



**Universidad Nacional Autónoma de México**  
**Facultad de Filosofía y Letras**  
**Colegio de Teatro**

**El efecto de distanciamiento en *Kontakthof con  
damas y caballeros mayores de 65* de Pina Bausch**

**T E S I N A**

**Que para obtener el título de**

**Licenciada en Literatura Dramática y Teatro**

**P r e s e n t a :**

**Laura Ruiz Mondragón**

**Asesor**

**Dr. Óscar Armando García Gutiérrez**



**Enero 2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi papá Enrique Ruiz Jiménez, con mucho amor y agradecimiento

A las memorias de Pina Bausch y de mi maestro Carlos Quintanar

Dedico este trabajo y agradezco profundamente:

A mi mamá, Irene Mondragón Ronquillo, por todo su amor y su apoyo incondicional.

A Irene, mi hermana, por su compañía, su amor, su amistad.

A Enrique, Adrián y Alberto, mis hermanos, por su ejemplo, su apoyo, su confianza y protección.

A Jardiel, Memo, Roberto y Diego, mis sobrinos, por la alegría que me dan.

A Adriana y a Judith por su apoyo y amistad.

A la Familia Juárez Mondragón y a la Familia Mondragón Campos por apoyarme siempre.

A mi maestro Dr. Óscar Armando García Gutiérrez por toda la ayuda prestada y la confianza en mi trabajo.

A mis maestros Germán Castillo, Magdalena Brezzo, Rubén Ortiz y Alberto Villarreal por sus valiosos comentarios, por involucrarse con mi trabajo.

A Javier por su cariño y compañía. Por su ayuda siempre.

A Sergio por acompañarme y apoyarme.

A Rafa por las experiencias compartidas.

A Isra por estar conmigo.

A Rober, Rox, Jorge y Rodrigo por su amistad profunda.

A Annia, Carlos, Enrique, Jessica, Karla, Leonel, Paco y Primo por estar en todo momento.

## Índice

	Pág.
<b>Introducción</b>	<b>4</b>
<b>Capítulo I. Antecedentes y contexto históricos</b>	<b>11</b>
1.1 Rastreo de raíces y reconocimiento de herencias: La escuela alemana de expresión	
1.2 Consideraciones teóricas sobre la Danza-Teatro	
1.3 Teatro del siglo XX y Pina Bausch	
<b>Capítulo II. Pina Bausch</b>	<b>29</b>
2.1 Pina Bausch: Breve biografía y panorama general de su obra	
2.2 Temas, dramaturgia y método de trabajo	
<b>Capítulo III. <i>Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65</i></b>	<b>39</b>
3.1 Antecedentes, concepción y temática	
3.2 Descripción general de la obra	
<b>Capítulo IV. El efecto de distanciamiento en <i>Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65</i></b>	<b>47</b>
4.1 Descripción del recurso	
4.2 El efecto de distanciamiento en <i>Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65</i>	
<b>El convivio teatral a modo de conclusión</b>	<b>57</b>
<b>Anexo 1. Maestros de Pina Bausch: Semblanza biográfica</b>	<b>61</b>
<b>Anexo 2. Obras de Pina Bausch</b>	<b>65</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>73</b>

## INTRODUCCIÓN

“Lo que me interesa no es cómo se mueve la gente  
sino las motivaciones para hacerlo”

P. Bausch

La motivación para hacer el presente trabajo de investigación atendió al interés personal que tengo por el arte escénico como una sola expresión, más allá de los lenguajes y disciplinas en los que se divide.

Mi formación en la carrera de Literatura Dramática y Teatro me llevó a elegir un tema que abordara el fenómeno del teatro desde la escena y no desde la literatura. A pesar de que ésta última es parte de la columna vertebral de la carrera, el haber estudiado en el área de dirección escénica me llevó a pensar el arte dramático desde la puesta en escena, los actores, la energía, las acciones, el tiempo y el espacio.

Ya en el terreno de la puesta en escena, mi interés por el trabajo de Pina Bausch se debió a la necesidad de reconocer el teatro como una actividad escénica que dialoga con otras disciplinas, cuyos límites pocas veces son líneas rígidas que permiten el discernimiento claro entre una disciplina y otra.

Aunque Pina Bausch tuvo una formación y trayectoria esencialmente dancísticas, provenía de tradiciones escénicas (la danza expresionista alemana, en un primer momento, y la danza-teatro posteriormente) en las que el hecho escénico tiene como objetivo expresar lo que el hombre tiene de humano: sus sueños, sus demandas, sus relaciones; más allá de la forma, los recursos y los medios empleados para expresarlos. Desde 1977, las obras de la alemana fueron nombradas como “una pieza de Pina Bausch”, trascendiendo así el concepto de obras puramente coreográficas. Además, Bausch crea sus obras en un momento de la historia del arte escénico occidental en el que los creadores no escatiman en la variedad de los lenguajes para lograr dar cuerpo a sus ideas.

De este modo, el área del arte escénico que estudio es la danza-teatro. Éste es un término cuya definición y características son difíciles de generalizar; sin embargo, en el primer capítulo presento algunas consideraciones teóricas sobre el mismo. El objetivo de esta investigación, más que centrarse en crear una definición de la danza-teatro, está

enfocado en entender cómo funciona este lenguaje a partir del uso de la acción en una obra de Pina Bausch: *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*.

Para poder comenzar a hacer el análisis de una de las obras de Pina Bausch es importante entender su trabajo como un **arte escénico**, más allá de los nombres implicados en el trabajo de la alemana. Las categorías de “teatro”, “danza”, “performance” e incluso la de “danza-teatro” no dicen mucho por sí mismas. Antes de categorizar el trabajo de Pina Bausch, me he centrado en la observación de la obra. Esta observación ha sido a través de material audiovisual, pues, desafortunadamente, no he podido presenciar el espectáculo estudiado. Esta consideración es importante, pues todo el estudio parte de la observación del video en el que no es posible sentir la presencia de los actores-bailarines<sup>1</sup> ni testificar la reacción del público. He tratado de centrarme en aspectos muy concretos de la obra para no hacer conjeturas de un evento que no viví.

Aunque el lenguaje de Pina Bausch tiene elementos de danza en el aspecto compositivo del espacio y elementos del *performance* en los juegos de realidad y ficción de la obra, es el aspecto teatral el que retomo. Respecto a lo teatral en la obra de Bausch, me interesa estudiar, como había mencionado, el uso que hace de **la acción** como elemento mínimo de la estructura y cuyo manejo particular permite la composición general de la obra. Considero que es la acción la que permite que el análisis de esta obra pueda ser llevado al campo de lo teatral.

La acción, como elemento constitutivo de la obra que analizo, funciona de distintas maneras en el nivel estructural de la obra; sin embargo, estudiaré el empleo de la acción como parte de un recurso escénico específico: el efecto de distanciamiento. Esta decisión atiende a mi lectura personal de la obra. Creo que se trata de una obra que dialoga directamente con la experiencia vital, tanto de la coreógrafa como la de sus actores-bailarines. Creo también, que uno de los propósitos de Bausch es establecer una relación humana y directa con el espectador. De esta manera, el efecto de distanciamiento funge, no como una forma de concientizar al público a la manera brechtiana, sino como una vía para establecer un contacto claro y honesto entre la sala y la escena.

---

<sup>1</sup> A lo largo del trabajo utilizaré los términos “actor-bailarín”, “actor” y “bailarín” indistintamente dada la naturaleza del lenguaje de la danza-teatro.

El trabajo que elegí para el análisis, cómo he mencionado, es *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*. El primer criterio para elegirlo fue de orden práctico: que tuviera acceso al material audiovisual. En un principio creí que sería más fácil acceder a una obra que se hubiera presentado en México, como *Nelken (Claveles)*, la cual fue representada en el marco del Festival Cervantino en 1994. Sin embargo, no encontré el registro audiovisual en una primera búsqueda. En el camino me fue facilitado el video de *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* por una colega.

