



## Espectáculos polifónicos

# Danza, teatro, historia y vida

**Valentina Valentini** es profesora del departamento de Arte en la Universidad de Calabria. Especialista en el estudio de la performance y las relaciones entre teatro, arte y nuevas tecnologías

### VALENTINA VALENTINI

El teatro-danza de Pina Bausch ha transformado la danza de la segunda mitad del siglo XX, sin renunciar ni al espectáculo ni a la danza, regenerándola y reforzándola en su propio terreno (aunque hasta fines de los años noventa todavía los críticos lamentaban que estuviera poco presente en sus espectáculos). Sobre bases nuevas, deconstruyó y reconstruyó el papel, la figura del bailarín y la estética de la danza, reunificando las tradiciones de la disciplina y de la cultura. De hecho, Tanztheater fue una de las primeras compañías multiculturales, como la de Peter Brook, dispuesta a acoger a bailarines de diversas zonas del mundo.

A diferencia de la danza norteamericana posmoderna, los espectáculos de Pina Bausch –*Café Müller*, *Walzer*, *Kontakthof*– recuperan (y transforman) la vocación del ballet por el relato. No se trata, sin embargo, de contar una historia; se trata de adherir a las nuevas formas de la narración contemporánea, como las experimentadas en el teatro, el vídeo, el cine, de Kantor a Wilson, de Bill Viola a Godard. En sus espectáculos, por mediación del montaje, se entrecruzan tramas de acciones independientes no relacionadas con un relato lineal (porque el contexto falta por completo) y asistimos a las reacciones imprevistas de los bailarines sin que conozcamos la causa de la violencia y del dolor. Las historias que afloran son interpoladas y atravesadas por otras y las escenas realísticamente eficaces (en *Kontakthof*, hombres de gris y mujeres con trajes de seda roja bailan en cámara lenta en un salón estilo años treinta) se desintegran por la introducción de movimientos que son como pautas estilísticas. Estos espectáculos están contruidos como una partitura polifónica en la

que todos los lenguajes se disponen verticalmente, en el espacio y en el tiempo.

Lo que sorprende, tanto en *Walzer* como en *Kontakthof*, es la calidad de la escritura de lo real, la precisión de los lugares evocados, la carnalidad y el erotismo de los bailarines –con los pies desnudos o con tacones altos, con chaqueta y corbata o sólo en ropa interior–, el poder emocional y sentimental de la música (de Purcell a *La vie en rose*). También el contraste entre la densidad trágica y la tensión dramática, que llega a límites irónicos y a veces cómicos (en *Kontakthof* un hombre aterroriza a una mujer corriendo detrás de ella con una rata); los solos con la coralidad, la felicidad inocente con el dolor irremisible; los cuerpos rígidos como monigotes con cuerpos flexibles y ligeros, que son lanzados al aire

## Incluir lo personal como material expresivo se convirtió en estrategia clásica en el teatro de los setenta

hasta golpear con las paredes como pesos ruidosos (*Café Müller*).

Las imágenes de soledad existencial son un icono del teatro-danza de Pina Bausch: figuras cuyas acciones, reiteradas, alcanzan una dimensión autista, ya que no producen reacciones ni interacciones. *Walzer*, por ejemplo, logra un alto nivel de intensidad trágica en la secuencia, repetida varias veces, donde una de las bailarinas sube decidida sobre los cuerpos de los compañeros elegantemente vestidos, llega a lo alto y se lanza al suelo como si quisiera suicidarse arrojándose al vacío.

Los bailarines habitan el espacio escénico en toda su extensión, lo que elimina la relación jerárqui-

ca entre fondo y primer plano, solución funcional para una dramaturgia no lineal, en la que las acciones que se realizan en el fondo son simultáneas y convierten el espectáculo en un texto múltiple.

Es ya una anécdota, cuando se habla de Pina Bausch, recordar las preguntas directas e íntimas (“De pequeño, ¿tenías miedo a la oscuridad?”, “¿Qué haces cuando alguien te gusta?”) que dirigía a sus bailarines, un método de trabajo que escandalizaba a los coreógrafos más tradicionales.

Incluir la dimensión de las vivencias personales como material para que sea reelaborado expresiva y formalmente es una estrategia convertida en clásica en el nuevo teatro de los setenta que, dirigido a la vida y a las personas, se fundaba en la siguiente tesis: para formar un actor, era necesario formar un hombre nuevo, por lo que, más allá de las técnicas físicas y vocales, el actor debía practicar la tecnología del sí, siguiendo la definición de Foucault.

Los bailarines performers del Tanztheater están en sintonía con esta tesis, gastan generosamente su propia energía: corren, gritan, saltan, se arrastran por el suelo, se provocan, se tocan, se acarician, se acercan y se rechazan. Están ora frenéticos ora distendidos, sus cuerpos tienen la capacidad de convertirse en algo inanimado, rígidos como marionetas, inertes como monigotes, hasta el punto de que recuerdan, a veces, a los actores maniqués de Tadeusz Kantor. La iteración de una misma acción refuerza su sentido: en *Café Müller* hay una intensa y trágica secuencia en la que un hombre y una mujer intentan abrazarse y besarse mientras una tercera figura maniobra con los brazos y une sus manos para que alcancen la postura adecuada, como si fuesen dos muñecos; la acción, sin embargo, está

destinada a fracasar: el cuerpo de la mujer que el hombre intenta abrazar, repetidamente resbala y cae inerte al suelo.

Es una dramaturgia del cuerpo que prescinde de los gestos habituales, intencionales y funcionales, como los convencionales y artificiales del ballet, para crear movimientos que producen un espacio y un tiempo liberados de límites y de constricciones, reconocibles pese a todo como expresiones existenciales de la vida cotidiana. El cuerpo produce movimiento, también resuena; y, de hecho, los sonidos producidos por los bailarines están incluidos en el registro sonoro de los espectáculos: la respiración, los quejidos, los jadeos de la fatiga y la aceleración de la carrera, los lloros, las risas, las sacudidas del cuerpo, las caídas. En *Kontakthof*, un lejano carrusel de voces políglotas es ofrecido micrófono en mano por un improbable pseudopresentador.

*Bolívar* (título provisional) es el último espectáculo realizado por Pina Bausch. Fue encargado para la celebración del centenario bolivariano; Pina Bausch vivió con su compañía en el norte desértico de Chile y en la isla de Chiloé, al sur (donde deseaba descubrir cómo vivían las comunidades indígenas), y también visitó en Santiago los centros de tortura de la dictadura del general Pinochet. Según su consolidada estrategia creativa, al comienzo del viaje sólo existía el sentimiento, la urgencia de buscar, entender, sumergirse en el lugar. Con todo el material recogido logró algunas cosas que, elaboradas, sirvieron para presentar el 11 de junio pasado en su teatro de Wuppertal una obra, todavía sin título, con un gran pavimento blanco que se agrieta lentamente, se recompone y, al final, se resquebraja de nuevo. |

TRADUCCIÓN: MARIETTA GARGATAGLI

Arriba, selección de dibujos del cuaderno de notas de Frederic Amat sobre el espectáculo ‘Café Müller’ de Pina Bausch (serie a la que también pertenece el dibujo de la doble página anterior). En la página de la derecha, selección de dibujos del cuaderno de notas de Frederic Amat sobre ‘Für die kinder von gestern, heute und morgen’