

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 9, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña del libro:

Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro

Margarita Tortajada Quiroz*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón, Instituto
Nacional de Bellas Artes, México.
e-mail: ermita@prodigy.net.mx

Recibido: 06 de julio de 2018

Aceptado: 15 de agosto de 2018

Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro

Gloria Luz Godínez Rivas. *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*. México: Paso de Gato, Secretaría de Cultura y Turismo de Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, Universidad de Guadalajara, 2017, 239 pp.

En 1980 Pina Bausch y su compañía Tanztheater Wuppertal visitaron por primera vez México y, como sucedió en el mundo entero, se convirtieron en un referente de la danza contemporánea. La influencia alemana en nuestro país data de muchos años atrás, de la década de los treinta del siglo xx, y fue uno de los pilares de la danza moderna nacionalista que tantas obras y reflexiones ha provocado.

Ese año de 1980 fue cuando se hizo presente lo que después entenderíamos como “danza-teatro posmoderna”, con *La consagración de la primavera*, *La segunda primavera*, *Café Müller* y *Punto de contacto*, obras que dejaron huella en la crítica y públicos mexicanos. Aunque hubo detractores, pues las obras provocaron conmoción y desconcierto (Cardona, “El Teatro de Danza”), en realidad acabaron por convencer debido a la ruptura con “academicismos formales”, al novedoso uso del movimiento, la recuperación de las experiencias (“vivencia subjetiva”) de los intérpretes, por llegar a “las esencias, a la desnudez animal, anímica del hombre” (Cardona, *La nueva cara* 23), lograr la representación de “la relación perturbada del individuo con el grupo” y con el sexo contrario. De tal manera que el fuerte impacto de esas obras de Bausch se debió a su “originalidad y libertad”, así como al hecho de que su “posición vital y filosófica fue trasladada fielmente a la danza” (*ibíd*).

Ahora, casi cuatro décadas después de esa primera visita, Gloria Godínez –joven investigadora mexicana formada en danza y filosofía– nos habla de esa posición de la coreógrafa y de la manera en que la llevó al arte escénico. Gracias a la autora de *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*, conocemos la genealogía de la coreógrafa y, si bien no traza caminos lineales ni faltos de contradicciones o discusiones, nos señala a los

artistas y pensadores que contribuyeron en el planteamiento de la danza-teatro que finalmente construyó Bausch. Reconocemos entonces a Richard Wagner y sus ideas sobre “la obra de arte total”; Adolphe Appia y la dimensión corporal de lo material y espiritual; Émile Jaques-Dalcroze y la vivencia muscular del sonido; la reteatralización del teatro de Georg Fuchs; la síntesis planteada por Nietzsche de los instintos apolíneo y dionisiaco; la representación corporal y natural de éstos por Isadora Duncan; la oscuridad y brillantez de la danza expresionista de Mary Wigman; la base teórica con la que dotó Rudolf von Laban a esa nueva forma dancística; la superposición de artes de Kandinsky; las lecciones de Antonin Artaud para “ser en escena” y usar la “muscultura afectiva”, y las de Bertolt Brecht con su teatro épico y “efecto de extrañamiento”. Además, dentro de la genealogía de Pina Bausch se encuentran sus maestros directos, siendo fundamentales las enseñanzas del ecléctico y politizado Kurt Jooss y su viaje a Nueva York, mismo que le permitió tener contacto con Antony Tudor y José Limón, justo cuando los posmodernos norteamericanos sesenteros se lanzaron a la experimentación rebelde.

Todo ello está en Pina Bausch como una herencia que ella convirtió en danza o, mejor dicho, en *danza-teatro*. Esa genialidad que resulta de su genealogía también se la debe a su biografía y su contexto inmediato, a su capacidad de observación, a su osadía para incursionar en lenguajes inéditos o llevarlos a dimensiones sin límites, como descubrimos a través del libro de Gloria Godínez. La danza-teatro posmoderna es un producto de su época, de la historia de Alemania, del periodo de entreguerras y de la realidad que vivió ese país luego de la derrota de un proyecto salvaje e inhumano. Pero la obra precisamente de Bausch, como la de cualquier artista, va más allá de esas fuerzas de la historia: también es resultado de su talento individual, de sus necesidades expresivas, de su propia vida y circunstancia.

