



El fuego de Pina Bausch

PAULO FILIPE MONTEIRO
UNIVERSIDAD NUEVA DE LISBOA

Masurca-Fogo se llama el espectáculo que Pina Bausch estrenó el año pasado, 1998, en Lisboa. El título remite, más que a Portugal, a una de sus antiguas colonias, las islas de Cabo Verde, donde existe el volcán Fogo (fuego) y donde se oyen las mazurcas traídas de Europa. Esta obra es un pretexto para evocar e interpretar los grandes ejes del proceso bauschiano, su biografía, su método y su locura, sus juegos y sus fuegos.

Pina Bausch nació en 1940 en Solingen. Sus padres eran dueños de un restorán y ese lugar de paso y de encuentro de tanta gente la marcó para siempre. Ya en su niñez, participó como comparsa en óperas, operetas y coreografías. Nunca llegó a asistir al liceo. Valiente, a los 15 años se trasladó sola a Essen, donde frecuentó la Escuela de Kurt Jooss, uno de los grandes maestros de la danza expresionista alemana; allí estudió distintas modalidades de la danza y otras disciplinas como teatro, canto y artes plásticas. A los 19 años se fue a Nueva York, donde entró en contacto con otro lenguaje de la danza: estudió y trabajó con José Limón, Anthony Tudor, Paul Taylor, Sanasardo, Donya Feuer.

En 1963 regresó a Alemania, invitada a integrar la compañía de Jooss, transformándose en su *asistente no oficial*. En 1968, hizo allí su debut como coreógrafa. También trabajó con Jean Cébron y Hans Zullig. Sin embargo, cuatro años después, a los 33 años, creó en la pequeña ciudad de Wuppertal su propia compañía, la cual ya en esa época bautizó con el nombre de Tanztheater, *danza-teatro*: no se trataba de actualizar en forma neorromántica una danza clásica ni de imitar

el modernismo norteamericano (las dos tendencias dominantes en esa época), sino de inventar un método propio el que, cuatro años después, comenzó a basarse decididamente en prolongadas improvisaciones.

Muchos miembros de la compañía se rebelaron, querían bailar más y hablar menos, y Bausch tuvo que trabajar sólo con unos pocos, aparte, en un pequeño estudio, hasta llegar a demostrarle a los otros resultados convincentes. Los convenció y convenció de a poco también a la crítica y el público. Desde entonces no para, creando un espectáculo nuevo casi cada año y manteniendo varios en repertorio, lo que permite verlos como piezas de una única gran obra. La compañía se compone de bailarines de múltiples nacionalidades, de Japón a Sudamérica, y Bausch (como Peter Brook) sabe utilizar muy bien esas variantes culturales.

Además, en 1982 desempeñó el papel de una gran duquesa ciega en la película **Y la nave va**, de Fellini. Entre 1987 y 1989, grabó (en video, después traspasado a 35mm.) **Die Klage der Kaiserin**, su única película, fruto de un largo interés por el cine. En dicha película utiliza el mismo proceso creativo y el mismo elenco de siempre, *fue apenas como tener un escenario mucho mayor a mi disposición*, espacios más vastos y muchos animales. Pero no le queda tiempo de trabajar con otras compañías, porque está siempre presente en todas las representaciones del Tanztheater. En 1998, Pierre Boulez la invitó a volver al tema de **Barba Azul**, y en sus vacaciones de julio puso en escena esta ópera de Bártok.

En Portugal, sólo se habían pasado en la televi-



Masurca-Fogo, de Pina Bausch. Lisboa, 1998.

sión (en 1988) dos de sus creaciones más importantes (**Café Muller** y **1980**); hasta que se dio, en vivo, una primera y bienvenida presentación de su obra en los Encuentros Acarte de 1989. Allí se produjo una empatía mutua que permitió que, en los Encuentros Acarte del '94, se hiciera la segunda retrospectiva de Pina Bausch (la primera se había realizado en el Teatro La Fenice de Venecia en 1985), donde se mostraron cinco espectáculos diferentes y se lanzó un libro¹.