El segundo criterio para elegir la obra consistía en que ésta fuera una pieza en la que la acción constituyera un elemento estructural. Este criterio es importante pues existen obras de Pina Bausch cuyos elementos estructurales apuestan más al lenguaje de la danza y no a la acción; emparentada ésta con el lenguaje teatral.

Al observar la obra, noté evidente la influencia que tiene Bertolt Brecht sobre el trabajo de Pina Bausch. Concretamente, el empleo del efecto de distanciamiento durante la obra. Este hecho se ve reflejado en acciones concretas como algunos cambios de vestuario a la vista del público, un diseño de iluminación austero y, sobre todo, por la inexistencia de la cuarta pared desde la primera escena. Estos elementos crean una especie de confianza entre los actores-bailarines y el espectador.

El análisis que propongo parte del planteamiento de Brecht sobre el efecto de distanciamiento y la relación entre sala y escena que esto suscita. Complemento y cierro mi análisis con los planteamientos de convivio teatral hechos por el investigador argentino Jorge Dubatti. Es decir que, la técnica del efecto de distanciamiento, propuesta por Brecht, sirve a Pina Bausch como un camino hacia el convivio teatral, mismo que detalla Dubatti.

El primer capítulo del trabajo está dedicado al contexto de *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*. En este capítulo describo la escuela alemana de la que proviene Pina Bausch, los principales exponentes y las herencias dejadas. Además, ofrezco algunas consideraciones teóricas sobre la danza-teatro: cómo surgió el movimiento, quiénes lo integraron y en qué consiste su lenguaje. También presento un panorama general de las corrientes y los creadores teatrales del siglo XX que han influenciado y dialogado con el trabajo de Pina Bausch.

En el segundo capítulo presento una biografía breve de la coreógrafa y un panorama general de su creación. Además, abordo la forma en que trabaja Pina Bausch; sus premisas,

los temas recurrentes, sus inquietudes éticas y estéticas. Este capítulo tiene como propósito familiarizar al lector con la creación de la coreógrafa.

El siguiente capítulo es una descripción de la obra que analizaremos: *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*. Pensando en que el lector de este trabajo difícilmente habrá visto dicha obra, haré la descripción de la misma de manera general tratando de mencionar los aspectos esenciales.

Finalmente, el cuarto capítulo está destinado al análisis en forma de la obra. En un primer momento, presento el recurso escénico a estudiar: el efecto de distanciamiento. Describo su funcionamiento, características y en qué contexto fue utilizado por Bertolt Brecht. Posteriormente, analizo de qué manera funciona dicho recurso en algunas escenas de la obra de Pina Bausch. En las conclusiones, complemento mi interpretación, como he mencionado, con los planteamientos del convivio teatral hechos por Jorge Dubatti.

## ***Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65***

*Kontakthof es un lugar donde la gente encuentra  
a quien está en busca de contacto.  
Para mostrarse a sí mismo. Para negarse a sí mismo.  
Con miedos. Deseo.  
Decepciones. Desesperación.  
Primeras experiencias. Primeros intentos.  
La ternura y lo que resulta de ella  
fue un tema importante en el trabajo.  
Otro, por ejemplo, fue el circo.  
Mostrando parte de sí mismo, sobreponerse uno mismo.  
Pina Bausch*

Lo que llama mi atención de la obra *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* es el trabajo con personas que no pertenecen al gremio de la danza ni del arte. Personas que se dicen, se pronuncian a través de la acción y del movimiento.

¿Por qué Pina Bausch decidió hacer este trabajo? ¿Por qué remontar una obra que originalmente se hizo con bailarines jóvenes, esta vez con un grupo de personas que no se dedica a la danza y donde los más jóvenes son sexagenarios? La coreógrafa dice: “Mi deseo por ver esta Pieza, este Tema (la ternura y lo que resulta de ella) representado por Damas y Caballeros con más Experiencia de Vida creció con el tiempo cada vez más. Así que encontré el coraje para entregar *Kontakthof* a personas mayores de 65. Gente de Wuppertal. Ni Actores. Ni Bailarines[...]”<sup>2</sup>.

Pina Bausch, en el año 2000, a la edad de 60, decide dar esta pieza a gente de su comunidad, gente que la sigue y que está en contacto constante con su trabajo, que lo presencia y lo aprecia, que lo siente cercano.

*Kontakthof* no es de las obras más representativas de Pina Bausch, ni considero que sea un parteaguas en su trayectoria ni en la historia de la danza y el teatro occidentales; sin embargo, creo que las circunstancias y las características particulares de *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* están relacionadas, por una parte, con una reflexión sobre el cuerpo y su temporalidad, experiencia que involucra directamente a la coreógrafa. En una entrevista ofrecida durante su visita a México en 1994, Pina Bausch afirmó:

---

<sup>2</sup> “My wish, to see this Piece, this Theme shown by Ladies and Gentlemen with more Life experience grew with time even stronger. So I found the courage, to give *Kontakthof* to elderly people over ‘65’. People from Wuppertal. Neither Actors. Nor Dancers”. (Todas las traducciones son mías). *Kontakthof with ladies and gentlemen over “65”*. A piece by Pina Bausch. *TanztheaterWuppertal*, p. 8 .

"Cuando hablo del nosotros, hablo de mi propia persona y también del público"<sup>3</sup>. Por otra parte, esta obra, al mismo tiempo que corresponde a su más inmediato presente, también entabla un diálogo con sus raíces dancísticas y con su más temprana formación. El carácter pedagógico que adquirió Pina Bausch durante sus estudios, se ve reflejado en el interés de trabajar con personas ajenas al ámbito de la danza y, en ver en esta disciplina, una vía de autoconocimiento. Según la investigadora de danza Alejandra Ferreiro, esta tendencia fue una característica común de la danza moderna alemana a principios del siglo pasado: "La danza alemana que despuntó en los albores del siglo XX propuso una concepción amplia de la danza educativa, como Laban la llama, que pretendía incorporar a la población general al disfrute del movimiento. En los primeros momentos de su desarrollo la danza moderna alemana diluyó la brecha entre bailarines profesionales y aficionados..."<sup>4</sup>

De esta manera, son dos razones primordiales las que me invitan a desmenuzar esta obra en particular. La primera, porque es una propuesta congruente con la experiencia vital de la coreógrafa que imprime en el cuerpo de sus bailarines una dignidad inusitada y da voz a cada uno de los intérpretes. Pina Bausch logra que cada uno hable de sí mismo, de sus deseos, desencuentros y miedos; de su historia personal que se dice a través del cuerpo y de la palabra.

La segunda razón es que los bailarines no corresponden al modelo tradicional; es decir, a personas con cuerpos entrenados y formados en la danza que tienen una edad relativamente joven. Por el contrario, es gente que no está relacionada "profesionalmente" con el quehacer escénico, y esto tiene dos consecuencias: primero, que el resultado del espectáculo sea una experiencia distinta a la tradicional dadas las características de los cuerpos que danzan; y segundo, que el montaje de esta obra sea en sí mismo un acto de inclusión en la danza. La conmoción que provoca en mí el trabajo de Pina Bausch y el de estas personas mayores, está relacionada con la concepción del arte, en este caso las artes escénicas, como un vehículo de pronunciamiento personal.

En cuanto a la congruencia de la obra, ésta no sólo radica en que coincida su creación con la intervención de hombres y mujeres mayores que la coreógrafa (en ese

---

<sup>3</sup> Pablo Espinosa, "Pina Bausch festeja sus 65 años desde el epicentro de su reinado en Wuppertal" en *La Jornada*, 26 de julio de 2005. Versión electrónica.

<sup>4</sup> Alejandra Ferreiro, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*, p.127.

momento, 60 años). También existe congruencia en los recursos técnicos empleados. Pina Bausch hace uso del efecto de distanciamiento para propiciar un espacio libre de ilusión donde el discurso pueda ser recibido con transparencia por el espectador.

La metodología que hemos seguido para el análisis de *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* ha partido de la selección de escenas que cumplan con alguno de los elementos del efecto de distanciamiento: el uso de material documental, la acción de mostrar y la acción de evidenciar las situaciones y los elementos del teatro. Una vez seleccionadas las escenas, describo de qué manera funcionan de acuerdo al efecto de distanciamiento.

