



GATA FLORA

BAILAR O MORIR

PINA BAUSCH

*“Dance, dance,
otherwise we are lost”*

Bailarina y coreógrafa alemana, Pina Bausch es reconocida mundialmente por haber sentado las bases de la danza-teatro. Se consagró como directora de su propia compañía, construyendo un particular método de trabajo y creando un lenguaje totalmente original. Todo lo que quiso, siempre, fue dilucidar qué mueve a las personas. Treinta y cinco años de indagaciones dejaron un enorme legado de obras de tono surrealista y alto impacto emotivo.

T/ CECILIA NAVESNIK
I/ PATRICIA DI PAOLA

Pina Bausch / BAILAR O MORIR

Un comentario en veinte años. Compartían horas de ensayo, experimentación, creatividad, hallazgos y frustraciones, pero eso era todo lo que podía llegar a decirle a un bailarín en relación a su desempeño. Pina caló hondo en quienes la conocieron y esas pocas frases, aunque esporádicas y breves, contenían siempre lo fundamental.

Todos hablan de su enorme capacidad de observación, dicen que se sentían transparentes frente a ella. Los relatos la describen como alguien severo, incansable y minucioso, pero a la vez cálido, lleno de humor y ternura. Un combo tan explosivo como irresistible, que no pudo menos que despertar amores y odios.

Philippina Bausch nació en Solingen, Alemania, en 1940. Plena Segunda Guerra Mundial. Fue la tercera hija de August y Anita Bausch. Creció en el restaurante que su familia tenía junto a un hotel, y en el que ella ayudaba de chica. Desde temprano se hizo evidente su predilección por el movimiento antes que por las palabras, y hasta participó en el Ballet Infantil de Solingen. Sorprendidos por sus condiciones, sus padres la alentaron para que fuera a estudiar con el coreógrafo Kurt Jooss en la Folkwang School de Essen. Pina tenía entonces quince años.

Jooss era un defensor de la danza expresionista, la danza moderna alemana de pre y post guerra, lo que lo alejaba del perfil del ballet más ortodoxo. Como profesor buscaba conjugar un espíritu libre con las reglas fundamentales de la danza clásica. Cualquiera de las decenas de coreografías que Pina montó a lo largo de su carrera hace evidente la influencia de esa formación. La perfección técnica, la precisión y la búsqueda de la belleza estética están al servicio de la expresión personal y de la propia creatividad.

Del mismo modo, muchos ven las experiencias de sus primeros años de vida reflejadas en sus creaciones posteriores. No sólo el terror y la sensación de un peligro

inminente y vago vinculado a la guerra, sino también la presencia permanente de la música, la gente yendo y viniendo, las conversaciones cotidianas del lugar donde creció. Todas las otras artes que se enseñaban en la escuela de Folkwang (ópera, música, teatro, escultura, pintura, fotografía, diseño) también parecen haber ejercido su influencia en el modo en el que Pina abordaría su trabajo, siempre con una mirada abarcadora que excedía la danza como única expresión.

Pocos años después Pina fue becada para estudiar un año en Juilliard. Eso le permitió experimentar la ebullición que se vivía en Nueva York en ese momento. Fue alumna de Antony Tudor, José Limón, bailarines de la compañía de Martha Graham, Alfredo Corvino y Margret Craske. Trabajó con Paul Taylor, Paul Sanasardo y Donya Feuer. Más allá de las clases y sus participaciones profesionales, pudo acceder a diferentes corrientes artísticas a través de los espectáculos que vio. La vida cultural de la ciudad la cautivó y decidió quedarse un año más. Para poder costear ese tiempo extra consiguió trabajo en la Metropolitan Opera de Nueva York.

Dos años después del inicio de su viaje, Kurt Jooss le pidió que volviera a Essen. Jooss había fortalecido el Ballet de Folkwang y quería que bailara con él. Participó en varias de sus obras y también se desempeñó como su asistente. Dado que el renovado ballet necesitaba piezas nuevas, Pina empezó a hacer sus propias coreografías. En esa época creó sus primeros trabajos recordados: *Fragment* y *Im Wind der Zeit* (*El viento del tiempo*), que le valieron el primer premio en el International Choreographic Workshop de la ciudad de Colonia, en 1969.

