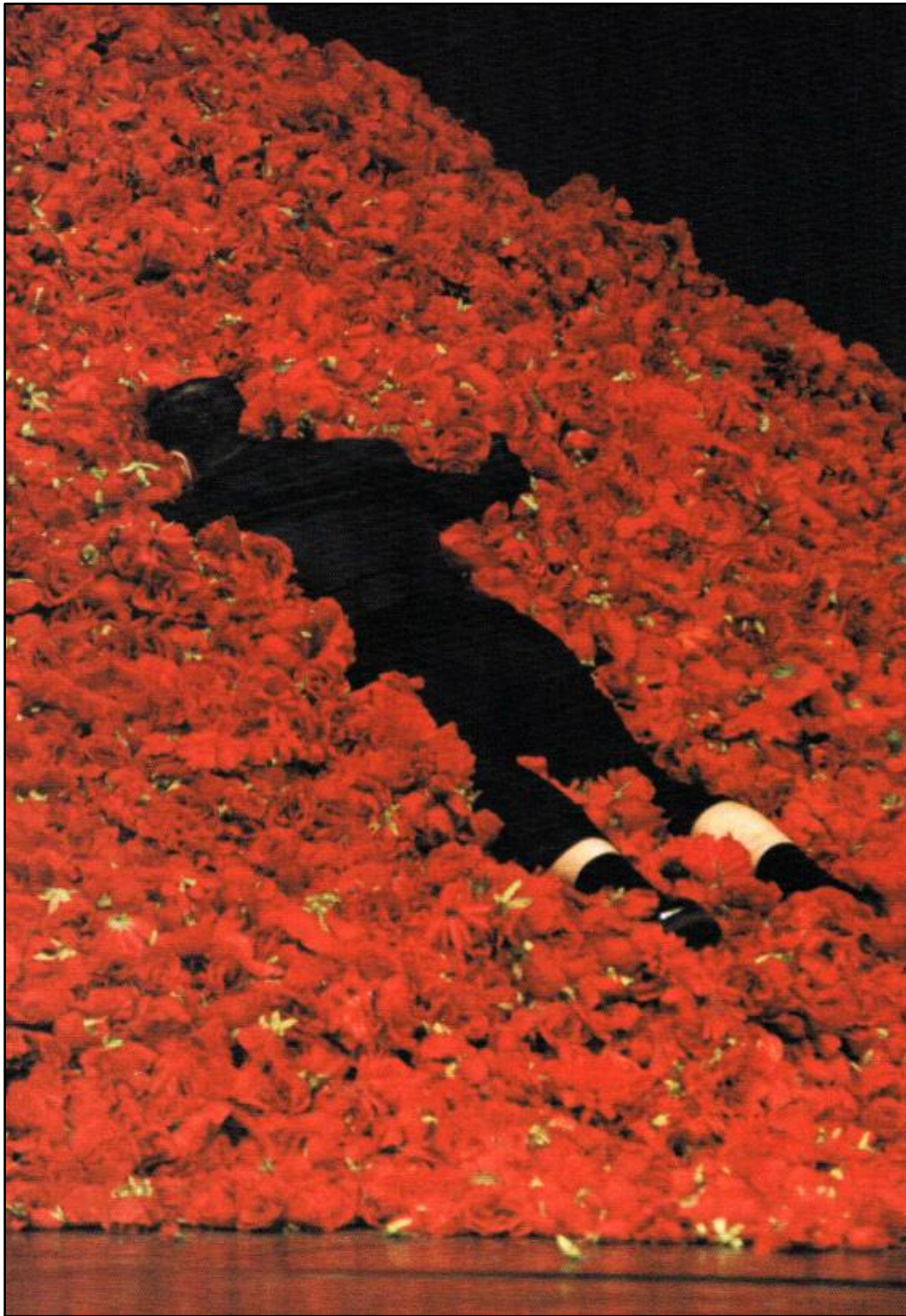


Fig. 68 *Der Fensterputzer (El limpiacristales)* (1997), Pina Bausch.
Jan Minarik
Fot. Ursula Kaufmann

5.VII. Trazos circulares

Bamboo Blues (Calcuta)

En la pieza *Bamboo Blues* (2007), inspirada en una residencia en Calcuta, Shantala Shivalingappa, bailarina y actriz de *Kuchipudi*⁷⁴, estilo de danza-teatro tradicional del sur de la India, se integró al elenco de la *Tanztheater Wuppertal*. En la pieza Shantala bailaba con sus manos el arte de los *mudrā*⁷⁵ fuera del contexto tradicional, es decir, frente a espectadores que ignoraban a qué se referían sus gestos. Había dos opciones: o bailaba de manera libre y aleatoria, o bien, narraba una historia bien codificada por la tradición *Kuchipudi*. En cualquier caso el espectador de *Bamboo Blues*, aunque desconociera el arte de los *mudrā*, sería capaz de inventarse una historia propia a partir de esta danza, precisamente porque la reflexión que provoca una pieza de danza-teatro no sólo atañe a nuestro punto de vista, sino a nuestra más antigua facultad de memoria y percepción (Kay 1988: 111), es decir, a nuestra pre-historia, una época sin escritura en la que tal vez estábamos más atentos a la superficie de los cuerpos, a sus mensajes, a sus efectos y a sus acontecimientos incorporales.

Las historias que se cuenta a sí mismo el público de la *Tanztheater Wuppertal* comienzan en el instante en el que deja de darle un sentido delimitado a aquello que está viendo, todo sucede cuando se sumerge en un tiempo que corresponde a la tradición oral de toda cultura, en la cual la humanidad se construyó una memoria basada en el cuerpo. Y es hacia esta facultad orgánica y ancestral a la que Pina Bausch se dirigió con *Bamboo Blues*, convirtiendo el cuerpo en el espacio para la acción y el encuentro con el mundo hindú.

Pina interrogó los estilos artísticos tradicionales creando una interculturalidad con su lógica propia y singular, dando lugar a un nuevo país de las maravillas con cada estreno.

⁷⁴ La danza *Kuchipudi* es originaria de la región de Andra Pradesh, su finalidad es estética y también religiosa. El bailarín representa diversos personajes de la historia que el canto evoca utilizando los gestos de las manos y la expresión del rostro. La danza contiene muchas referencias mitológicas y literarias de textos clásicos como el *Mahabharata*, el *Ramayana* y los *Veda*. Cada historia, episodio en versos, es guiada por un *rasa* (sabor, gusto o estado de ánimo) dirigido al *rasika* o espectador (aquel que puede apreciar los estados de ánimo).

⁷⁵ Es necesario subrayar que a través de los *mudrā* se cuentan historias que son parte de la cultura: mitos y epopeyas de la India que el público comprende a través de los gestos. Sin embargo, los *mudrā* no son reducibles a un lenguaje de signos que puedan someterse a la traducción literal. Su vocación es poética, “ellos hacen soñar, desarrollando la imaginación, dándole muchos sentidos a una palabra o a un texto, ellos inspiran toda la libertad de improvisar” (Vanashree 2009).

En esta pieza de la India pone en escena el proceso de transformación de los gestos codificados. Como hemos dicho a lo largo de este trabajo, los bailarines de Pina son personas que ejercen su derecho de ciudadanía universal, para implicarse conscientemente en el mundo en el que viven, el primero de ellos, la danza: ¿Por qué razón me muevo?, y además, ¿por qué me muevo como me muevo? son preguntas que se hacen los *performers*. En los momentos donde Shantala baila al estilo tradicional se percibe que el lenguaje gestual no es narrativo, los ojos permanecen cerrados en algunas secuencias de movimiento (algo que no sucede en ninguna narración de *Kuchipudi*), además, desplaza las manos aleatoriamente, con aceleradas repeticiones y cambios de dirección inesperados (Légeret 2010: 108). Pina conserva la precisión y la gracia del arte tradicional hindú, pero modifica el significado convirtiéndolo en una *experiencia productiva*, otorgándole a Shantala Shivalingappa la libertad para componer su propia gestualidad, sustituyendo por signos nuevos las representaciones mediatas y establecidas, inventando vibraciones, rotaciones, torbellinos y gravitaciones.



Fig. 69 *Bamboo Blues* (2007), Pina Bausch.
Shantala Shivalingappa
Fot. Ulli Weiss

Habría que recordar a los autores que definieron las vanguardias escénicas del siglo XX, cuando afirmaban que una escena que sólo ilustra un discurso no es en absoluto una

escena, que la danza-teatro de Pina Bausch recupera y muestra la voluntad de actuación individual: “Con un sentido de radicalidad y casi de urgencia aparece de una u otra manera la primera persona en la escena contemporánea” (Cornago 2008: 43). Por qué razón me muevo? y ¿por qué me muevo como me muevo en el estilo *Kuchipudi*? fueron preguntas que Shantala tuvo que hacerse, pues en las piezas de Bausch las personas se implican en el acto de producción de “un movimiento capaz de conmover el espíritu fuera de toda representación”(Deleuze 2005: 65).

¿Cómo podemos acercarnos a la India? Un país que se debate entre la sensualidad y el ascetismo, la astucia refinada y la credulidad inocente, la tradición de castas y la historia o el monoteísmo del islam y el politeísmo del hinduismo. Quizá solamente por la superficie, bailando. Con la danza los hindúes pretenden religarse a lo divino. En esta tesis nos hemos manifestado en contra de una tradición filosófica occidental que identifica el alma y la mente separadas del cuerpo; estaríamos más próximos a cierta filosofía hindú, en la que se ponen en práctica ejercicios que precisan del cuerpo, danza, yoga o meditación, para conocer el verdadero ser o estado de la vida. En *Bamboo Blues* hay una propuesta intercultural entre India y Europa, dos modos de ser, dos historias: Oriente y Occidente.

Bamboo Blues, como el resto de piezas hechas en diferentes ciudades del mundo, es una invitación a viajar al interior de una cultura extranjera, la diferencia estriba en que *Bamboo Blues* es una invitación para *circular* en ella. El uso de movimientos circulares, fundamento del teatro indio (Légeret 2010: 106), es sugerido por Pina Bausch tanto en el movimiento coreográfico, danzas en círculo, como en el uso de las luces en cada transición escénica. Hay ciertos ciclos de luz que el espectador percibe; las escenas pueden continuar incluso en oscuro, mientras que esos ciclos completan una y otra vez su propio círculo omnipresente. Pina nos recuerda la importancia de las prácticas hindúes basadas en los movimientos circulares, tanto en el arte como en la vida cotidiana. El pensamiento hindú se sustenta en un “orden cósmico”, *rita*, que expresa la regularidad de los procesos cósmicos, naturales, rituales y morales. La noción de ciclo y círculo está presente en las costumbres diarias, por ejemplo, en los *kolams*, dibujos hechos con polvos de arroz, blanco o de colores, que cada mañana hacen las mujeres en el sur de la India frente a sus casas como ritual de bienvenida a hormigas, aves, personas o espíritus. En *Bamboo Blues* hay una

escena donde aparece Shantala Shivalingappa bailando con las manos al estilo *Kuchipudi*, tiene un vestido largo, su cuerpo, sobre todo los brazos, está adornado con luces de navidad; mientras que ella danza, tres hombres cruzan el escenario alzando en brazos a un bailarín sentado en flor de loto, con la cara pintada de azul y una manguera entre las manos que hace de trompa de elefante. La imagen claramente nos recuerda al dios Ganesha, cuerpo humano y cabeza de elefante, removedor de obstáculos, patrono de las artes y de las ciencias, cuyo culto es muy popular en toda la India. La pieza de Pina mezcla de forma lúdica tradición y actualidad, diversidad que nos sorprende como a todos los que viajan a la India: miseria y felicidad, lujo y pobreza, sensualidad y ascetismo, pluralidad de dioses, lenguas, casta y ritos que se vislumbran como los colores delirantes de los saris que visten las mujeres indias mientras caminan en sandalias entre el fango de las calles de la Calcuta, violentos contrastes que Octavio Paz supo retratar cuando callejeaba esa ciudad:

oleadas de calor, vastos edificios verdes y rojos como los de un Londres Victoriano crecidos entre las palmeras y los banianos como una pesadilla pertinaz, muros leprosos, anchas y hermosas avenidas, grandes árboles desconocidos, callejas malolientes,

torrentes de autos, ir y venir de gente, vacas esqueléticas sin dueño, mendigos, carros chirriantes tirados por bueyes abúlicos, ríos de bicicletas [...]

la risa de una jovencita esbelta como una vara de nardo, un leproso sentado bajo la estatua de un procer *parsi*, en la puerta de un tugurio, mirando con indiferencia a la gente, un anciano de rostro noble [...] (Paz 1995: 7-8)



Fig. 70 *Bamboo Blues* (2007), Pina Bausch.
Shantala Shivalingappa
Fot. Jochen Viehoff

Lo que nos propone Pina queda entre Alemania y la India, genera pasajes de en medio, escenas interculturales que rompen los clichés del espectador. Ya desde 1994, en gira por la India, Pina se admiraba de la riqueza, de los detalles y cierta fuerza inexplicable que era capaz de percibir en aquellas latitudes. Al comparar el estado de calma o “felicidad” en el que viven muchas personas de la India, con cierta tristeza con la que

generalmente se vive en Europa, Pina se preguntaba ¿cuáles son nuestros errores?, ¿cómo y por qué se vive de otra forma aquí?: “*J’aimerais tant apprendre tout ce que j’ai ressenti ici [...] Ce désir et ce bonheur de savoir que tout cela existe, c’est déjà magnifique. Le fait d’aspirer à tout cela est aussi très important*” (Cf. Légeret 2010: 100). Saber que la felicidad existe es fantástico y aspirar a ella es importante, remarcaba nuestra coreógrafa.

5. VIII. La criticada felicidad de Pina

Ten Chi (Saitama)

Ten Chi (2004), *Cielo y tierra*, es la pieza creada en Saitama, Japón. Podemos compararla con un cuaderno de viaje: subjetivas notas, imágenes, reflexiones impregnadas de nostalgia y humor. No es tan compleja como otras piezas, hay referencias de Japón que podríamos llamar más superficiales, lo cual no quiere decir menos significativas. En el escenario vemos a los bailarines de la compañía moverse de acuerdo con sus propias experiencias en el país nipón, puntos de vista “occidentales” que se acercan a lo profundo de esta cultura a través gestos, máscaras y poses. Hay una escena en la que la brasileña Regina Advento, mulata de hermoso cuerpo, sale a escena con un ligero vestido rojo y la cara maquillada de blanco, los labios pintados de carmín dibujan una boca pequeñita al estilo de las *geishas*, Regina imita el movimiento de pasos pequeños y reverencias de las mujeres niponas. Recordemos que la palabra *geisha* se usa para nombrar a quienes practican artes en general. En una nota del segundo capítulo hemos hablado de la *performance Vagina Painting* de Shigeko Kubota inspirada en ejercicios que realizaban las *geishas* con su vulva, entre ellos, dibujar con un pincel. La acción de esta *performance* rompió todos los esquemas, incluso los de las vanguardias de los años sesenta en Nueva York, los asistentes al evento abandonaron la sala, no soportaron ver a Kubota dibujando con un pincel entre las piernas, quizá el prototipo recatado, reducido, contenido y seductor de la mujer nipona no se entiende a la par de la destreza y el dominio muscular de su vagina que escribe, dibuja y crea. Esta confrontación del imaginario femenino también se hace evidente cuando la negra brasileña, prototipo de la sexualidad, el deseo, las grandes caderas y las carnes retumbando al ritmo de samba, encarna la máscara blanca de la recatada *geisha*. Pina reviste los cuerpos

y sobrepone pieles, máscaras y vestidos para desarticular las imágenes que dominan y homogeinizan a los pueblos.



Fig. 71 *Ten Chi* (2004), Pina Bausch.
Regina Advento

[en línea] <http://entretenimento.r7.com/blogs/r7-cultura/2011/04/18/ten-chi-mostra-o-japao-de-pina-bausch/>

En otra escena observamos a dos bailarines de pelo esponjado al estilo del manga, o comic japonés, ataviados con saco y pantalón, detenerse en una pose de arte marcial, como en una viñeta en la que se congela la imagen de la lucha, con rodillas bien flexionadas y brazos tipo *karate*. De pronto, vemos a otros dos bailarines, con actitud servil y apresurada, traer desde la tramoya una silla que colocan justo debajo de los “*karatecas*”, éstos se sientan y así se disuelve con humor la tensión de la pose mediante un gesto cotidiano: sentarse. La música de origen oriental (como la cantante nipona Ryoko Moriyama o, procedente de Corea del Sur, el célebre tañedor de *gayageum*, cítara de doce cuerdas de hilos de seda, Hwang Byungki), se alterna con otra música con la que Pina solía trabajar en aquellos años (Balanescu-Quartett, Thomas Heberer, Rene Aubry y Gustavo Santaolalla).

Tanto las *geishas* como los *karatecas* son figuras típicas y previsibles, pero hay una imagen constante en la pieza que nos transporta con toda sutileza hacia Japón: la inesperada lluvia de pétalos blancos que cae desde la tramoya. Lluvia que no arrecia ni amaina diría la poeta polaca Wislawa Szymborska (1923-2012), una de las escritoras que inspiraron a Pina para esta obra. Leamos el poema *Hombres en el puente* que se refiere a un grabado del paisajista nipón Hiroshige Utagawa:

Extraño planeta y extrañas las gentes que aquí viven.
Sucumben al tiempo, pero sin querer admitirlo.
Tienen sus trucos para expresar su desacuerdo.
Crean imágenes como por ejemplo ésta:

Nada de particular a primera vista.
Se ve el agua.
Se ve una de sus orillas.
Se ve una piragua que avanza penosamente río arriba.
Se ve un puente sobre el agua y se ven hombres en el puente.
Los hombres aprietan visiblemente el paso,
porque comienza a azotarlos la lluvia
que cae de una nube oscura.

Pero ya no sucede nada más.
La nube no cambia de color ni de forma.
La lluvia no arrecia ni amaina.
La piragua navega sin moverse.
Los hombres del puente corren
hacia donde antes corrían. (Szymborska 1997: 110)

Hiroshige fue uno de los últimos paisajistas de Japón, su producción coincide con la era Meiji que se distinguió por la modernización y la forzada apertura del país, considerado como una de las más importantes influencias del estilo *ukiyo-e* (*estampas del mundo flotante*) en Europa, Hiroshige fue la nueva musa de un estilo llamado japonismo. La imagen que inspiró a la poeta polaca es una xilografía fechada en 1857; treinta años más tarde Vincent van Gogh realizaría una copia de esta imagen, evidenciando con ella la influencia del artista nipón en su obra:



Fig. 72 *El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina* (1857)
Hiroshige Utagawa

Imposible evitar un comentario sobre esta imagen, señala Wislawa Szymborska (1997: 110): “No se trata de un cuadro inocente./ Aquí el tiempo ha sido detenido./ Se han obviado sus leyes”. El tiempo se ha detenido en este grabado como en las dramaturgias fragmentarias de Pina Bausch o como en la mesa del Sombrerero donde el servicio de té

está siempre dispuesto, y con su triste voz explica a Alicia que el tiempo no quiere saber nada de él, deteniéndose para siempre en las seis de la tarde (Carroll 1995: 174). Del mismo modo la poeta imagina a los hombres correr bajo la lluvia en aquel puente donde “El tiempo ha tropezado y ha caído al suelo” (Szyborska 1997: 110), verso que parece hablar del momento en que *Alicia* ha entrado por un agujero al *país de las maravillas*, siguiendo la carrera del Conejo Blanco. Ni los hombres del puente, ni el Conejo, ni los bailarines de Pina detienen su movimiento, quizá porque la meta está en ninguna parte, se trata “de un camino sin fin eternamente por recorrer” (Szyborska 1997: 111).

La bailarina Julie Shanahan se expresa en una danza individual, bajo la lluvia de pétalos blancos que nos recuerdan el aguacero en el puente de Hiroshige, seductoramente muestra sus hombros flacos detrás del rubio de su cabellera, baja las pequeñas tiras de un vestido dorado, con labios muy rojos besa un hombro y luego el otro. En la danza de Shanahan podríamos distinguir cierta alusión al brillo occidental que acaso deslumbra a los nipones o quizá lo contrario, cierto rechazo. Las paradojas están incorporadas en las formas y los gestos cotidianos, seducciones, fantasías e hipocresías habitan en los modos en los que la gente se presenta a los otros a través del cuerpo, algunas veces es más fácil que pueda verlas el extranjero que el residente. Lo más inmediato de esta pieza es la representación fragmentada de una ballena en el escenario: en frente la cola, más atrás la joroba y en el fondo una aleta. Estos restos nos invitan a imaginar el cuerpo entero de la ballena. Como ocurre con *Ten Chi* sucede con el resto de las obras, no hay mensajes directos: “siempre puede verse al revés” decía habitualmente Pina (Corbound 1991). Las identidades fijas, así como los sentidos únicos y determinables, están instalados en la cultura de cada país; sin embargo, el sentido común también convive con las contradicciones. Si comparamos la literatura de Carroll con la danza de Bausch es porque ese juego de paradojas habitan constantemente en ambas. Para *Alicia* si las cosas tienen un sentido también tienen su contrario: “¿Pero comen murciélagos los gatos? ¿O será al contrario, que los murciélagos se comen a los gatos?” (Carroll 1995: 116).



Fig. 73 *Ten Chi* (2004), Pina Bausch.
Julie Shanahan
Fot. Guy Delahaye



Fig. 74 *Ten Chi* (2004), Pina Bausch.
Julie Shanahan
Fot. Ulli Weiss

Água (São Paulo)

Lo que estamos buscando aparece para ser destruido, explicaba Pina Bausch a Dominique Mercy en el proceso de trabajo de *Two Cigarettes in the Dark* (1985), porque en los procesos de creación no hay líneas rectas ni preguntas literales: “*Quand je demande une chose comme celle-là, ce que je cherche, c’est justement le contraire*” (Cf. Hoghe 1987: 137). Cuando Bausch hacía una pregunta, probablemente esperaba como respuesta lo contrario y eso ocasionaba cierta confusión, incluso depresión, a sus bailarines, esto sucedía sobre todo en los años setenta y ochenta. A partir de los noventa, cuando el lenguaje de la *Wuppertal Tanztheater* se había establecido y en buena medida se repetía, ya no resultaba novedoso, lo que generó descontento entre los críticos de danza.

La residencia en Brasil para la composición de la pieza *Água* (2001) da cuenta de la belleza y del placer de forma casi embriagante. *Água* es la máxima exponente de la visión “feliz” de Pina, un aire de vacaciones flota en el escenario, tanto, que suscitó muchas críticas entre aquellos que esperaban ver las referencias a las favelas, la pobreza o la violencia brasilera. En una entrevista que le hiciera Claudia Galhós, la coreógrafa explicaba que vio y estuvo en las favelas, pero lo que realmente le impresionó fue el calor humano

que sobresalía a pesar del contexto: “*É incrível como as pessoas, naquelas condições, têm um sorriso, uma simpatia e uma musicalidade tão extraordinárias. Tive necessidade de lhes dizer o que sentí nquanto lá estive, e sentí coisas muito bonitas*” (Galhós 2010: 238).

En un momento de la pieza una bailarina aparece en el espacio en blanco para pelar una naranja y comerla ruidosamente, un hombre le acerca un micrófono para amplificar los sonidos de la degustación. Entre sorbos y delicias, la mujer cuenta cómo descubrió, después de una pesadilla, un maravilloso cielo estrellado. Esto es sin duda una invitación a mirar el mundo desde otra perspectiva. Lo que creemos real puede ser un mal sueño, mientras que la belleza del mundo espera a que despertemos. Con esta pieza Pina nos enseña que la construcción del paraíso es una empresa frágil: hacer surgir el evento escénico, era, según Artaud (1978: 53), una de las funciones del teatro, el actor debía estar en condiciones de efectuar el tránsito de una realidad “cotidiana y directa” a otra “peligrosa y arquetípica”. Y ¿no es verdad que los arquetipos más recurrentes y peligrosos, los más manipulados, son precisamente la felicidad y la belleza? Heredamos desde Platón muchísimas preguntas, advertencias, especulaciones y afirmaciones en torno a ello.

Los espacios que se generan en esta obra nos adentran en absurdos y contradicciones, pero el efecto es mucho menos terrible que en otras piezas de Pina, el resultado genera su propia lógica embriagante, festiva y luminosa: “La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta” (Benjamin 2005 [1982]: 422). Así podemos percibir la luminosidad de *Água*, un efecto del *callejeo* por la fantástica festividad de Brasil, un país exuberante y musical, impregnado de calor, belleza y agua.