En una de esas noches de Lisboa '94, el Tanztheater integró en su espectáculo a algunos veteranos de una escuela de danza de la ciudad: Los Alumnos de

Apolo (al igual como en la obra **1984** integró un ilusionista y un viejo acróbata de 70 años en las barras paralelas). Algunos de sus trabajos más recientes, como **Nur Du** y **Danzón**, incluyeron fados de Amalia Rodríguez, de Marceneiro y de Coimbra, que Bausch descubrió cuando estuvo en Portugal.

¿Cómo surge entonces un espectáculo a partir de Lisboa? Resulta de una secuencia de experiencias anteriores. Ya en 1980, después de la muerte de su escenógrafo y compañero, Bausch realizó un viaje, sola, a Sudamérica*: tocada por esa experiencia (y por el tango), creó en Alemania **Bandoneón**. Fue distinto

* Y fue en Chile donde conoció a su actual compañero, un alemán que estudiaba y trabajaba allí hace largos años.

1. Leonetta Bentivoglio, **O Teatro de Pina Bausch**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1994 (original italiano: 1985 y 1991). Este libro se compone de un ensayo, una entrevista a Bausch, las preguntas que la coreógrafa a hecho en la preparación de cinco espectáculos, notas de Raimund Hoghe sobre los ensayos de dos obras y fichas técnicas de todos los espectáculos hasta **Ein Trauerspiel**, acompañadas de comentarios, muchas fotografías y una exhaustiva bibliografía. Véase también Raimund Hoghe, **Pina Bausch: histoires de théâtre dansé**, con fotografías de Ulli Weiss, Paris, L'Arche, 1988 (original alemán: 1986); es un libro muy interesante porque Hoghe participó en muchas creaciones de Bausch, hace el respectivo diario (sus notas sobre dos espectáculos están en el libro portugués), trata íntimamente con la coreógrafa y con algunos bailarines. También Norbert Servos, **Pina Bausch – Wuppertal Dance Theatre or The art of training a goldfish: excursions into dance**, con fotografías de Gert Weigelt y colaboración de Hedwig Muller, editado en Koln por Ballett-Buhnen-Verlag, 1984; incluye un importante prefacio de Jochen Schmidt, un ensayo del autor, una descripción e interpretación de todas las obras hasta **Auf dem Gebirge...**, cuatro entrevistas a Bausch por Jochen Schmidt y una biografía.

el proceso de **Viktor**, de 1986: el Tanztheater se presentaba desde 1982 en Roma (allí fue donde Fellini, fascinado, la descubrió y la invitó a participar en su película). En 1985, el director artístico del Teatro de Roma la desafió a hacer una creación sobre la ciudad y así, por primera vez, ya no sólo la coreógrafa sino toda la compañía se trasladó por tres semanas a una ciudad extranjera, como parte de su trabajo creativo. El resultado fue excepcional —uno de sus mejores espectáculos. En 1990-1991, el mismo proceso fue realizado en Palermo (fruto del entusiasmo generado por la presentación local de **Auf dem Gebirge...**, el mismo que más tarde colocó a Pina Bausch y Lisboa en sintonía...). Y luego vinieron, en 1991, Madrid; en 1994, Viena; en 1996, Los Angeles; en 1997, Hong Kong; y, en 1998, Lisboa, una invitación del Festival de los 100 Días/Expo '98; en 2000, será Budapest, después se habla de San Paulo². Claramente, la pequeña ciudad de Wuppertal, donde no hay nada más que hacer sino trabajar, favorece mucho la concentración, pero también se puede volver asfixiante si no hay desplazamientos afuera: *La ciudad donde hace veinticinco años Pina Bausch ha fundado su compañía es demasiado pequeña para contenerla y ella tiene que ir a buscar al exterior las energías de que se alimentan su imaginación voraz y la vitalidad omnívora de sus bailarines*³.