Wuppertal está a unos 50km de Colonia y a 20km de Solingen. Tiene una población de 350 mil habitantes. Su nombre significa “valle de Wupper”, en referencia al río que la cruza. Sus dos mayores atracciones son el Schwe-

DISCURSO DEL MÉTODO

Aunque tuvo una formación de base clásica, se fue haciendo evidente que su energía necesitaba canales de expresión distintos a los habituales. Tomó clases y estuvo a las órdenes de grandes maestros, pero rápidamente ocupó el lugar de coreógrafa. Al comienzo trabajó con óperas (*Ifigenia en Táuride*, *Orfeo y Eurídice*) y piezas clásicas (*La consagración de la primavera*, que sentaría las bases de su estilo definitivo), pero la radicalidad de sus propuestas generó resistencia y hasta rechazo por parte de pares, prensa y público. La gente esperaba encontrarse con argumentos y puestas conocidas, pero las obras de Pina eran demasiado personales. Siempre hubo espacio para el humor en sus trabajos, aunque en los comienzos se le criticó la crudeza y la oscuridad de su estilo. Y si bien nunca abandonaría su naturaleza descarnada, con los años sus sombras irían disipándose más y más. Una de sus características permanentes fue el eclecticism-

o en la elección de la música, lo que también despertó reacciones diversas. La ópera y las piezas clásicas convivían con Béla Bartók, canciones folclóricas alemanas, tango, jazz, percusiones tribales y música brasileña. Con el tiempo se hizo claro que ese rechazo a la distinción entre música culta y popular era un indicio más de su búsqueda de apertura, de su afán cosmopolita. Para Pina toda melodía que transmitiera emoción era válida y servía a su propósito de hablar sobre las personas. Quizás sea eso lo que explique el éxito que cosechó en el mundo, su arte podía ser entendido y disfrutado por todo tipo de gente. Y quizás sea eso también lo que la llevó a recibir propuestas de co-producciones desde los lugares más dispares. Realizó, entre otras, *Palermo Palermo* en Italia, *Sólo tú* en Los Ángeles, *El limpiador de ventanas* en Hong Kong, *Masurca Fogo* en Lisboa, *Agua* en Brasil, *Aliento* en Estambul, *Ten Chi* en Tokyo, *Bamboo Blues* en India y una última producción en Chile con música de Violeta Parra, *Como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí*. En todos los casos, la dinámica se repetía. La compañía pasaba algunas semanas en el lugar en cuestión, empapándose del paisaje, la cultura, de experiencias locales, conociendo gente. Volvían a Wuppertal a poner en movimiento lo vivido, aquello que se convertiría en la base de la nueva obra. La montaban y ensayaban allí, pero volvían a viajar para presentarla siempre en su lugar de origen. Para Pina, era la excusa perfecta para no parar de viajar, algo que disfrutaba enormemente. Se lanzaba con entusiasmo a cada nuevo destino. Pina tenía un método de trabajo muy personal (y muy comentado). Método que fue forjando en la práctica misma, en un permanente ensayo y error. Hacia 1978 le encargaron una versión de *Macbeth*, y se encontró con una dificultad. Sus obras tenían pocos pasajes de danza en términos tradicionales, por lo que algunos bailarines

ya no querían trabajar con ella. Entonces, para esa pieza terminó convocando también a actores y cantantes. Como frente a ese elenco diverso ya no podía plantear coreografías en sentido estricto y con técnica compleja, empezó a proponer preguntas vinculadas a la temática de la obra. Sus dirigidos debían responderlas con el recurso que quisieran, y de esas observaciones y experiencias nacía la propuesta general. Más allá del resultado de ese primer intento (que también generó polémica, claro), Pina había construido la estructura que sostendría todas sus producciones venideras. Porque más allá de la dinámica pregunta-respuesta (que practicó hasta el final), los movimientos de sus obras nacían siempre de gestos mínimos y sus argumentos, de la vida cotidiana. No se trataba simplemente de improvisar, sino de buscar reacciones ante una situación imaginaria, de construir a partir de fragmentos, de crear colectivamente, de re-preguntar, de ir descubriendo un hilo conductor. Hasta que en un momento, ese aparente caos encajaba para ella y la obra encontraba su forma. Recién ahí aparecían la música, la puesta, el vestuario, las luces. Había personas encargadas de archivar melodías que le interesaban; ella misma escuchaba música como loca para poder dar con lo que necesitaba. Porque los movimientos eran generados más por emociones que por una métrica o un ritmo determinados. Incluso, a veces las coreografías cambiaban después de estrenadas porque para Pina la danza era algo vivo. El proceso se hacía contra reloj, cada pieza demandaba dos o tres meses de trabajo. Y ella empezaba cada nueva obra llena de miedo y de incertidumbre, ávida de nuevas respuestas, sin saber a dónde la llevaría todo aquello. La compañía siempre estaba formada por treinta bailarines hombres y mujeres, de las edades y orígenes más variados (una característica distintiva, otra prueba de su búsqueda de apertura y diversidad cultural). El único