Fig. 75 *Água* (2001), Pina Bausch.
Regina Advento y Jorge Puerta Armenta

[en línea] <http://londondance.com/whats-on/tanztheatre-wuppertal-pina-bausch-agua/>

El escenario es blanco, las alusiones a la naturaleza están en video-proyecciones, como los grandes palmerales en movimiento, *travellings* aéreos por la selva del Amazonas y, hacia el final de la pieza, imágenes de agua provenientes de las Cataratas del Iguazú. Igualmente en video hay proyecciones de músicos afrobrasileños tocando percusiones, mientras que en el escenario los amplios movimientos de brazos de los bailarines acompañan los fuertes toques de los tambores, celebrando el encuentro entre dos tipos de manifestaciones artísticas, música y danza, que provienen de formas y energías distintas. Es justamente el inverso de *La consagración de la primavera* que soñaba Alejo Carpentier: mientras que en la novela los bailarines cubanos mezclan sus danzas de origen yoruba con la música de Igor Stravinsky, en la pieza de Brasil se mezcla la danza-teatro de Wuppertal con la música afro brasileña. Dos formas artísticas que dialogan e intensifican sus respectivos ritmos.

A propósito del ritmo habría que destacar dos significados que provienen de su original vocablo griego, *rhythmos*: es la medida regular de cualquier movimiento y es a la vez una manera de pasar o de escurrirse, un flujo temporal. Cuando hablamos de cómo la danza teatro de Pina se mezcla con la música de percusión brasileña hacemos referencia al primer sentido, dos ritmos distintos se mezclan y se intensifican, el resultado es una alusión al segundo, un fluido nuevo: *Água*. Esta alusión al ritmo como flujo temporal en el que se suceden las cosas, es el que Benjamin reconoce en el corazón embriagado del *flâneur*: “Es sabido cómo en el *callejeo* irrumpen en el paisaje y en el instante tierras y épocas lejanas. Cuando se inicia la fase de auténtica embriaguez de este estado, laten con fuerza las venas del afortunado, su corazón adquiere [otro] ritmo” (Benjamin 2005 [1982]: 425). Lo que queremos destacar de esta pieza es que la felicidad, el placer y la embriaguez no son banales, acaso provienen de atmósferas diferentes a las del duelo, la miseria o la soledad, pero en cualquier caso, son sentimientos humanos reales, frágiles y peligrosamente manipulados en el mundo del consumo, todos ellos conllevan la potencia de la vida y de la muerte.

Esta pieza termina con un juego infantil de disparos de agua, los conflictos entre hombres y mujeres que se viven en otras piezas, aquí se resuelven al ritmo de las mareas y los placeres. Una de las escenas más difundidas es la de toallas de playa estampadas con cuerpos que los actores sobreponen con los suyos, creando híbridos: mujeres con cuerpo de *superman* o de *superwoman* y rostros masculinos que se metamorfosean con cuerpos femeninos en una gran variedad de combinaciones.



Fig. 76 *Água* (2001), Pina Bausch.
Mélanie Maurin
Fot. Guy Delahaye

La escena con las toallas como máscara destaca que el juego de las apariencias o superficies es un elemento teatral elemental. El paisaje que surge de las relaciones entre las personas puede variar de ritmo, de color, de luz y de intensidad, pero quizá no cambian los tropiezos; los comportamientos erráticos y recurrentes están presentes en cualquier lugar, repitiéndose hasta la locura, como en *Café Müller*. Preguntémonos a partir de *Água* si el valor de la imagen, el juego de las apariencias y el mal entendido “culto al cuerpo”, no son acaso otra forma de horror.

***Nur Du* (Los Angeles)**

Las preocupaciones excesivas por la apariencia de los cuerpos conllevan actitudes contrarias como la arrogancia y la torpeza o el aislamiento y el miedo a la soledad. Estas expresiones, como apunta Butler (2006: 36) provienen de una condición común de nuestros cuerpos: “estamos constituidos por los campos del deseo y de la vulnerabilidad física, somos a la vez públicamente asertivos y vulnerables”. Nuestros deseos, arrojos y debilidades son visibles para alguien que sabe leer en ellos los efectos de las pasiones. Pina y sus bailarines tenían ya entrenados los ojos para observar a la gente de la calle, en relación con la vida cotidiana; sin embargo, este trabajo de observación no fue tan fácil en Estados Unidos, a diferencia de muchas otras ciudades, en Los Ángeles la gente no estaba en las calles, la mayor parte del tiempo estaba en sus coches y en lugares privados sin exponerse a la mirada de los otros.

Nur Du (1996) se creó principalmente en Los Angeles (California), aunque del mismo modo la compañía visitó San Francisco y Austin (Texas). La compañía entrenaba por las mañanas y las tardes en el *UCLA Dance Center*⁷⁶, la sede. En las noches exploraban y visitaban los más diversos sitios, gimnasios de boxeo, partidos de *basketball*, estudios de Hollywood, programas de televisión: “*Bausch was interested in a variety of events, but was particularly drawn to situations where people move [...] but the residents, spending most of*

⁷⁶ Hay que recordar que la danza moderna se instaló en las universidades de los Estados Unidos desde el siglo pasado, en ellas se han producido estudios teóricos y además, las facultades de danza *-dance centers-*, entrenan a muchos de los futuros bailarines y actores del país. Roy Climenhaga (2009), autor de un libro sobre el trabajo de Pina Bausch y profesor de universidad en Nueva York, relata algunas experiencias de la compañía en su residencia para la pieza *Nur Du*.

their time in the world trapped in their cars, were not so easily observable” (Climenhaga 2009: 27).

El montaje de una serie de instantes ambiguos y aparentemente incoherentes dan paso a *Nur Du*. Los bailarines utilizan envases desechables de comida, cajas de plástico y vasos, para atárselos con cintas en el cuerpo, como ropa, como lastre, como basura. Somos lo que comemos. La comida rápida, tan abundante en ese país, se vende en recipientes desechables: ¿qué hacer con ellos después? Es una pregunta que ya no se hacen los consumidores de *fast food* empaquetados en todo el mundo.

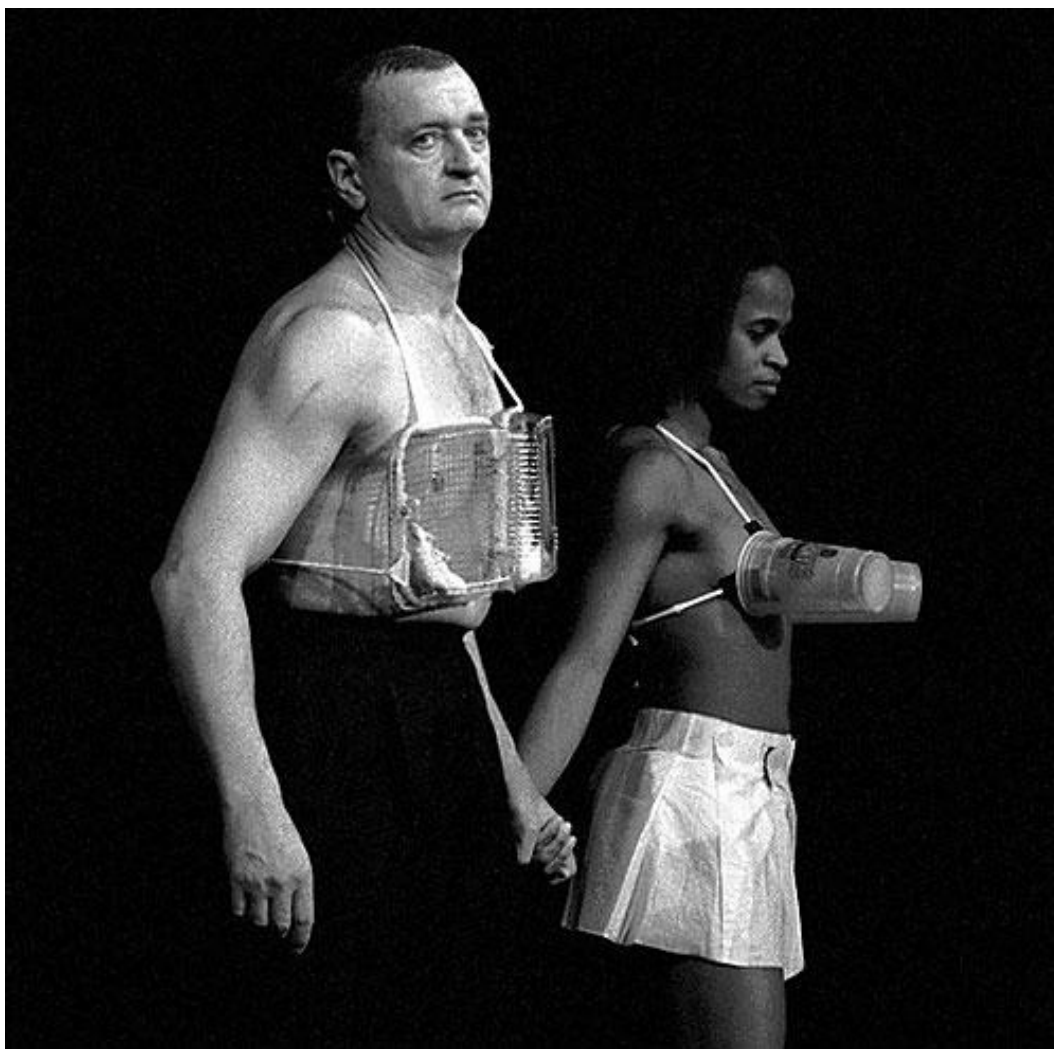


Fig. 77 *Nur Du* (1996), Pina Bausch.
Jan Minarik y Regina Advento

[en línea] <http://www.scene4.com/archivesqv6/sep-2009/0909/renatestendhal0909.html>

El bailarín Andrei Berezine entra con una mecedora, llama a Jan Minarik, mira a su alrededor, pero éste no aparece. Se sienta en la silla y enciende un cigarrillo, entonces, exhalando el humo, en una disposición bien confortable, comienza a pedir “ayuda”. Su tono es tranquilo y relajado: “Si algo te sucede, llama al 911. Después, haz algo, salta o grita. Cuando ellos lleguen, podrán verte”. Esta escena retrata el *American West* en el que Pina y la *Wuppertal Tanztheater* evidencian situaciones de arrogancia, soledad y desesperación originadas por el confort. Hay escenas que remarcan la preocupación por la apariencia de los cuerpos, se muestran espejos de todo tipo: de mano, de cuerpo entero y curvo. Los bailarines se revelan complacidos o consternados por sus trajes, Julie Shanahan declara que está desnuda, aún cuando está vestida, una afirmación que ciertamente nos atañe a todos. Hay escenas donde los hombres se travisten y cuentan historias, como Dominique Mercy que relata una vida intentando ser estrella de cine o Jan Minarik, “vestido de armiño”, contándonos su cotidiano de peluquera, aburrida con la vanidad de las clientas.

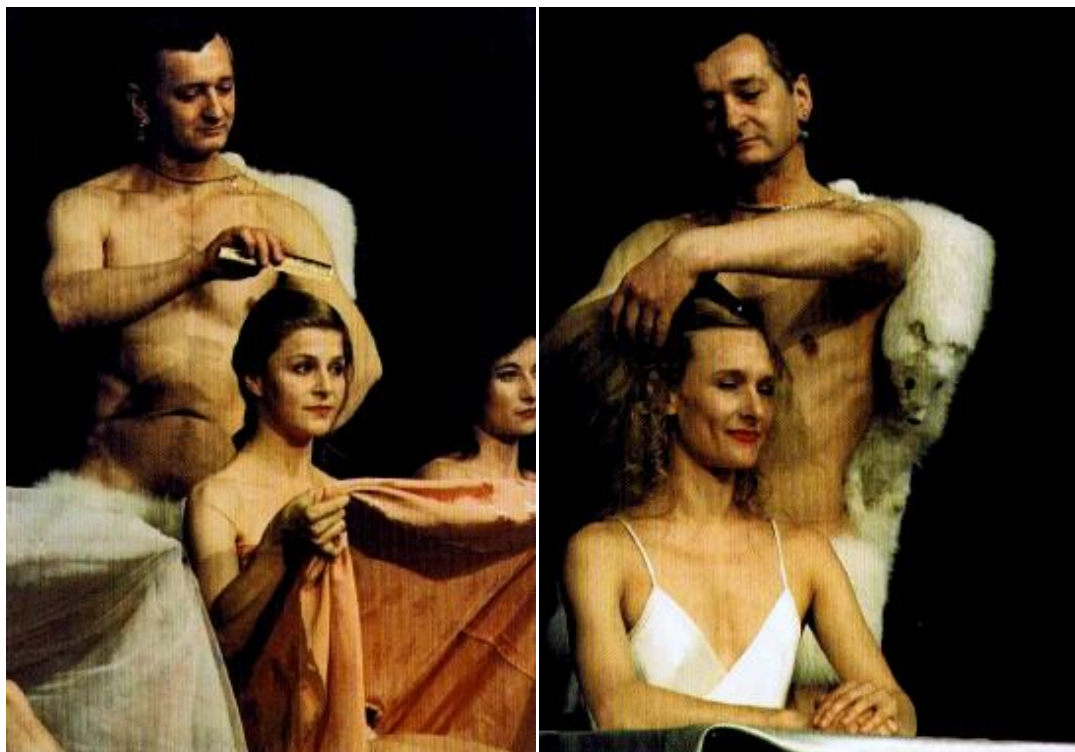


Fig. 78 y 79 *Nur Du* (1996), Pina Bausch.
Jan Minarik, Barbara Hampel y Julie Shanahan
Fot. Ursula Kaufmann

5.IX. Travestismo

Bandoneón (Buenos Aires)

El travestismo es utilizado en muchas de las piezas de Pina, precisamente porque éste trabaja, como la danza-teatro, en la superficie de los cuerpos. Gestos, maneras, vestidos y palabras son parte de un “efecto de interioridad” y, a la vez, de un discurso decididamente social y manifiesto que regula la “fantasía pública”. Como lo afirma Butler (2007: 271): “Hay que tener en consideración que el género, por ejemplo, es *un estilo corporal*, un «acto», por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y *performativo* (donde *performativo* indica una construcción contingente y dramática de significado)”. La fuerza del travesti o de la travestida⁷⁷ radica en exponer la condición imitativa del género, por lo tanto, expone también la contingencia del mismo.

La travestida presenta una doble inversión que afirma: «las apariencias engañan». Mi apariencia “exterior” es femenina, pero mi esencia “interior” es masculina. Al mismo tiempo que representa la inversión opuesta: Mi apariencia “exterior” [mi cuerpo, mi género] es masculina, pero mi esencia “interior” [yo] es femenina. (Cf. Butler 2007: 267-268)

Los bailarines aparecen en muchas piezas de la *Tanztheater Wuppertal* dramatizando el mecanismo cultural del género. Judith Butler, como otros estudiosos del tema, hablan de la *performatividad* del género y su parodia, lo cual “no presupone que haya un original imitado por dichas identidades paródicas. En realidad, la parodia es *de* la noción misma de un original” (Butler 2007: 269). Este poder *performativo* del travestismo es lo que Pina Bausch desde los años ochenta nos muestra a través de la danza-teatro, así lo vemos en este boceto que Rolf Borzik dejó en 1980 antes de morir.

⁷⁷ Adoptamos la forma “travestida” a partir de la traducción que Marie Lourties hace del texto de Judith Butler (1990).

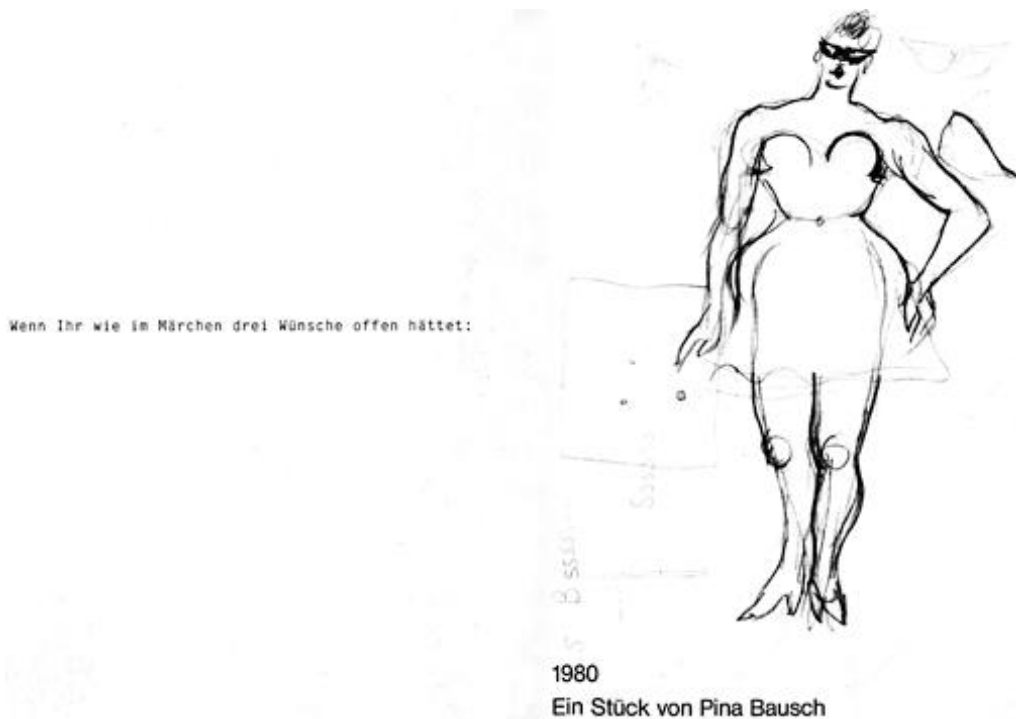


Fig. 80 1980 Pina Bausch.
Dibujo de Rolf Borzik

Esta sensibilidad de la investidura: plumas, pelaje, escamas, “lujo del animal feliz” que leíamos con Zambrano (1993: 604) es el contraste con el cuerpo humano está miserablemente desnudo, hay que vestirlo, revestirlo o travestirlo. Esto lo saben bien el travesti y las mujeres *performers* de quienes hemos hablado en el segundo capítulo, por eso trabajan en la superficie del cuerpo, porque en el vestido algo se expone y a la vez se oculta. “La Choumilou”, personaje de Pedro Lemebelen *Loco Afán*, antes de morir, enferma de sida pedía ser vestida de mujer: “con mi uniforme de trabajo, con los zuecos plateados y la peluca negra. Con el vestido raso rojo que me trajo tan buena suerte” (Lemebel 2000: 23).



Fig. 81 *Die sieben Todsünden (Los siete pecados capitales)* (1976), Pina Bausch.
Bernd Marszan
Fot. Ursula Kaufmann

En la narrativa de Pedro Lemebel, como en las puestas en escena de Wuppertal se expone la contingencia radical entre sexo y género. Así como el cuerpo muestra a cada paso la singularidad que lo define, el ejercicio del *flaneo* está abierto al azar y a los impulsos corporales, al *flâneur* homosexual el callejeo lo lleva hacia sus propias esquinas desviadas, alocadas:

De escrituras urbanas y grafías corpóreas que en su agitado desplazamiento discurren su manuscrito. La ciudad testifica estos recorridos en el apunte peatonal que altera las rutas con la pulsión dionisiaca del desvío. La ciudad redobla su imaginario civil en el culebreo alocado que hurga en los rincones del deseo proscrito. La ciudad estática se duplica móvil en la voltereta cola del rito paseante que al homosexual aventurero convoca. (Lemebel 2000: 87)

Pina Bausch demuestra en sus piezas que si hubiera algo tal que esencia, ésta solo se presentaría a través del revestimiento, a través de la superficie. Dominique Mercy es uno de los primeros bailarines de la compañía y es una figura representativa del trabajo de Pina Bausch, precisamente porque se reconoce su propio trabajo como creador. Hay innumerables imágenes de sus *performances*; algunas de las más conmovedoras son en traje de mujer. En sus historias de infancia, Dominique se recuerda a sí mismo bailando, siempre bailando. Cuenta que enfrente del pequeño hotel de sus padres había una especie de cabaret donde solía ir a jugar con las chicas, y se ponía zapatos de tacón sin que fuera algo extraordinario, de hecho, confiesa haber pensado que todos los niños jugaban a ponerse ropa de mujer (Cf. Hoghe 1987: 126). En *Nelken* (1982) lo vemos en un traje negro de mujer haciendo saltos y piruetas de ballet atravesando un campo de claveles, con los brazos abiertos al cielo Dominique Mercy afirmaba: “Allí hay un jardín de niños, yo bailo” (Cf. Hoghe 1987: 127).

En cierto momento de esta pieza, *Nelken* o *Claveles*, todos, hombres y mujeres visten con largos y coloridos trajes femeninos, un poco anticuados, tan lejos del «estatus gay»: “tan de moda, tan penetrativo en su tranza con el poder de la nova masculinidad homosexual” (Lemebel 2000: 26). Los vestidos de mujer que los bailarines de Pina Bausch usan son quizá los mismos que la compañía tiene en el almacén de vestuario para hombres y mujeres, algunas tallas más grandes, algunos no cierran cremalleras, otros prefieren pieles

sintéticas, vestidos de novia o de tutú, la diseñadora de vestuario de la compañía, Marion Cito, dispone de muchísima ropa para vestir y tra-vestir a los bailarines sin preocuparse por la moda dominante del homosexual: “al molde Superman, precisamente en la aséptica envoltura de esa piel blanca, tan higiénica, tan perfumada por el embrujo capitalista” (Lemebel 2000: 27). En esta foto vemos a la compañía realizar una danza en grupo sentados en sillas, todos son *todas* con coloridos trajes de mujer:



Fig. 82 *Nelken (Claveles)*(1982), Pina Bausch.
Fot. Guy Delahaye

En la película dirigida por Pina, *Die Klage der Kaiserin, El lamento de la emperatriz* (1990), Dominique Mercy vestido de mujer se sumerge en una bañera de cristal, como una sirena en un acuario diminuto; Jan Minarik, otro de los míticos bailarines de la compañía, creador de inolvidables personajes, viste un traje de minifalda claro y baila en pareja íntimamente con una mujer.



Fig. 83 *Die Klage der Kaiserin (El lamento de la emperatriz)* (1990), Pina Bausch.
Dominique Mercy

[en línea] <http://i1.ytimg.com/vi/ZqC9cCkqEX4/hqdefault.jpg>

Fig. 84 *Die Klage der Kaiserin (El lamento de la emperatriz)* (1990), Pina Bausch.
Jan Minarik y Helena Pikon

[en línea] <http://i1.ytimg.com/vi/TYZwV02eFZ8/0.jpg>

En la película *Pina* (Wenders 2011) hay una secuencia dentro de un túnel de metro, vemos a Dominique Mercy vestido de tutú hacer *pilés* y *grands pilés* hasta caerse, el bailarín está subido a una plataforma que alguien más jala sobre el riel del metro, otro hombre lo ilumina transportando un foco de teatro sobre sus hombros, la sombra del bailarín en traje de mujer crece proyectada sobre el muro, con la luz también vemos grafitis; mientras que Dominique hace ejercicios de ballet, un viejo tango lo acompaña a lo largo del túnel, se trata de la misma música, el mismo tutú blanco y los mismos pasos de ballet con los que lo recordamos en la pieza *Bandoneón* (1981).

Pina Bausch dio la vuelta al mundo en coproducción con ciertas instituciones internacionales para trabajar en residencias, pero también generó piezas inspiradas en el transcurso de las giras internacionales, este es el caso de *Bandoneón*, nombre del instrumento típico del tango argentino. Esta pieza fue creada después de una gira a América del Sur (donde también conoció a su pareja, Ronald Kay, poeta y filósofo chileno), aunque habría que decir que no es una obra sobre el tango, ni sobre su manera de bailarlo, ni siquiera sobre Buenos Aires. La imposibilidad de ser un buen bailarín se repite constantemente a lo largo de la obra, convirtiéndose en una mirada crítica al mundo del ballet.