## **CAPÍTULO I. Antecedentes y contexto históricos**

### **1.1 Rastreo de raíces y reconocimiento de herencias: La escuela alemana de expresión**

Cada creador, inevitablemente, recibe una serie de influencias a lo largo de su formación y, posteriormente, durante su trayectoria. En los procesos creativos y formativos se entabla un diálogo continuo con las tradiciones, con los que estuvieron antes y que, directa o indirectamente, comparten inquietudes y posturas éticas, estéticas e incluso políticas. Estas influencias derivan en una forma particular de concebir el mundo y, por lo tanto, de crear.

Es por lo anterior que considero indispensable ubicar a Pina Bausch como parte de una tradición y un contexto particulares. Aunque seguramente las influencias son muchas y provienen de distintos lugares y tiempos, he tomado como marco inmediato la escuela alemana de expresión.

El movimiento expresionista tuvo varias etapas y sus orígenes se remontan al final del siglo XIX. Sin embargo, es la etapa que surgió después de la Primera Guerra Mundial la que nos interesa mencionar. Es en esta etapa en la que el teatro-danza tiene sus antecedentes.

Alemania había sido derrotada en la guerra y había sido obligada a pagar indemnizaciones por los daños ocasionados a los demás países durante el conflicto. El país estaba hundido en una profunda crisis económica y moral, de modo que las expresiones artísticas de este periodo reflejaron mucho del abatimiento y la desesperanza de una posguerra.

El desarrollo artístico que surgió durante los años posteriores a la Primera Guerra Mundial se vio beneficiado por el impulso que dio Alemania a las artes a través de la recién formada República de Weimar (1919-1933). Esto como un intento de reconstrucción nacional. En el diseño industrial surgió la escuela Bauhaus<sup>1</sup> y en las artes escénicas, entre otras, la danza de expresión (*Ausdrucksanz*). Ambas escuelas tuvieron como característica común, según Alejandra Ferreiro, la del trabajo con grupos y talleres<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Aunque la escuela de la Bauhaus se inclinaba por la arquitectura y el diseño industrial, también contaba con un taller de teatro, pues el proyecto pedagógico de esta escuela tenía como fin la unidad de las artes, encontrando en la arquitectura el medio que articularía los demás lenguajes artísticos. Entre sus proyectos arquitectónicos estaba la construcción de espacios teatrales en los que “se darían cita todos los lenguajes posibles, desde el actor y la luz, hasta las proyecciones fílmicas e incluso la intervención del público” (V. José Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, p. 55)

<sup>2</sup> V. Alejandra Ferreiro, op. cit., p.126

Más allá de que la *Ausdrucksanz* pueda relacionarse con el movimiento expresionista, existen características puntuales que vinculan a sus creadores, desde los predecesores hasta las más recientes generaciones. Sin embargo, no hay que dejar de lado que el contexto histórico de cada artista ha sido distinto y sus procesos de creación han tenido sus propias particularidades.

Las características comunes que identifiqué, desde el músico Émile Dalcroze hasta Pina Bausch y sus compañeros de generación, son tres principales: Por una parte, la concepción del arte como algo aunado directamente a la pedagogía. Por otra, una danza, un arte politizado. La politización de esta danza, la alemana, tuvo y tiene varios matices y grados, pero finalmente, su surgimiento ha atendido a momentos históricos de abatimiento y resistencia: las dos guerras mundiales y el movimiento de los años 60, concretamente el de 1968. De ser una danza politizada se deriva la tercer característica que considero esencial: el trabajo del cuerpo corresponde a un “decir”, a un pronunciarse de manera abierta. Dicho pronunciamiento atiende a una postura intelectual y afectiva; de esta forma, el movimiento siempre está dotado de sentido.

El teórico más remoto de la escuela alemana de expresión, según Paul Bourcier en *Historia de la danza en occidente*, es Émile Jaques Dalcroze (1865-1950)<sup>3</sup>. Sin embargo, para nuestros fines he decidido comenzar la línea hereditaria con **Rudolf von Laban** (1879-1958), pues es con él con quien realmente se inicia la tradición dancística a la que pertenece Pina Bausch.

Laban, nacido en Pressburg, ahora Bratislava, viajó a París a los veintiún años para comenzar sus estudios de arte en la Escuela de Bellas Artes, a pesar a los deseos de su padre quien, siendo militar, deseaba una vida en la milicia para su hijo. Después de sus estudios en París, Rudolf viaja a Budapest donde trabaja como ayudante de un tío suyo, quien tenía a su cargo la dirección de un teatro.

En 1910, Laban establece su primera escuela en Ascona, Suiza. Una vez iniciada la Primera Guerra Mundial, en 1915, se establece en Zurich. En este momento ya había comenzado sus investigaciones sobre el movimiento. Sus principales aportaciones a la

---

<sup>3</sup> Músico suizo cuyo trabajo estuvo enfocado a la enseñanza de este arte, en especial del ritmo, a través de la experiencia corporal. Aunque sus investigaciones no estuvieron destinadas a la formación de bailarines, éstas fueron retomadas y aplicadas en la educación musical de la danza

danza moderna fueron la creación de un método de análisis del movimiento y la creación de una notación de éste.

Su interés por el movimiento y sus implicaciones sociales lo llevó a plantear el primero como parte fundamental de la vida. Laban consideraba el estudio del movimiento como una manera de comprender al hombre y sus procesos. El análisis del movimiento no sólo lo aplicó al campo de la danza sino, también, a otras áreas como al trabajo de los obreros y, de una manera importante, a la educación básica.

Para Rudolf von Laban, el movimiento del hombre está directamente ligado con su momento histórico. Sin embargo, considera que no se tiene al movimiento como un elemento constitutivo de una sociedad: “...la herencia total del arte del movimiento a lo largo de la historia es tan escasa que difícilmente se le puede ocurrir al gran público que existe una relación entre los cambios en la vida social y la danza”<sup>4</sup>

Es precisamente la conservación de esta herencia lo que, a mi parecer, hace que la pedagogía sea el recurso por excelencia que encontró este hombre de danza y, en general, la escuela alemana a la que nos estamos refiriendo, para hacer perdurar su tradición y sus conocimientos. Esta tradición ha dejado su huella desde Laban hasta Pina Bausch y, seguramente, en generaciones más recientes.

Con respecto a los cambios en la vida social y la danza, Laban ve en el hombre moderno, es decir, el que es producto –y al mismo tiempo impulsor- de la revolución industrial, una nueva “raza” que tuvo la necesidad de desarrollar nuevos hábitos de movimiento debido a la naturaleza de su trabajo, ahora regido por y subordinado a las máquinas. Dentro de estos hábitos también está la expresión a través de la danza: “...sería permisible llamar “danza moderna” a la expresión del movimiento del hombre industrial.”<sup>5</sup>

Lo que hace diferente la danza moderna de otras formas de danza de la tradición europea, especialmente de la danza clásica y de las danzas folclóricas, es que en éstas últimas la enseñanza de la técnica se basa en pasos ya existentes, mientras que, para la “nueva técnica de la danza”, se trata, no de aprender pasos que atiendan a un determinado estilo, sino de comprender, practicar y dominar de manera conciente los principios del movimiento.

---

<sup>4</sup> Rudolf von Laban, *Danza educativa moderna*, p. 14

<sup>5</sup> Op. cit. , p.15

Para estudiar dichos principios, Laban plantea la existencia de cuatro factores del movimiento: Peso, espacio, tiempo y flujo. La manera de abordar estos factores tiene que ver más con una “actitud” que con patrones o criterios objetivos. De modo que las combinaciones de los factores en un determinado movimiento hacen que la cantidad de movimientos posibles en una persona sea infinita. Es la conciencia de esta capacidad ilimitada de moverse, de expresarse, lo que interesa a Laban con respecto a la enseñanza de la danza.