Sobre esto, Pina Bausch habló ante la prensa (algo insólito en ella) en México en 1994, cuando trajo su obra *Claveles*. Reconoció a la vida, así de simple, como su gran influencia para crear; a la vanguardia, como una palabra. Para ella, el arte era sólo un medio para expresar sentimientos e impulso para continuar hacia adelante. Precisamente eran los sentimientos lo central para ella, pero enunciados en colectivo: “Lo que más me interesa, lo más importante, son mis sentimientos: Todo lo que veo de la vida me interesa formularlo, siempre tomando en cuenta las relaciones, deseos y por encima de todo, la formulación del nosotros” (cit. en Rosales).

Negó que tuviera una dramaturgia y afirmó que antes de convertir en palabras sus pensamientos necesitaba “visualizar los actos”. Se definió como bailarina y confesó que alguna vez pensó que “era más triste que otras personas, pero a lo largo de la vida, me di cuenta de que tengo todos los colores”; sin embargo, señaló que lo que la motivó para convertirse en

coreógrafa fue que “siempre quise expresar mis sentimientos, y no provocar que la gente pensara que soy una persona triste, como lo soy [...]” (*ibíd.*).

Estas declaraciones, hechas en 1994, cobran cuerpo en cada obra que Godínez desmenuza en su libro, porque recupera la biografía creativa de Pina Bausch y nos muestra el proceso de construcción de sus obras, las motivaciones, las anécdotas que ilustran estrategias artísticas y humanas, los aportes y testimonios de sus bailarines, las residencias en diferentes ciudades del mundo (incluyendo México y su *Danzón*), la dimensión intelectual que acompaña al instinto y la disciplina. La autora lo hace valiéndose de un profundo conocimiento de esa obra coreográfica, pero también de autores como Deleuze, Derrida y Lepecki, dando instrumentos para otros análisis de las artes escénicas.

Así, en *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*, nos acercamos a la intimidad del surgimiento de *Orfeo y Eurídice*, *La consagración de la primavera*, *Café Müller*, *Kontakthof*, *Tanzabend II*, *Viktor*, *Masurca Fogo*, *Palermo*, *Palermo*, *Wiesenland*, *Der Fensterputzer*, *Bamboo Blues*, *Ten Chi*, *Água*, *Nur Du*, *Bandoneón*, *Danzón* y ... *Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí*. En ese recorrido la autora muestra el proceso de desarrollo y crecimiento de un equipo de trabajo encabezado por la coreógrafa: el “nosotros” que Pina Bausch hizo referencia, y la experimentación con diversos recursos que le dieron su sello como creadora. A pesar de que éste se ha identificado con la crueldad y el exceso (Felciano 44), la autora nos muestra que siempre asoma la esperanza y la sonrisa, incluso la carcajada y la compasión.

El trabajo de Tanztheater Wuppertal y su directora tuvo eco en México, incluso ahora. Su presencia en este país fue uno de los elementos que impulsaron el cambio en el campo dancístico mexicano ochentero. Lo logró porque éste y sus jóvenes artistas ya avanzaban hacia la construcción de sus propias propuestas, estaban abiertos para recibir estímulos, dispuestos a arriesgarse para llegar a sus propios hallazgos. La danza-teatro que Pina Bausch reveló a los bailarines y coreógrafos mexicanos no necesariamente los determinó en su trabajo, pero sí les abrió una puerta más para la creación y la experimentación.

Los jóvenes aceptaron la influencia, pero también el reto para elaborar su propio trabajo. Algo similar sucederá sin duda con *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*, de Gloria Godínez: puerta y propuesta para el estudio de autores y visiones, estímulo para la investigación, movilización del diálogo. Como dijo Pina Bausch, y nos señala la autora: “Todo puede ser danza”, incluso la teoría y la reflexión sobre las prácticas del cuerpo.

Bibliografía

- Cardona, Patricia. "El Teatro de Danza de Wuppertal rompe con los academicismos y rescata la vida comprometida". *Uno más uno*, 15 de agosto de 1980.
- Cardona, Patricia. *La nueva cara del bailarín mexicano*. México: Cenidi Danza-INBA, 1990.
- Felciano, Rita. "Pina Bausch". *International Dictionary of Modern Dance*. Ed. Taryn Benbow-Pfalzgraf. Detroit-New York-Londres: St. James Press, 1998, pp. 42-44.
- Rosales y Zamora, Patricia. "Inimaginable, pensar en danza sin los grandes", *Excélsior*, 5 de octubre de 1994.