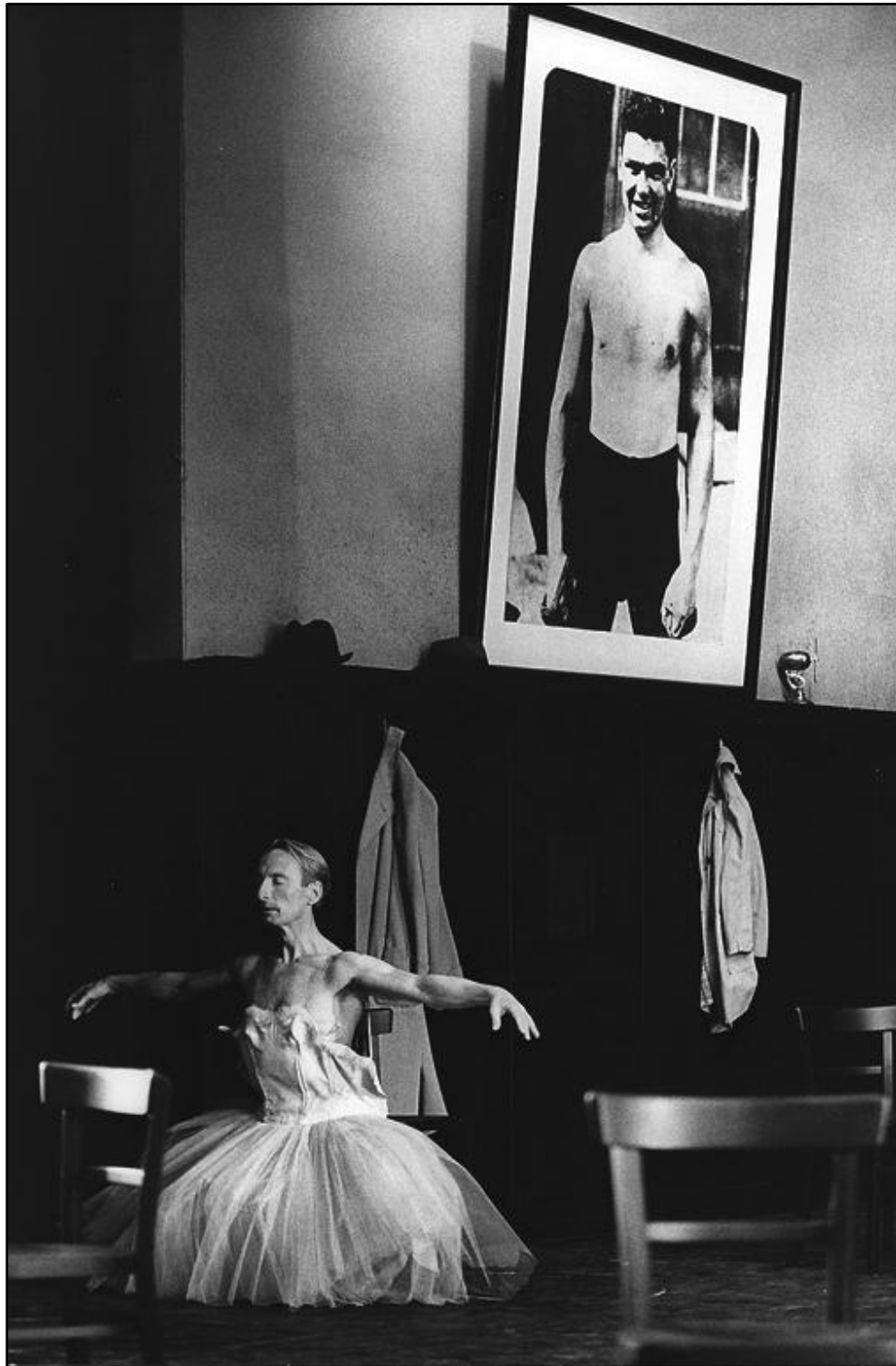


Fig. 85 *Bandonéon* (1981), Pina Bausch.
Dominique Mercy
Fot. Ulli Weiss

Cuando Pina Bausch hace parodia del género deja algunas cuestiones flotando, en *Bandoneón* un bailarín viste un viejo tutú, un poco desamparado, persiste en el juego del ballet, hace lentamente algunos *pliés* y *tendues*, movimientos que repite varias veces. Cambia de sitio hasta recorrer de esquina a esquina el escenario. Mira a su alrededor. Hay que cuestionar qué nos dice un hombre vestido de tutú en un café donde las parejas heterosexuales se reúnen para bailar tango, un estilo de danza con los roles de género tan definidos, como también los define el ballet (Tortajada 2012). ¿Qué teatralidad de la pareja desmantela la travestida?, ¿acaso es la misma teatralidad que se utiliza como instrumento de dominación social? Judith Butler nos diría que sí:

La parodia por sí sola no es subversiva, y debe de haber una forma de comprender qué es lo que hace que sólo algunos tipos de repetición paródica sean verdaderamente trastornadores, realmente desasosegantes, y que repeticiones pueden domesticarse y volver a ponerse en circulación como instrumentos de hegemonía cultural. (Butler 2007:271)

El escenario de *Bandoneón* es un café con mesas y sillas, grandes fotos de boxeadores en las paredes, al fondo un piano. Se escuchan tangos clásicos de los años veinte, una música de tristeza y sensualidad a la vez, melodías que surgen de la fracasada alianza entre la vida cotidiana y los sueños; el tango denuncia esta falla y conjura el deseo en el baile. El tango es un pensamiento triste que se baila, así lo describe el afamado compositor de principios de siglo XX Enrique Santos Discepolo, de quien leemos un fragmento de la letra de *Alma de bandoneón*:

Fue tu voz,
bandoneón,
la que me confió
el dolor
del fracaso
que hay en tu gemir;
voz que es fondo
de la vida oscura
y sin perdón,
del que soñó volar
y arrastra su ilusión

llořádola... (Santos Discepolo 1935)

Hay que insistir que los contenidos emocionales que aporta la música no es el material que inspiró la danza-teatro de Pina, fue la observación profunda, la que desentrañaba entre las apariencias culturales de las cosas y de las personas, la que le permitió realizar piezas inspiradas en diferentes ciudades del mundo sin caer en el simulacro folklórico. La especificidad regional es solamente uno de los modos de expresión de la gran comedia humana. En *Bandoneón*, al igual que en otras piezas de los años ochenta, se abordan temas como el miedo y el fracaso desde la biografía de cada bailarín. En *Bandoneón* se exponen algunas crueles técnicas de profesores de ballet para obligar a sonreír, a mantener la pierna en alto o a estirar los músculos al máximo. El público puede reflexionar sobre la pertinencia de un arte que muestra la gracia y la libertad de un cuerpo bailando, frente a su contrario, la tortuosa profesión que somete el cuerpo de los bailarines de ballet a repeticiones absurdas que muchas veces no llevan sino trastornos de anorexia y bulimia, así como a juegos de competencia y vanidad. Al regresar a la imagen de Dominique Mercy vestido de tutú, haciendo *demis pliés* y *grands pilés* con sumo cuidado, un poco absorto, recorriendo ese café ambientado con fotos de boxeadores y tangos de los años veinte, volvemos a preguntarnos ¿qué teatralidad de la danza profesional desmantela la travestida?, ¿es el mismo instrumento de dominación el que se repite en la danza y en el teatro? A fin de cuentas, “*Bandoneón montre que le théâtre c’est comme la vie*” (Servos 2001: 132). En esta pieza de 1980, Pina Bausch intentaba destruir la técnica del ballet como último refugio en el que se esconden muchos bailarines para no exponerse como individuos, como lo leemos en una cita de Dominique Mercy en la que reconoce que el lenguaje del ballet muchas veces era su asidero, sin él solía sentirse perdido:

En fait, il aurait été parfaitement logique que je sois capable de suivre l’évolution de Pina, mais j’étais encore tellement dépendant de la danse et du mouvement –mon bagage d’autrefois. Cela m’a manqué ou bien j’ai eu peur peut-être de le perdre. C’était peut-être aussi inconscient chez moi, tout ce qui se passe avec Pina et ce qu’elle trouve et cherche. (Hoghe 1987: 129)

Las referencias al tango como estilo de baile son deconstruídas en *Bandoneón*: el cuerpo de las parejas se dislocan creando poses extrañas, desagarradas, que nos recuerdan al cuerpo enfermo de la literatura de Mario Bellatin, donde las afirmaciones de un cuerpo limitado se hacen visibles justamente a partir de los defectos o mutaciones, en la pieza de danza-teatro vemos parejas que bailan tango sobre las rodillas o sentados, casi inmóviles, imposibilitados para las figuras y adornos habituales del tango.



Fig. 86 *Bandoneón* (1981), Pina Bausch.
Silvia Farías y Fernando Suels Mendoza
Fot. Bettina Stöß

Ya convenimos en el segundo capítulo de esta tesis que no hay algo esencial que defina al cuerpo, un cuerpo sin sus atributos, no es ni siquiera representable, un cuerpo sin piernas, alto, bajo, inmóvil, travestido, hombre, mujer, joven o viejo son modos de ser. En *Bandoneón*, Pina Bausch nos presenta parejas en una infinita gama de abrazos: sentados o de pie, las mujeres se montan a horcajadas a los brazos de los hombres; o ellos las levantan con una mano bajo la falda, ellas se dejan transportar; o, las mujeres se enroscan como serpientes en el torso de los hombres y se deslizan hasta el suelo.



Fig. 87 *Bandoneón* (1981), Pina Bausch.
Fot. Bettina Stöß

También los vemos bailar gozosamente en un abrazo al ritmo de polca. Pina Bausch finaliza *Bandoneón* con una polca de Violeta Parra, “El Sacrisitán”, yuxtaponiendo tres imágenes: Dominique Mercy en tutú haciendo *pliés*, el grupo de baile hace una fila alternando mujer, hombre, mujer, entrelazando brazos y manos, esta fila se fragmenta mientras que algunas parejas bailan polca meneando las caderas, la polca da paso a un viejo tango con el que se despide la compañía. Habría que aprender de las lenguas nativas de Sudamérica que tiene diferentes palabras para un solo verbo, “bailar”: bailar solo, bailar en pareja, bailar en grupo, bailar en una fiesta, bailar en un ritual, bailar ante el espejo, bailar con los niños, bailar en un salón de baile o bailar dentro del mar.

5. X. El pez dorado

Danzón (México)

Otra pieza que se hizo inspirada en una gira a México y no en una residencia fue *Danzón* (1995), en ésta, Pina baila frente a una proyección en video de un pez dorado que nada o que baila bajo el agua. *Café Müller* y *Danzón* son las dos únicas piezas del repertorio en las que Pina solía bailar, eso ya las hace especiales.



Fig. 88 y 89 *Danzón* (1995), Pina Bausch.
Pina Bausch
Fot. Maarten Vanden Abeele

Quien aterriza de noche en la Ciudad de México siente que llega a una galaxia desordenada. Las luces parecen infinitas aglomeraciones de estrellas, la sensación es que la metrópoli no terminara nunca y que el avión va a aterrizar sobre las casas que sobrevuela a una mínima distancia porque, en efecto, el aeropuerto está dentro de la urbe. En 1994 la *Tanztheater Wuppertal* realizó una gira en este país, una semana en Guanajuato y otra en la capital. Irene Martínez, bailarina y coreógrafa mexicana, acompañó a Pina en su estancia, más tarde colaboraría como asistente de la compañía. Sobre la visita a la Ciudad de México leemos:

Durante estos días, especialmente en la Ciudad de México, hice sin saberlo, la primera parte de lo que posteriormente sería mi trabajo en las piezas nuevas: mostrarle la ciudad desde diferentes perspectivas, develando los secretos de su movimiento.

Danzón (1995) es la pieza que hizo después de su estancia en México y en gran medida inspirada en ella. (Cf. Godínez 2014)

Habría que destacar que el trabajo de Irene era, como ella misma lo expresa, mostrar la ciudad desde diferentes perspectivas y develar los secretos de su movimiento. A partir de esta idea de movimiento y del nombre de la pieza, *Danzón*, un ritmo cubano que se asentó en México a finales del siglo XIX⁷⁸, podemos imaginar que Pina y sus bailarines visitaron los salones de baile que se encienden casi todas las noches en la Ciudad de México para que la gente entrelace sus cuerpos al ritmo de las orquestas en vivo. Ciertos días las orquestas danzoneras ambientan la fiesta y los elegantes bailarines de danzón acuden a su cita semanal. Un miércoles del año 1994 Pina Bausch visitó el mítico “Salón Colonia”⁷⁹, en

⁷⁸ El primer sitio al que llegó el danzón cubano fue al Puerto de Veracruz, desde entonces las parejas de danzoneros se aficionaron tanto a este baile que, con el paso del tiempo, el danzón se ha convertido en una tradición que se conserva hasta la fecha. En el Puerto de Veracruz el danzón es ya parte de la identidad de un pueblo que baila en la plaza principal todos los domingos a las seis de la tarde; los jarocho fomentan el danzón en los centros culturales donde los jóvenes y los niños aprenden a bailar este estilo.

⁷⁹ Como curiosidad, queremos referirnos a la película del mismo título: *Danzón*, dirigida por la mexicana María Novaro (1991). Es la historia de una mujer, Julia (interpretada por María Rojo), que se encarga de criar a su hija trabajando como telefonista, su única distracción es a la vez su pasión, bailar danzón. Cada semana Julia se da cita en el “Salón Colonia” con su pareja de baile, Carmelo (interpretado por Daniel Rergis). La trama comienza cuando Carmelo desaparece y Julia decide ir a buscarlo al puerto de Veracruz. El viaje de Julia se convierte en una travesía interna a través del baile, la sensualidad y la feminidad. *Danzón* representa el descubrimiento de una visión femenina en la cinematografía mexicana que dismitifica los roles de género: en Veracruz Julia encuentra apoyo en una amiga travesti (interpretada por Tito Vasconcelos), alquila un

el que desde hacía más de ochenta años se daban cita parejas de bailarores. Los salones de baile son como pequeñas cápsulas de tiempo en las que los ritmos del siglo pasado dan paso a la sensualidad y al erotismo contenidos en un baile que se hace en pareja, hoy en día en el que la gente no baila, o, en el mejor de los casos, baila pero prefiere hacerlo sola.

Hay algunos salones en los que trabajan mujeres que se alquilan para bailar en pareja, cobran algunos pesos por canción, los hombres pagan por bailar, hablar o calentar las piernas, como lo describe Luis Humberto Crosthwaite en una escena del salón “La Estrella” en Tijuana:

A veces entro a La Estrella para bailar con las doñas una cumbia calientita que despierte las piernas.

El baile es un ritual sagrado para ellas, algo así como rendir juramento o declarar un testimonio ante la corte, como promulgar derechos o recibir el sacramento, como si ellas estuviesen en misa y la oración fuera la cumbia sabrosa, amén. Son unas auténticas profesionales que no sonríen cuando bailan. Se sumergen en la danza y uno hace lo mejor para seguirles el paso, uno-dos, uno-dos, nunca resulta, dis bato eint meid for dat chit, las ando pisando y ellas me dicen «Dont guorri, mijo, its part of da job». Siempre lo mismo, ya bien ensayado. Luego le pregunto a Margarita la doñita, en medio de una cumbia, uno-dos, uno-dos:

-¿Ve a aquella señora?, ¿la mira allá en el fondo?

-¿Qué tiene, mijo?

-Se parece a mi mamá que en paz descanse. (Crosthwaite 2000: 29)

En los salones de baile damos lugar al cuerpo y a la memoria, intimamos con las ciudades, en estos ambientes la gente se relaciona amablemente, sus cuerpos se tocan de una manera diferente a los roces cotidianos que podemos observar en las grandes urbes, ya sea en Tijuana o sea en el Distrito Federal, sobre este último habría que remarcar los horrores demográficos y ecológicos de sobra conocidos. Callejear por la Ciudad de México es de antemano una aventura que depara sorpresas numerosas, nos mantiene en un constante suspenso y nos obliga a desarrollar nuestra capacidad creativa. Juan Villoro

cuarto de hotel en el que viven algunas mujeres prostitutas, la dueña del edificio es una señora mayor (interpretada por Carmen Salinas) que canta boleros y danzones. En la banda sonora de la película hay desde luego mucho danzón interpretado por las orquestas más populares de México; la película nos transporta al Salón Colonia y a la plaza del puerto de Veracruz donde podemos ver con detalle a los bailarores de danzón hacer gala de su arte.

(2007) compara esta gran urbe con la mujer barbuda del circo, como en la ópera de Auden con música de Stravinsky, *The Rake's Progress*, los capitalinos, asegura Villoro, terminamos enamorados de la mujer con barba que ejerce la elocuente fascinación del defecto:

Hay muchos modos de justificar el mórbido disfrute de los besos con bigote. En lo que toca a la atracción fatal que sentimos por el D.F., baste decir que nos cautiva su enrarecida belleza y su capacidad de mantenernos en prometedora tensión. Ahí la costumbre no es algo que se repite sino que se improvisa. (Villoro 2007: 366)

Cuando imaginamos los recorridos de Pina por las ciudades, hay que pensarla con la embriaguez del *flâneur* que “no sólo se nutre de lo que a éste se le presenta sensiblemente ante los ojos” (Benjamin 2005 [1982]: 422) sino que se apropia también de lo invisible que se gesta entre los cuerpos y sus historias, como de algo experimentado y vivido, como si las personas le transmitiesen su saber, su pasado incorporado. Las historias privadas de los visitantes asiduos al Salón Colonia eran visibles en los ritos alrededor del danzón: una pareja de baile se daba cita cada miércoles desde hacía cuatro años; una empleada federal se reunía ahí con sus conocidos, ella se pasaba la mayor parte del tiempo sentada, como hacen otras muchas mujeres, en espera del hombre que la invitara a bailar. Un matrimonio acudía al lugar cada domingo desde hace cincuenta años (Whaley 2002). Como si los hábitos pudieran descifrarse mediante el cuerpo: “el más pequeño detalle importa, es todo un lenguaje que se puede aprender a leer” (Bausch 2011), como si pudiéramos aprender a vivir de otra manera, percibiendo lo invisible.

Las contradicciones se viven a diario en la Ciudad de México, la violencia es tan fuerte como la amabilidad y el cariño, el culto a la vida y el culto a la muerte se manifiestan con gran devoción. Según Artaud, México se encuentra en el camino del sol, pero de un sol ambiguo que fecunda, germina, da vida, y que al mismo tiempo quema, consume, y calcina. Así entendido, el sol es el fuego, “fuerza impulsora que convertía a los hombre cobrizos del antiguo México en mantenedores determinantes de la muerte” (Artaud 2007: 65). No se trata simplemente de un grotesco gesto pagano, como lo interpretaron los colonizadores. Con el entendimiento de la muerte se aprende a vivir con los fantasmas, “en la entrevista, en

la compañía o en el aprendizaje” (Derrida 2003[1995]: 12). Al realizar la supremacía de la muerte, añadiría Artaud (2007: 65), se pone la vida presente en su lugar, se la hace “cabalgar sobre varios planos a la vez”. Hay que aprender a vivir con los fantasmas y para ello hay que “sentir la estabilidad de los planos que hacen del mundo viviente una gran fuerza en equilibrio [...] He venido a buscar en el México moderno la supervivencia de estas nociones o a esperar su resurrección”. (Artaud 2007: 65).

Sobre la visita de Pina Bausch a México no tenemos escritos que podamos citar, tenemos una pieza llamada *Danzón* en la que las imágenes nos remiten a una realidad más parecida a la de los sueños y las pesadillas que a la de la vida cotidiana. Al inicio de la pieza dos mujeres vestidas de blanco entran en el escenario y se acuestan, se escucha una música de jazz de Ben Webster; un bebé gigantesco entra en pañales, avanza a gatas y se acerca a las mujeres, apoya sus grandes piernas en ellas, impide que las mujeres se muevan. La imagen monstruosa de lo infantil se lleva al extremo cuando el bebé, Jan Minarik, juega a “ser fuerte”, avienta libros, papeles y finalmente balancea a una mujer entre sus brazos.

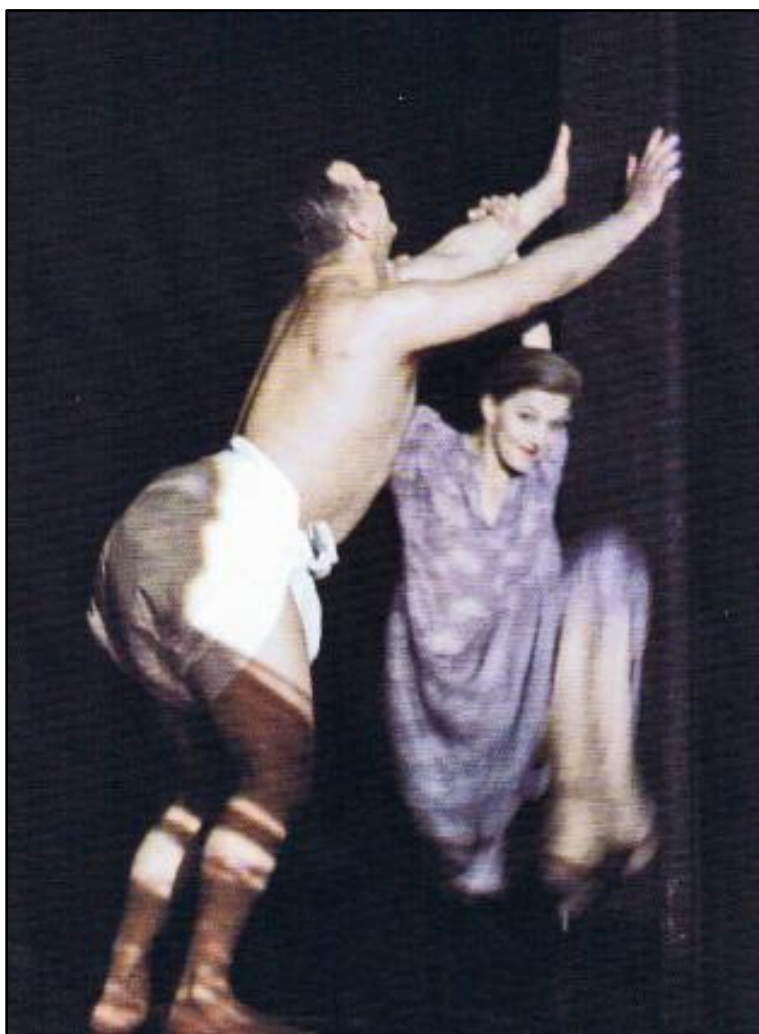


Fig. 90 *Danzón* (1995), Pina Bausch.
Jan Minarik y Barbara Hampel
Fot. Ursula Kaufmann

En algún momento Dominique Mercy entra en el escenario con orejas de cartón puestas en la cabeza como orejas de burro y, tristemente estigmatizado, agita la mano diciendo adiós. Hay momentos de la obra en la que los bailarines no bailan, buscan la sinceridad de su movimiento o de su inmovilidad. Quizá por eso, afirmaba Pina en alguna entrevista, es mejor que los bailarines jóvenes recién egresados de las academias sacien sus ganas de saltar, girar o hacer grandes movimientos, antes de enfrentarse a un trabajo como éste (Bausch 1991).



Fig. 91 *Danzón* (1995), Pina Bausch.
Dominique Mercy
Fot. Ursula Kaufmann

El pez dorado, el bebé gigante y las orejas de burro son imágenes que, desde la perspectiva de Pina, pueden decirnos algo del sincretismo mexicano que ha inspirado a surrealistas, cineastas, dramaturgos y poetas como Juan Villoro (2007: 374): “Que otros vivan en las ciudades del orden y el tránsito feliz. Nosotros exigimos el carácter complicado y la belleza ambigua de la mujer barbuda”.

5.XI La última pieza

“...Como el musguito en la piedra, ay sí sí sí...” (Santiago de Chile).

Hay una crónica del poeta Pedro Lemebel que nos describe la primera vez que vio la danza-teatro de Pina: “Tantas veces, acá en Chile, vi a los seguidores de la Bausch haciendo sus piruetas abstractas. Pero entonces no me convencía su arrogancia trascendente” (Lemebel 2007). Y es verdad, el estilo de Pina tiene muchísimos seguidores, su huella ha marcado a muchas generaciones de coreógrafos. En los años noventa aparecieron nuevos grupos con la denominación “danza-teatro” por todo el mundo. Pero ahora, continúa Pedro Lemebel desde el Teatro Municipal de Santiago de Chile, “estaba

viendo el original, y seguro era maravilloso ver esta gimnasia del absurdo, sin narrativa, desmadejada por el desespero de la incomunicación” (Lemebel 2007).