Además de las calidades del movimiento, Laban estableció un análisis de cómo se aborda el espacio. La forma de describir el movimiento en el espacio es a través de la *kinesfera*, que es el espacio que puede abarcar un individuo al estirar al máximo sus extremidades. A esta *kinesfera* la concibió como un icosaedro, un polígono de veinte caras de triángulos equiláteros, dentro del cual es posible indicar las direcciones hacia y desde las cuales puede partir el movimiento y el desplazamiento.

Con respecto a la escritura del movimiento, fue llamada por Laban, *kinetografía* y, posteriormente, fue denominada *labanotación*. Esta forma de escritura, aunque con algunas modificaciones, sigue siendo utilizada actualmente, pues es considerada de las más precisas.

El sistema de escritura del movimiento considera las tres dimensiones del espacio: vertical, horizontal y sagital; dentro de éstas se establecen doce direcciones. En la notación, además de indicar el lugar preciso en el que se desarrolla el movimiento, también debe indicarse la parte del cuerpo que se mueve, la rapidez del movimiento, la intensidad y la calidad del mismo<sup>6</sup>.

Gracias a esta notación fue posible que Laban “armara” espectáculos de grandes masas que reproducían un mismo movimiento. En 1936, le fue encargado un número para la inauguración de los Juegos Olímpicos de Berlín. Para este momento el gobierno de Adolf Hitler tenía tres años de haberse instaurado.

Los participantes, que según datos eran cerca de 1000, no habían ensayado juntos y el ensamble se hizo en el momento de la presentación. Como fue de esperarse, tal dominio de masas sorprendió al gobierno nazi y Laban fue censurado y obligado a vivir bajo vigilancia. Este hecho demuestra que el trabajo artístico puede tener consecuencias políticas

---

<sup>6</sup> Cf. Jacques Baril, *La danza moderna*, pp. 397-401

muy contundentes. Laban rechazó vivir en las condiciones que se le impusieron; se exilió en París y posteriormente en Gran Bretaña.

Todo el auge y apoyo que había tenido el deporte y las artes durante la República de Weimar se vio interrumpido al ascender al poder el Partido Nacionalsocialista con Adolf Hitler a la cabeza.

Algunos de los artistas se exiliaron tanto en este periodo como durante la Primera y la Segunda guerras mundiales. Sin embargo, otros, como la bailarina y coreógrafa **Mary Wigman** (1886- 1973), permanecieron en su patria.

El haber optado por quedarse en Alemania a pesar de las difíciles circunstancias tuvo repercusiones evidentes sobre el trabajo de Mary Wigman. Estas repercusiones marcaron tanto su concepción del movimiento como la manera de abordar el espacio. Ambos elementos conformaron un discurso que en gran medida se identificó con el expresionismo. A este movimiento no sólo estuvo ligada por el espíritu del momento sino también por haber estado cerca de las manifestaciones plásticas a partir de su relación con el pintor alemán Emil Nolde (1867-1956). Nolde influyó en el trabajo de la bailarina, pues ella rescató del trabajo del pintor el uso de máscaras y la exageración del gesto para llegar a la esencia de los sentimientos.

Mary Wigman había estudiado literatura, canto y música, pero fue hasta 1913 que llegó a la danza a través de Rudolf von Laban. Es con él con quien estudia danza de manera formal, hasta 1919, en la escuela que estableciera Laban en Ascona.

De su maestro heredaría el interés por la búsqueda de una voz propia rechazando el aprendizaje de modelos y pasos preestablecidos. El “hacer conciente (al bailarín) de los oscuros impulsos que habitan en él”<sup>7</sup> sería el objetivo de la enseñanza de la danza y del trabajo en ella.

Después de haber encontrado “qué decir”, el bailarín encontrará la manera de expresarlo: “...los ritmos de una danza debían ser dictados por la emoción y la necesidad interior del artista y no por una norma exterior preestablecida”<sup>8</sup>, afirma Roger Garaudy a propósito del trabajo de Wigman.

---

<sup>7</sup>Paul Bourcier, *Historia de la danza en occidente*, p. 241

<sup>8</sup>Roger Garaudy, *Danzar su vida*, p. 84

En 1913, a un año de que estallase la Primera Guerra Mundial, la coreógrafa crea su primera pieza, *Hexentanz (La danza de las brujas)* la cual ella misma interpretaba. La pieza no tenía por música más que el sonido que producía ella misma con sus pies contra el suelo. En esta etapa de su creación creía que la música no debía preexistir a la danza, sino debía ser creada a la par. En algunas obras utilizó percusiones y algunos instrumentos orientales.

El movimiento de su danza, en general, tiene una calidad entrecortada y se lleva a cabo a nivel del piso. El movimiento se genera a partir del torso el cual se contrae, se estira y se arquea. El espacio juega un papel importante pues la manera que tiene Wigman de abordarlo da la sensación de una opresión externa a ella. Así, movimiento y espacio revelan una atmósfera sofocante, reflejo de un país en guerra.

La época de reconstrucción de Alemania, es decir, entre 1919 y 1933, fue de gran prosperidad en el trabajo de la bailarina. Mary Wigman tuvo la posibilidad de hacer varias giras y de dar a conocer su obra por Alemania y el extranjero. Además, abrió su escuela en la ciudad alemana de Dresde y en 1920 fundó su propio grupo de danza. En 1931, tras una gira por Estados Unidos, dejó establecida otra escuela en Nueva York bajo la dirección de Hanya Holm, una de sus primeras alumnas y colaboradoras.

La prosperidad del trabajo de Mary Wigman decreció cuando, en 1940, el gobierno nazi clausuró su escuela. Aún así, Wigman permaneció en Alemania, incluso durante la Segunda Guerra Mundial, dedicándose a la enseñanza de la danza en la Academia de música de Leipzig.

Al término de la guerra estableció de nuevo su escuela, esta vez en Berlín occidental. Las obras que hizo en este último periodo de su vida, aunque conservaron los principios de su arte, variaron en la forma de expresión, pues para estas coreografías utilizó música ya existente como *Catulli carmina* y *Carmina Burana* de Carl Orff (1955), *La consagración de la primavera* de Stravinsky (1957) o *Alceste* (1958) y *Orfeo y Euridice* de Gluck. Publicó también *Die Sprache des Tanzes (Los lenguajes de la danza)* en 1963.

Otro discípulo y heredero de Rudolf von Laban fue **Kurt Jooss** (1901-1979). A los diecinueve años comenzó a estudiar el movimiento y el espacio con Laban y más adelante aplicaría los principios desarrollados por su maestro en sus propias coreografías.

Antes de llegar al campo de la danza, Jooss había estudiado música y canto, pues era hijo de una cantante. Poco después estudiaría teatro, arte que se vería reflejado en su manera de concebir la danza.

El interés de Kurt Jooss en crear un método formativo sistemático lo llevó, según Alejandra Ferreiro, a retomar elementos de las leyes del espacio y del movimiento de su maestro Rudolf von Laban así como elementos de la técnica clásica, la cual también había estudiado, para consolidar una nueva metodología. De modo que logró una síntesis entre el ballet y la danza moderna.

En 1927, junto con su alumno y colaborador Sigurd Leeder, fundó la Escuela Folkwang y un año más tarde el Estudio Teatro-Danza Folkwang-Tanzbühne. Es importante recordar que durante esta época las artes estaban en un momento de auge en Alemania. Además, la actividad escénica era apoyada por el estado al facilitar éste la infraestructura necesaria con el establecimiento de teatros equipados profesionalmente en casi todas las ciudades.

En 1932, crea una de sus obras más reconocidas, *Der grüne Tisch (La mesa verde)*, la cual tenía una característica fundamental de la danza alemana a la cual nos estamos refiriendo en este estudio: su contenido político. Se trata de una obra que denuncia la guerra y sus políticas a partir de una versión propia de *La danza de la muerte* (obra dramática medieval). Alrededor de una mesa, un conjunto de diplomáticos debaten tratando de llegar a un acuerdo hasta que ocurre un disparo, símbolo de la declaración de guerra.

*La mesa verde* tiene elementos teatrales como la existencia de personajes y de una anécdota, así como el uso de máscaras, elemento que había sido utilizado también por Mary Wigman.

