

El teatro danza de Pina Bausch

■

Quiroga, Ariadna.

Cita:

Quiroga, Ariadna (2012). *El teatro danza de Pina Bausch*. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-088/47>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edCO/5to>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El teatro danza de Pina Bausch

Ariadna Quiroga

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Pina Bausch (1940-2009) es considerada una de las máximas representantes y creadoras del género Danza Teatro. Fue bailarina y reconocida coreógrafa del vallet de danza contemporánea del Tanztheater de Wuppertal.

En la presente ponencia intentaremos analizar no sólo las características de su arte escénica, que rompió con los límites de lo clásico, sino también cómo aparecen en algunas de sus obras ciertos elementos y rasgos propios de la vanguardia para la especificidad del análisis desde el ámbito de las Letras.

Los dispositivos teatrales de Bausch entran en juego (re)creando un híbrido particular donde los sentimientos, la emocionalidad, y el cruce con las contrucciones de masculinidad y femeneidad se convierten en parte de la estructura coreográfica y temática.

Se buscará dar cuenta de los modos de manifestación de la ruptura en piezas como "Orfeo y Eurídice", "La Consagración de la Primavera" y la emblemática "Café Müller", observando la configuración de lo que puede llamarse un lenguaje corporal. Lenguaje que, en palabras de Pina, "se puede aprender a leer", y donde la palabra y la danza se conjugan para llegar a evocar y sugerir lo más profundo de la condición humana.

Palabras Clave

Teatro Danza- Pina Bausch- Expresionismo alemán- Lenguaje corporal- Hibridación

*"No me interesa cómo se mueve
el ser*

*humano, sino aquello que lo
conmueve."*

A modo de introducción...

En el presente trabajo intentaremos exponer algunos aspectos de la obra de la reconocida artista Pina Bausch (1940- 2009), creadora del género danza teatro en Alemania. Al integrar en los comienzos de su carrera el ballet del coreógrafo Kurt Jooss (1901- 1979) en Essen, Phillipine Bausch conoció el movimiento expresionista con el que Jooss se había formado y del que nunca se desprendería completamente. Los elementos propios del arte expresionista forman parte de lo que el presente análisis intentará rastrear dentro de los rasgos sobresalientes del arte de la directora del teatro de Wuppertal. Prestaremos especial atención a piezas tales como *Nelken (Claveles)*, *Café Müller*, *Le Sacre du Printemps (La Consagración de la Primavera)*, *Orpheus und Eurydike*, entre otras.

Además buscaremos dar cuenta de los elementos del arte escénico de la coreógrafa que no sólo rompen con la estructura de la danza clásica tradicional, sino que aportan una riqueza singular a este género híbrido que conjuga el drama y la danza como medios de expresión que conforman un nuevo y fructífero lenguaje.

Desarrollo

A Pina Bausch se la suele reconocer como la gran directora de ballet que creó el género Tanz Theater en los años 70 y su nombre está ligado a la serie de coreógrafos de posguerra que cultivaron el expresionismo. Pero es necesario distinguir cómo se observa tal fenómeno en su obra ya que representa sólo un componente en la trama de la cual se nutre.

Debido al notorio interés que despertó este movimiento artístico de vanguardia es mucho y variado lo que se teorizó y dijo acerca del mismo. Podemos situarlo en la Alemania de los años anteriores a la primera guerra mundial teniendo en cuenta sus antecedentes y el hecho de que se plasmó en varias manifestaciones artísticas, entre ellas se encuentran la literatura, el teatro y la danza.

En referencia al teatro alemán del siglo XX y específicamente a los expresionistas, explica Ilse Brugger que

El expresionismo, según dice el vocablo, tiende a dar expresión a cuanto perturba y conmueve el fuero íntimo del hombre. A diferencia de la observación exacta de la realidad como la pregonaba el naturalismo y de la pasiva receptividad frente a los fenómenos de la vida, típica de los

impresionistas, la generación posterior decidió intervenir activamente en la discusión de los hechos (...) postulando el nacimiento de un hombre nuevo (Brugger, 1961, p 79-80)

Así como en el ámbito literario los escritores expresionistas presentaron la realidad desde su punto de vista interior, expresando sentimientos y emociones, la nueva danza alemana representará a su vez esta misma búsqueda de la esencia de las cosas. En este sentido se llamó *neoexpresionistas* a quienes se formaron en la Folkwangschule de Essen por el maestro de la danza expresionista Kurt Jooss.