“...*Como el musguito en la piedra, ay sí sí sí...*” (2009), se estrenó en Alemania unos días antes de la muerte de Pina, hay imágenes de la escena que develan un profundo entendimiento de Chile. En su residencia los bailarines visitaron algunas regiones del país, desde el desierto de Atacama hasta la Patagonia y no sólo callejearon en Santiago, la capital. Con sus diferentes paisajes, regiones y culturas, Chile dejó una profunda huella en la compañía de Wuppertal: “allí pasó algo en el grupo, yo creo que es algo en lo que coincidimos todos” asegura el bailarín español Pablo Arán (Olavarría 2011) quien recuerda las casas fantasmagóricas de Machuque y la cosmovisión indígena que lo afectó especialmente. Además de la residencia de 2009 habría que recordar que Pina estuvo casada casi treinta años con el poeta y escritor chileno Ronald Kay, con lo cual podemos suponer que tenía un punto de vista bastante maduro sobre Chile, el pueblo Mapuche y sobre la tenebrosa dictadura de Pinochet que dejó al pueblo profundas cicatrices. Heridas inconclusas que se abren constantemente, como el escenario de esta pieza en la que el suelo es negro y sobre él una plataforma blanca se mueve y se fractura, agrietadas costras que generan una inestabilidad a la que los bailarines se sobreponen.



Fig. 92 “...Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...” (2009), Pina Bausch.
Clémentine Deluy
Fot. Laurent Philippe

La plataforma se mueve y deja ver zonas oscuras, como cuando la memoria ahonda en los recuerdos y reaparece el dolor. De *Perlas y cicatrices* (1998) es un libro de Pedro Lemebel en el que se recogen crónicas que nos ayudan a construir una imagen de Chile actual, acosado por la memoria y los muertos. “Es una incursión por las lastimaduras, con el único objetivo de renovar las llagas de ese pasado-presente que abraza las tres últimas décadas, a costa de que con ello se levanten las costras que algunos se han empeñado en ocultar” (Mateo del Pino 2004: 133). Chile es un país que ha tenido que aprender a vivir con los fantasmas de la dictadura del mejor modo posible, por ejemplo, bailando, porque, como solía decir Pina, de otra forma estaríamos perdidos:

Por eso es que aprendimos a sobrevivir bailando la triste cueca de Chile con nuestros muertos. Los llevamos a todas partes como un cálido sol de sombra en el corazón. Con nosotros viven y van plateando lunares nuestras canas rebeldes. Ellos son invitados de honor en nuestra mesa, y con nosotros ríen y con nosotros cantan y bailan y comen y ven tele. Y también apuntan a los culpables cuando aparecen en la pantalla hablando de amnistía y reconciliación. (Lemebel 1998: 103)

En la pieza de Bausch hay una bailarina amarrada con una cuerda por la cintura, intenta correr en vano, arremete con fuerza hacia el frente y la cuerda la regresa a su prisión, corre dibujando medios círculos, baila, intenta escapar. La violenta tensión de la cuerda también se ejerce sobre el lenguaje cuando queremos darle un sentido a esta escena, en realidad no sabemos si la bailarina quiere escapar, si acepta su condición sujeta o si la rechaza, permanece amarrada y se mueve, no sabemos si baila, si corre, si sufre encontrando nuevas formas de movimiento que sin la cuerda no habría logrado. El lenguaje se dinamita, da rodeos, cae en paradojas y, finalmente, el espectro escapa, ella no. El cuerpo de la mujer amarrado y desmusculado, a fuerza de repetir una imposible huída, es “como guante vacío” (Lemebel 2007), el público mira y calla, algunos ven pero prefieren no mirar. Sin embargo, el teatro como la literatura están para hacer visible lo invisible o lo que no queremos mirar. Después de conocer el trabajo de Pina, Lemebel recodaba al cuerpo del bailarín proclamando “otra tensión, otro rictus herético que, en la asimetría del tropiezo, arrastraba la majadera reiteración de su caer. Una y otra vez hasta el éxtasis de una coreografiada fatiga” (2007). Cuando nos quedamos sin habla ante ciertas situaciones, entonces recurrimos a la evocación, por medio de la voz del poeta o por medio del cuerpo del *performer*. Cuando la inhumanidad se ha hecho costumbre, cuando todo Chile sabía y callaba, entonces Pedro Lemebel, *flâneur* persistente y subversivo, nos obligó a transitar en una ciudad en plena dictadura: “cada calle, cada rincón, cada esquina, cada sombra, nos parece un animal enroscado acechando. Porque esta urbe se ha vuelto tan peluda, tan peligrosa, que hasta la respiración de las calles tiene eco de asfalto y filos de navaja” (Lemebel 1998: 147) y Pina Bausch nos obligó a ver el rostro de la tortura en una mujer atada que debe bailar, sobre todas las cosas, debe bailar amarrada como los presos. Quizá logremos imaginarnos “esos cuarteles tapizados de enchufes y ganchos sanguinolentos, esas fosas de cuerpos retorcidos” (Lemebel 1998: 14) y por si acaso no podemos o no queremos recrear la imagen, Pina pide a sus bailarines que repitan una y otra vez sin tregua. Majadera reiteración y coreografiada fatiga, eso es la danza-teatro de Pina.



Fig. 93 “...Como el musguito en la piedra, ay sí sí sí...” (2009), Pina Bausch.
Tsai-Chin Yu
Fot. Paula Lobo

El cuerpo en movimiento permite expresar con gran fuerza tanto el desamparo como la dicha del ser humano y, si además el trazo se repite infinitamente, entonces los sentimientos rozan el límite de la locura y la muerte; después de llegar a ellos se puede volver a la vida con otro aire, con otro espectro, desciframos signos sin ser sabios, comprendemos la totalidad fugaz de un segundo. La pieza creada en Chile, “...Como el musguito en la piedra, ay sí sí sí...”, toma el título del estribillo de *Volver a los diecisiete* de Violeta Parra, es, como la canción, un homenaje a la vida con la sencillez y la profundidad de “un niño frente a Dios”. La presencia de la música chilena es notable en las voces de Cecilia, Congreso, Rodrigo Covacevich, Víctor Jara, Magdalena Matthey, Mecánica Popular, Violeta Parra, Chico Trujillo y Mauricio Vivencio. El bailarín venezolano Fernando Suels señala: “hay mucha música en español y me la paso cantando” (Cf. Olavarría 2011), agrega que Pina quiso saber lo que decían las letras y les deba a los bailarines hispanohablantes la tarea de interpretarlas. “Yo hice muchas creaciones con Pina”, agrega Suels, “pero en ésta había algo diferente, una cierta tranquilidad. No sé si era porque estaba muy cansada” (Cf. Olavarría 2011). Quizá la emperatriz de la danza-teatro,

siempre al borde de la locura y de la muerte en sus primeros trabajos, ahora lo estaba de verdad y esperaba tranquila su llegada.

En el capítulo cuarto nos hemos detenido en la faceta visual de la danza-teatro, Pina Bausch era una pintora y los *performers* eran como colores en movimiento, las imágenes de Pina son potentes, recalán en la memoria y volvemos a ellas para aludir a cosas inexplicables. Los bailarines se arriesgan, muestran sus puntos vulnerales a la vez que trabajan escenas de humor y de ternura. Dominique Mercy se imagina a Pina Bausch como una casa con un gran ático lleno de tesoros. Malou Airaudó la recuerda trabajando incansablemente, siempre trabajando. Julie Anne Stanzak recordaba algunas emociones que provenían de la danza: “los trabajos de Pina podían producirte tristeza, furia o ganas de llorar, de gritar, de reír, de abandonar o miedo” (Wenders 2011).

Es difícil quedarse con una sólo imagen entre tantas que produjo, a nosotros nos gustaría recordar a Pina comiendo curanto recién salido de algún hoyo de la tierra chilena, queremos cerrar este trabajo dejando en la memoria una imagen de esta última pieza, una mujer camina llevando a cuestas un árbol, una vida:



Fig. 94 “...Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...” (2009), Pina Bausch.

[en línea] <http://www.espanol.rfi.fr/cultura/20110624-pina-bausch-sigue-viva-gracias-al-estreno-de-como-el-mosquito-en-la-piedra-ay-si-si>

Hay una síntesis de su trabajo en esta imagen, nos recuerda a Jan Minarik cargando un armario en la espalda en la película *El lamento de la emperatriz* (Bausch 1990), imagen potente que se potencia cuando la pesada carga se cae y el hombre vuelve a levantarla. En esta última *performance* el armario deja de ser un lastre y se transforma en árbol, símbolo de la vida en cualquier cultura, eje que nos conecta de la tierra al cielo, este árbol parece echar sus raíces nómadas en la mochila de ella, mujer, viajera, bailarina creadora de vida y de danza-teatro.

Conclusiones

Adentrarnos en la *Tanztheater Wuppertal* exige una exploración conceptual, nos entrena en la lectura del movimiento, los gestos, las imágenes, y además nos amplía los horizontes de la danza escénica. André Lepecki observa la obra de Pina Bausch casi como un modelo académico en el que hay “una conversación dialógica entre la práctica artística, la intervención política y la curiosidad teórica” (Taylor 2002). Nosotros hemos llegado a este terreno interdisciplinario tejiendo filiaciones y complicidades a partir de la obra de la coreógrafa alemana. Al estudiar la danza-teatro de Wuppertal se nos fue desplegando un mundo de narraciones, poesía, imágenes, música, filosofía...

Después de la muerte de Pina nos podríamos preguntar si continúa el carácter *performático* o liminal de la compañía, que hasta la fecha sigue presentando las piezas del repertorio por todo el mundo. Para llevar a cabo una crítica justa, habría que concentrar la reflexión en esa característica singular que tienen en común las artes escénicas, sea cual sea el nombre que decidan llevar, ésta es: que *hay cuerpo*. El cuerpo conlleva la resistencia a la definición, o sea, la “posición de ruptura” (Ferrer 2009: 17) frente a programas ideológicos. No obstante, el peligro está latente porque el mercado lo fagocita todo, la danza-teatro de Wuppertal no está a salvo y puede convertirse en un “bien cultural”. Por lo tanto, volvemos al tema de la herencia, habría que desarrollar vastas investigaciones sobre los coreógrafos que le suceden a Pina Bausch, precisamente porque mantienen abierta la cuestión de la danza escénica y el movimiento con nuevos parámetros estéticos, políticos, cinéticos y *performativos*.

La clausura de la representación de Artaud desmantela la verticalidad metafísica y teológica del trinomio Ser-Dios-Logos. Hemos desarrollado una teoría del espectro, pero aún hay mucho que añadir respecto a la presencia. Habría que volver a Derrida para señalar que la presencia siempre ha sido, en última instancia, representación, es decir, que no puede entenderse sino diferida, enmascarada y producida. Esta condición representacional nos cuestiona el discurso de las vanguardias, la clausura de la representación sigue siendo tanto un proyecto como una imposibilidad. Cuando los actores renuncian a interpretar a otro y

realizan acciones “propias”, cabría preguntar, ¿se presentan a sí mismos? Se trata de una vieja discusión lingüística y filosófica que identificó la presencia con el “Ser”. Hay escenas de Pina Bausch en las que podemos encontrar explícita esta contradicción, pero también hay coreógrafos contemporáneos, como el francés Jérôme Bel (Lepecki 2009), que crean piezas escénicas específicamente para demostrar que los cuerpos y las subjetividades permanecen cautivos en espacios de representación lingüísticos, culturales, materiales y físicos.

La inmovilidad ha sido estudiada como un modo de ser del cuerpo en el caso del *Hombre inmóvil* de Mario Bellatin; todavía queda bastante por discutir, sobre todo, en el terreno de la danza escénica contemporánea y sus actos inmóviles, como se les denomina a aquellas acciones escénicas con las que los creadores reaccionan en contra de la violencia y el racismo que ejercen los sistemas coloniales actuales. Como vimos en el último capítulo, *Tanzabend II* es una pieza de Pina Bausch hecha en Madrid mientras la televisión transmitía “en directo” la Guerra del Golfo, la danza es fría, desolada y con poco movimiento, proyecta el vacío que se vivía en aquellos días. Algunos ejemplos de actos inmóviles los tenemos en la pieza *SKITE* de la coreógrafa portuguesa Vera Mantero y el coreógrafo español Santiago Sempere, ambos declararon “que los acontecimientos políticos del mundo eran de tal naturaleza que no podían bailar” (Cf. Lepecki 2009: 37). La norteamericana Meg Stuart hizo una danza inmóvil para un hombre tumbado en el suelo y el australiano Paul Gazzola se acostó desnudo en una autopista al caer la noche. Estas propuestas coreográficas no sólo son una reacción política frente a la guerra, significan una reordenación ontológica del movimiento que pone en crisis el papel del bailarín al servicio del cuerpo disciplinado, casi mecanizado, de la modernidad. Siempre en movimiento es la imagen del sistema de consumo, pero “en cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte” (Bachelard 1997: 220); esa otra parte es una especie de expansión: “La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil” (Bachelard 1997: 220). Hay que hablar de movimiento bajo otros parámetros teóricos y poéticos.

En el último capítulo, “Itinerarios de Pina Bausch”, hemos agrupado tres piezas, *Ten Chi*, *Água* y *Nur Du*, para hablar de la “criticada felicidad de Pina”. Retomamos este tema

porque así como parece haber una implícita relación entre la danza y el movimiento, también parece haberla entre la danza y la melancolía. En el texto en el que Thoinot Arbeu acuñaba la noción de coreografía, citó como epígrafe una frase del Eclesiastés 3: 4 que versa: “su tiempo el llorar, y su tiempo el reír;/ su tiempo el lamentarse, y su tiempo el danzar”. En lugar de separar el llanto de la risa, esa “y” conectó el tiempo de bailar con el tiempo de duelo. La danza escénica adquirió características melancólicas, como si estuviera destinada a dolerse, a sacrificarse, quizá por esta idea de danza preconcebida los trabajos “tristes” de Pina Bausch fueron muy bien recibidos, en sentido contrario, los “felices” fueron los más criticados.

En una entrevista que se le hizo en México, Pina confesaba haber pensado que la tristeza la marcaba especialmente: “En ciertas épocas pensé que yo era más triste que otras personas, pero a lo largo de la vida, me di cuenta de que tengo todos los colores, o por lo menos, que a lo mejor no soy la única persona triste en el mundo” (Rosales 1994). La melancolía es uno de los principales proyectos de la modernidad, así podemos leerlo en la maravillosa historia de *Saturno y la melancolía* que recogen Klibanky y Panofsky (1991). Hay un inmenso estudio sobre ella y su relación con la memoria, el olvido, el colonialismo, el duelo o el racismo.

No obstante, queremos recuperar la etapa “feliz” de Pina como una renovación para la danza-teatro. En piezas como *Água* no encontramos el marco en el que se sostenga la melancolía preconcebida como marca de la danza escénica, a la triste emperatriz de la danza le impresionaron el calor humano y la alegría que sobresalía a pesar del contexto social de Brasil; en *Bamboo Blues* mezcla de forma lúdica tradición y actualidad, miseria y felicidad, violentos contrastes que rompen los esquemas de “felicidad” y de “tristeza” con los que generalmente se vive en Europa. Pina quiso aprender de esas otras formas que escapan al modelo de vida heredado de la modernidad, se preguntaba ¿cuáles son nuestros errores?, ¿cómo es posible vivir de otra forma? La búsqueda de otras formas de vivir pasa por deshacer esquemas que enmarcan nuestro pensamiento, nuestras emociones y subjetividades. Reapropiación del cuerpo es reapropiación de nuestros deseos y movimientos, es un acto subversivo que nos enseña Pina Bausch con su oficio.

Apéndice

Irene Martínez Ríos

Bailarina y coreógrafa mexicana colaboradora de la *Tanztheater Wuppertal* entre 1996 y 2000

Conocí a Irene bailando. En los primeros años del dos mil Irene dirigía una compañía llamada *Mandiga Mar*, me invitó a bailar con ella y así entré por primera vez en la sala de ensayos de su casa, escuché su música y aprendí a moverme de otra manera. Irene es sonriente, de ojos penetrantes, amable y certera en sus correcciones. Ella coordinaba sola casi todos los procesos por los que pasamos en la compañía: creación, entrenamiento, ensayos, vestuario, iluminación y difusión. Alguna vez habló de su vida en Alemania, extrañaba la tranquilidad, comparaba el alto volumen con el que se suele escuchar la música en la Ciudad de México con las respetadas horas de silencio en Wuppertal. Alguna vez habló de Pina Bausch y esa ocasión se me quedó grabada en la memoria. Irene nos pedía repetir una secuencia de movimiento para la pieza llamada *La Zaranda*, nos narró que en una entrevista a Pina le preguntaron por qué utilizaba la repetición como elemento coreográfico, la creadora alemana respondió que en la repetición algo nuevo sucede, que los bailarines se mueven cada vez como si fuera la primera. Eso mismo nos pidió incorporar, la repetición mecánica se tradujo en ejercicio de imaginación. Mi vida dio muchos giros y dejé la compañía, también el país. Ahora, desde el otro lado del océano, tengo nuevas afinidades con Irene. A raíz de mi investigación sobre el trabajo de Pina Bausch comprendo mejor el esfuerzo de esta coreógrafa mexicana por mantenerse en la danza más allá de los teatros: en la urbe, en los colegios y en las comunidades indígenas; veo más claramente la condición de extranjería que a veces perfila, su faceta de madre y, por supuesto, la herencia bauschiana en su persistencia por bailar y hacer bailar a los otros, suceda lo que suceda.

Entrevista

G.G.- ¿Cómo fue tu encuentro con Pina y en qué consistía tu trabajo con ella?

I. M.- En 1979 vi por primera vez una pieza de Pina: *Barba Azul (Blaubart)* y me impactó absolutamente, no me imaginaba que la danza pudiera ser algo tan cercano al sentir de todos los días. Eran años de reconocermme como mujer y elegir mi opción en las relaciones humanas, en realidad era una preocupación fundamental en las mujeres de mi generación y me sentí absolutamente reflejada en esta pieza. A partir de ese momento seguí su trabajo con interés, diligencia y pasión.

Curiosamente me llevó a hacerme muchas preguntas sobre mi país, a mirarlo con ojos nuevos, a replantear mi concepción de danza y finalmente, al deseo de explorar el hacer coreográfico buscando siempre contener en mis danzas un poquito del sentir de los demás.

En 1994 hice una pieza en homenaje a esta coreógrafa tan significativa para mí: *Cristal del Tiempo*. En ese mismo año *Tanztheater Wuppertal* vino por segunda vez a México y fui invitada por el Instituto Goethe a ser anfitriona de Pina. Una semana en ciudad de México y otra en Guanajuato para el Cervantino. Durante estos días, especialmente en ciudad de México, hice sin saberlo, la primera parte de lo que posteriormente sería mi trabajo en las piezas nuevas: mostrarle la ciudad desde diferentes perspectivas, develando los secretos de su movimiento.

Cada una de las piezas en las que colaboré fueron coproducciones con diferentes ciudades y en cada una realizamos residencias en las que coreógrafa y bailarines encontraron la inspiración para la obra. Yo coordinaba las actividades de Pina, por supuesto en colaboración con los anfitriones que aunque ya tenían una idea y un plan de lo que querían mostrarle, había que preguntar y husmear otro poco para llegar a la otra cara de la luna.

Quizás la tarea más importante además de fascinante, era acompañar la pieza desde el primer ensayo hasta el estreno poniendo atención al detalle más pequeño, que no se perdiera absolutamente nada antes de que Pina supiera si iba estar en la pieza o no. También hacía tareas de coordinación, logística y comunicación, todo lo que permitiera a Pina concentrarse en el arte.

La última parte y la más difícil para mí era, después del estreno hacer el *Regiebuch*, el libro en dónde se registra la obra de principio a fin; todo lo que se ve en la obra como salidas, posiciones en el escenario, textos, etcétera; pero también lo que no se ve como “pies” de entrada y salida a la escena, referencias, apoyos fuera de escena. Las obras de Pina son una filigrana muy compleja y se requiere de un registro claro y exacto tanto para quien dirige los ensayos como para que los bailarines puedan consultar.

G.G.- Las piezas en las que colaboraste entre 1996 y 2001 son todas ellas resultado de residencias en diferentes ciudades: *Nur Du* (1996) en el sur de los Estados Unidos, concretamente en California, *Der Fensterputzer* (1997) en Hong Kong, *Masurca Fogo* (1998) en Lisboa, *Wiesenland* (2000) en Budapest y *Água* (2001) en Brasil. ¿Cómo fue para ti el trabajo de descubrir ciudades tan diferentes entre sí?

I.M.- No sé si te pase Gloria, pero en cada nueva gran ciudad que conozco es mucho más fácil entender la dinámica, descubrir los intersticios y percibir las peculiaridades. Hablo de las metrópolis, claro. Casi todas tienen estructuras similares: fachada, parte bohemia, sector financiero, circuito comercial, zonas de emigrantes cerca de las estaciones de ferrocarril. Las pequeñas suelen ser mucho más difíciles, no hay ese anonimato que permite observar directa y descaradamente.

Crecí acompañando a mi mamá, que vendía ropa en abonos, en sus recorridos por la Ciudad de México. Estaba muy orgullosa de lo bien que la conocía y de la eficiencia con la que se movía de norte a sur y de este a oeste, le gustaba mucho explicarme y orientarme. No soy tan orientada como ella pero fluyo con facilidad en cualquier parte. Bueno, en la naturaleza que tanto amo no, me da miedo. Cualquier ciudad grande me seduce y es mi casa.

Yo había viajado mucho cuando me encontré con Pina. Pasé la primera etapa de mi vida adulta saltando de un lado a otro, un poco a la deriva y con muy pocos recursos, lo que me permitió o me obligó quizás, a entrar velozmente en el flujo de las ciudades a las que llegaba. Para sobrevivir era necesario entablar comunicación con sus habitantes y ni siquiera hablaba algún idioma diferente del español pero la entablaba. Me acuerdo de la sensación de llegar a un aeropuerto sin conocer a nadie, sin tener ni la más remota idea de por dónde empezar: dolor en la panza y sensación de corazón con alas, luego la alegría de

nuevos olores, nuevos rasgos, y al final, el júbilo de saber que ni las ciudades ni los seres humanos somos tan distintos.

Cuando llegamos a Los Ángeles para la residencia, en mis primeros días como asistente de Pina, me sentía un poco perdida, tenía una misión y no sabía en qué consistía. Me así de la experiencia en Ciudad de México, de lo que sabía hacer y hago con muchísimo gusto: escudriñar señales.

En todas las piezas, en las que acompañé la residencia y en las que no, lo mismo que durante las estancias en Wuppertal, antes de pensar en lo que para Pina era importante, me pregunté qué me interesaba a mí, con qué podía enlazarme y qué camino tomar para hacer esa experiencia única y diferente de las otras.

En Los Ángeles, como es lógico me conecté con los emigrantes paisanos sin dejar de lado por supuesto las peculiaridades de esa ciudad que saltan a la vista. Tuve muy buena relación con Darlene Neel, un ser humano fuera de serie, quién fuera una gestora de danza muy importante en el sur de California y generadora junto con Rena Shagan, también extraordinaria, de la comisión en Norteamérica; pudimos pensar e idear juntas. A pesar de la intensidad del trabajo, me di mis escapadas sola por esa ciudad en la que entre mi propio idioma en cada esquina e imágenes vistas mil veces en la televisión, me sentía en casa.

Con frecuencia se me acerca gente de cualquier lugar de Asia y se dirige a mí en su lengua materna, por supuesto sólo puedo contestar con la mirada. Me han preguntado si soy coreana, filipina, japonesa y todos los aledaños posibles. A mis hijos les decían: “el chino” a uno y “Kung Fu” al otro. Es inevitable sentirme ligada a los países asiáticos. Por China y no sé de dónde, siento una nostalgia inmensa.

Los veintiún días que estuvimos en Hong Kong fueron un verdadero sueño, al tercer día conocía el trazo, los transportes y me movía cómodamente, la escritura diferente fue un nuevo reto, divertidísimo. Nos hospedábamos en Kowloon, dónde también eran los ensayos pero cruzábamos constantemente a la isla. Algunas de sus terribles dificultades y conflictos no eran desconocidos para mí: sobrepoblación, hacinamiento, transportes mal organizados, corrupción. Los rasgos fascinantes están muy bien registrados, podemos saber de ellos en muchos libros. Encontré algunas ventanas nuevas que compartir. Fuimos testigos de los últimos momentos de una época. Después, ya nada sería igual.