En los encargos extranjeros anteriores, Pina Bausch no abandonó sus preocupaciones constantes ni su camino personal; la única diferencia fue que aumentó sus puntos de partida, usó nuevas observaciones, frases, canciones, como una mujer sin brazos, las ruinas y las colinas en el espectáculo sobre Roma, los árboles en **Palermo, Palermo**, una figura klimteana en el espectáculo de Viena, las ventanas de Hong Kong. El frío que la compañía pasó en Madrid produjo la presencia de un oso en el escenario que, a veces, parecía el Polo Norte. ¡El espectáculo de Viena contaba, además de Schubert, con canciones sefarditas de



Masurca-Fogo, de Pina Bausch. Lisboa, 1998.

España, zíngaras de Hungría, cánticos de India, de Siberia y de Turquía, jazz de Luis Armstrong y Duke Ellington, tarantelas! Lo de Hong-Kong tenía fados portugueses y mornas de Cabo Verde. El de Lisboa tenía toros, que también podían ser españoles. Podemos pensar que las grandes rocas de donde salen los personajes de **Masurca-Fogo** son típicos de la *finisterra* portuguesa, ¿pero quién nos dice que no son de Capri? No es posible reconocer directamente a Lisboa en esta **Masurca**, muy marcada por los sonos de Cabo Verde y por la idea del entrecruzamiento de las razas, elementos que al mismo tiempo aproximan a esta capital y la sobrepasan.

UNA EMOCIÓN TRABAJADA

En la creación de Lisboa, hay un espacio plástico creado por los dos artistas que acompañan invariable-

2. Caetano Veloso ya participó en la fiesta de los 25 años del Tanztheater y debe colaborar en un próximo espectáculo.

3. José Sasportes, **Wuppertal-Lisboa-Wuppertal-Lisboa**, en el catálogo del espectáculo **Masurca Fogo**, Lisboa, 1998, p. 7.

mente a Pina Bausch desde 1980 (escenografía de Peter Pabst y vestuario de Marion Cito). Comienzan siempre así las impactantes imágenes, creadas en íntima relación con la coreografía: soluciones con pocos elementos —un escenario lleno de sillas, o de claveles, o de agua, y poco más—, pero que generan un profundo impacto emocional y posibilitan múltiples desarrollos para quien, como Pina, los sepa usar. En **Masurca-Fogo**, más allá de la gran roca oscura, existe un sistema de proyección que cubre el fondo, las paredes, el cielo y el techo, y donde se proyecta la ciudad. El recurso al video ya viene de obras anteriores, pero en esta se amplió: no son imágenes *high-tech*, son videos *amateurs* de Cabo Verde, de Brasil, de viajes en autobús por Portugal, y su imperfección proyectada es cuasi pictórica. Al final, surge el mar, motivo tan portugués, y parece desbordar del escenario hasta el público —el elemento agua, contrapunto al fuego, está muy presente en esta pieza, en vasos, baldes, una bañera...

Otro eje de sus trabajos son las músicas: han variado desde Brahms o Beethoven a Chaplin, Nino Rota, Gershwin, Elgar, Boris Vian, Benny Goodman, Piaf, Judy Garland y mucha música tradicional y étnica. En **Masurca**, hay fados de Amalia y Marceneiro, mornas de Cabo Verde, diversas percusiones (Baden-Powell, Rui Júnior y otros), jazz de Duke Ellington, Lisa Ekdahl y Ben Webster, etc.

La música ayuda a sustentar otra de las grandes características de Pina Bausch: los contrastes de ritmos y estados de ánimo, a nivel de la composición de las piezas y de su ejecución, con drásticas alternancias entre orden y caos, y metamorfosis de unos estados de ánimo en otros. Si bien los primeros trabajos se centraban en pocos bailarines, rápidamente esto evolucionó hasta una estética de la simultaneidad, más compleja, con más *performers*, todos ellos protagonistas (¡y cómo Pina sabe mantener en movimiento a grandes grupos!). Al igual que en el cine mudo o en El Bosco, muchas cosas contradictorias (gestos, sonidos) ocurren al mismo tiempo, de manera que los contrastes se dan tanto en la sucesión como en la sincronía. Los momentos de total simultaneidad son muy raros

(aunque los fotógrafos los prefieren): generalmente los bailarines se encuentran cada uno en su propio universo o divididos en dos grupos antagónicos, o todos atacan a uno (incluso si fingen que van a su encuentro, ya al final lo atormentan). Y casi siempre la música aumenta aún más la complejidad de estos contrastes.