El mencionado buceo por la interioridad del individuo es el rasgo fundamental del trabajo de Pina, la cual, ante la pregunta por la génesis de sus espectáculos y habiendo aclarado que estos fluyen del interior al exterior, explicó:

Hago centenares de preguntas a mis bailarines, y ellos responden y me muestran cosas. Siempre se comienza con preguntas. Cada uno reflexiona y responde. (...) Al principio no existe nada, solo respuestas, frases y pequeñas escenas y queda todo fragmentado. Luego empiezo a relacionar una cosa que me ha parecido buena con otra (...) muchas pequeñas se convierten poco a poco en algo más grande.

(Tiempo de danza, 2007, p 32)

En el film documental sobre la obra de Bausch (Pina, 2011, dir. Wenders) uno de sus bailarines o performers refiere a su experiencia en lo que respecta al método de Pina y recuerda que ella les mencionó dos expresiones: "luna llena" y "alegría en movimiento", así él expresó lo que sentía corporalmente, y esa escena integró, tiempo después, la pieza *Vollmond* (2006)

De esta manera se gesta en el teatro danza un lenguaje corporal, aunque no sólo el cuerpo será el que habla en los trabajos de la coreógrafa que nos ocupa, sino que se expresará a partir de diferentes vías o medios dejando, como obra vanguardista, a los espectadores una multiplicidad de respuestas e interpretaciones posibles. No se debe dejar de considerar que mientras que en el ballet clásico las frases coreográficas se definen según formas académicas ya establecidas con un código alejado de lo emocional, el arte de Bausch no presenta nada establecido, muy por el contrario, las frases se definen desde la interioridad del bailarín que exterioriza algo que completará el público con sus lecturas y sentires.

Con respecto al lenguaje del cuerpo, resultan muy significativas las palabras del reconocido coreógrafo Maurice Béjart:

Pero, ¿por qué evocar mi coreografía de *La consagración de la primavera* con palabras? Resulta imposible. Si yo fuera poeta, posiblemente al escuchar la música de Stravinsky habría querido escribir versos que reflejaran la emoción que me provocaba esa música. Mi vocabulario es un vocabulario del cuerpo, mi gramática es la danza, mi papel es un escenario. (Béjart, 1982, p 135)

Entre los modos de expresión reconocibles en las piezas de Pina encontramos que cobra particular importancia la gestualidad, los sonidos, el silencio prolongado, los gritos, las risas, la respiración desesperada, la palabra que evoca... Respecto de esto último Pina explicó que a veces sólo queda aludir a las cosas ya que hay situaciones que nos dejan sin palabras, y agrega: "incluso las palabras sólo pueden evocar cosas, ahí es donde la danza entra de nuevo". En esta propuesta de amalgamar el cuerpo con lo verbal cuando con uno no alcanza, aparecen casos como en una escena de *Masurca Fogo* (1998) IMAGEN 3 en la que una mujer es transportada, micrófono en mano, por una fila de hombres acostados, y a partir de lo cual ella emite sonidos que se supone representan lo que va experimentando durante el traslado. Otro ejemplo donde se observa un lenguaje particular aparece en *Nelken* (1982), IMAGENES 4 Y 5 donde no sólo llama la atención el escenario cuyas tablas se cubren de claveles sino también el aspecto de los performers que simultáneamente actúan escenas diferentes conformando un estilo fragmentario que no sigue una estructura narrativa ni una progresión lineal. Aquí el actor y bailarín reproduce la letra de la canción *The man I love* de Gershwin en lenguaje de señas, la cual se escucha de fondo en voz de Sophie Tucker. El hecho de que se observe a un hombre que canta- mudo la letra de una canción que evoca el amor de una mujer en espera de su hombre, fue para una parte del público motivo de risa y controversia. Pina Bausch tenía presente el tema del género y era consciente de lo que generaba. Según la obra en cuestión distinguía los sexos entre el más fuerte y el más débil, a veces alternaba las funciones indistintamente como se observa en una escena de la película IMAGEN 6 donde se van cargando sobre la espalda unos pasos él y otros ella, en otras piezas son los hombres quienes aparecen vestidos con largas y floreadas polleras, y demás variantes. Así Pina fue experimentando diferentes trabajos con el género, y a su vez los espectadores fueron recepcionando tales novedades de diferentes modos.