En Lisboa colaboré por tercera vez con Pina en una residencia de manera oficial. Me sentía en pleno dominio de mis tareas, la hermandad del portugués con nuestro idioma nos hace sentir una familiaridad muy agradable y tanto pensar en *Mandinga*⁸⁰ me liga al África y a mi quizás no tan remota sangre negra. La residencia se realizó en septiembre, cuando empieza a llegar el otoño, pero ese año había sol, sol, sol. En mi vida personal hubo cambios drásticos y esos días entrañables fueron un alivio, también entre Lisboa y mi vuelta a Wuppertal viví un adiós doloroso, de esos que sirven para abrazar la vida con toda su intensidad. De todas las piezas en que asistí a Pina, *Masurca Fogo* es mi favorita.

La primera pieza que *Tanztheater* Wuppertal realizó en comisión fue *Víctor*, con el Teatro Argentina y la ciudad de Roma en 1986. La segunda residencia de la compañía en esa ciudad 12 años más tarde y última para mí colaborando como asistente, no me fue nada fácil. Roma era la única de las ciudades que visité en ese periodo, que ya conocía, había estado un par de veces y tenía una idea preconcebida. Tuvimos experiencias maravillosas pero propuestas por Andrés Neumann, nuestro anfitrión, promotor y gran amigo de Pina. No logré sentir con Roma una conexión más allá del trabajo y no pude rascar la piedra.

Por cuestiones personales no fui ni a Hungría ni a Brasil pero acompañé los procesos creativos. Con ambas piezas pude conectarme plenamente, con *Wiessenland* aún sin conocer Budapest, a partir de la música: las Czardas formaron parte importante de la banda sonora de mi infancia y probablemente de muchos de los que crecimos en los sesentas. *Água* fue pan comido, mi hermana mayor estuvo en Brasil en 1972: nos trajo música, fotografías y muchas ganas de conocerlo, por fin pisé su suelo y me bañé en sus aguas en 1992, en gira con *Mandinga*. La mayoría de los elementos que surgieron a partir de esa residencia eran perfectamente identificables y familiares para mí.

Una vez en broma, le dije a Pina que la comisión más barata en la historia del *Tanztheater* había sido *Danzón*, no contestó nada, solamente sonrió amorosa. Realmente la pieza no aborda ni pretende, el perfil de nuestra ciudad y yo no aparezco en el programa ni acompañé el proceso creativo, pero es la obra en la que con más fuerza, en mi imaginario personal, me siento presente. Y el regalo más grande que mi corazón recibió de Pina es el

⁸⁰ *Mandinga Mar* es el nombre de la compañía de danza que dirige Irene Martínez en México en este enlace puede verse algún video de su obra: <https://plus.google.com/113050367266385223280/posts> [16.06.2014].

hecho de verla bailar. *Danzón* es una pieza suave, amable, frágil y me parece un milagro que sea justamente en esa pieza, en la que además de *Café Müller*, el acercamiento a su infancia, hayamos podido verla en escena. Un milagro hermoso.

G.G.- Cuando se le preguntaba a Pina en qué se basaba para elegir a sus bailarines, ella respondía que no estaba interesada en *cómo* se movían sino en *qué* los movía. Desde tu punto de vista, ¿qué movía a los bailarines que conociste en Wuppertal y también en México, cuál podría ser un rasgo común entre ellos?

I.M.- Pina hacía ese comentario refiriéndose en general a los seres humanos, pero efectivamente para los bailarines explorarse, descubrir y reconocer sus impulsos más íntimos era un trabajo constante y muy importante en los procesos creativos. El rasgo común sería la persistencia para lograrlo y la humildad para dejarse ver tal cual.

G.G.- ¿Cuál o cuáles bailarines recuerdas en especial, y por qué?

I.M.- Tengo una gran admiración y un profundo reconocimiento por cada uno y en esa estructura tan delicada cada uno tiene un papel muy importante. Cada uno dejó su huella y un pedacito de su alma en cada una de las piezas en las que participó.

Pero claro, tengo especial inclinación por Dominique Mercy y Jan Minarik a quienes vi trabajar tanto en escena como durante los procesos creativos; y por Malou Airado y Jo Ann Endicott a quienes solamente vi en escena. Todos bailarines legendarios, todos creadores tanto de personajes definitivos como de maneras inéditas de abordar el movimiento.

De la última generación me gusta mucho la argentina Silvia Farias a quien solamente pude ver en un proceso creativo, aunque la he visto poco en escena, me parece que sigue siendo absolutamente fiel a sí misma y a su origen. Sintetiza mucho de lo que a lo largo de los casi cuarenta años de *Tanztheater* han aportado las diferentes bailarinas que han pasado por ahí.

G.G.- ¿Cuál o cuáles son las piezas de Pina Bausch que más ha influido en tu trabajo como coreógrafa, y por qué?

I.M.- Las primeras piezas que vi cambiaron mi vida y definieron mi danza: *Blaubart* que ya mencioné, *Renate wander aus* y *Two Cigarettes in the Dark*, que no son las más conocidas ni las consideradas obras maestras. Si pudiera definir las con una palabra serían: *Blaubart* – contundencia, *Renate* – luminosidad, *Two Cigarettes* – humor: “mi calcetín Jacob”.

En *Danzón*, la pieza que hizo después de su estancia en México y en gran medida inspirada en ella, no colaboré directamente pero la siento muy cercana y me encanta, en esta pieza vi por primera vez a Pina en escena.

Amo entrañablemente *Masurca Fogo* que, siendo inspirada en Lisboa, tiene un título africano. En esta pieza Pina alcanza un punto muy alto en el cuestionamiento a la vida y la cultura europea, pone sobre la mesa con un respeto inmenso la migración africana en Portugal que es finalmente todas las migraciones y las migraciones, tú también lo puedes constatar, son en esencia el origen de todo el desarrollo humano.

Repertorio de obras de Pina Bausch

1968

Fragmento

Primer coreografía con el Folkwang Ballet. Música: *Cuarteto de cuerdas no. 4* de Béla Bartók.

1969

Im Wind der Zeit (En el viento del tiempo)

Coreografía con el Folkwang Ballet. Música: Mirko Dorner. Primer premio en el concurso del Taller Coreográfico Internacional de de Colonia.

The Fairy Queen (La reina de las hadas)

Puesta en escena de la ópera *The Fairy Queen* de Henry Purcell en la versión de Kurt Jooss para el festival de Schwetzingen.

1970

Nachnull (Después del cero)

Première de ballet como coreógrafa invitada del *Danscentrum de Rotterdam*, Holanda. Música: Ivo Malec.

1971

Aktionen für Tanzer (Acciones para bailarines)

Première de ballet como coreógrafa invitada del *Folkwang Tanzstudio* de Wuppertal. Música: Günter Becker.

1972

Tannhäuser Bacanal (*Bacanal de la Tannhäuser*)

Coreografía interpretada por los miembros del *Folkwang Tanzstudio* de Wuppertal.

Wiegenlied (*Canción de cuna*). Música: canción de cuna *Maikäfer flieg*.

Philips 836885 DSY. Música: Pierre Henry.

Coreografías para la Compañía de danza de Paul Sanasardo en Nueva York, en donde participa como profesora de danza moderna, solista y coreógrafa.

1973

Fritz

Tanzabend de Pina Bausch (*Soirée* de danza de Pina Bausch)

Música: Gustav Mahler y Wolfgang Hufschmidt.

Realización técnica: Dirk Reith

Escenografía y vestuario: Hermann Markard. Colaboración en el vesturio: Rolf Borzik.

Bailarines:

Marlis Alt, después Hiltrud Blanck (*Fritz*), Malou Airaudó (la madre), Jean Mindó, pseudónimo de Jean Minarik (el padre), Charlotte Butler (la abuela), Dominique Mercy (el hombre en camisa), Riita Laurikainen (la mujer calva), Ed Kortlandt (la mujer-hombre) Carlos Orta (un hombre), Tjitske Broersma (la mujer de negro), Heinz Sann (el hombre gordo), Catherine Denisot (la muchacha de los brazos largos), Wolf-Werner Wolf (la nariz), Monika Sagon (la vieja), Monika Wacker (la dama con sombrilla), John Giffin y João Penalva (los dos perseguidores) Gabriel Sala (el hombre-abrigo) y Vivienne Newport (una chica).

Iphigenie auf Tauris (*Ifigenia en Taurus*)

Ópera-danza de Pina Bausch

Música: Ópera de Christoph Willibald Gluck

Colaboración con la ópera de Wuppertal. Dirección musical: Reinhard Petersen

Escenografía y vestuario: Pina Bausch y Jürgen Dreier. Colaboración de Rolf Borzik.

Bailarines:

Malou Airaudo (Ifigenia), Dominique Mercy (Orestes), Ed Kortlandt (Pílates), Carlos Orta (Toante), Colleen Finneran, John Giffin (los oráculos), Josephine Ann Endicott (Clitemnestra), Tjitske Broersma/Yolanda Meier (Electra), Hans Pop (Agamenón) Hiltrud Blanck, Sue Cooper, Josephine Ann Endicott, Colleen Finneran, Margaret Huggenberger, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Vivienne Newport, Barbara Passow Monika Wacker (las sacerdotisas), Lajos Horvath, Jean Mindo (Jan Minarik), Mathias Schmidt, Barry Wilkinson (las Clitemnestras), Hans Pop, Mathias Schmidt, Barry Wilkinson (los guardias).

1974

***Ich bring dich um die Ecke** (Te llevaré a la vuelta de la esquina)*

Coreografía y puesta en escena de Pina Bausch

Música: viejos éxitos de música pop

Escenografía: Karl Kneidl

Dirección musical y piano: Lothar Knepper

Bailarines:

Marlis Alt, Malou Airaudo, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Sue Cooper, Michael Diekamp, Josephine Ann Endicott, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Ed Kortlandt, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Dominique Mercy, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Hans Pop, Monika Sagon, Heinz Samm, Matthias Schmidt, Monika Wacker, Barry Wilkinson.

***Adagio - Fünf Lieder von Gustav Mahler** (Adagio – Cinco canciones de Gustav Mahler)*

Coreografía de Pina Bausch

En colaboración con Rolf Borzik

Música: Adagio 10. Sinfonía *Kindertotenlieder*

Dirección musical: Reinhard Petersen

Escenografía: Karl Kneidl

Bailarines:

Marlis Alt, Malou Airaudo, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Sue Cooper, Michael Diekamp, Josephine Ann Endicott, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Ed Kortlandt, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Dominique Mercy, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Hans Pop, Monika Sagon, Heinz Samm, Mathias Schmidt, Monika Wacker, Barry Wilkinson.

1975

Orpheus und Eurydike (Orfeo y Eurídice)

Ópera-danza de Pina Bausch

En colaboración con Hans Pop

Música: Ópera de Christoph Willibald Gluck

Dirección musical: Janos Kulka

Escenografía y luces: Rolf Borzik

Roles principales:

Orfeo

Cantante: Lois White

Bailarín: Dominique Mercy

Eurydice

Cantante: Ingeborg Krüger

Bailarina: Malou Airaudo

Armor

Cantante: Elena Bajew

Bailarina: Vivienne Newport / Marlis Alt

Trauer/Duelo

Marlis Alt, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma? Sue Cooper, Michael Diekamp, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Monika Wacker, Barry Wilkinson.

Gewalt/Violencia

Marlis Alt, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma?, Sue Cooper, Michael Diekamp, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Margaret Huggenberger, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Heinz Samm, Monika Wacker.

Frieden/Paz

Marlis Alt, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Sue Cooper, Michael Diekamp, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Stephani Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Monika Sagon, Heinz Samm, Monika Wacker, Barry Wilkinson.

Sterben/Muerte

Marlis Alt, Pedro Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Sue Cooper, Michael Diekamp, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Heinz Samm, Monika Wacker, Barry Wilkinson.

Frühlingsopfer (La consagración de la primavera)

Coreografía de Pina Bausch

En colaboración con Hans Pop

Música: Igor Stravinsky

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Wind von West (Cantata)

Josephine Ann Endicott, Jean Mindo (Jan Minarik), Ed Kortlandt, Tjitske Broersma, Marlis Alt, Monika Sagon, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Sue Cooper, Fernando Cortizo, Michael Diekamp, Esco Edmondson, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Yolanda Meier, Stephanie Macoun, Vivienne Newport, Barbara Passow, Heinz Samm, Monika Wacker, Barry Wilkinson.

Der zweite Frühling (La segunda primavera)

Vivienne Newport, Michael Diekamp, Marlis Alt, Josephine Ann Endicott, Colleen Finneran, Jean Mindo (Jan Minarik).

Le Sacre du printemps (La danza del sacrificio)

Marlis Alt, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Sue Cooper, Fernando Cortizo, Guy Detot, Michael Diekamp, Esco Edmondson,

Josephine Ann Endicott, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran , Lutz Förster, Erwin Fritsche, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Ed Kortlandt, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Heinz Samm, Marie-Luise Thiele, Monika Wacker, Barry Wilkinson.

1976

Die sieben Todsünden (*Los siete pecados capitales*)

Noche de danza de Pina Bausch

En colaboración con Hans Pop

Música: Kurt Weill

Textos: Bertolt Brecht

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Die sieben Todsünden der Kleinbürger (*Los siete pecados capitales de la pequeña burguesía*)

Anna I: Ann Höling, Anna II: Josephine Anne Endicott, The family: Zsolt Ketszery, Willi Nett, Siegfried Schmidt, Oskar Pürgstaller.

Pedro José Bisch , Hiltrud Blanck, Tjitske Broersman, Sue Cooper, Fernando Cortizo, Michael Diekamp, Esco Edmondson, Josephine Ann Endicott, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Ed Kortlandt, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik) Hans Pop, Vivienne Newport, Barbara Passow, Monika Sagon, Heinz Samm, Monika Wacker.

Fürchtet Euch nicht (*No tenga miedo*)

Josephine Ann Endicott, Mechthild Großmann, Ann Höling, Karin Rasenack, Erich Leukert

Marlis Alt, Hiltrud Blanck, Pedro José Bisch, Tjitske Broersman, Sue Cooper, Fernando Cortizo, Michael Diekamp, Esco Edmondson, Josephine Ann Endicott, Laszlo Fenyves , Colleen Finneran, John Giffin, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Ed Kortlandt, Stephanie Macoun, Jean Mindo (Jan Minarik), Yolanda Meier, Heinz Samm, Matthias Schmidt, Vivienne Newport, Barbara Passow, Monika Sagon, Monika Wacker, Barry Wilkinson.

1977

Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper “Herzog Blaubarts Burg” (Barba Azul - Mientras se escucha una grabación en cinta del “Castillo de Barba Azul”, ópera de Béla Bartók)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Rolf Borzik, Marion Cito y Hans Pop.

Música: Béla Bartók

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Marlis Alt, Jean Mindo (Jan Minarik), Arnaldo Alvarez, Anne Marie Benati, Hiltrud Blanck, Tjitzke Broersma, Fernando Cortizo, Marion Cito, Elisabeth Clarke, Guy Detot, Michael Diekamp, Mari DiLena, Esco Edmondson, Josephine Ann Endicott, Colleen Finneran, John Giffin, Ed Kortlandt, Luis P. Layag, Yolanda Meier, Vivienne Newport, Barbara Passow, Hans Pop, Monika Sagon, Heinz Samm, Monika Wacker.

Komm tanz mit mir (Ven, baila conmigo)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Rolf Borzik, Marion Cito y Hans Pop.

Música: viejas canciones populares

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Marlis Alt, Jean Mindo (Jan Minarek), Arnaldo Alvarez, Anne Marie Benati, Hiltrud Blanck, Tjitzke Broersma, Fernando Cortizo, Marion Cito, Elisabeth Clarke, Guy Detot, Michael Diekamp, Mari DiLena, Esco Edmondson, Josephine Ann Endicott, Colleen Finneran, John Giffin, Ed Kortlandt, Luis P. Layag, Yolanda Meier, Vivienne Newport, Barbara Passow, Hans Pop, Monika Sagon, Heinz Samm, Monika Wacker.

Renate wandert aus (Renata emigra)

Operetta de Pina Bausch

En colaboración con Marion Cito, Peter Pabst, Hans Pop y Herbert Rettich.
Música: Pop y viejos éxitos de Barry, Bergmann-Legrand, Gregor, Mancini, Rodgers, Schulz-Reichel, Winkler, Franz Schmidt y Max Steiner entre otros.
Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Malou Airaudo, Marlis Alt, Arnaldo Alvarez, Anne Marie Benati, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Fernando Cortizo, Marion Cito, Mari DiLena, Josephine Ann Endicott, John Giffin, Ed Kortlandt, Luis P. Layag, Dominique Mercy, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Jacques Antoine Petarozzi, Helena Pikon, Monika Sagon, Heinz Samm, Dana Robin Sapiro, Monika Wacker, Erich Leukert.

1978

Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloß, die andern folgen (Él la toma de la mano y la conduce al Castillo, los otros le siguen)

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con *Schauspielhaus* de Bochum

En colaboración con Ula Blum-Deuter, Hans Dieter Knebel, Ingeborg von Liebezeit, Klaus Morgenstern y Katharina Schumacher.

Música: Peer Raben

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Sona Cervena, Josephine Ann Endicott, Mechthild Großmann, Hans Dieter Knebel, Rudolph Lauterburg, Dominique Mercy, Jan Minarik, Vivienne Newport, Volker Spengler, Vitus Zeplichal.

Café Müller

Una pieza de Pina Bausch

Música: Henry Purcell

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Malou Airaudó, Pina Bausch, Meryl Tankard, Rolf Borzik, Dominique Mercy, Jan Minarik.

Kontakthof

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Rolf Borzik, Marion Cito y Hans Pop.

Música: Juan Llossas, Charlie Chaplin, Anton Karas, Sibelius entre otros.

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Arnaldo Alvarez, Gary Austin Crocker, Elizabeth Clarke, Fernando Cortizo, Josephine Ann Endicott, Lutz Förster, John Giffin, Silvia Kesselheim, Ed Kortlandt, Luis P. Layag, Mari DiLena, Beatrice Libonati, Anne Martin, Jan Minarik, Vivienne Newport, Arthur Rosenfeld, Monika Sagon, Heinz Samm, Meryl Tankard, Christian Trouillas.

1979

Arien (Arias)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Rolf Borzik, Marion Cito y Hans Pop.

Música: Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Sergei Rachmaninow, Robert Schumann, Benjamino Gigli, Belcanto Italiano, Comedian Harmonists.

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Arnaldo Alvarez, Anne Marie Benati, Marion Cito, Gary Austin Crocker, Fernando Cortizo, Elizabeth Clarke, Josephine Ann Endicott, Lutz Förster, John Giffin, Silvia Kesselheim, Ed Kortlandt, Mari DiLena, Beatrice Libonati, Anne Martin, Jan Minarik, Vivienne Newport, Arthur Rosenfeld, Monika Sagon, Heinz Samm, Meryl Tankard, Christian Trouillas, Monika Wacker.

Keuschheitslegende (La leyenda de la castidad)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Marion Cito

Música: Nino Rota, George Gershwin, Georges Boulanger, Peter Kreuder, Barnabas von Gecsy, entre otros.

Textos: Ovidio, Rudolf Georg Binding, Frank Wedekind, entre otros.

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Arnaldo Alvarez, Anne Marie Benati, Gary Austin Crocker, Josephine Ann Endicott, Lutz Förster, Mechthild Großmann, Hans Dieter Knebel, Ed Kortlandt, Beatrice Libonati, Anne Martin, Jan Minarik, Nazareth Panadero, Isabel Ribas Serra, Arthur Rosenfeld, Monika Sagon, Heinz Samm, Jean-Laurent Sasportes, Janusz Subicz, Meryl Tankard, Heide Tegeder.

1980

1980 – Ein Stück von Pina Bausch (1980 - Una pieza de Pina Bausch)

En colaboración con Hans Pop y Klaus Morgenstern.

Música: Dowland, Wilson, Beethoven, Debussy, Brahms, Elgar, viejas canciones populares inglesas y canciones de Shekaespeare, Francis Lai, Benny Goodman, Franz Hohenberger, Comedian Humorists.

Escenografía: Peter Pabst (inspirado en una maqueta que dejó Rolf Borzik).

Vestuario: Marion Cito

Dramaturgia: Raimund Hoghe

Bailarines:

Anne Marie Benati, Lutz Förster, Mechthild Großmann, Hans Dieter Knebel, Ed Kortlandt, Mari DiLena, Beatrice Libonati, Anne Martin, Jan Minarik, Vivienne Newport, Nazareth Panadero, Isabel Ribas Serra, Arthur Rosenfeld, Monika Sagon, Jean-Laurent Sasportes, Janusz Subicz, Meryl Tankard, Heide Tegeder.

1981

Bandoneón

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Matthias Burkert y Hans Pop.

Música: Tangos argentinos y valeses.

Escenografía: Graf Edzard Habben

Vestuario: Marion Cito

Dramaturgia: Raimund Hoghe

Bailarines:

Malou Airaudo, Anne Marie Benati, Mechthild Großmann, Urs Kaufmann, Hans Dieter Knebel, Beatrice Libonati, Anne Martin, Dominique Mercy, Jan Minarik, Vivienne Newport, Nazareth Panadero, Isabel Ribas Serra, Arthur Rosenfeld, Jean-Laurent Sasportes, Janusz Subicz, Meryl Tankard, Heide Tegeder, Christian Trouillas.

1982

Walzer (Valeses)

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con el “*Holland-Festival*”, Teatro Carré, Amsterdam.

En colaboración con Matthias Burkert y Hans Pop.

Música: Valeses, musica latinoamericana, himnos nacionales, Schubert, Schumann, Tino Rossi, Edith Piaf.

Escenografía: Ulrich Bergfelder

Vestuario: Marion Cito

Dramaturgia: Raimund Hoghe

Bailarines:

Jakob Andersen, Malou Airaudo, Anne Marie Benati, Benedicte Billiet, Matthias Burkert, Josephine Ann Endicott, Mechthild Großmann, Urs Kaufmann, Ed Kortlandt, Beatrice Libonati, Jan Minarik, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Hans Pop, Arthur Rosenfeld, Monika Sagon, Jean-Laurent Sasportes, Janusz Subicz, Meryl Tankard, Christian Trouillas, Francis Viet, Vitus Zeplichal.

Nelken (Claveles)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Matthias Burkert, Hans Pop

Música: Franz Schubert, George Gershwin, Franz Lehár Louis Armstrong, Sophie Tucker, Quincey Jones, Richard Tauber, Henry Mancini, música brasileña, entre otras.

Escenografía: Peter Pabst

Vestuario: Marion Cito

Dramaturgia: Raimund Hoghe

Bailarines:

Jakob Andersen, Anne Marie Benati, Benedicte Billiet, Matthias Burkert, Lutz Förster, Kyomi Ichida, Urs Kaufmann, Silvia Kesselheim, Ed Kortlandt, Anne Martin, Dominique Mercy, Jan Minarik, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Hans Pop, Jean-Laurent Sasportes, Janusz Subicz, Francis Viet.

En este mismo año Federico Fellini filma con Pina Bausch como actriz la película *E la nave va*.

1984

Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört (*En la montaña se oyó un grito*)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Matthias Burkert y Hans Pop.

Música: Tommy Dorsay, Billie Holiday, Henry Purcell, Heinrich Schütz, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Gerry Mulligan, Johnny Hodges, Fred Astaire, Edith Piaf, Boris Vian, música irlandesa de gaitas, entre otras.

Escenografía: Peter Pabst

Vestuario: Marion Cito

Dramaturgia: Raimund Hoghe

Bailarines:

Jakob Andersen, Anne Marie Benati, Benedicte Billiet, Matthias Burkert, Jean-François Duroure, Dominique Duszynski, Josephine Ann Endicott, Lutz Förster, Kyomi Ichida, Urs Kaufmann, Silvia Kesselheim, Ed Kortlandt,

Beatrice Libonati, Melanie Karen Lien, Elena Majnoni, Anne Martin, Dominique Mercy, Jan Minarik, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Arthur Rosenfeld, Jean-Laurent Sasportes, Janusz Subicz, Francis Viet.

1985

Two Cigarettes in the Dark (*Dos cigarrillos en la oscuridad*)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Matthias Burkert

Música: Claudio Monteverdi, Ludwig van Beethoven, Johann Sebastian Bach, Maurice Ravel, Hugo Wolf, Henry Purcell, Ben Webster, Alberta Hunter, música renacentista, entre otras.

Escenografía: Peter Pabst

Vestuario: Marion Cito

Dramaturgia: Raimund Hoghe

Bailarines:

Jakob Andersen, Bénédicte Billiet, Jean-François Duroure, Dominique Duszynski, Josephine Ann Endicott, Mechthild Großmann, Kyomi Ichida, Dominique Mercy, Jan Minarik, Helena Pikon, Francis Viet.