Dos años más tarde, y una vez establecido el régimen nazi, Kurt Jooss se exilia en Inglaterra donde permanecerá con la mayor parte de su grupo hasta 1949. A su regreso a Alemania, y todavía bajo un paisaje de devastación y sufrimiento por la posguerra, Jooss abre de nuevo su escuela y trabaja con su compañía.

Durante su exilio, Jooss había trabajado con Leeder en el diseño de un método de enseñanza profesional para formar tanto a bailarines como a maestros y coreógrafos. El método Jooss-Leeder fue aplicado en Inglaterra y continuó utilizándose después. Este

método está basado en las teorías de Laban sobre el movimiento, en la improvisación y la composición<sup>9</sup>.

Con Kurt Jooss hemos llegado al maestro directo de Pina Bausch, con quien ella se formó desde la adolescencia y a cuya compañía se integraría después de una estancia en Estados Unidos.

Para resumir, podemos señalar que los aspectos que heredó Pina Bausch de la escuela alemana de expresión, y que se ven reflejados directamente en su trabajo, son, por una parte, el interés por el hombre cotidiano, sus deseos, sus aspiraciones y sus relaciones. Podemos decir, entonces, que tanto para Bausch como para sus predecesores, la vida cotidiana incide directamente en la danza. Por otra parte, encontramos entre las herencias la necesidad de dotar a la danza y al movimiento de sentido. Cada gesto, cada desplazamiento tiene un significado que es leído, aunque no necesariamente en una sola dirección, por el espectador. Nada es gratuito, cada elemento de una obra responde a la necesidad de decir, de expresar algo interno; una sensación, una emoción, una idea.

Además, debemos señalar que, dada la formación de Pina Bausch, el interés pedagógico por el trabajo con sus bailarines es otro elemento heredado. Dicha pedagogía es utilizada como una vía para que cada individuo, cada creador, encuentre una voz propia y pueda expresarla. Esta característica es primordial para los fines que perseguía la danza alemana desde Laban, y podemos constatarlo en el hecho de que, aunque tuvo varios discípulos, Rudolf von Laban no se centró en crear una escuela o un estilo, sino su interés fue que cada uno encontrara y desarrollara su propio camino, como sucedió con Mary Wigman, Kurt Jooss y, aunque no discípula pero sí heredera, con Pina Bausch.

---

<sup>9</sup> V. Alejandra Ferrerío, op. cit , pp. 134-140

## 1.2 Consideraciones teóricas sobre la Danza-Teatro

A finales de la década de los sesenta, los movimientos estudiantiles fueron un detonador en la danza alemana. Fue entonces cuando surgió la danza-teatro (*Tanztheater*, en alemán). Gerhard Bonher, compañero de generación de Pina Baush, empleó el término para designar el trabajo de su grupo de danza sustituyendo el de “grupo de ballet”.

Según Jochen Schidt, crítico de danza, el movimiento de danza-teatro surgió antes de que este nombre fuera utilizado por Bonher en 1972. Él sitúa el nacimiento de este estilo de arte escénico en 1967 cuando Pina Bausch y Johann Kresnik componían sus primeras obras, *Fragment* y *O sela pei*, respectivamente.

Esta nueva generación de coreógrafos tuvo un lazo común con sus predecesores de la escuela alemana de expresión: su danza era una danza politizada y buscaba integrar los problemas sociales a su discurso.

El trabajo de Johann Kresnik, también compañero de generación de Bausch, fue, quizá, el más explícito en sus contenidos políticos. Citamos la descripción de una de sus obras, *Familiendialog*, 1979:

El cuadro familiar, compuesto a base de tres generaciones de alemanes, abuelos guillermianos, padres nacionalsocialistas y una generación de nietos que duda de los crímenes cometidos por sus padres, era formulado con imágenes drásticas: el abuelo con casco de pico en la cabeza sierra muñecos bebés, el nieto se hace harakiri con la taladradora. Lugar de los hechos, la familia burguesa como último eslabón de la jerarquía de la política, la iglesia, la ideología.<sup>10</sup>

Gerhard Bonher tomó la dirección del Teatro Estatal de Darmstadt en 1972. Su obra estuvo influenciada y ligada a la escuela Bauhaus, pues, como mencionamos anteriormente, esta escuela trabajaba bajo la estructura de talleres. Hacia sus últimos años, Bonher se dedicó a la creación de piezas que él mismo interpretaba. Según Jochen Schmidt, el coreógrafo “fue la primera víctima importante del Sida en el ambiente de la danza en Alemania”. Sus piezas abordaban este tema en una danza personal. Era una forma de decir “esto me ocurre y hablo de ello”.

---

<sup>10</sup> Eva-Elisabeth Fischer, “Un reflejo de la época. Inter y multimedialidad del teatrodanza” en *Treinta años de teatrodanza alemán*, p. 17

De una generación más reciente, pero también ligadas a las raíces del movimiento de danza-teatro alemán, están las coreógrafas y bailarinas Reinhild Hoffmann y Susanne Linke quienes aún siguen produciendo y creando.

La danza-teatro alemán, además de contener demandas sociales y políticas que atendían a su momento histórico, también reivindicó la figura del bailarín pues éste fue considerado como co-autor. El desarrollo de las piezas, especialmente en el caso de Pina Bausch, consideraba de manera importante la participación de los intérpretes. Más adelante detallaremos el método de trabajo de Bausch y de qué manera involucra a los bailarines en el proceso de creación.

Existen algunas consideraciones teóricas con respecto a la danza-teatro que señalaremos. En primer lugar, debemos mencionar que la mezcla de lenguajes en un solo espectáculo no es exclusivo del movimiento artístico que estudiamos, pues tanto en Occidente como en Oriente ha habido manifestaciones de este tipo a lo largo de la historia. Los lenguajes de la danza y el teatro han convivido desde los orígenes del teatro griego.

Michel Corvin, en su diccionario sobre teatro, hace un recuento de las maneras en las que danza y teatro han convivido en la historia de Occidente. Entre estas formas menciona las escenas de mímica y las habladas en las obras de ballet clásico desde el siglo XVII y hasta el XIX, o las escenas danzadas en algunas obras de teatro como *El burgués gentilhombre* de Molière. En otros casos, ha habido un intento por sintetizar todas las artes en una misma obra como en el caso de Jean-Louis Barrault en el teatro, la coreógrafa Ludmilla Tcherina en la danza y Maurice Béjart “en un estilo más moderno”. En estos diálogos entre danza y teatro, Corvin incluye la obra de Robert Wilson y la danza-teatro como una

«derivación intensiva» o de una «radicalización expresiva» en la medida en que aquí la intencionalidad teatral y coreográfica se conjuga en y por un trabajo sobre las fuerzas y las intensidades sensoriales y emocionales de las imágenes móviles o fijas de «situaciones-cuadros» para hacerles surgir la expresión en el sentido fuerte de la palabra.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> “De «dérivation intensive» ou de «radicalisation expressive» dans la mesure où ici l’intentionnalité théâtrale et choréographique se conjugue dans et par un travail sur les forces et les intensités sensorielles et émotionnelles d’images mobiles ou fixes de «situations-tableaux» pour en faire jaillir l’expression au sens fort du mot”. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre v. I*, p. 461

En cuanto a la tradición de danza-teatro en Oriente, encontramos manifestaciones ancestrales que incluyen canto, danza y mímica. Entre estas manifestaciones están el teatro *No japonés* o el *Kathakali* hindú, sólo por mencionar algunos. En general, las manifestaciones escénicas orientales han estado ligadas a la ritualidad y la religiosidad.