El resultado es una emotividad penetrante, variable, pero sin treguas. La estilización, la perversidad, la extravagancia, la inteligencia de Pina Bausch, enormes, no disminuyen esa emoción sino que, muy por el contrario, la exacerban. Y este no es el menor de sus secretos. Es como si la interioridad de todos esos creadores sólo pudiera exteriorizarse gracias a la mediación de ese arte que, no obstante, no la niega (puede verse en esto una herencia del expresionismo).

De hecho, nos encontramos frente a una *ideología de los afectos*, en el sentido elaborado por Deleuze y Guattari y, en cuanto tal, lejos de las experiencias modernistas. Es justamente eso lo que más irrita al mayor crítico de Bausch, el francés Guy Scarpetta, quien prefiere la abstracción geométrica de la danza modernista americana y piensa que sólo el abandono de toda psicología permite el *ataque directo al sistema nervioso*. Pero en el trabajo de Pina encontramos un claro retorno a la psicologización, aunque en términos distintos del viejo naturalismo; es un retorno a la idea, defendida por Mallarmé, del cuerpo como signo, de la cual se apartó la *modern dance* y que ahora regresa como signo no simbólico. Subrayando que es preciso escoger entre Pina Bausch y Jean-Claude Gallota, ese crítico francés⁴ opina que los espectáculos del Tanztheater son *profundamente detestables*: por razones formales o ideológicas (retorno a la figuración —como si en las artes contemporáneas, incluso en la pintura, no se asistiera tantas veces a un interesante retorno a la figuración y hasta a la narrativización—, subordinación de la danza a la figuración teatral, antiamericanismo, kitsch), pero sobre todo por lo que él entiende como una *sexualidad negatizada, histórica, el sexo como*

4. Guy Scarpetta, **Suite de danses**, en *L'artifice*, Paris, Grasset, 1988, pp. 174-185.



Kontaktof (Lugar de contactos), 1978.

una catástrofe originaria que la danza no hace más que contrainvestir. Quien haya visto los espectáculos de Bausch... no entiende de qué está hablando Scarpetta. Porque allí testimonió el investimento del cuerpo y del sexo no como un gozo ligado al artificio y al simulacro, como él decreta que debe ser, sino, justamente, como un proceso más valiente y afirmativo.

Testimonia también la cualidad de impiedad que todos suelen sentir en el modo como Bausch hace sus preguntas existenciales, sociales o estéticas. Los conflictos que sus obras tratan no son parafraseados ni armonizados, sino que son totalmente puestos fuera (acted out)⁵. Domina lo que Gadamer⁶ llamó "el carácter festivo del

teatro": naturalmente, dice este filósofo alemán, esta cualidad no necesita estar siempre asociada a alegría o felicidad, ya que en el luto también participamos juntos en ese carácter festivo. Pero una ocasión festiva es siempre algo estimulante, que levanta los participantes hacia fuera de su existencia cotidiana y los yergue en una especie de comunión universal. Así es con Pina Bausch.

Sus espectáculos, dice la coreógrafa, son siempre sobre un único tema: el amor. Sobre cuánto queremos ser amados. No hay nada más importante que eso, porque todo deriva de esa cuestión. Sin embargo, desde 1980, a las relaciones interpersonales se añade una trascendencia, el sentimiento, ahora mucho más fuerte, de cómo somos pequeños delante de lo que pasa en torno a nosotros. A veces, para mí, un espectáculo es como una oración. Y, en los últimos años, la positividad prevalece: la incomunicabilidad es todavía evidenciada, pero se tornó más risible⁷. Los alemanes dicen que ella no es ya tan

5. Jochen Schmidt, **Pina Bausch: a constant annoyance**, prefacio a Norbert Servos, op. cit., p. 13.

6. Hans Georg Gadamer, **The festive character of theater**, conferencia de 1954 incluida en *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. Cito de la p. 58.