momento en el que ingresaba alguien nuevo era cuando otro se iba. Entonces hacían audiciones multitudinarias en Wuppertal, a las que acudían aspirantes del mundo entero, o buscaban bailarines durante los viajes que realizaban. A Pina le importaban la técnica y la sensibilidad, pero alguna vez declaró que elegía a los bailarines por sus ojos. Le gustaban los ojos tristes, como de payaso, decía. Cuando elegía un bailarín era porque tenía ganas de conocerlo como persona. Y así como algunos de ellos permanecían en la compañía por décadas, el régimen (y el lenguaje) que proponía el Tanztheater Wuppertal no era para cualquiera. Incomprensión, rechazo, paulatino entendimiento, aceptación, consagración. Pina atravesó todas las coyunturas convencida de que lo que hacía era lo que debía hacer, simplemente porque sólo sabía ser honesta consigo misma. El reconocimiento llegó, y con él los numerosos premios. En 2007, por ejemplo, se le entregaron el León de Oro en la Bienal de Venecia por su trayectoria, y el prestigioso Premio Kioto (una especie de Nobel japonés).

UN ESCENARIO VACÍO

El 30 de junio de 2009 un comunicado de prensa decía que Pina había muerto esa mañana, rápida y repentinamente, cinco días después de que le diagnosticaran un cáncer. La habían internado para hacerle exámenes por un estado de fatiga intensa, y nunca dejó el hospital. Hasta último momento había estado en el escenario, junto a su compañía, en la ópera de Wuppertal. Entre los proyectos que dejaba inconclusos estaba la película que planeaba filmar junto al director alemán Win Wenders. Grandes amigos desde hacía décadas, habían buscado largamente la mejor manera de que el cine mos-

trara las creaciones de Pina. Después de muchos cruces en los que ella le preguntaba cuándo harían la película y él contestaba que aún no sabía cómo, la respuesta había llegado. La tecnología 3D, apostó Wenders, permitiría registrar las coreografías escapando a la chatura del teatro filmado. Los espectadores se sentirían cerca de los bailarines, inmersos en las obras, con la sensación de casi poder tocarlos.

Con la muerte de Pina, el proyecto (ya muy avanzado) había quedado suspendido. Un Wenders paralizado por la pérdida de su amiga no sabía cómo seguir. Fueron los bailarines de la compañía quienes lo alentaron y lo convencieron para concluirlo. La película tenía que ser un tributo, un homenaje amoroso. Y así fue. Armados con música genial y alucinantes vestuarios, sus bailarines interpretaron las creaciones más famosas de Pina en el Tanztheater y en diversos rincones de Wuppertal. Fábricas, galpones, bosques, calles y hasta el mítico tren monorriel fueron testigos de la hazaña. La película se completó, por un lado, con fragmentos de material de archivo en los que se la puede ver a Pina ensayando. Y por el otro, con entrevistas a sus bailarines cuyas voces en off se escuchan mientras ellos miran a cámara impasibles o apenas gesticulando. Como Pina, ellos también prefieren el lenguaje de sus cuerpos.

El documental *Pina* se estrenó en 2011 en el Festival de Berlín. Es todo lo que Wenders esperaba, y más. Ofrece la oportunidad de ver compilado el trabajo de una vida, en el que se hacen evidentes sus temas recurrentes, su fuerte impronta estética y la radicalidad de su estilo, todo lo que explica que Pina sea considerada una de las coreógrafas (y artistas) más significativas del siglo XX.

Con piezas como *Café Müller* y *Kontakthof* (1978), *Bandoneón* (1981), *Nelken (Claveles)*, 1982), *Two cigarettes in the dark* (1995) o *Sweet Mambo* (2008), Pina rein-

ventó el rol del bailarín y de los objetos en el escenario. Sus intérpretes son también creadores de las piezas; los elementos que intervienen (hojas secas, ramas, baldes, telas, tierra, sillas, pilas o pisos de flores) se convierten en protagonistas. El escenario puede transformarse en un paisaje; una enorme piedra hace de acantilado, alguien se enamora de un hipopótamo, se baila sobre césped o con ojos cerrados, llueve a mares. Y toda el agua y el barro afectan los movimientos y el vestuario de los bailarines, los condicionan. Vestidos de gala larguísimos, tutús y corsés, trajes de oficina, disfraces infantiles, maquillaje, tacos altos. Todo es ropa y a la vez instrumento. Mahler, Gluck y Stravinski se solapan con gritos ancestrales, onomatopeyas y textos de Bertolt Brecht. Los bailarines le hablan al público.