1986

Viktor

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con el Teatro Argentina, Roma.

En colaboración con Matthias Burkert y Marion Cito.

Música: Música folk italiana, Pjotr Tschaikowski, Dietrich Buxtehude, Antonin Dvořák, Aram Chatschaturjan, música de danzas medievales, música de New-Orleans, éxitos de los años treinta.

Escenografía: Peter Pabst

Vestuario: Marion Cito

Dramaturgia: Raimund Hoghe

Bailarines:

Jakob Andersen, Anne Marie Benati, Bénédicte Billiet, Rolando Brenes Calvo, Antonio Carallo, Finola Cronin, Dominique Duszynski, Jean-François Duroure, Kyomi Ichida, Urs Kaufmann, Silvia Kesselheim, Ed Kortlandt, Beatrice Libonati, Melanie Karen Lien, Anne Martin, Dominique Mercy, Jan Minarik, Helena Pikon, Monika Sagon, Jean-Laurent Sasportes, Mark Sieczkarek, Julie Anne Stanzak, Francis Viet.

1987

Ahnen (Suponer)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Hans Pop y Matthias Burkert.

Música: Claudio Monteverdi, John Dowland, música instrumental y canciones del Medioevo y Renacimiento, musica africana tradicional de Nubia, de Hamar y de Senoufo, musica folk de Suiza, Italia, España y el Caribe, música instrumental judía, música pop y rock de Japón, música de los años veinte y treinta Fred Astaire, Ella Fitzgerald y Billie Holiday.

Escenografía: Peter Pabst

Vestuario: Marion Cito

Dramaturgia: Raimund Hoghe

Bailarines:

Jakob Andersen, Benedicte Billiet, Rolando Brenes Calvo, Matthias Burkert, Antonio Carallo, Finola Cronin, Dominique Duszynski, Josephine Ann Endicott, Lutz Förster, Kyomi Ichida, Urs Kaufmann, Ed Kortlandt, Beatrice Libonati, Melanie Karen Lien, Anne Martin, Dominique Mercy, Jan Minarik, Helena Pikon, Monika Sagon, Jean-Laurent Sasportes, Mark Sieczkarek, Julie Anne Stanzak, Francis Viet.

1989

Palermo Palermo

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con el Teatro Biondo, Palermo y la agencia Andrés Neumann International.

En colaboración musical con Matthias Burkert
Música: Eduard Grieg, Niccolo Paganini, musica tradicional de Sicilia, sur de Italia, África, Japón y Escocia, musica renacentista, blues, jazz, entre otras.
Escenografía: Peter Pabst
Vestuario: Marion Cito

Bailarines:

Mariko Aoyama, Anne Marie Benati, Matthias Burkert, Antonio Carallo, Finola Cronin, Thomas Duchatelet, Barbara Hampel, Kyomi Ichida, Urs Kaufmann, Ed Kortlandt, Beatrice Libonati, Bernd Marszan, Dominique Mercy, Jan Minarik, Nazareth Panadero, Jean-Laurent Sasportes, Julie Shanahan, Julie Anne Stanzak, Janusz Subicz, Quincella Swyningan, Francis Viet, Mark Alan Wilson.

1990

Die Klage der Kaiserin (El lamento de la emperatriz)

Película de Pina Bausch

Duración: 103 minutos

Producido por L'Arche Editeur, en colaboración con Wuppertaler Bühnen, ZDF (Mayence), Chanel 4 (Londres), Le Sept à Paris.

En colaboración con Matthias Burkert

Vestuario: Marion Cito

Dramaturgia: Raimond Hoghe

Montaje: Nina von Kreisler, Michael Felber, Martin Zevort

Bailarines:

Mariko Aoyama, Anne Marie Benati, Bénédicte Billet Rolando Brenes Calvo, Antonio Carallo, Finola Cronin Dominique Duszynski, Mechthild Grossmann, Barbara Hampel Kyomi Ichida, Urs Kaufmann, Ed Kortlandt, Beatrice Libonati Anne Martin, Dominique Mercy, Helena Pikon, Dana Sapiro Jean-Laurent Sasportes, Mark Sieczkarek, Julie Ann Stanzak Mark Alan Wilson.

1991

Tanzabend II (Noche de danza II)

Una pieza de Pina Bausch
Coproducción con el Festival de Otoño, Madrid.

En colaboración musical con Matthias Burkert
Música: Diamanda Gala, Peter Kowald, música tradicional de España, Marruecos, Egipto, África central, Argentina y Brasil, música medieval, jazz de los años treinta y cuarenta, entre otras.
Escenografía: Peter Pabst
Vestuario: Marion Cito

Bailarines:
Jakob Andersen, Mariko Aoyama, Anne Marie Benati, Matthias Burkert, Finola Cronin, Thomas Duchatelet, Barbara Hampel, Kyomi Ichida, Urs Kaufmann, Beatrice Libonati, Marigia Maggipinto, Bernd Marszan, Dominique Mercy, Jan Minarik, Nazareth Panadero, Dulce Pessoa, Julie Shanahan, Geraldo Si Loureiro, Julie Anne Stanzak, Janusz Subicz, Quincella Swyningan, Francis Viet, Mark Alan Wilson.

1993

Das Stück mit dem Schiff (La pieza con el barco)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Matthias Burkert
Música: Christoph Willibald Gluck, Georg Friedrich Händel, Walther von der Vogelweide, Matthias Burkert, música clásica de la India, canciones de amor y de danza de Etiopía, Marruecos, Namibia, Nigeria y Perú, cuernos de bronce de Escocia, cantos húngaros, rezos lituanos, sonidos del Amazonas, de Camboia, Nepal y Florida, quejios españoles, pavanas del Renacimiento, música de los años cuarenta y cincuenta, música de harpa y lira de Matthias Burkert.
Escenografía: Peter Pabst
Vestuario: Marion Cito

Bailarines:
Ruth Amarante, Jakob Andersen, Mariko Aoyama, Hans Beenhakker, Matthias Burkert, Thomas Duchatelet, Barbara Hampel, Urs Kaufmann, Beatrice Libonati, Marigia Maggipinto, Bernd Marszan, Dominique Mercy, Jan Minarik, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Felix Ruckert, Jean-Laurent Sasportes, Julie

Shanahan, Geraldo Si Loureiro, Julie Anne Stanzak, Janusz Subicz, Quincella Swyningan, Aida Vainieri, Francis Viet.

1994

Ein Trauerspiel (Juego sobre el duelo)

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con la *Wiener Festwochen*

En colaboración musical con Matthias Burkert

Música: Franz Schubert, cantos sefaradíes de España, cantos húngaros, canciones judías, musica pop de Polonia, cantos de la India, Siberia y Tirkía, cuernos de bronce, música del Renacimiento, Tarantella italiana, jazz con Louis Armstrong, Duke Ellington y Django Reinhardt, música de Rusia y Japón.

Escenografía: Peter Pabst

Vestuario: Marion Cito

Bailarines:

Regina Advento, Ruth Amarante, Hans Beenhakker, Thomas Duchatelet, Barbara Hampel, Daphnis Kokkinos, Beatrice Libonati, Marigia Maggipinto, Bernd Marszan, Dominique Mercy, Jan Minarik, Cristiana Morganti, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Felix Ruckert, Julie Shanahan, Julie Anne Stanzak, Quincella Swyningan, Aida Vainieri.

1995

Danzón

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Marion Cito y Jan Minarik.

En colaboración musical con Matthias Burkert

Música: Arias de Francesco Cilea, Umberto Giordano, Gustav Mahler, música instrumental from Henry Purcell, Camille Saint-Saëns, musica popular de México, Argentina, Grecia y Portugal, música de jazz con Ben Webster, Billie Holiday, Johnny Hodges, música de América y Japón.

Escenografía: Peter Pabst

Vestuario: Marion Cito

Bailarines:

Regina Advento, Andrey Berezin, Antonio Carallo, Mechthild Großmann, Barbara Hampel, Daphnis Kokkinos, Marigia Maggipinto, Dominique Mercy, Jan Minarik, Cristiana Morganti, Aida Vainieri.

1996

Nur Du (Sólo tú)

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con la Universidad de California, L.A., la Universidad Estatal de Arizona, la Universidad de California en Berkley, la Universidad de Texas en Austin y Darlene Neel Presentaciones & Rena Shagan Associates, Inc.

En colaboración con Marion Cito, Jan Minarik e Irene Martínez Ríos.

En colaboración musical con Andreas Eisenscheneider

Música: Música de flautas indias de Carlos Nakai, valsés mexicanos y brasileños, tangos argentinos, canciones de Simón Díaz, Alfredo Marceneiro, Elis Regina, Amalia Rodrigues, blues de los cincuenta, percusión con ChicoHamilton, música de guitarra de Matthias Burkert, jazz de Harry Cormick jr., Duke Ellington, Sidney Bechet, Dinah Washington, Joe Mooney, Harlan Leonard and his Rockets, Albert Mangelsdorf, entre otros.

Escenografía: Peter Pabst asistido por Helga Schnüttgen.

Vestuario: Marion Cito

Bailarines:

Regina Advento, Ruth Amarante, Pablo Aran Gimeno, Rainer Behr, Damiano Ottavio Bigi, Aleš Čuček, Barbara Kaufmann, Ditta Miranda Jasjfi, Nayoung Kim, Daphnis Kokkinos, Eddie Martinez, Dominique Mercy, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Fabien Prioville, Franko Schmidt, Julie Shanahan, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker, Fernando Suels Mendoza, Aida Vainieri, Anna Wehsarg.

1997

Der Fensterputzer (El limpiacristales)

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con el Festival de la Sociedad de las Artes de Hong Kong y el Goethe Institut de Hong Kong.

En colaboración con Marion Cito, Jan Minarik e Irene Martínez Ríos.

En colaboración musical con Andreas Eisenscheneider y Matthias Burket.

Música: Música y cantos de China, tambores de China, India y México, música tradicional rumana, fado, canciones de Argentina y Cabo Verde, música de guitarra iraní, canciones de amor de los años treinta y sesenta, jazz de Dizzy Gillespie, Pat Metheny, Nnenna Freelon, Al Cooper, Barney Kessel, Jo Stafford, Frantic Faye Thomas y la Jesse Powell Orchestra, entre otras.

Escenografía: Peter Pabst asistido por Anna Stolze.

Vestuario: Marion Cito asistida por Christina Wachendorff.

Bailarines:

Regina Advento, Ruth Amarante, Rainer Behr, Andrey Berezin, Stephan Brinkmann, Raphaele Delaunay, Mechthild Großmann, Chrystel Guillebeaud, Na Young Kim, Daphnis Kokkinos, Beatrice Libonati, Marigia Maggipinto, Bernd Marszan, Eddie Martinez, Dominique Mercy, Jan Minarik, Cristiana Morganti, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Anne Rebeschini, Michael Strecker, Fernando Suels, Aida Vainieri, Jean Guillaume Weis, Michael Whaites.

1998

Masurca Fogo

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con la EXPO 98 de Lisboa y el Goethe Institut de Lisboa

En colaboración con Marion Cito, Jan Minarik e Irene Martínez Ríos.

En colaboración musical con Andreas Eisenscheneider y Matthias Burket.

Música: Fado de Amalia Rodrigues y Alfredo Merceneiro, música de Cabo Verde, tambores portugueses de Rui Junior, música de tango con Gidon Kremer, vales brasileños de Radmés Gnattali, percusiones de Baden Powell, Marcos Suzano, Tupi Nago, Vince Guaraldi, Mecca Bodega, Lisa Ekdahl, Ben Webster, música del Alexander Balanescu-Quartett, jazz with Duke Ellington y otros.

Escenografía: Peter Pabst asistido por Florence Diedert.

Vestuario: Marion Cito asistida por Katrin Kammann.

Bailarines:

Regina Advento, Ruth Amarante, Rainer Behr, Stephan Brinkmann, Raphaelle Delaunay, Chrystel Guillebeaud, Daphnis Kokkinos, Beatrice Libonati, Dominique Mercy, Jan Minarik, Cristiana Morganti, Nazareth Panadero, Jorge Puerta Armenta, Anne Rebeschini, Julie Shanahan, Michael Strecker, Fernando Suels, Aida Vainieri, Michael Whaites.

1999

O Dido

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con el Teatro Argentina, Roma y la productora *Andrés Neumann International*.

En colaboración con Marion Cito, Jan Minarik e Irene Martínez Ríos.

En colaboración musical con Andreas Eisenscheneider y Matthias Burket.

Música: Gustavo Santaolalla de Argentina, cantos sefaradíes, Bonga de Angola, Lhasa de Sela de México, música de tango de Gidon Kremer, música folk e instrumental de Cyro Baptista, Nnenna Freelon, João Gilberto, Bobby McFerrin, Portishead, Marc Ribot, Virginia Rodrigues, John Zorn, jazz con Chet Baker, Eartha Kitt y Royal Crown Revue, hip-hop con Assalti Frontali y otros.

Escenografía: Peter Pabst asistido por Nicole Bauer.

Vestuario: Marion Cito asistida por Katrin Kamman.

Bailarines:

Ruth Amarante, Rainer Behr, Andrey Berezin, Stephan Brinkmann, Raphaelle Delaunay, Chrystel Guillebeaud, Na Young Kim, Daphnis Kokkinos, Jan Minarik, Cristiana Morganti, Nazareth Panadero, Jorge Puerta Armenta, Julie Shanahan, Shantala Shivalingappa, Fernando Suels, Aida Vainieri.

2000

Kontakthof Mit Damen und Herren ab 65 (*Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Josephine Anne Endicott y Beatrice Libonati.
Música: Juan Llossas, Charlie Chaplin, Anton Karas, Sibelius entre otros
Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

Rosemarie Asbeck, Wolfgang Danzberg, Lore Duwe-Scherwat, Jutta Geike, Wolf-Amadeus Gericke, Inge Glebe, Günter Glörfeld, Dieter Grotehusemann, Peter Kemp, Gerd Killmer, Anke Klammer, Werner Klammer, Thea Koch, Dieter Linden, Heinz Meyer, Renate Nickisch, Heinz Nölle, Edith Rudorff, Bärber Sanner-Egemann, Hannelore Schneider, Margarita Schwarzer, Ursula Siekmann, Alfred Siekmann, Ralf Straßmann, Reiner Straßmann, Luzie Wild.

Wiesenland (Pradera)

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con el Goethe Institut de Budapest y el Théâtre de la Ville de París.

En colaboración con Marion Cito, Jan Minarik, Irene Martínez Ríos y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenschneider y Matthias Burket.

Música: Vera Bila, Romano Drom, Ghymes, Taraf de Haidouks, Fanfare Ciocărlia, Peace Orchestra, Elektrotwist, Bohren & the Club of Gore, Bugge Wesseltoft, Sidsel Endresen, Hermania, Caetano Veloso, Jose Afonso, Rene Lacaille, Lili Boniche, Rex Stewart, Mel Torme y Götz Alsmann.

Escenografía: Peter Pabst asistido por Nicole Bauer.

Vestuario: Marion Cito asistida por Katrin Kamman.

Bailarines:

Ruth Amarante, Rainer Behr, Stephan Brinkmann, Raphaelle Delaunay, Barbara Hampel, Na Young Kim, Daphnis Kokkinos, Eddie Martinez, Dominique Mercy, Pascal Merighi, Jan Minarik, Helena Pikon, Fabien Prioville, Jorge Puerta Armenta, Julie Shanahan, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker, Fernando Suels, Aida Vainieri.

2001

Água

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción el Goethe Institut de São Paulo y Emilio Kalil.

En colaboración con Marion Cito, Jan Minarik, Irene Martínez Ríos y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenschneider y Matthias Burket..

Música: Música brasileña de Baden Powell, Caetano Veloso, David Byrne, Gilberto Gil, Bebel Gilberto, Nana Vasconcelos, Antonio Carlos Jobim, Luiz Bonfá, Bob Brookmeyer, Tom Ze, Grupo Batuque, Carlinhos Brown y Rosanna & Zélia, música de Susana Baca, Amon Tobin, Bugge Wesseltoft, Sidsel Endresen, Julien Jacob, Mickey Hart, Tom Waits, Lura, The Tiger Lillies, St Germain, Leftfield, Troublemakers, PJ Harvey, Kenny Burrell, Ike Quebee, Chi-Ling Lui.

Escenografía y video: Peter Pabst asistido por Nicole Bauer.

Vestuario: Marion Cito asistida por Birgt Stoessel.

Bailarines:

Regina Advento, Rainer Behr, Silvia Farias, Ditta Miranda Jasjfi, Na Young Kim, Daphnis Kokkinos, Eddie Martinez, Melanie Maurin, Dominique Mercy, Pascal Merighi, Cristiana Morganti, Helena Pikon, Fabien Prioville, Jorge Puerta Armenta, Azusa Seyama, Julie Shanahan, Michael Strecker, Fernando Suels, Kenji Takagi, Aida Vainieri, Anna Wehsarg.

2002

Für die Kinder von gestern, heute und morgen (Para los niños de ayer, hoy y mañana)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Marion Cito, Daphnis Kokkinos y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenschneider y Matthias Burket.

Música: Felix Lajko, Nana Vasconcelos, Caetano Veloso, Bugge Wesseltoft, Amon Tobin, Mari Boine, Shirley Horn, Nina Simone, Lisa Ekdahl, Gerry Mulligan, Uuhboo Project, Cinematic Orchestra, Goldfrapp, Gotan Project, Guem, Hughscore, Koop, Labradford, T.O.M., Prince, Marc Ribot.

Textos: Fragmentos de Péter Esterházy: *Harmonia Caelestis*, de Michael J. Caduto: *Keepers of the Night- Native American Stories and Nocturnal Activities for children* y de Joseph Bruchac: *How the Bat Came to Be*.

Escenografía: Peter Pabst asistido por Nina Klaus.

Vestuario: Marion Cito asistida por Birgt Stoessel.

Bailarines:

Rainer Behr, Alexandre Castres, Lutz Förster, Ditta Miranda Jasjfi, Melanie Maurin, Dominique Mercy, Pascal Merighi, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Fabien Prioville, Azusa Seyama, Julie Anne Stanzak, Fernando Suels, Kenji Takagi.

2003

Nefes

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con el Festival Internacional de Teatro de Estambul y de la Fundación de Estambul de la Cultura y las Artes.

En colaboración con Marion Cito, Helena Pikon y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenschneider y Matthias Burket.

Música: Mercan Dede, Birol Topaloglu, Burhan Öçal, Istanbul Oriental Ensemble, Replicas, Bülent Ersoy, Candan Erçetin, Suren Asaduryan, Yansimalar, Amon Tobin, Arild Andersen, Bugge Wesseltoft, Brotherhood of Breath, Dr. Rockit, Elektrotwist, Innerzone Orchestra, Koop, Mardi Gras. BB, Astor Piazzolla, Tom Waits y Uuhboo Project.

Escenografía y video: Peter Pabst asistido por Gerburg Stoffel.

Vestuario: Marion Cito asistida por Birgt Stoessel.

Bailarines:

Ruth Amarante, Rainer Behr, Andrey Berezin, Alexandre Castres, Silvia Farias, Ditta Miranda Jasjfi, Na Young Kim, Daphnis Kokkinos, Melanie Maurin, Pascal Merighi, Cristina Morganti, Nazareth Panadero, Fabien Prioville, Jorge Puerta Armenta, Azusa Seyama, Shantala Shivalingappa, Michael Strecker, Fernando Suels Mendoza, Kenji Takagi, Anna Wehsarg.

2004

Ten Chi (*Cielo y tierra*)

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con la *Saitama Prefecture*, *Saitama Arts Foundation* de Japón y el *Nippon Cultural Center*.

En colaboración con Marion Cito, Daphnis Kokkinos y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenschneider y Matthias Burket.

Música: Ryoko Moriyama, Hwang Byungki, Kodo, Yas-Kaz, Balanescu-Quartett, Thomas Heberer, Rene Aubry, Beth Gibbons & Rustin Man, Gustavo Santaolalla, Robert Wyatt, Kreidler, Labradford, Plastikman, Tudôsok, Underkarl, Club des Belugas, entre otros.

Textos: Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Georg Büchner, José Saramago, Margarete Steffin, Wislawa Szymborska.

Escenografía: Peter Pabst asistido por Gerburg Stoffel.

Vestuario: Marion Cito asistida por Svea Kossak.

Bailarines:

Regina Advento, Pablo Aran Gimeno, Mechthild Großmann, Ditta Miranda Jasjfi, Eddie Martinez, Dominique Mercy, Thusnelda Mercy, Pascal Merighi, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Jorge Puerta Armenta, Azusa Seyama, Julie Shanahan, Julie Anne Stanzak, Fernando Suels Mendoza, Kenji Takagi, Aida Vainieri.

2005

Rough Cut

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con *LG Arts Center* y el *Goethe Institut* de Seúl en Corea.

En colaboración con Marion Cito, Barbara Hampel y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenschneider y Matthias Burket.

Música: Uuhboo Project, Young-Gyu Jang, Gong Myoung, Eun-Il Kang, Jin-Hi Kim, Nam-Hwa Jung, Sung-Jun Choi, Min-Ki Kim, Sun-Chul Kim, Amon Tobin, Elektrotwist, Jun Miyake, Ryuichi Sakamoto, Yonderboi, DJ Explizit, Balanescu-Quartett, Penguin Cafe Orchestra, Alex Gunia, Les Reines Prochaines, Mickey Hart, Björk.

Escenografía y videos: Peter Pabst asistido por Gerburg Stoffel.
Vestuario: Marion Cito asistida por Birgt Stoessel y Svea Kossak.

Bailarines:

Regina Advento, Ruth Amarante, Rainer Behr, Andrey Berezin, Silvia Farias, Ditta Miranda Jasjfi, Na Young Kim, Daphnis Kokkinos, Melanie Maurin, Thusnelda Mercy, Pascal Merighi, Cristiana Morganti, Franko Schmidt, Michael Strecker, Fernando Suels, Kenji Takagi, Anna Wehsarg.

2006

Vollmond (Luna llena)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Marion Cito, Daphnis Kokkinos y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenscheneider y Matthias Burket.

Música: Amon Tobin, Balanescu-Quartett, Cat Power, Carl Craig, Jun Miyake, Leftfield, Magyar Posse, Nenad Jelié, Rebecca Pidgeon, Rene Aubry, Tom Waits, entre otros.

Escenografía: Peter Pabst asistido por Alexandre Corazzola.

Vestuario: Marion Cito asistida por Jo van Norden.

Bailarines:

Rainer Behr, Silvia Farias, Ditta Miranda Jasjfi, Dominique Mercy, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Jorge Puerta Armenta, Azusa Seyama, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker, Fernando Suels, Kenji Takagi.

2007

Bamboo Blues

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con el Goethe Institut en la India.

En colaboración con Marion Cito, Daphnis Kokkinos y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenscheneider y Matthias Burket.

Música: Trilok Gurtu & Arke String Quartet, Suphala, Sunil Ganguly, U. Srinivas & Michael Brook, Talvin Singh, James Asher & Sivamani, Mukta,

Bombay Dub Orchestra, Anoushka Shankar, Amon Tobin, Bill Laswell, Talk Talk, Michael Gordon, Lisa Bassenge, Emmanuel Santarromana, Lutz Glandien, 4hero, Jun Miyake, Solveig Slettajel, Slowhill, Dschiwan Gasparjan entre otros.

Escenografía: Peter Pabst

Vestuario: Marion Cito

Bailarines:

Ruth Amarante, Pablo Aran Gimeno, Rainer Behr, Damiano Ottavio Bigi, Clementine Deluy, Silvia Farias, Na Young Kim, Eddie Martinez, Thusnelda Mercy, Cristiana Morganti, Jorge Puerta Armenta, Franko Schmidt, Shantala Shivalingappa, Fernando Suels, Kenji Takagi, Anna Wehsarg.

2008

'Sweet Mambo'

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Marion Cito, Thusnelda Mercy y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenschneider y Matthias Burket.

Música: Barry Adamson, Mina Agossi, Rene Aubry, Mari Boine, Lisa Ekdahl, Brian Eno, Mecca Bodega, Jun Miyake, Hazmat Modine, Lucky Pierre, Portishead, Ryuichi Sakamoto, Hope Sandoval, Gustavo Santaolalla, Trygve Seim, Nina Simone, Ian Simmonds, Tom Waits.

Escenografía: Peter Pabst

Vestuario: Marion Cito

Bailarines:

Regina Advento, Andrey Berezin, Daphnis Kokkinos, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Julie Shanahan, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker, Aida Vainieri.

