

PINA BAUSCH

Patricia Grau<sup>1</sup>

#### INTRODUCCIÓN:

Nació en Solingen –Alemania- 27 de Julio de 1940 - 30 de Julio de 2009. En 1958 se graduó en danza escénica y pedagogía. En 1959 obtuvo una beca que le permitió durante tres años tomar clases en la *Julliard* de New York con bailarines como José Limón y Louis Horst<sup>2</sup>. En 1962 regresa a Alemania como solista del *Folkwang Ballet*, bajo la dirección de Kurt Joos<sup>3</sup>. Desde 1973 dirige su propia compañía el *Tanztheater Wuppertal* que se convirtió en un referente por excelencia del teatro-danza

Pina, romperá con los tabúes preestablecidos y revivirá el espíritu de la danza alemana, manteniendo el espíritu teatral que le transmitió K. Joos, su maestro, que siempre se opuso a la danza absoluta de Mary Wigman<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Patricia Grau Garcia es profesora de *Acompañamiento e Improvisación* en el Real Conservatorio Superior de Música *Victoria Eugenia* de Granada, donde además imparte percusión corporal y performance. Graduada en *Danza Contemporánea* y Máster en *Artes Escénicas*.

<sup>2</sup> José Limón 1908-1972, bailarín, maestro de danza y coreógrafo mexicano-estadounidense. Louis Horst 1884-1964, pianista y compositor, comenzó su relación con la danza en el momento que entró como pianista acompañante en la escuela de Denishawn. Aquí comprendió los problemas que se le presentaban a los bailarines a la hora de expresarse a través del movimiento y empezó por organizar un método de trabajo en el que relacionaba la música con la danza.

<sup>3</sup> Kurt Joos, 1901-1979 fue profesor, bailarín y coreógrafo alemán. Desarrolló una técnica en donde el teatro y la escena tomaban mayor relevancia sin dejar de lado la técnica clásica, más bien la incorporaba en sus creaciones, podemos verlo en una de sus mejores y más importantes obras: *La Mesa Verde*

Observadora del comportamiento y de las debilidades del género humano, Bausch mostró una gran sensibilidad por los sentimientos humanos y supo captar con una gran sensibilidad el interior de sus personajes con sus defectos e imperfecciones, sin juzgarlos, mostrando la realidad tal y como ella la veía, transportando al espectador a lo más profundo de su ser.

El *cuerpo*, en sus creaciones consigue nuevas dimensiones y junto con el movimiento adquiere un gran poder transgresor. Desnuda el alma de sus bailarines rompiendo las barreras y los límites entre el interior y el exterior del ser, consiguiendo que sus cuerpos expresen los miedos, inseguridades, inquietudes y alegrías del ser humano. En su danza abstracta se recuperará el movimiento libre en una interacción más dinámica con el espacio y con la posibilidad de la auto expresión corporal.

En su obra usa toda la gestualidad de la que disponemos, tanto en lo social como en lo íntimo, en lo físico y en lo emocional. Aparecen gestos a los que podemos llamar universales, por ser tan cercanos a nosotros, como los de tristeza, amistad, miedo, súplica... cubiertos de una gran carga emocional y los trasladará a su obra con ternura e ironía consiguiendo obras de una gran originalidad. En sus coreografías, consigue que un simple abrazo al repetirse de modo compulsivo y continuo se convierta en un gesto duro en el que más bien parece que quieras agredir a tu compañero, y sin palabras nos muestra una cotidianeidad que tan pronto es generosa como tan pronto se convierte en un abuso de poder, o simplemente, usa esta carga emocional, para mostrarnos el paso del tiempo y el reflejo diario del desgaste de nuestras emociones

Muestra en sus coreografías una realidad heterogénea y desgarradora, al modo de los expresionistas, escenificando las intimidades del ser entre múltiples acciones simultáneas, en las que a veces añade textos -que van dirigidos al público-, y con una gran variedad de músicas, usadas a veces de forma diegética como podemos ver en "*Barbe Blue*" 1977, pieza basada en la ópera de Bela Bartok "*Chateau de Barbe Blue*".