Lo que distingue todas las manifestaciones que tienen que ver con la danza y el teatro del movimiento que estudiamos, iniciado en Alemania, es que éste último surgió en un momento en el que era urgente hacer demandas políticas y los creadores emplearon este medio para hacerlas abiertamente oponiéndose a la tendencia de la danza abstracta y al movimiento puro. Además, lo que permite que este lenguaje siga teniendo vigencia es la tendencia globalizadora de la vida contemporánea, no sólo en el arte sino en la economía, los medios de comunicación, la educación, la investigación, la política y un largo etcétera. Ciane Fernandes, investigadora de danza y quien ha realizado trabajos sobre Pina Bausch, afirma: “Hoy, los coreógrafos alrededor del mundo usan el término (danza-teatro) para describir *performances* más allá de los marcos convencionales de la danza o del teatro, usando diferentes medios para romper con las expectativas de la audiencia y abrir su percepción”<sup>12</sup>

Es difícil delimitar exactamente las características formales de la danza-teatro pues podríamos aventurarnos a afirmar que cada creador tiene un sello personal y una manera particular de utilizar el lenguaje escénico. Sin embargo, podemos partir de la definición que hace Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*, sobre la estética de la danza teatro: “Más que un teatro que desemboca en la danza, el movimiento y la coreografía, la danza teatro es la danza que *produce el efecto de teatro*”<sup>13</sup> Pavis aclara esta afirmación considerando tres “efectos” de la estética de la danza-teatro. Por una parte, los efectos de teatralidad, cuando los “danzadores” (así llamados por él), representan personajes o situaciones que parecen “a la vez verosímiles y exagerados”. Por otra parte, el efecto de realidad, que consiste en convocar y citar momentos y aspectos de la realidad: “nacen, así, numerosos efectos de realidad en los cuales la obra de arte parece invadida y sustituida por la realidad

---

<sup>12</sup> “Today, choreographers worldwide use the term to describe performances beyond dance or theater conventional settings, using different media to break up expectations and open the audience’s perception”. Ciane Fernandes, “Between east and west: Rainbow melodies over dance theater skies” en *Rajyashree Ramesh Academy for Performing Arts Review*, Berlin, 10 de noviembre de 2001. Versión electrónica.

<sup>13</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, p. 114.

ambiente”<sup>14</sup>. Por último, Pavis menciona los efectos escénicos, que incluyen el uso de “todos los ingredientes de la escenificación teatral”; dígase el uso de la palabra hablada, de objetos, vestuario, escenografía, etc. Para Pavis, esta confluencia de recursos deriva en la creación de una fábula con personajes que cuentan una historia y que “son portadores de la dramaturgia”. En este aspecto diferimos pues, como lo veremos más adelante, las obras de Pina Bausch, en general, y *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* en particular, no cuentan historias propiamente dichas, y, aunque se dibujan personajes, éstos no se mantienen durante la obra ni recae sobre ellos la dramaturgia de la misma. Sin embargo, coincidimos con el investigador francés cuando menciona que el movimiento está relacionado con motivaciones psicológicas o sociológicas y que es más importante el *gestus* social que los gestos individuales o psicológicos. Pavis concluye sus explicaciones: “La danza-teatro se elabora así: la danza, al obedecer a una dramaturgia y a una puesta en escena, reencuentra el teatro sin, por ello, comprender o poner de manifiesto necesariamente la causa, a menudo oscura e ilegible al que se ha propuesto servir aliándose con él”. Y finaliza diciendo: “De esta unión contra natura entre danza y teatro han surgido los espectáculos más hermosos de nuestro tiempo”<sup>15</sup>

Posteriormente hablaremos sobre las características particulares del lenguaje empleado por Pina Bausch tanto en su obra en general como en la que analizamos en este trabajo. Por ahora, complementaremos el contexto histórico de la danza-teatro con un breve recorrido por los movimientos y tendencias teatrales del siglo XX que la han influido.

---

<sup>14</sup> Loc. cit.

<sup>15</sup> Loc. cit.

### 1.3 Teatro del siglo XX y Pina Bausch

Estaría incompleta nuestra contextualización de la obra de Pina Bausch si no revisáramos las corrientes y tendencias teatrales que confluyen en su obra. De la misma manera que la escuela alemana de expresión ha dejado sus herencias sobre el modo de creación de la coreógrafa, las influencias teatrales han atravesado y dialogado con su obra. El objetivo de este apartado, lejos de hacer una historia del teatro del siglo XX, pretende señalar aquellos autores y creaciones cuya influencia es posible leer en las obras de Pina Bausch. Para este propósito hemos partido de los criterios históricos que Edgar Chías emplea en la introducción de *El drama ausente* y para continuar hemos tomado en cuenta los estudios de José Sánchez en la obra ya citada *Dramaturgias de la imagen*.

Edgar Chías considera un primer momento del arte escénico en el siglo XX que contempla el periodo de 1913 a 1947. Durante este periodo se destaca la creación de manifiestos que fungieron como un medio claro y contundente para declarar la ruptura con las producciones artísticas tradicionales y para establecer las posturas artísticas y políticas de los creadores que los proclamaban. Los manifiestos estuvieron inscritos en las producciones de vanguardia, en los llamados “ismos”. De esta manera encontramos manifiestos futuristas, surrealistas, dadaístas, etc. Aunque dichos manifiestos fueron producidos principalmente en el campo de la literatura y las artes plásticas, también se hicieron en el campo de la escena. Mientras los primeros planteaban discusiones claramente políticas y sociales, los manifiestos que surgieron de las artes escénicas se limitaban a las discusiones estéticas concernientes al arte que practicaban. Entre estas discusiones estaba el empleo de nuevas tecnologías sobre la escena y el rechazo de los principios psicologistas planteados en el siglo anterior por Constantin Stanislavski como método de actuación.

La primera mitad del siglo XX representó cambios en la producción teatral que buscaba liberarse de la tradición naturalista. El teatro de este tipo había dado gran importancia al texto dramático cuyo montaje se seguía “al pie de la letra”, reduciendo el número de acciones sobre el escenario y dando prioridad a la palabra. La relación espacial entre espectadores y actores estaba determinada por el teatro a la italiana y la cuarta pared era un elemento presente. Durante esta primera mitad del siglo, los creadores teatrales utilizaron el texto dramático de manera distinta y no como un elemento preexistente y determinante para la creación del espectáculo: “...el texto no desaparece, pero se convierte

en objeto, un material más de los que intervienen en el montaje. El montaje, por su parte, pasa a ser la categoría central, superponiéndose a la idea misma de dramaturgia”<sup>16</sup>.

Durante la década de los cincuenta, John Cage (1912-1992), músico estadounidense, hacía una revolución más, no sólo en el campo de la música sino también en el teatro, e incluso, en la danza. La colaboración de Cage con el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009) determinaría la forma de concebir la danza y la música. Cage apostaba al azar como factor determinante de la composición del espectáculo. Para el músico era importante que el arte se viviera con los accidentes que tiene la vida cotidiana. Un espectáculo icónico, por haber sido de las primeras manifestaciones del *happening*<sup>17</sup>, fue una pieza presentada en 1952. En ella participaron Merce Cunningham, el artista plástico Robert Rauschenberg, los poetas Charles Olson y Mary Caroline Richards y el pianista David Tudor. El evento estaba conformado por estímulos sonoros, visuales, acciones y la interacción directa con el público.<sup>18</sup>

Después de las vanguardias en la literatura y las artes plásticas, y de la liberación de la tradición naturalista en el teatro, se desencadenó en las prácticas escénicas occidentales una tendencia cada vez más marcada a la desaparición del “drama”, entendido éste como la “reproducción discursiva del modelo trágico occidental”. Chías cita la exposición que hace Vicente Huici Armenta sobre este concepto. Huici Armenta considera como componentes del drama la existencia de protagonistas y antagonistas “de cara a la acción que representan”. Además, considera como elementos estructurales el desarrollo de la acción a partir de un planteamiento, un nudo y un desenlace. Finalmente, señala el “efecto de sentido” como un fin del registro trágico para cuyo cumplimiento “se suelen exaltar las figuras individuales en el seno de una comunidad –familia, profesión o patria-, que legitima o sanciona sus avatares.”<sup>19</sup>

La tendencia a la desaparición del drama, nombrada también como “evacuación del drama”, y que da lugar al teatro postdramático, tiene como características principales el rechazo a la representación de la realidad y la yuxtaposición de lenguajes distintos al del

---

<sup>16</sup> José Sánchez, op.cit., p. 61

<sup>17</sup> A partir de este espectáculo fue cada vez más frecuente la práctica de esta manifestación escénica caracterizada por el uso del azar, el empleo de técnicas diversas, la convergencia de varias artes, la ausencia de un texto como base. Esta actividad teatral no busca contar una historia; lo que busca es producir un evento, una acción. La interacción con el público es imprescindible. Cf. Patrice Pavis, op. cit., pp. 231, 232.