7. Sasportes, op. cit., p. 13.

alemana, tan pesada y tan negra como era a veces en sus espectáculos. Eso ya viene desde **Palermo, Palermo y Viktor**: Bausch tiene una gran fascinación por Italia, el Mediterráneo, el sol, todo lo que es solar, y en Lisboa eso explotó en ritmo⁸. De hecho, **Masurca Fogo** es eufórica de alegría. Bausch comentó, a propósito, que es necesario ver ciertas ironías, reír de algunas cosas, tener algún placer. Vivimos en un momento terrible, tenebroso, serio y asustador. Yo busco dar un poco de equilibrio, de compensación a todo eso⁹.

MÁS ALLÁ DEL TEATRO Y DE LA DANZA

Se ha dicho que el Tanztheater es un teatro de la experiencia, subjetivo: es sobre todo la experiencia de lo cotidiano que influye en mí. Rara vez, como en Pina Bausch, un arte consigue ser tan autobiográfico sin dejar de ser arte. El secreto está en no retratar superficialmente esa experiencia, en abocarse al trabajo de ver abismos en los lugares comunes, como quería Karl Kraus.

Esto es lo que la coreógrafa alaba en sus bailarines: Tienen todos un deseo sincero de tratar de ser tal como son. Y sentido del humor. Y mucha timidez, que es un estado del alma necesario para trabajar conmigo. En total, esas treinta personas, de tantas nacionalidades, comparten sus vidas: no apenas mucho de sus vidas actuales, en una vivencia común que hace recordar las antiguas compañías de donde (no) salieron Shakespeare y Molière, como las vidas pasadas, las historias personales que hacen de ellos cuerpos propios, diferenciados, en vez de bellezas canónicas de tantas otras danzas. A pesar de su inmensa capacidad para crear gestos coreográficos, Pina muy pronto dejó de inventar ella sola los gestos, tal como dejó de crear a partir de la música.

Su método consiste en plantear temas, juegos y, sobre todo, preguntas. Mis espectáculos nacen no del principio hasta el final sino del interior hacia el exterior. Durante por lo menos dos meses, sentada tranquilamente entre los bailarines, les va presentando y repitiendo propuestas, centenares de ellas. Por ejemplo: ¿En qué momento te sentiste hombre o mujer por primera vez? ¿Qué haces cuando estás solo? ¿Qué cicatrices tienes? Sé tierno contigo mismo. Haz reír a un oso. Cómo no se debe danzar. Un brazo que no acaba. Un ser parecido a una ninfa. Una nueva forma de bailar de a dos. Algo exacto. Matar con los pies. Quien quiera, se levanta y responde como guste, verbal o gestualmente, individualmente o en parejas. Pina anota meticolosamente todas las respuestas. De muchos de los desafíos lanzados puede no salir nada interesante y muchas veces los bailarines se exasperan. Sin embargo, sólo así, por caminos oblicuos, consigue descubrir lo que quiere y puede crear con aquellas personas, en ese momento, profundamente. Es como ir de pesca, hay que saber esperar. Los que más se acostumbraron al método ya comienzan a proponer, sin preguntas, ciertas ideas, apuntes, músicas. Por ejemplo, la impresión que le produjo a un bailarín una mujer de Cabo Verde que huía de la policía de Lisboa dio origen a una secuencia que surge varias veces en **Masurca Fogo**.

Después de un tiempo, ya tienen algunas frases y escenas pequeñas, que poco a poco se vuelven mayores. A continuación viene una etapa de composición: selección y montaje de esos materiales y músicas, relación con la escenografía y el vestuario. En ese momento es ella quien toma las decisiones: Cada cosa adquiere un significado diferente cuando se pone en relación con otra. Y puede ser otro bailarín el que ejecuta en el espectáculo la imagen que uno creó. Concluido el proceso, el guión ya no cambia de una noche a otra, ni de un año a otro.