Sus creaciones surgen del deseo de vivir, de exponerse sin miedos y sin los obstáculos que nosotros mismos y las normas preestablecidas socialmente nos imponen convirtiéndonos en personas ciegas y obsesivas cargadas de un peso emocional que arrastramos a lo largo de nuestra existencia- como podemos ver en su obra *Café Muller*-, invitando al espectador y al bailarín a saltar estas barreras y con sus espectáculos conseguir transportarnos a un mundo de sensaciones y sentimientos.

La necesidad de encontrarse cerca de la realidad le hace usar elementos cercanos y terrenales en contraposición a los ballets clásicos en los que se cuentan historias en las que el marco histórico es muy importante y existe una necesidad de transportar al espectador a una época a un siglo o a un lugar determinado. En Pina, lo más importante son las historias mundanas y cotidianas, los textos que van dirigidos al público, las experiencias de sus bailarines y la utilización de la música tanto clásica como tradicional, desde Henry Purcell, Johann Strauss, Franz Schubert, George Gershwin, Tom Waits, Astor Piazzola, Caetano Veloso, David Byrne, Carlos Jobin, Calinhos Brown, Chinn-ling-lui, Gilberto Gil, Violeta Parra, Víctor Jara...

Al igual que Kandinsky<sup>5</sup> logra eliminar la jerarquización del espacio en sus pinturas, Pina da al espacio escénico un nuevo significado, dejan de ser tan monumentales como en la danza clásica, -en cuyos escenarios los bailarines empequeñecían- ocupando un lugar en las historias y no tan solo como espectadores de las escenas sino como parte integrante de ellas. Perderán la perspectiva unidimensional en beneficio de un espacio abierto, abandonarán el entarimado clásico por superficies naturales como la tierra, el césped, el agua, las hojas secas, flores, cobrando un protagonismo inusual hasta entonces en los ballets.

En sus obras:

- *Café Muller 1978* con música de Henry Purcell, la pared y las sillas repartidas por todo el espacio cobran una gran dramatismo y ayudan a magnificar los sentimientos de los bailarines. Una pareja unida a través de desesperados movimientos que se repiten constantemente entre una entrecortada y agitada respiración, nos muestran su terrible temor a sentirse solos mientras surge otro personaje que intenta separarlos. Un puerta giratoria en la que queda atrapada otra bailarina representando dolor e insatisfacción en su rostro y en su movimiento. Escena que aparece en la parte central de la película de Pedro Almodóvar *Hable con Ella*, de una gran carga emocional
- En *Kontakthof 1978*, usa el espacio cotidiano de un salón de baile con sillas, caballito de monedas, un piano...en el que un grupo de jubilados danzan, caminan y hablan expresando sentimientos en un lugar habitual para ellos.
- En "*Nelken*" 1982, el escenario es una gran alfombra de claveles rosas.
- En "*Der Fensterputzer*" 1997, aparece una gran montaña de más de cuatro metros de alta de flores rojas.

---

<sup>5</sup> Kandinsky, Moscú 1866-1944 Francia. Precursor de la abstracción en pintura y teórico del arte, con él se considera que comienza la abstracción lírica.

- En “*La Consagración de la Primavera*” 1975 con música de *Stravinski*, el escenario está cubierto de tierra y en él, trece hombres y trece mujeres inician un sacrificio visceral, mostrando a los hombre como verdaderos depredadores y a las mujeres como víctimas subordinadas y temerosas.
- En otras piezas como “*Nefés*”<sup>6</sup> 2003, “*Wieselnd*” 2000, “*O Dido*” 1999, “*Arien*” 1979, “*Vollmond*” 2006 y “*Aqua*” 2001 usa el agua como recurso, unas veces pude ser una piscina donde los bailarines entren dentro como una metáfora de disolución de sus dolores existenciales, otras donde el espacio creado y delimitado por el agua se convierta en un espacio en el que puedan jugar, correr, reír... como ocurre en *Vollmond* en la que los bailarines mantienen una relación casi mística con el agua, jugando, nadando, bailando... a veces actuando como espejismo de los propios bailarines y otras como estela, convirtiendo sus movimientos en un impulso continuo donde se percibe el comienzo pero no el final y acompañada por la música de los Balcanes la pieza adquiere una fuerza y dinamismo que hace que te contagie de la alegría y la magia de la que disfrutaban los bailarines. En otras sirve para transportarte a un lugar determinado como puede ser Turquía, Budapest o Brasil.