<sup>18</sup> V. José Sánchez, op. cit., p. 112.

<sup>19</sup> Luis Mario Moncada y Edgar Chías, op. cit., p. 24

teatro. La tendencia a incluir otro tipo de lenguajes en las puestas en escena la denomina José Sánchez como “contaminaciones del terreno artístico”. Sánchez no sólo considera la inclusión de otros lenguajes artísticos en la escena, sino también la de otros elementos que no tienen que ver con el arte, sino con la vida real, cotidiana.

Aunque las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX fueron el inicio del intento de “devolverle el teatro al teatro”, este esfuerzo se fue consolidando a lo largo del siglo XX. Una buena parte del teatro de finales del siglo XX y principios de éste es resultado de esta tendencia. Esto no descarta que esta manera de concebir el teatro conviva con modelos más tradicionales o, incluso, con manifestaciones escénicas que no quepan en la concepción de teatro occidental. Además, debemos mencionar que los espectáculos populares no sólo han convivido con las producciones teatrales a las que nos referimos, sino han nutrido los lenguajes escénicos de manera importante.

Vsevolod Meyerhold (1874- 1942), director teatral ruso discípulo, en un principio, de Stanislavski, vio en los espectáculos populares tales como el circo, el teatro de variedades y los eventos deportivos, un modelo para sus propios espectáculos. Meyerhold estaba interesado en hacer obras en las que el texto fuera un elemento que se sumara a los demás. Creó espectáculos en los que articuló texto, música e imagen. La plástica de la obra recaía en el trabajo corporal de los actores y en el diseño de movimiento. En relación al texto, éste debía ser reelaborado para poder llevarse a escena. La relación que entablaban los actores y los espectadores estaba dada por una “convención consciente”; es decir, no se pretendía ningún efecto ilusionista, todo era llevado a cabo a partir de la noción de que todos estaban en el teatro. Esto, sin duda, está relacionado con los recursos que empleó Bertolt Brecht en su teatro y que estudiaremos más adelante.

Hasta aquí, hemos planteado, de manera muy general, la preocupación de los creadores teatrales del siglo XX: liberarse del texto dramático como elemento principal de la puesta en escena y la búsqueda del lenguaje propio de la escena. Cada creador ha hecho su propia búsqueda y sus creaciones han tenido características particulares. Sin embargo, podemos señalar la convivencia de distintos lenguajes en la escena como una característica común al teatro del siglo XX. Esta convivencia de lenguajes es inherente a un teatro “fragmentado” y el recurso por excelencia para llevar a cabo la convivencia de los lenguajes ha sido el *collage*.

Rescatamos en este apartado los planteamientos de Bertolt Brecht por ser éstos la base que utilizamos para el análisis de la obra de Bausch: *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*. Además, hacemos una descripción breve de los trabajos de tres creadores contemporáneos de Pina Bausch: Tadeus Kantor, Heiner Müller y Robert Wilson. Consideramos que, al igual que los compañeros de generación de Bausch en el terreno de la danza-teatro (Gerhard Bonher y Johann Kresnik), el trabajo de los creadores mencionados ha influido y acompañado el de la coreógrafa.

Bertolt Brecht tuvo varias etapas en su creación escénica y ésta estuvo compuesta por óperas, piezas didácticas (*Lehrstücke*, en alemán) y piezas épicas. La descripción de los planteamientos sobre el teatro épico la haremos detalladamente en el capítulo IV de este trabajo. Por el momento, señalaremos algunos aspectos de su trabajo que contribuyeron a ampliar las posibilidades de emplear recursos escénicos por otros creadores.

Brecht fue uno de los creadores escénicos que buscaban dar un uso y un lugar distinto al texto literario con respecto a la puesta en escena. De esta manera, los textos que creaba eran más bien “artefactos”; material de trabajo del que hacían uso los actores: “Al tratarse de materiales textuales para ser utilizados por un colectivo revolucionario, toda omisión, transformación o añadido, era considerada lícita...”<sup>20</sup>. El texto sólo tomaba un valor dramático al ser parte de una puesta en escena. Brecht estableció el “Modelo” (*Modell*, en alemán) para llevar a cabo una puesta en escena. El texto era sólo un componente de dicho modelo y no la esencia del ejercicio escénico. El Modelo contemplaba texto, que no necesariamente era dramático, fotografía, indicaciones escénicas y documentación dramaturgica. Este Modelo establece una manera de yuxtaponer lenguajes y crear una estética de fragmentos. No es casual que Brecht empleara esta técnica de yuxtaposición de lenguajes pues entre sus predilecciones estaban los espectáculos populares como el circo y el teatro de variedades; espectáculos que están estructurados a base de fragmentos. Más adelante comentaremos la influencia de estos géneros también en el trabajo de Pina Bausch.

La influencia de Bertolt Brecht sobre los creadores y grupos posteriores a él es notable, especialmente, en los años sesenta. Los grupos de teatro, en este periodo, estaban interesados en las técnicas de articulación de discursos fragmentarios y en el empleo de los

---

<sup>20</sup> José Sánchez, op., cit., p. 82

recursos narrativos: “el extrañamiento, el entrar y salir del actor en el personaje, la inclusión de canciones, documentos, imágenes, la manipulación de los textos clásicos, la desvergüenza en el plagio y el montaje, la dialéctica como modo de relación con el espectador...”<sup>21</sup>. Aunque, según José Sánchez, los planteamientos de Brecht no satisfacían del todo las necesidades de radicalidad que tenían los grupos, por lo que también se apoyaron en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, el cual aportaba “la revolución de la locura y del sexo” y complementaba la “revolución de la razón” de Brecht.

Por otra parte, José Sánchez dedica, en su obra ya mencionada *Dramaturgias de la imagen*, un capítulo a cuatro creadores cuya obra está relacionada por factores comunes: Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Robert Wilson y Pina Bausch.

Los espectáculos de Kantor están hechos a partir de la escena y desde ella misma. De lo que se trata es de crear una realidad escénica fuera de toda ilusión, de toda idea “psicologista”, asociado este término a la representación de un personaje. Kantor formuló su idea de “teatro de la muerte” bajo el precepto de que todo lo que está en escena preexiste a ella, tanto los actores como los objetos. El espectáculo deber ser creado tomando en cuenta dicha preexistencia. La estructuración de las obras de Kantor está basada en el uso del *collage*, es decir, en términos de José Sánchez, en “la contaminación del terreno artístico” a través de fragmentos. Tanto la estructura de *collage* como otros principios surrealistas de creación (el azar, la intuición, las asociaciones libres), relacionan el trabajo de Tadeusz Kantor con los métodos de creación de Pina Bausch.

Por su parte, Heiner Müller, como autor dramático de la última mitad del siglo XX, crea obras que atienden a las demandas creativas de su contexto. Sus obras son también fragmentarias. Tras una revisión de las obras didácticas de Brecht, Müller crea textos-artefactos para ser usados por los creadores. Sus obras no sólo son fragmentarias en su estructura, sino en los personajes, los espacios y los tiempos, los cuales cambian sin consecución aparente. También los conflictos se suceden unos a otros sin llegar a una resolución. Al igual que las obras de Pina Bausch, los “procedimientos asociativos” y el ritmo son criterios para la construcción de las obras de Müller. En el trabajo de ambos creadores destacan las fábulas fragmentadas, las indagaciones en la lógica del inconsciente y las lecturas que exigen interpretaciones multilaterales de la obra: “En Italia yo tenía una

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 125

gallina. Que se iba a otros jardines, así que mi madre tuvo que matarla. Por la tarde, cuando la había cocinado, me dijo que era mi gallina y que no tenía que comérmela si no quería. Pero yo quería comérmela toda. Quería comérmela entera para mí sola”<sup>22</sup>. Este es el texto de Müller sobre el que Bausch construyó una escena de su obra *Bandoneon* (1980).