En 1980, el proceso subsiste explícitamente en el resultado final: los bailarines no sólo dan respuestas sino que se hacen preguntas unos a otros (y al público) mientras están en escena: ¿De qué tienes miedo? Descríbeme en tres palabras el país de donde vienes. ¿Es tu mujer?

8. Fernando Lopes, el cineasta que ha hecho un documental sobre el trabajo de Bausch en Lisboa, en Paulo Filipe Monteiro, **Espero que filmes isto com amor!**, *Vida Mundial*, n° 5, Junio 1998, p. 114.

9. Entrevista a Fabio Cypriano, *Bravol*, año 2, n° 13, Octubre 1998, São Paulo, p. 128.



Cravos, 1983.

De este método resulta, naturalmente, un gran compromiso de los bailarines en todo el trabajo. Y eso marca los espectáculos: no danzan ni hablan ni cantan, viven (aunque saben que se trata de una exhibición para un público, eso no impide que estén viviendo sus propias vidas). Son *performers* generosos, con muchos recursos y registros, que se exponen, fuertes y vulnerables (y la desnudez o la ropa interior suele realzar esa exposición aparentemente indefensa). A pesar del entusiasmo, del *valor-trabajo*, del *compromiso básico de los cuerpos* en una entrega indudablemente agotadora (que, como señala Herbert Blau¹⁰, distingue las opciones del Tanztheater de las de Bob Wilson), trabajan sobre la relajación y la expansión y por eso no se hie-

ren ni sudan, o sudan apenas como niños, sin tensión.

¿Si hago teatro o danza? Es una cuestión que nunca me planteo. Intento hablar de la vida, de las personas, de nosotros, de las cosas que nos tocan. Y hay cosas que, dentro de una cierta tradición de la danza, ya no se pueden decir: la realidad no siempre puede ser danzada. Bausch dice que a veces también le gustaría trabajar con personas que nunca hayan estado en un escenario. Pero siempre trabaja con bailarines de técnica depurada y rara vez con actores. La estilización básica que escogió fue la del baile, no sólo porque esa fue su formación, no porque busque obsesivamente el rigor de los gestos, sino también, creo, porque el trabajo tan físico de la danza le parece puede evitar más los deslices hacia la simulación o lo simbólico: *los bailarines, dice, saben lo que es quedarse físicamente cansados, exhaustos. Cuando se está cansado, se percibe mejor lo que significa ser simple, natural.* En los últimos años, y sobre todo en **Mazurca**, hay un retorno a los solos danzados. Pero, aunque no dancen mucho (*¿por qué han de tener que bailar justo en ese momento?*), estos bailarines bailan muy bien y nos transmiten el placer euforizante de esa magia de la danza (*sólo personas fantásticas logran obtener un gran resultado con poco movimiento*).

Tenemos así un lenguaje (el de la danza) asumido como tal, y el resto serán las invasiones menos estilizadas, rugosas, de otras áreas: por eso los textos casi nunca son de autores literarios (lo que disminuye la mediación entre la vivencia y el texto): las voces de estos *performers* no se trabajan (*lo que importa es que sea su voz*), las músicas no son composiciones originales para las obras, los invitados especiales no tienen *glamour*, los videos son amateur, etc.

Y de esta manera, sólo en apariencia inocente, con su método exigente, Pina Bausch consigue transportarnos a un tiempo en que el *baile* todavía no se había transformado en *ballet*, estereotipado. Por eso el público, que admira el virtuosismo de los otros, ama a éstos, que le dan baile. Hay método en su locura y locura en su método. ¿Quién dijo que la simplicidad era fácil?

Traducción: Milena Grass

10. Herbert Blau, **To all appearances: ideology and performance**, New York, Routledge, 1992, p. 152.