## CREACION

*Detrás de los árboles me oculto  
Hasta que mis ojos dejen de llover  
y los mantengo profundamente cerrados,  
para que nadie mire tu imagen.  
Y enlacé mis brazos en torno a ti  
como pámpanos  
si unida a ti estoy estrechamente  
¿ Por qué me arrancas de ti?  
Te regalaré la flor  
de mi cuerpo  
A todas mis mariposas  
ahuyenté hacia tu jardín*

---

<sup>6</sup> Nefés 2002, coreografía que retrata a Istanbul desde el punto de vista de Pina. Pertenece a un grupo de obras que creó sobre diferentes ciudades o países del mundo. “Wieselnd”, creada en Budapest en el 2000, “Bambo Blues” en India en el 2007, “Ten Chi” en Japón en 2004, “Aqua” en Brasil en 2001, “Como el mosquito en la piedra ay si, si, si” en Chile en 2009

*Siempre caminé a través de granadas  
A través de tu sangre vi  
Al mundo por todas partes arder  
De amor  
Pero ahora golpeo con mi frente  
Ensombreciendo las paredes de mi templo  
Oh tú, funámbulo tramposo  
Tu dejaste una cuerda floja  
Que fríos me son todos los saludos  
Yace desnudo mi corazón  
Mi barco rojo  
late con espanto  
Estoy siempre en el mar  
y ya no tomaré tierra.*

Else Lasker-Schüler<sup>7</sup>

Su forma de crear es comparable al desarrollo natural de un árbol en todas sus fases desde la germinación de la semilla hasta la madurez del árbol, o desde la ideación de una idea hasta su puesta en escena. El árbol en una primera fase crece como tronco sin ramificaciones, al igual que comienza a brotar una idea en el pensamiento de Pina. En la segunda fase el tronco presenta algunos brotes. En la tercera y cuarta fase ya se presenta con todas las órdenes de ramificación. En la quinta y sexta las ramas se han hecho independientes, estas fases de ramificaciones las podemos relacionar con las innumerables ideas y consignas que va ofreciendo a lo largo de la creación de una pieza. En la séptima y octava mantienen el volumen de su copa, estas dos fases coinciden con los comienzos de la madurez de la obra, las ideas han adquirido forma y los personajes ya han sido creados. En la novena, la copa desciende y la mortalidad en la copa sobrepasa la capacidad de renovación afectando a las ramas periféricas más importantes, en esta fase el personaje creado hasta ahora se presenta con nuevos aspectos, con nuevas emociones y sensaciones llevando a los bailarines a la confusión y al cansancio siendo más vulnerables en esta etapa. En la última y décima fase el árbol se hunde en sí mismo, la copa muere por completo y fuertes reiteraciones nacen en el tronco haciéndose progresivamente independiente

---

<sup>7</sup> Else Lasker-Schüler, Alemania 1869-1945 Israel. Escritora y poetisa Alemana

del conjunto del árbol, esta última fase coincidirá con el fin de la creación y es en esta donde los bailarines se nos mostrarán tal y como son, con sus miedos, temores y sueños, convirtiéndolos en seres únicos e independientes como las fuertes reiteraciones que le salen al tronco y como las ramas que necesitan un tronco para brotar, ellos necesitan a Pina para la unión y en esta entrega de desnudar el alma sin límites ni barreras hace que el espectador se emocione y sienta el deseo de formar parte del espectáculo