La vida real y las actividades cotidianas entran en escena trastocadas. El clima general es onírico y elegante. Se mezclan lo bello, lo absurdo, lo etéreo y lo abyecto. Entonces aparece el humor, y también la poesía.

Las obras de Pina no son lineales, ni tienen una estructura narrativa clásica. Se van construyendo con pequeñas situaciones, a veces simultáneas y múltiples. Son siempre un collage, sin distinción de figura y fondo. Hablan de amor y de muerte, de la relación hombre-mujer, de los roles de género, del individuo y su grupo, de soledad y violencia. Hablan de emociones esenciales, de miedos, necesidades y deseos. Con fuerza física y energía dramática inéditas, indagan en las motivaciones que se esconden detrás de los movimientos.

VIVIR SU VIDA

Cuando le preguntaban acerca de su ritmo de trabajo, Pina hablaba del deseo, pero también del miedo como

motor. Cuesta alinear su aspecto tímido con la potencia emocional de sus obras y con la intensidad con la que vivió. Dicen que era muy amiga de sus amigos, amante de los viajes, generosa con quienes tenía alrededor, curiosa empedernida.

Se casó dos veces. Primero con el pintor polaco Rolf Borzik, alguien clave en el desarrollo de su visión y la creación de su compañía. Colaboró con Pina como vestuarista y escenógrafo, y fue su apoyo incondicional. Borzik murió en 1980, cuando ella cumplía cuarenta años. Poco después conoció al poeta chileno Ronald Kay. Los dos venían de pasar momentos dolorosos y se entendieron rápidamente. Pina vio ese amor inesperado como una experiencia privilegiada gracias a la cual, en 1981, nació Rolf Salomon, su único hijo.

Trabajó con Federico Fellini, fue la princesa Lherimia en *Y la nave va*, en 1983. Pedro Almodóvar incluyó una cita-homenaje a *Café Müller* en su película *Hable con ella*, de 2002. También Pina dirigió una película, que replicaba el estilo episódico de sus obras: *Die Klage der Kaiserin (El lamento de la Emperatriz)*, finalizada en 1990.

En 1998 hizo una versión de *Kontakthof* (una obra del 78, que recrea un viejo salón de baile) convocando a hombres y mujeres de más de 65 años. El aviso en un diario de Wuppertal reunió a una multitud de bailarines no profesionales. El entusiasmo de los participantes llevó a que la pieza se presentara ininterrumpidamente. Tiempo después volvería a montarla, ésta vez con adolescentes.

Vino a Buenos Aires en dos oportunidades. En 1980 algunos afortunados pudieron ver *Café Müller*, quizás su obra más conocida y la única en la que Pina bailaba. En ella, todo sucede en un bar repleto de mesas y sillas. Hay personajes dispersos llevando a cabo acciones distintas. Varios se mueven con ojos cerrados. Uno de los bailarines es el encargado de ir corriendo las sillas

para abrirle paso a sus compañeros. Con un leve vestido blanco, Pina se paseaba como un espectro, golpeándose contra las paredes.

Se interesó por el tango, tomó clases, su profesor argentino viajó a Wuppertal. En 1981 estrenó *Bandoneón*, una obra que reconstruye a la perfección la atmósfera milonguera, aunque sin bailar un solo paso de tango. La presentó acá en 1995, en su segunda visita. Y si bien estuvo varias veces en Brasil y tantas otras en Chile, nunca más volvió a la Argentina.

Su compañía aún existe. Repone sus piezas, sigue girando para hacer conocer su trabajo y lucha por mantener en funcionamiento el teatro que la albergó tanto tiempo. Las entradas para ver las obras, dentro y fuera de Wuppertal, se agotan rápidamente. Ocurre que a muchos de sus bailarines Pina les dio algo esencial: un lenguaje. El que ella descubrió para sí. El mismo que construyó el idioma de la actual danza-teatro.

En todos los ensayos y entrevistas registrados por una cámara se la ve fumando. Habla tranquila, bajito, sonríe con ojos pícaros. La voz sale suave de su cuerpo flaquísimo. Mueve las manos como baila: decidida y lánguidamente. Sentada con piernas muy cruzadas, piensa cada respuesta. Sus frases deben contener lo fundamental. “¿Cómo se mantiene viva la creatividad?”, le preguntan. “No sé”. Silencio. “Pero para mí la creatividad está muy vinculada a la disciplina –pausa–. Hacer movimiento, una idea, implica mucho trabajo”.

PINA-BAUSCH.DE

PINA-FILM.DE