Kontakthof Mit Tennagern ab 14 (Kontakthof con adolescentes a partir de 14)

Una pieza de Pina Bausch

En colaboración con Josephine Anne Endicott y Bénédict Billiet.

Música: Juan Llossas, Charlie Chaplin, Anton Karas, Sibelius entre otros

Escenografía y vestuario: Rolf Borzik

Bailarines:

7 de noviembre 2008

Flutra Ajvazi, Kira Clemens, Philipp Danisch, Timo Dieckmann, David Erler, Maria Färber, Anastasia Friesen, Marvin George, Soeren Keup, Jonas Kieran Kosmoll, Jan Lade, Kim Christin Lörken, Katja Manke, Safet Mistele, Jaqueline Palilla, Lennard Pfennig, Jonas Quatuor, Mona Remfort, Ramona Rexfort, Alexandros Sarakasidis, Katharina Schüller, Frederike Schmidt, Andy Sichui, Björn Tappert, Lena Vollmann, Joy Wonnenberg.

8 de noviembre 2008

Flutra Ajvazi, Kira Clemens, Philipp Danisch, Timo Dieckmann, David Erler, Maria Färber, Margarita Fast, Anastasia Friesen, Marvin George, Soeren Keup, Jonas Kieran Kosmoll, Lydia Kumi, Jan Lade, Kim Christin Lörken, Katja Manke, Safet Mistele, Jaqueline Palilla, Lennard Pfennig, Jonas Quatuor, Mona Remfort, Ramona Rexfort, Alexandros Sarakasidis, Katharina Schüller, Andy Sichui, Björn Tappert, Joy Wonnenberg.

2009

“...Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...”

Una pieza de Pina Bausch

Coproducción con el Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil en Chile y con el apoyo del Goethe-Institut de Chile.

Cooperación con Andres Neumann International

En colaboración con Marion Cito, Daphnis Kokkinos y Robert Sturm.

En colaboración musical con Andreas Eisenschneider y Matthias Burket.

Música: Cecilia, Congreso, Rodrigo Covacevich, Victor Jara, Magdalena Matthey, Mecánica Popular, Violeta Parra, Chico Trujillo, Mauricio Vivencio The Alexander Balanescu Quartett, Bonobo, Cinematic Orchestra, Count Basic, Carl Craig & Moritz von Oswald, Matthew Herbert, Kruder & Dorfmeister, Jean Pierre Magnet, Russel Mills, Daniel Melingo, Madeleine Peyroux, David Sylvian, Amon Tobin, Manuel Wandji, Bugge Wesseltoft, Alexander Zekke.

Escenografía: Peter Pabst asistido por Joanna Surowiec.

Vestuario: Marion Cito asistida por Svea Kossack.

Bailarines:

Pablo Aran Gimeno, Rainer Behr, Damiano Ottavio Bigi, Aleš Cucek, Clémentine Deluy, Silvia Farias Heredia, Ditta Miranda Jasjfi, Nayoung Kim,

Eddie Martinez, Dominique Mercy, Thusnelda Mercy, Morena Nascimento,
Azusa Seyama, Fernando Suels Mendoza, Anna Wehsarg, Tsai-Chin Yu.

Índice de imágenes

Fig. 1 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Julie Shanahan y Nazarteh Panadero
Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 2 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Nazarteh Panadero y conjunto
Fot. Guy Delhay

Fig. 3 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Jean-Laurent Sasportes, Nazareth Panadero
Fot. Ger Weigelt

Fig. 4 *Luz de luna o Mártir* (1894)
Albert von Keller

Fig. 5 *El destino de la belleza* (1898)
Hermann Moest

Fig. 6 *Batalla de las amazonas* (1911)
Max Beckmann

Fig. 7 *Batalla de las amazonas* (1879)
Wilhelm Trübner

Fig. 8 y 9 *Electric Dresses* (1956)
Atsuko Tanaka
Segunda exhibición de Arte Gutai en *Ōhara Kaikan, Tokyo*.

Fig. 10 y 11 *Cut Piece* (1964)
Yoko Ono

Fig. 12 *Água* (2001), Pina Bausch.
Regina Advento
Fot. Guy Delahaye

Fig. 13 *Walzer* (1982), Pina Bausch.
Meryl Tankard y Beatrice Libonati
Fot. Gert Weigelt

Fig. 14 *Walzer* (1982), Pina Bausch.
Fot. Gert Weigelt

Fig. 15 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 16 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Hans Dieter Knebel y Mechthild Großmann
Fot. Guy Delahaye

Fig. 17 *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65* (2000), Pina Bausch.
Werner Klammer e Inge Glebe
Fot. Guy Delahaye

Fig. 18 *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65* (2000), Pina Bausch.
Ernest Martin
Fot. Guy Delahaye

Fig. 19 *Kontakthof* (1978), Pina Bausch.
Jan Minarik, Nazareth Panadero y Jo Ann Endicott
Fot. Guy Delahaye

Fig. 20 *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65* (2000), Pina Bausch.
Heinz Meyer, Krista Lange y Jutta Geike
Fot. Guy Delahaye

Fig. 21 *Kontakthof* (1978)
Pina Bausch

Fig 22 *Kontakthof, mit Senioren ab 65* (2000)
Pina Bausch

Fig. 23 *Kontakthof Mit Tennagern ab14* (2008)
Pina Bausch

Fig. 24 *Joven tracia llevando la cabeza de Orfeo* (1865)
Gustave Moreau

Fig. 25 *Orfeo y Eurídice* (1912)
Escenografía de Adolphe Appia

Fig. 26 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Ballet de la Opera Nacional de París (2009)
Marie-Agnès Gillot
Fot. Michel Lidvac

Fig. 27 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Ballet de la Opera Nacional de París (2009)
Fot. Michel Lidvac

Fig. 28 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Ballet de la Opera Nacional de París (2009)
Marie-Agnès Gillot y Yann Bridard
Fot. Stephaine Berger

Fig. 29 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Wuppertal Thanztheater
Fot. Guy Delahaye

Fig. 30 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Ballet de la Opera Nacional de París (2009)
Fot. Michel Lidvac

Fig. 31 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Dominique Mercy y Malou Airaudo
Fot. Ulli Weiss

Fig. 32 *Orpheus und Eurydike* de Christoph W. Gluck. Opera-danza de Pina Bausch (1975)
Dominique Mercy y Malou Airaudo
Fot. Guy Delahaye

Fig. 33 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Malou Airaudo
Fot. Gert Weigelt

Fig. 34 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Fot. Ursula Kaufmann

Fig. 35 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Ditta Miranda Jasjfi y Andrey Berezin
Fot. Gert Weigelt

Fig. 36 y 37 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Fot. Jochen Viehoff

Fig. 38 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Jan Minarik y Beatrice Libonati
Fot. P. Jasansky

Fig. 39 *Automat* (1922)
Edward Hopper

Fig. 40 *Nighthawks* (1942)
Edward Hopper

Fig. 41 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.
Pina Bausch
Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 42 *Arien* (1979), Pina Bausch
Josephine Ann Andicott
Fot. Gert Weigelt

Fig. 43 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.
Dominique Mercy, Malou Airaudo, Rolf Borzik y Marly Tankard
Fot. Gert Weigelt

Fig. 44 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.
Malou Airaudo y Jean-Laurent Sasportes (en el papel creado para Rolf Borzik).
Fot. Guy Delahaye

Fig. 45 *La consagración de la primavera* (1975), Pina Bausch.
Escenografía: Rolf Borzik.
Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 46 *1980*, Pina Bausch.
Escenografía: Peter Pabst (inspirado en una maqueta que dejó Rolf Borzik).
Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 47 *Nelken* (1982), Pina Bausch.
Escenografía: Peter Pabst.
Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 48 *Danzón* (1995), Pina Bausch.
Escenografía: Peter Pabst.
Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 49 *Vollmond* (2006), Pina Bausch.
Fot. Donata Wenders

Fig. 50 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.

Dominique Mercy y Malou Airaudo

Foto: Gert Weigelt

Fig. 51 y Fig 52 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.

Dominique Mercy, Malou Airaudo y Jan Minarik *Café Müller*

Fot. Gert Weigelt

Fig. 53 *Café Müller* (1978), Pina Bausch.

Pina Bausch

Fot. Guy Delahaye

Fig. 54 *Tanzabend II* (1991), Pina Bausch.

Fot. Ulli Weiss

Fig. 55 *Viktor* (1986), Pina Bausch.

Fot. Jong-Duk Woo

Fig. 56 *Viktor* (1986), Pina Bausch.

Ruth Amarante

Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 57 *Masurca Fogo* (1998), Pina Bausch.

Regina Advento

Fot. Ursula Kaufmann

Fig. 58 *Masurca Fogo* (1998), Pina Bausch.

Ruth Amarante

[en línea] <http://mouvement.over-blog.com/article-masurca-fogo-pina-bausch-40475494.html>

Fig. 59 *Masurca Fogo* (1998), Pina Bausch.

[en línea] <http://ecrannoir.fr/blog/blog/2009/06/30/pina-bausch-seclipse-1940-2009/>

Fig. 60 *Palermo, Palermo* (1989), Pina Bausch.

Fot. Jochen Viehoff

Fig. 61 *Palermo, Palermo* (1989), Pina Bausch.

Jan Minarik

Fot. Ursula Kaufmann

Fig. 62 *Palermo, Palermo* (1989), Pina Bausch.

António Carallo

Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 63 *Wiesenland* (2000), Pina Bausch.
Julie Anne Stanazak
Fot. Guy Delahaye

Fig.64 *Keuschheitslegende (La leyenda de la castidad)* (1979), Pina Bausch.
Mechthild Großmann
Fot. Gert Weigelt

Fig. 65 *Der Fensterputzer (El limpiacristales)* (1997), Pina Bausch.
Jan Minarik
Fot. Ursula Kaufmann

Fig. 66 *Der Fensterputzer (El limpiacristales)* (1997), Pina Bausch.
Beatrice Libonati
Fot. Guy Delahaye

Fig. 67 *Der Fensterputzer (El limpiacristales)* (1997), Pina Bausch.
Fot. Guy Delahaye

Fig. 68 *Der Fensterputzer (El limpiacristales)* (1997), Pina Bausch.
Jan Minarik
Fot. Ursula Kaufmann

Fig. 69 *Bamboo Blues* (2007), Pina Bausch.
Shantala Shivalingappa
Fot. Jochen Viehoff

Fig. 70 *Bamboo Blues* (2007), Pina Bausch.
Shantala Shivalingappa
Fot. Ulli Weiss

Fig. 71 *Ten Chi* (2004), Pina Bausch.
Regina Advento
[en línea] <http://entretenimento.r7.com/blogs/r7-cultura/2011/04/18/ten-chi-mostra-o-japao-de-pina-bausch/>

Fig. 72 *El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina* (1857)
Hiroshige Utagawa

Fig. 73 *Ten Chi* (2004), Pina Bausch.
Julie Shanahan
Fot. Guy Delahaye

Fig. 74 *Ten Chi* (2004), Pina Bausch.

Julie Shanahan
Fot. Ulli Weiss

Fig. 75 *Água* (2001), Pina Bausch.
Regina Advento y Jorge Puerta Armenta
[en línea] <http://londondance.com/whats-on/tanztheatre-wuppertal-pina-bausch-agua/>

Fig. 76 *Água* (2001), Pina Bausch.
Mélanie Maurin
Fot. Guy Delahaye

Fig. 77 *Nur Du* (1996), Pina Bausch.
Jan Minarik y Regina Advento
[en línea] <http://www.scene4.com/archivesqv6/sep-2009/0909/renatestendhal0909.html>

Fig. 78 y 79 *Nur Du* (1996), Pina Bausch.
Jan Minarik, Barbara Hampel y Julie Shanahan
Fot. Ursula Kaufmann

Fig. 80 *1980* Pina Bausch.
Dibujo de Rolf Borzik

Fig. 81 *Die sieben Todsünden (Los siete pecados capitales)* (1976), Pina Bausch.
Bernd Marszan
Fot. Ursula Kaufamann

Fig. 82 *Nelken (Claveles)*(1982), Pina Bausch.
Fot. Guy Delahaye

Fig. 83 *Die Klage der Kaiserin (El lamento de la emperatriz)* (1990), Pina Bausch.
Dominique Mercy
[en línea] <http://i1.ytimg.com/vi/ZqC9cCkqEX4/hqdefault.jpg>

Fig. 84 *Die Klage der Kaiserin (El lamento de la emperatriz)* (1990), Pina Bausch.
Jan Minarik y Helena Pikon
[en línea] <http://i1.ytimg.com/vi/IYZwV02eFZ8/0.jpg>

Fig. 85 *Bandonéon* (1981), Pina Bausch.
Dominique Mercy
Fot. Ulli Weiss

Fig. 86 *Bandoneón* (1981), Pina Bausch.
Silvia Farías y Fernando Suels Mendoza
Fot. Bettina Stöß

Fig. 87 *Bandoneón* (1981), Pina Bausch.
Fot. Bettina Stöß

Fig. 88 y 89 *Danzón* (1995), Pina Bausch.
Pina Bausch
Fot. Maarten Vanden Abeele

Fig. 90 *Danzón* (1995), Pina Bausch.
Jan Minarik y Barbara Hampel
Fot. Ursula Kaufmann

Fig. 92 *Danzón* (1995), Pina Bausch.
Dominique Mercy
Fot. Ursula Kaufmann

Fig. 93 “...*Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...*” (2009), Pina Bausch.
Clémentine Deluy
Fot. Laurent Philippe

Fig. 94 “...*Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...*” (2009), Pina Bausch.
Tsai-Chin Yu
Fot. Paula Lobo

Fig. 95 “...*Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...*” (2009), Pina Bausch.
[en línea] <http://www.espanol.rfi.fr/cultura/20110624-pina-bausch-sigue-viva-gracias-al-estreno-de-como-el-mosquito-en-la-piedra-ay-si-si>

Bibliografía

- AA.VV. (2005) *Diccionario panhispánico de dudas*. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid, Santillana.
- AA.VV. (2013) *100 años de La Consagración de la Primavera* [en línea]. Jornada Internacional de Investigación. Dirección de la Jornada María Torija Ángel y Arturo Rubio Arostegui. Universidad Antonio de Nebrija y Conservatorio Superior de Madrid María de Ávila. <http://www.csdma.es/es/homepage-es/item/521-100-a%C3%B1os-de-la-consagracion-de-la-primavera.html> [09.12.2013].
- ABAD Carlés, Ana María (2004) *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, Alianza Editorial.
- ABUÍN, Anxo (2006) *Escenarios del caos*. Valencia, Tirant lo Blanch.
- ADNAN, Etel (2010) “A revolution named Pina Bausch”. En: Norbert Servos (coord.) *Café Müller une piece de/Ein Stück von/A pice by Pina Bausch*. Paris, L'Arche: 83-89.
- ADOLPHE, Jean-Marc (2007) “Corpus Pina Bausch”. En: Guy Delahaye (coord.) *Pina Bausch*. Arles, Actes Sud: 9-23.
- _____ (2007) “On ne sait pas où l’imagination vous entraîne. Un entretien avec Pina Bausch par Jean-Marc Adolphe”. En: Guy Delahaye (coord.) *Pina Bausch*. Arles, Actes Sud: 25-40.
- AIZPURU, Margarita (2006) *La performance expandida*. Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas “Rafael Botí”/ Universidad de Córdoba/ Fundación el Monte.
- ALMODÓVAR, Pedro (2002) *Hable con ella. El guión*. Madrid, El deseo Ediciones/ Ocho y medio libros de cine.
- ALLAIN, Paul and HARVIE, Jen (2006) *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London and New York, Routledge.

- ANDERSON, Bonnie S. y ZINSSER Judith P (1991) *Historia de las mujeres: una historia propia*. 2 Vols. Trad. de Teresa Campodón y Beatriz Villacañas. Barcelona, Crítica.
- APOLONIO DE RODAS (2004) *El viaje de los Argonautas*. Trad. Carlos García Gual. Madrid, Alianza.
- APPIA, Adolphe (2000) *La obra de arte viviente*. Trad. de Nathalie Cañizares Bundorf. Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena en España.
- AQUINO, Tomás de (1973) *Suma Teológica*. Trad. Ismael Quiles. Madrid, Espasa-Calpe.
- ARBEAU, Thoinot (1966) *Orchesography: Treatise in the form of a dialogue whereby all manner of persons may easily acquire and practise the honourable exercise of dancing*. Nueva York, Dance Horizons.
- ARISTÓTELES (2000) *Poética*. Trad. y notas de Salvador Mas. Madrid, Biblioteca Nueva.
- ARTAUD, Antonin (1964) *Le théâtre et son doublé suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris, Gallimard.
- _____ (1978) *El teatro y su doble*. Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona, Editorial Edhasa.
- _____ (2007) “México Eterno”. En: Lolita Bosch (ed.) *Hecho en México*. Barcelona, Mondadori: 57-66.
- AUSTIN, Langshaw John (2008) *Cómo hacer cosas con las palabras: Palabras y Acciones*. Trad. de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Buenos Aires, Paidós.
- BHABHA, Homi K. (2002) *El lugar de la cultura*. Trad. de César Aria. Buenos Aires, Manantial.
- BACHELARD, Gaston (1997) *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcin. Ciudad de México, FCE.
- BADIOU, Alain (2008) “La danza como metáfora del pensamiento”. Trad. de Sandra Strikovsky. *Fractal* (Ciudad de México) 50: 15-36.

- BARTHES, Roland (1987) *El susurro del lenguaje*. Trad. de C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós Comunicación.
- BARRAGÁN, Paco (2004) *No lo llames Performance*. Catálogo. Salamanca, Domus Artium.
- BAUDELAIRE, Charles (1979) *Las flores del mal*. Trad. Ángel Lázaro. Madrid, Edaf.
- BAUDOIN, Edmond y TROUBET, Jean-Marc (2011) *Viva la vida*. Trad. Ana Sánchez. Bilbao. Astiberri Ediciones.
- BAUSCH, Pina (1990) [video] *Die Klage der Kaiserin* [en línea]. Película de Pina Bausch http://ubu.com/film/bausch_empress.html [10.10.2013].
- _____ (1991) [video] *En busca de la danza. El teatro distinto de Pina Bausch* [en línea]. Dir. Patricia Corbound. <http://www.youtube.com/watch?v=snGwb6D-BHE> [16.02.2014].
- _____ (1997) [video] *Lissabon Wuppertal Lisboa* [en línea]. Documental. Dir. de Fernando Lopes. <http://www.youtube.com/watch?v=r0pfS-ee0Y> [10.01.2014].
- _____ (2000) [video] *Kontakthof, mit Senioren ab 65* [en línea]. http://ubu.com/film/bausch_kontakthof.html [30.10.2013].
- _____ (2002) [DVD] *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65*. Documental. Dir. de Lilo Mangelsdorff. Berlín, Arte Edition/ absolut Medien.
- _____ (2007) *What moves me* [en línea]. http://emuseum.kyotoprize.org/future/_img/laureates/PinaBausch_doc_lct_e.pdf [2.02.2012].
- _____ (2009 [1975]) [DVD] *Orpheus und Eurydike* by [Christoph W. Gluck](#). Dance-opera by Pina Bausch, Ballet de l'Opéra national de Paris. Paris, BelAir Classiques.
- _____ (2009a) [DVD] *Les rêves dansants. Sur les pas de Pina Bausch* Video documental dirigido por Anne Linsel y Rainer Hoffmann. CNC, Inter France.

- _____ (2009b) “Entrevista a Pina Bausch por María Cristina Jurado” [en línea]. http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Pina_Bausch.htm [18.03.2014].
- _____ (2010 [1978]) [DVD & book] *Café Müller une piece de/Ein Stück von/A pice by Pina Bausch*. Coord. Norbert Servos. Paris, L'Arche.
- _____ (2010) [video] *Pina en las ciudades* [en línea]. Dir. Rosa Masip. <http://www.youtube.com/watch?v=Nt4nbL-ae5c> [30.01.2014].
- _____ (2011) [DVD] *Pina*. Película de Win Wenders. Neve Road Movies, NFP, WB, Laufzeit Film, Alemania.
- _____ (2012 [1975]) [DVD & dossier] *Le sacre du printemps*. Chorégraphie de Pina Bausch. Paris, L'Arche.
- _____ (2012 [1982]) [DVD & dossier] *Walzer 2012*. Extracto de una representación, programa y diálogos originales de una pieza de Pina Bausch, Paris, L'Arche Éditeur.
- BAYLE, Pierre (2010) *Escritos sobre Spinoza y el spinozismo*. Ed. y trad. de Pedro Lomba. Madrid, Trotta.
- BELLATIN, Mario (2000) *Salón de Belleza*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (2003) *Perros Héroes, tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta pastor belga malinois*. Ciudad de México, Alfaguara.
- _____ (2004) *Flores*. Madrid, Anagrama,
- BENJAMIN, Walter (1988) *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. de Roberto Blatt. Madrid, Taurus.
- _____ (1989) *Discursos Interrumpidos I*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus.
- _____ (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Trad. de José Muñoz Millanes. Madrid, Taurus.

- _____ (1999) *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid, Taurus.
- _____ (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. de Andrés E. Weikert. Ciudad de México, Itaca.
- _____ (2005) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. de Bolívar Echeverría. Ciudad de México, Contrahistorias.
- _____ (2005 [1982]) *Libro de los pasajes*. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Luis Fernández Castañeda. Madrid, Akal.
- BENTIVOGLIO, Leonetta (2010) “L’impossibilité de se regarder vraiment”. Trad. de Leonor Baldaque. En: Norbert Servos (coord.) *Café Müller une piece de/Ein Stück von/A pice by Pina Bausch*. Paris, L'Arche: 23-24.
- BERGER, John (2007) *Modos de ver*. Trad. de Justo G. Beramendi. Barcelona, Gustavo Gil.
- BOLAÑO, Roberto (2004) *2666*. Barcelona, Anagrama.
- BORCHMEYER, Florian y HENTSCHLER, Matthias (2006) *La Habana: El arte nuevo de hacer ruinas*. Documental [en línea]. Raros Media. <https://www.youtube.com/watch?v=jkA3lw5plks> [21.04.2014]
- BORGES, Jorge Luis (1988) *Ficciones*. Barcelona, Alianza Emece.
- BORZIK Rolf (2010) “Notices”. Trad. de Katharina von Bismarck y Ronald Kay. En: Norbert Servos (coord.) *Café Müller une piece de/Ein Stück von/A pice by Pina Bausch*. Paris, L'Arche: 21-22.
- BRECHT, Bertolt (1977) *Diario de trabajo 1938/1941* Vol. 1. Ed. de Werner Hecht. Trad. de Nélica Mendilaharsu de Machain. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- BROADHURST, Susan (1999) *Liminal Acts: A cirtical overview of contemporary performance and theory*. London and New York, Cassell.

- BROOK, Peter (1990) *El espacio vacío*. Trad. de Ramón Gil Novales. Barcelona, Ediciones Península.
- BRUNO, Giordano (1997) *Mundo, magia, memoria*. Trad. de Ignacio Gómez de Liaño. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BUBER, Martin (1993) *Yo y tú*. Trad. de Carlos Díaz. Madrid, Caparrós Editores.
- BUTLER, Judith (1990) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. Trad. de Marie Lourties [en línea]. <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf> [03.04.2013].
- _____ (2006) *Deshacer el género*. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona, Paidós.
- CARLSON, Marvin (2004) *Performance a critical introduction*. London and New York, Routledge.
- CARPENTIER, Alejo (1986) *La consagración de la primavera*. Barcelona, Plaza & Janes Editores.
- CARROLL, Lewis (1995) *Alicia en el país de las maravillas, A través del espejo y Lo que Alicia encontró allí*. Trad. de Ramón Buckley. Madrid, Cátedra.
- CIXOUS, Hélène (2004) *Deseo de escritura*. Trad. de Luis Tiguero. Barcelona, Reverso Pensamiento.
- _____ (2002) *Manhattan lettres de la préhistoire*. Paris, Galilé.
- _____ (2006) *La llegada a la escritura*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires, Amorrortu.
- CLIMENHAGA, Royd (2009) *Pina Bausch. Routledge performance practitioners*. London and New York, Routledge.
- _____ (2013) *The Pina Bausch Sourcebook. The making of Tanztheater*. New York, Routledge.
- COCTEAU, Jean (2012) “Une dynamite indispensable”. En: Pina Bausch *Le sacre du printemps dossier*. Paris, L’Arche: 73-79.