Como se viene destacando, la escenografía no es un tema menor en el trabajo de Bausch. En una entrevista aclaró que elabora los espectáculos con los escenógrafos a la par que con sus bailarines, los cuales podían ir en contra o a través de estos elementos. Durante los prolongados ensayos iban probando diferentes objetos para incorporar a las tablas según iban funcionando, tales como rocas, agua, piedras, flores, arena, sillas. En ocasiones los escenarios parecían estar al servicio de la limitación del movimiento, o de la incomodidad.

En el caso de la afamada *Café Müller* (1978) IMÁGENES 7 Y 8, el escenario consiste en mesas y sillas que conforman una suerte de taberna, tal vez como la que atendían sus padres en plena segunda guerra mundial. Parte de la crítica quiso leer

esta pieza como el recuerdo nostálgico de la pequeña Pina que trae por única vez (que aceptó participar) al escenario toda la fragilidad y el desamparo que esta obra le despiertan. La singularidad de *Café Müller* reside, entre otras cosas, en el movimiento de dos mujeres que se desplazan con los ojos cerrados mientras que un hombre les va corriendo las sillas y mesas que aparecen como obstáculos. Pero la imposibilidad de ver les confiere a cambio esa búsqueda profunda tan característica del expresionismo. De ahí que se observe en sus rostros y movimientos las más desoladas formas. En un segundo momento de esta obra, una de ellas se encuentra con un hombre y se abrazan afectuosamente, hasta que un tercero aparece para modificarles de posición; rápidamente ellos vuelven al abrazo como por el efecto de un imán pero acto seguido, el hombre los vuelve a la posición que originalmente deseaba. Ellos retoman celebrando su vínculo a través de desesperados movimientos en una cadena de repetición permanente al ritmo de una entrecortada respiración. Así el caballero que los separa se muestra como quien domina a la pareja, motivo este caro a Bausch, en tanto poder del humano sobre el humano, que a partir del recurso de la repetición logra señalar y así denunciar. Las temáticas de la soledad y la necesidad del vínculo amoroso son una constante en la labor de Pina y es motor principal de su *Orpheus und Eurydike* (1975)

Pero donde más fuertemente emerge la angustia y el miedo, es en la aclamada *Le Sacre du Printemps* (1975) IMÁGENES 10 Y 11 donde aparece, acompañando la imponente música de Igor Stravinsky, la fuerza de los bailarines sobre un escenario de arena. Trece hombres y trece mujeres parecen representar una suerte de rito de iniciación en donde los hombres parecen ser los que mandan y las mujeres se subordinan débiles y temerosas. Pero en otro orden de análisis esta escena trae la temática concentracionaria, donde se dividen los grupos de desgarradas víctimas según el género y el único objeto que sobresale es un paño rojo. Ejecutan movimientos fuertes y repetitivos, ellas se golpean y en momentos prima el sonido de los golpes y jadeos por sobre la música.

De esta manera, lo que parece comenzar como fragilidad recobra una fuerza suprema, sin dejar de constituir un espectáculo de lo terrible.

La magistral directora del hoy mítico Tanztheater de Wuppertal, recordaba a sus bailarines que en la debilidad se hallaba su fortaleza, de ahí que aparezcan en escena desnudando toda su viva y cruda humanidad.

Por último, Pina nos deja su invitación. Tanz, tanz, sonst sind wir verloren. Insistiendo o convocando a danzar y danzar, porque de lo contrario, estamos perdidos.

Bibliografía

— Bèjart, Maurice (1982). *Un instante en la vida ajena*, Barcelona, Emecé.

_ Falcoff, Laura (2007). Dossier *Los misterios de la creación* en *Revista Tiempo de danza* 2: 19- 34.

_ M de Brugger, Ilse (1961). *Teatro alemán del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

_ Schinca, Marta (2009). "El cuerpo en escena, un acercamiento al trabajo de Pina Bausch". *Cuerpos en escena*, Madrid, Editorial Fundamentos.

_ Tambutti, Susana e Isse Moyano, Marcelo (1995). *Cuadernos de danza*, IUNA, "La danza moderna", Facultad de Filosofía Letras, UBA.

_ Vásquez Rocca, Adolfo (2006). *Pina Bausch; Danza abstracta y Psicodrama Analítico*. Revista Escáner Cultural nº 80: 21-30.

Videos

Film: "Hable con ella", 2002. Director Pedro Almodóvar.

Film: "Pina", 2011. Director Wim Wenders.

Internet

Wamba, Graciela. "Teatro expresionista alemán" en:
<http://www.literaturaalemanaunlp.de.vu/>.