En sus movimientos y composiciones al igual que el árbol comunica los tres niveles del cosmos:

- El primero, *el subterráneo*, por sus raíces hurgando en las profundidades comparable a sus *grand pliês* en los que parece atravesar la tierra para autoafirmarse, para enrizarse con la realidad e iniciar el movimiento que continuará en su tronco.
- El segundo nivel, *la superficie de la tierra*, el tronco y sus primeras ramas comparables a su torso que a pesar de ser firme y estable domina una flexibilidad que hace que su cuerpo se meza de un lado a otro, se redondee, se alargue y encoja según la acción o el momento en que se encuentre.
- El tercer nivel, *el de las alturas*, por sus ramas superiores y su cima atraídas por la luz del cielo comparable a sus maravillosos brazos que se mueven con una sutileza y grandeza solo imaginable en ella (y en sus bailarines). Cuando mueve los brazos como si tratase de alcanzar el cielo, tocarlo, palparlo envuelta en esa majestuosidad que la hace parecer más grande de lo que en realidad es, consigue dar a sus brazos una dimensión que anteriormente no habían conseguido otros coreógrafos. Sus brazos no nacen de la articulación del hombro sino de su espalda, de sus omóplatos, ramas de este árbol. no se limitarán a mostrar formas, hablan por sí solos y nos comunican ayudados del tronco y de las piernas a entender un mensaje, la esencia de la vida que no es otra que las relaciones personales con los unos y los otros. En *Iphigenia auf Tauris 1974* y *Orpheè et Euridice 1975* en las interpretaciones individuales y en los coros, con sus *grands pliês*, el movimiento de sus troncos y la expresividad de sus brazos nos hacen recordar a un bosque trasladado a un teatro y como si de una suave brisa se tratase los activa y hace mover sus brazos como finas y alargadas ramas meciéndose al unísono y al compás de la música de Gluck.

Como el árbol es símbolo de continuidad, de crecer por encima y más allá del frío y del calor, de los vientos y de las tormentas, símbolo de voluntad y de vida en perpetua evolución. Con cualquier árbol podríamos comparar a Pina ya que unos simbolizan la fuerza otros el poder, la resistencia como es en el caso del roble, otros la protección como el sauce, el crecimiento y la plenitud con el acebo, podría seguir con muchas simbologías ya que a lo largo de todas las culturas tradiciones y religiones el árbol ha tenido un significado muy importante relacionado con el nacimiento, la evolución y la muerte.

Y por último como símbolo de perseverancia que supera las más duras pruebas de ese ser superior que llevamos dentro de nosotros y que lucha constantemente por salir a luz a pesar de la trabas que le ponemos.

En definitiva, su forma de crear rompió con los parámetros establecidos, la construcción de sus personaje y de la escenografía se iban creando a medida que iba avanzando la composición de la obra. Ofrecía a sus bailarines un gran marco de posibilidades interpretativas no siendo hasta una semana o dos antes del estreno que una obra suya diese por concluida. Como espectadores, en el momento en el que creemos reconocer a un personaje en alguno de sus sentimientos de pronto cambia y adopta otros sentimientos que hacen que se desmorone la idea que nos habíamos hecho del personaje, mostrándonos así que un personaje puede tener diferentes matices, sensaciones y emociones al igual que ocurre en la vida. Supo como nadie plasmar al individuo en su totalidad con sus alegrías, tristezas, entusiasmo, dolor...y sobre todo hacerlo llegar al público con una sensibilidad y maestría hasta ahora insuperable por cualquier otro coreógrafo. Marcó un antes y un después en el mundo de la danza.

#### Bibliografía:

Hoghe R. (1989). *Pina Bausch*. Mallorca: Ultramar Editores

Iguñiz G. (2005). *Apuntes de Gestión de la Estructura del Arbolado Urbano*. Edit: Asociación Española de Arboricultura