- CORBOUND, Patricia (1991) [video] *En busca de la danza. El teatro distinto de Pina Bausch* [en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=snGwb6D-BHE> [16.02.2014].
- CORNAGO, Óscar (2008) *Éticas del cuerpo. Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo*. Espiral/Fundamentos, Madrid.
- CORTÁZAR, Julio (1995) *Casa Tomada*. Alianza, Madrid.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto (2000) *Estrella de la calle sexta*. Ciudad de México, Tusquets.
- DANTO, Arthur C. (2003) *El cuerpo, el problema del cuerpo*. Trad. de Fernando Abad. Madrid, Síntesis.
- DE BELDER, Steven (2002) "Theatricality-Invisibility-Discipline". *Bodycheck: Relocating the Body in Contemporary Performing Art* (Amsterdam and New York) XI: 35-70.
- DELHAYE, Guy (2007) *Pina Bausch*. Arles, Actes Sud.
- DELEUZE, Gilles (1989) *Lógica del Sentido*. Trad. de Miguel Morey y Víctor Molina. Barcelona, Paidós Studio.
- _____ (1997) *Crítica y Clínica*. Trad. de Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (1980). *Diálogos*. Trad. de José Vásquez Pérez. Valencia, Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles y FOUCAULT, Michel (2005) *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y Diferencia*. Trad. de Francisco Monge. Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, Jacques (1972) "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". En: *Dos Ensayos*. Trad. de A. González Troyano. Barcelona, Anagrama.
- _____ (1997). *Historia de la mentira. Prolegómenos*. Trad. de María Elena Vela, Cecilia Hidalgo y Estela Klett. Buenos Aires, UBA.
- _____ (1998) "La Différance". En: *Márgenes de la filosofía*. Trad. de Carmen González Marín. Madrid, Cátedra.

- _____ (2001) *La verdad en pintura*. Trad. de María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires, Paidós.
- _____ (2003 [1995]) *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti. Madrid, Trotta.
- _____ (2003) *Genèses, genealogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. Paris, Galilée.
- _____ y STIEGLER, B (1998 [1996]). Trad. de M. Horacio Pons. *Ecografías de la Televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires, Eudeba.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. de Inés Bértolo. Madrid, Machado Libros.
- DJIKSTRA, Bram (1994) *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Trad. de Vicente Campos. Madrid/Barcelona, Debate.
- DELLA VOLPE, Galvano (1987) *Historia del gusto*. Trad. de Francisco Fernández Buey. Madrid, Visor.
- DUNCAN, Isadora (1969) *The art of the dance*. Ed. de Sheldon Cheney. New York, Theatre Arts Books.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2005) *La modernidad de lo Barroco*. Ciudad de México, Biblioteca Era.
- EMMA, José E.; FERNÁNDEZ, Amador; SCHMITT, Maggie & VILLA, Marina (2007) “Un nosotros extranjero. Entrevista con Alain Badiou” [en línea]. *Minerva*. 5. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=143> [10.04.2014].
- ENDICOTT, Jo Ann (2012) “Au cœur du *Sacre* de Pina”. En: Pina Bausch *Le sacre du printemps* dossier. Paris, L’Arche: 8-10.
- FERNANDES, Ciane (2005) *Pina Bausch and the Wuppertal dance theater*. New York, Peter Lang.

- FERREYRA, Andrea (ed.) (1999) *Arte Acción. Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones*. Ciudad de México, Cantina el Puerto de Veracruz.
- FOUCAULT, Michel y DELEUZE, Gilles (2005) *Theatrum Philosophicum* seguido de *Repetición y Diferencia*. Trad. de Francisco Monge. Barcelona, Anagrama.
- FRANKO, Mark (2005) *Excursion for miracles. Paul Sanasardo, Donya Feuer and studio for dance (1955-1964)*. Middletown, Wesleyan University Press.
- FUSCO, Coco (ed.) (2000) *Corpus Delecti: Performance art of the Americas*. London and New York, Routledge.
- GALHÓS, Claudia (2010) *Pina Bausch – Sentir mais*. Alfragide, Publicações Dom Quixote.
- GIRONDO, Oliverio (1932) *Espantapájaros* [en línea]. http://www.los-poetas.com/e/giro1.htm#NO_SE_ME_IMPORTA_UN_PITO... [17.04.2014].
- GIVONE, Sergio (1990) *Historia de la estética*. Trad. de Francisco Fernández Buey. Madrid, Tecnos.
- GODARD, Jean-Luc (1993) *Je vous salue Sarajevo* [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=bJcqk3PcOlg> [13.10.2012].
- GODÍNEZ, Gloria Luz (2011) “Hay cuerpo. Producción, deseo y escritura”. En: Ángeles Mateo del Pino y Adela Marín Rodríguez (ed.) *Graffías del cuerpo, sexo, género e identidad*. Valencia, Aduana Vieja: 169-209.
- _____ (2013) “En el menú de hoy: *Café Müller* (versión exprés)”. En: Ángeles Mateo del Pino y Nieves Pascual Soler (ed.) *Comidas bastardas. Gastronomía, Tradición e Identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Cuarto Propio: 563-585.
- _____ (2014) “Pina Bausch en México. Entrevista con Irene Martínez Ríos”. En prensa.
- GLUK, Christoph Willibald (1762) *Orfeo y Eurídice*. Argumento [en línea]. <http://www.fiorellaspadone.com.ar/operas/argumentos/orfeo-y-euridice.html> [23.11.2013]

- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Trad. de Florencia Gómez. Madrid, Traficantes de sueños.
- GUILHEM, Olivier (2010) “Sacrificio humano: mito y poder entre los mexicas” [en línea]. *Letras Libres* (Ciudad de México) 133, Enero 2010. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/sacrificio-humano-mito-y-poder-entre-los-mexicas> [08.04.2014]
- GUINOT, Olga (2002) *Orlan 1964-2001* (Retrospectiva y catálogo). Salamanca, Artium de Álava y Ediciones Universidad de Salamanca.
- GUTHRIE, William Keith Chambers (2003) *Orfeo y la religión griega*. Trad. de Juan Valmard. Madrid, Siruela.
- HAYLES, Katherine (1999) *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Hable con Ella* 2002 [DVD], Película dirigida y escrita por Pedro Almodóvar, España, Productora El deseo S.A.
- HEGEL, G.W.F. (1985) *Introducción a la Estética*. Trad. de Ricardo Mazo. Barcelona, Ediciones península.
- HEIDEGGER, Martin (1989) “La pregunta por la técnica”. En: *Conferencias y artículos*. Trad. de Eustaquio Barjau. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- HESÍODO (1978) *Teogonía*. Trad. y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid, Gredos.
- HIGGINS, Dick (2004) *Arte Acción*. Trad. de Richard Martel. Valencia, Instiut Valencià d'Art Modern.
- HOGHE, Raimund (1987) *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*. Paris, L'Arche.
- HOMERO (1996) *Ilíada*. Trad. y notas de Emilio Crespo. Madrid, Gredos.

- _____ (1988) *Odisea*. Ed. y trad. de José Luis Calvo. Madrid, Cátedra.
- JURADO, María Cristina (2009) “Entrevista a Pina Bausch” [en línea]. http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Pina_Bausch.htm [18.03.2014].
- KAFKA, Franz (2000) *El Proceso*. Trad. de Feliu Formosa. Madrid, Alianza.
- KANDINKY, Vasily (1998) *De lo espiritual en el arte*. Trad. de Genoveva Dietrich. Ciudad de México, Letras Vivas.
- KAUFMAN, Sarah (2012) “«Pina and Beyond»: Goethe-Institut film series explores German modern dance” [en línea]. *The Washington Post* (22.06.2012). http://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/pina-and-beyond-goethe-institut-film-series-explores-german-modern-dance/2012/06/21/gJQAm7hAvV_story.html [28.02.2014].
- KAUFMAN, Ursula (1998) *Pina Bausch un das Tanztheater Wuppertal – Nur Du*. Fotos von Ursula Kaufman. Wuppertal, Verlag Müller & Busmann.
- KAWABATA, Yasunari (1995) *La casa de las bellas durmientes*. Trad. de Pilar Giralt. Barcelona, Círculo de lectores.
- KAY, Ronald (1988) “Einführung in die Sterblichkeit”. En: Leonore Mau *Ensemble. Pina Bausch das Tanztheater Wuppertal Portraits*. St. Gallen/Koln/São Paulo, Edition Diá: 107-120.
- KAYE, Nick (1994) *Posmodernism and Performance*. London, The Macmillan Press LTD.
- KLIBANSKY, R. y PANOFSKY, E. (1991) *Saturno y la Melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Trad. de María Luisa Balseiro. Madrid, Alianza Editorial.
- KOTHARI, Sunil (2009) *Tribute and Interview with Pina Bausch* [en línea] <http://www.narthaki.com/info/profiles/profl107.html> [10.01.2014]

- LÉGERET-Manochhaya, Katia (2010) “*Bamboo Blues* de Pina Bausch: La danse-théâtre entre l’Indie et l’Europe”. En: Katia Légeret-Manochhaya *Danse contemporaine et théâtre indien un nouvel art?* Saint-Denis, Université Paris 8/Presses Universitaires de Vicennes: 99-115.
- LEPECKI, André (2009) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Trad. de Antonio Fernández Lera. Alcalá de Henares. Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les Flors/ Universidad de Alcalá.
- LEMEBEL, Pedro (1998) *De perlas y cicatrices. Crónicas radiales*. Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- _____ (2000) *Loco Afán. Crónicas de sidario*. Barcelona, Anagrama.
- _____ (2007) *El guante escarlata de Pina* [En línea] <http://www.danzaballet.com/el-guante-escarlata-de-pina-bausch/> [16/02/2014].
- LEVINAS, Emmanuel (2001) *La realidad y su sombra. Libertad y mandato, Trascendencia y altura*. Trad. de Antonio Domínguez Leiva. Madrid, Minima Trotta.
- _____ (2001 [1998]) *La huella del otro*. Trad. de Esther Cohen. Ciudad de México, Taurus.
- LEZAMA LIMA, José (2009) *Paradiso*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- LINSEL, Anne y HOFFMANN, Rainer (2009) [DVD] *Les rêves dansants. Sur les pas de Pina Bausch*. Documental. CNC, Inter France.
- LOPES, Fernando (1997) [video] *Lissabon Wuppertal Lisboa* [en línea]. Documental. <http://www.youtube.com/watch?v=r0pfS-ee0Y> [10.01.2014].
- LOWE, Donald M. (1970) *Historia de la percepción burguesa*. Trad. de Juan José Utrilla. Ciudad de México, FCE.
- LUSSAC, Olivier (2004) *Happening & Fluxus*. Paris, Institut d’esthétique des arts contemporains IDEAC, Université Paris 1, L’Harmattan.

- MALLARMÉ, Stéphane (1914) *Poème. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* [en línea]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c/f24.image> [14.03.2014].
- MANGELSDORFF, Lilo (2002) [DVD] *Kontakthof mit Damen und Herren ab 65*. Documental. Berlín, Arte Edition/ absolut Medien.
- MÁRAI, Sándor (2002) *Divorcio en Buda*. Trad. de Judit Xantus Szarvas. Barcelona, Publicaciones y ediciones Salamandra.
- MARINETTI, F.T. (1978) *Manifiestos y textos futuristas (1908 – 1942)*. Trad. de Manuel Pareja Montaña. Barcelona, Gráficas Manuel Pareja.
- MARTEL, Richard (ed.) (2004) *Arte Acción 2vol*. Valencia, Instiut Valencià d'Art Modern.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María (2008) “Más allá de la gramática del gesto”. *Fractal* (Ciudad de México) 50: 73-78.
- _____ (2010) *Feminicidio: Actas de denuncia y controversia*. Ciudad de México, PUEG-UNAM.
- MAS, Salvador (2000) “Introducción, traducción, edición y notas”. En: Aristóteles *Poética*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- MASIP, Rosa (2010) [video] *Pina en las ciudades* [en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=Nt4nbL-ae5c> [30.01.2014].
- MATEO DEL PINO, Ángeles (2013) (ed.) *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroc-ch-sos en las poéticas latinoamericanas*. Ediciones Katatay, Buenos Aires.
- _____ (2013) “Performatividad homobarrocha: Las Yeguas del Apocalipsis” En: Ángeles Mateo del Pino (ed.) *Ángeles Maraqueros. Trazos neobarroc-ch-sos en las poéticas latinoamericanas*. Ediciones Katatay, Buenos Aires: 337-385.
- MATEO DEL PINO, Ángeles y Galván, Victoria (ed.) (2009) *A contracultura. Insurrectos, subversivos, insumisos*. Valencia, Aduana Vieja.

- MAU, Leonore (1988) *Ensemble. Pina Bausch. Das Tanztheater Wuppertal. Portraits*. St. Gallen/Koln/São Paulo, Edition Diá.
- MAYAYO, Patricia (2004) “La reinención del cuerpo” En J.A. Ramírez, y J. Carrillo (eds.) *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid.
- MONLEÓN, José (ed.) (1985) *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*. Madrid, Editorial Vox.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000) *El nacimiento de la tragedia*. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza.
- _____ (1947) *Así habló Zaratustra. Obras completas* tomo VII. Trad., intr., y notas de Eduardo Ovejero. Buenos Aires, Aguilar.
- _____ (1994) *Aurora*. Trad. Enrique López Castellón. Madrid, M. E. Editores S. L.
- _____ (1985) *El Anticristo. Cómo se hace filosofía a martillazos*. Trad. Carlos Vergara. Madrid, Edaf.
- NIEVES, Macarena (2013) *Acaso dije casa. La estirpe como delirio del cuerpo*. Las Palmas, Gas Edition.
- NOVARO, María (1991) [video] *Danzón* [en línea] https://www.youtube.com/watch?v=_jl8Dn6TISs&list=PL8TExpVeQ-GwAVICnDHax1WROYpTpJjbF [19.06.2014]
- O'MAHONY, John (2002) “Dancing in the dark” [en línea]. *The Guardian* (26.01.2002). <http://www.theguardian.com/books/2002/jan/26/books.guardianreview4> [28.02.2014].
- OLAVARRÍA, Erika (2011) “Pina Bausch, sigue viva gracias al estreno de cómo *el musguito en la piedra ay sí sí sí...*” [en línea]. *Radio Francia Internacional* (24.06.2011). <http://www.espanol.rfi.fr/cultura/20110624-pina-bausch-sigue-viva-gracias-al-estreno-de-como-el-musguito-en-la-piedra-ay-si-si> [2.05.2014].
- OVIDIO (1983) *Metamorfosis*. Trad. de Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona, Bruguera.

- PARACELSO (2000) *Obras completas*. Trad. de Estanislao Lluesma. Ciudad de México, Colofón.
- _____ (2001) *Las enfermedades invisibles*. Trad. Héctor Vihé. Ciudad de México, Fontamara.
- PARRA, Nicanor (1983) “Artefactos”. En: *Poesía política* [en línea]. <http://www.nicanorparra.uchile.cl/artefactos/> [10.03.2014].
- PARRA, Violeta (1966) *Volver a los diecisiete* [en línea] <http://www.cancioneros.com/nc/1569/0/volver-a-los-diecisiete-violeta-parra> [16.02.2014].
- PARRY, Jann (2012) “Tanztheater Wuppertal Pina Bausch «Ten Chi» London” [en línea] *Dance Tabs* (15.06.2012). <http://dancetabs.com/2012/06/tanztheater-wuppertal-pina-bausch-ten-chi-london/> [12.12.2013].
- PAZ, Octavio (1995) *Vislumbres de la India*. Barcelona, Seix Barral.
- PEDRAZA, Pilar (1991) *La bella, enigma y pesadilla. Esfinge, Medusa, Pantera...* Barcelona, Tusquets Editores.
- _____ (1994) *Las novias inmóviles*. Barcelona, Lumen.
- PÍNDARO (1883) *Odas*. Traducción de Ignacio Montes de Oca. Madrid, Luis Navarro Editor/ Biblioteca Clásica [en línea] <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080018724/1080018724.PDF> [19.03.2014].
- PLATÓN (1971) *La República*. Trad. de Antonio Gómez Robledo, Ciudad de México, UNAM.
- _____ (1988) “El Banquete”. En Platón *Diálogos III*. Trad. de Carlos García Gual, Madrid, Gredos.
- PLENSA, Jaume (2006) *Teatro completo de William Shakespeare. Ilustrado por Jaume Plensa*. Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores.
- _____ (2014) Sitio web [en línea.] <http://jaumeplensa.com/web/> [18.03.2014].
- PONCE, Dolores (2010) *Danza y literatura ¿Qué relación?*, Ciudad de México, INBA.

- PONIATOWSKA, Elena (2000) *Las Soldaderas*. Ciudad de México, Ediciones Era, INAH.
- PONTE, Antonio José (2005) *Asiento en las ruinas*. Sevilla, Renacimiento.
- _____ (2007) *La fiesta vigilada*. Barcelona, Anagrama.
- PRIETO, Antonio (1996) “Memorias desplazadas: El arte visual transfronterizo frente al posmodernismo”. *Cuadernos Americanos Nueva Época* (Universidad Nacional Autónoma de México). Núm. 55 (Vol. 1). 234-255.
- _____ (2005) “Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico” [En línea] <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/los-estudios-del-performance-una.html> [16. 05. 2013].
- _____ (2009) “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”. *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro). Núm. 1. 116-143.
- RAINER, Yvonne and BANES, Sally (2001) [video] *Talking dance* [en línea]. <http://www.youtube.com/watch?v=cn6HtsbThKc> [10.04.2013].
- _____ (1965) “No Manifiesto” *Perform Feminism* [en línea]. <http://bodytracks.org/2009/06/yvonne-rainer-trio-a/> [04.03.2014].
- RAMÍREZ, J.A. y Carrillo, J. (2004). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Cátedra.
- RESTANY, Pierre (2004) *Arte Acción*. Trad. de Richard Martel. Valencia, IVAM.
- RIGOLA, Álex (2006) “Entrevista en el café de la ópera de Barcelona, el 27 de febrero de 2006” [en línea]. http://www.teatrelliure.com/documents/gires/gira_2666_cas.pdf [05.04.2014].
- RILKE, Rainer Maria (2009) “Sonetos a Orfeo”. En *Rainer Maria Rilke (1875-1926)*. Trad. de Salvador Echavarría. Ciudad de México, UNAM: 33-36.

- ROSALES Y ZAMORA, Patricia (1994) "Inimaginable pensar en danza sin los grandes". *Excelsior* (05.10.1994): 4-6.
- RYLE, Gilbert (2005) *El concepto de lo mental*. Trad. de Eduardo Rabossi. Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ, José A. (1999) *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANTOS Discepolo, E. (1935) "Alma del bandoneón". En *Todo Tango* [en línea]. http://www.todotango.com/Spanish/las_obras/Tema.aspx?id=gG5vz3n+rHI [09.02.2014]
- SANZ, Elvira (1985) "Pina Bausch". *Primer Acto* (Madrid) 210-211: 42-44.
- SARDUY, Severo (1999) "Escrito sobre un cuerpo". En: *Obra Completa* Tomo II. Edición crítica Gustavo Guerrero y François Wahl (coord.) Madrid, Ediciones Unesco.
- SARRIÓN, Adelina (2003) *Beatas y endemoniadas*. Madrid, Alianza.
- SCORSESE, Martin (1992) "Para volver a Cronenberg". *Nitrato de Plata. Revista de cine* (Ciudad de México, UNAM). Núm. 11: 10-16.
- SCHECHNER, Richard (2010) *Performance Theory*. London and New York, Routledge.
- SCHILLER, Friedrich (1990) *Kallias. Cartas Sobre la educación estética del hombre*. Trad. de Jaime Feijoo. Madrid, Anthropos.
- SCHINCA, Marta (2009) "El cuerpo en escena: Un acercamiento al trabajo de Pina Bausch". En: Sol Garre e Itzia Pascual (eds.) *Cuerpos en escena*. Madrid, Fundamentos.
- SERVOS, Norbert (1996) *Pina Bausch. Wuppertaler Tanztheateroder Die Kunts, einen Goldfishzudressiern*. Leipzig, Kallmeyer.
- _____ (2001) *Pina Bausch oul'Art de dresser un poisson rouge*. Paris, L'Arche.
- _____ y WEIGELT, Gert (2008) *Pina Bausch. Tanztheater*. Fotos von Gert Weigelt. München, K. Kieser Verlag.

- _____ (coord.) (2010) *Café Müller une piece de/Ein Stück von/A pice by Pina Bausch* [DVD & book]. Paris, L'Arche.
- SHAKESPEARE, William (1974) *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. En: *Obras Completas*. Trad. y notas de Luis Astrana Marín. Madrid, Aguilar.
- SMITH, W. (1875) “Saltatio”. En: *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. John Murray, London. [En línea]
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*/Saltatio.html
[02.01.2014].
- SONTAG, Susan (2008 [1977]) *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona, Debolsillo.
- SPINOZA, Baruch (1980) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Ed. y trad. de Vidal Peña. Madrid, Ediciones Orbis.
- _____ (2005) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Ed. y trad. de Atilano Domínguez. Madrid, Trotta.
- SZYMBORSKA, Wislawa (1997) *Paisaje con grano de arena*. Trad. de Jerzy Skovomirsky y Ana María Moix. Barcelona, Lumen [en línea].
<http://elcalamartevigila.zonalibre.org/archives/szymborska,%20wislawa%20-%20paisaje%20con%20grano%20de%20arena%20v1-0.pdf> [29.04.2014].
- TAYLOR, Diana (2007) *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham, Duke University Press.
- _____ (2002) “Entrevista a André Lepecki”. En Blog *¿Qué son los estudios de performance?* [en línea] <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/andre-lepecki-spanish>
[23.08.2014]
- TELERMAN, Estela (2013) [blog] “Orfeo”. En *Blog de Cedemusica* [en línea]
<http://cedemusica.com/blog/> [20.03.2014]

- TORTAJADA, M. (2012) *Danza y género*. Ciudad de México, INBA.
- _____ (2001) *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. Ciudad de México, INBA.
- VANASHREE (2009) “La danza en India” [en línea] http://nartaka.blogspot.com.es/2009/10/blog-post_9305.html [31.05.2014].
- VELÁZQUEZ, Jaime (1994) “Edición, traducción y notas”. En: Virgilio *Geórgicas*. Madrid, Cátedra.
- VIEHOFF, Jochen, NORDMAEYER, Meike y WECKBRODT, Oliver (2000) *Pina Bausch. Ein Fest*. Wuppertal, Die Deutsche Bibliothek.
- VILLORO, Juan (2007) “El eterno retorno de la mujer barbuda”. En: Lolita Bosch (ed.) *Hecho en México*. Barcelona, Mondadori: 359-374.
- VIRGILO (1994) *Geórgicas*. Ed. Bilingüe de Jaime Velázquez. Madrid, Cátedra.
- WACQUANT, Loïc (2006) “Castigar a los parias urbanos” *Antípoda* (Bogotá) 2. 59-66.
- WAGNER, Richard (1977) “Religión y arte” *Wagneriana* 1 [En línea] <http://www.archivowagner.com/177-indice-de-autores/w/wagner-richard-1813-1883/495-religion-y-arte> [01.08.2014].
- WENDERS, Win (2009) *For Pina on 9/04/09* [En línea] http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/spech_for_pina_090409.php [27.04.2012].
- _____ (2011) [DVD] *Pina*. Neve Road Movies, NFP, WB, Laufzeit Film, Alemania.
- WHIRT, Isis (2012) *Ballet de la Ópera de Paris. Orfeo y Eurídice de Pina Bausch* [En línea] <http://www.danzaballet.com/ballet-de-la-opera-de-paris-orfeo-y-euridice-de-pina-bausch/> [25.12.2013].
- WHALEY, Jaime (2002) “Festejó el Salón Corona su 80 aniversario a ritmo del danzón” [En línea]. *La Jornada Digital* (22.11.2002) <http://www.jornada.unam.mx/2002/11/22/15an1esp.php?printver=0> [06.02.2014].

WOOLF, Virginia (1986) *Una habitación propia*. Trad. de Laura Pujol. Barcelona, Seix Barral.

_____ (2003) *Diario de una escritora*. Trad. de Andrés Bosch. Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja.

YOSHIMOTO, Midori (2005) *Into Performance. Japanese women artist in New York*. New Jersey and London, Rutgers University Press.

ZAMBRANO, María (1993) *La razón en la sombra*. Antología. Madrid, Siruela.

_____ (2005) *Un saber sobre el alma*. Madrid, Alianza.