Finalmente, Robert Wilson, cuyos espectáculos están contruidos como *collages*, ha colaborado muy de cerca con Heiner Müller. El dramaturgo hizo los textos para el espectáculo *the CIVIL warS* y más tarde, Robert Wilson hizo un espectáculo basado en el texto de Müller, *Hamletmachine*. Wilson crea espectáculos en los que intervienen varios artistas, cada uno crea de manera independiente y durante el espectáculo se producen “momentos de concordancia” entre los distintos elementos del espectáculo: la iluminación, el movimiento, la escenografía, el texto y la música. Una vez más, el objetivo de las piezas no es contar una historia sino producir una experiencia en el espectador.

En cuanto a nuestro país, fue el Teatro pánico de Alejandro Jodorowsky<sup>23</sup> y la creación de “efímeros” los que dialogaron con el *happening* surgido en Estados Unidos y con las tendencias teatrales de vanguardia. Estos espectáculos se caracterizaron por el uso de espacios distintos al edificio teatral, por la simultaneidad de acciones, la variedad de recursos artísticos y, sobre todo, por el escándalo y la controversia que provocaron:

En la ciudad de México Jodorowsky realizó varios efímeros, y uno de los más representativos fue el presentado en el patio de la Academia de Artes Plásticas de San Carlos, en donde destacó la realización de un gran número de acciones simultaneas que incluyeron la intervención de un peluquero que fue contratado para rapar a una actriz, la realización por parte del artista Manuel Felguérez de un mural in situ sobre el cuerpo de una modelo, y destacó también el uso de diversos materiales orgánicos como vísceras, sangre, leche, huevos, animales vivos, etc.<sup>24</sup>

En el siguiente capítulo describiré con detalle cómo Pina Bausch ha empleado los recursos escénicos que los creadores contemporáneos a ella han utilizado en el siglo XX.

---

<sup>22</sup> *Ibíd.* pp. 160, 161

<sup>23</sup> Aunque Alejandro Jodorowsky nació en Chile y ha adquirido la nacionalidad francesa, llegó a México en 1960 y permaneció aquí alrededor de dos décadas. Su influencia en la escena nacional fue de gran importancia.

<sup>24</sup> Angélica García, “El efímero teatro” en *Archivo Virtual de Artes Escénicas*.

## CAPÍTULO II. Pina Bausch

### 2.1 Pina Bausch: Breve biografía y panorama general de su obra

Philippine Bausch, hija del propietario de un restaurante, nació en Solingen, una pequeña ciudad alemana ubicada a orillas del río Wupper, el 27 de julio de 1940. A la edad de quince años comenzó sus estudios de danza en la Escuela Superior Folkwang, en Essen bajo la dirección de Kurt Jooss, con quien mantuvo una relación humana y creativa muy estrecha. Desde entonces, y hasta el final de sus días, su vida y su obra fueron el mismo asunto. Pocos datos se tienen sobre su vida fuera de la danza, pues ella misma afirma: “Todo está tan enmarañado, que no sé bien dónde comienza el oficio y dónde termina la vida privada. Todo es simplemente mi vida. No es sencillo, pero debo vivirla de esta manera.”<sup>1</sup>

En 1958, Bausch se gradúa en danza escénica y pedagogía de la danza. Un año más tarde recibe una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico para estudiar en la Julliard School of Music en Nueva York, donde radica de 1959 a 1962. Durante su estancia en los Estados Unidos, estudia con maestros como José Limón, Margaret Craske, Alfredo Corvino, Louis Horst, Mary Hinkson, Ethel Winter, Helen Mc Ghee, Herbert Ross y La Meri. Además, trabaja con el coreógrafo Paul Taylor en el New American Ballet, con Antony Tudor en la Metropolitan Opera Ballet, con Donya Feuer y con la Dance Company Paul Sanasardo<sup>2</sup>. Muchos de los maestros y coreógrafos con los que tiene contacto Bausch en Estados Unidos fueron discípulos y bailaron con Martha Graham<sup>3</sup>, figura de gran importancia en el desarrollo de la danza moderna. Aunque Pina Bausch no estudió directamente con Graham, recibió sus influencias técnicas a través de sus profesores. A su vez, Martha Graham había sido influenciada por la danza expresionista de la alemana Mary Wigman.

---

<sup>1</sup> “Tout est tellement enchevêtré, je ne sais pas bien où commence le métier, où finit ma vie privée. C’est tout simplement ma vie. Elle n’est pas simple, mais je dois la vivre de cette façon.” Norber Servos, *Pina Bausch ou l’Art de dresser un poisson rouge*, p. 295.

<sup>2</sup> En el Anexo 1 presento la biografía breve de algunos de los maestros y coreógrafos de Pina Bausch.

<sup>3</sup> Martha Graham (1894- 1991) fue coreógrafa y bailarina estadounidense. La importancia de su trabajo radica en el desarrollo de una nueva forma de danza: la *modern dance*. Además, es de gran aportación al lenguaje de la danza la creación de su propia técnica, la técnica Graham, la cual da gran importancia al uso del piso, al movimiento del torso y a la incorporación de la respiración en el movimiento.

A su regreso a Alemania en 1962, Pina Bausch es invitada por Kurt Jooss a formar parte del recién fundado Folkwang Ballet donde se desempeña como solista y comienza a incursionar en la creación coreográfica.

Durante esta época participa en festivales como el de Schwetzingen, The Two Worlds, Spoleto, Jacob's Pillow, y el de Salzburgo.

Además de trabajar con Jooss y con Tudor, baila también con Lucas Hoving, Hans Züllig y Jean Cébron.

Aunque la coreografía no estaba en los planes iniciales de Pina Bausch, en 1967 crea su primera obra, *Fragment (Fragmento)* con música de Béla Bartók. La coreografía fue interpretada por el Folkwang Ballet.

En 1969, Hans Züllig le confía la dirección artística del Folkwang Ballet donde se desempeña como coreógrafa y bailarina hasta 1973. Paralelamente enseña danza en la escuela Folkwang en Essen.

Después de su cargo como directora artística del Folkwang Ballet, en 1973 toma la dirección del Teatro de Wuppertal, el cual, más tarde, cambiaría de nombre a Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

Las primeras obras de Bausch se distinguen por ser “puramente coreográficas”; es decir, estaban basadas en el movimiento. Entre estas obras están las óperas-danza *Iphigenie auf Tauris (Ifigenia en Táuride)* de 1974 y *Ofpheus und Euriydike (Orfeo y Euridice)* de 1975. De este mismo año es la coreografía *Frühlingsopfer (La consagración de la primavera)*. Una de sus obras más emblemáticas que forma parte de su repertorio y que los bailarines que ingresan a su compañía están casi obligados a interpretar.

Influenciada por la danza-teatro de su mentor Kurt Jooss, y habiendo coreografiado un espectáculo de revista anteriormente (*Zwei Krawatten, Dos corbatas*, 1974), en 1976 Pina Bausch crea la primera obra con elementos declaradamente teatrales. *Die sieben Todsünden (Los siete pecados capitales)* estaba basada en textos de Bertolt Brecht, mientras que la música era de Kurt Weill. Esta obra combinaba elementos de la opereta, la comedia musical, el ballet, el teatro y el cabaret. En ella participaban tanto bailarines como actores y ambos hacían uso de la palabra hablada.

Las creaciones de 1977 fueron decisivas en la carrera de Bausch. En este año crea *Blaubart (Barba Azul)*, cuyo título completo era “Barba Azul. Mientras se escucha una

cinta grabada de la ópera de Béla Bartók «El castillo de Barba Azul». La música provenía de un reproductor de sonido el cual era manipulado por el protagonista. Dicha manipulación del sonido era una manifestación del poder que el protagonista ejercía sobre los demás. A partir de esta obra, Bausch comienza a desarrollar un método de trabajo particular basado en preguntas a sus bailarines. Es también a partir de esta coreografía que sus obras llevan en el título la leyenda “una pieza de Pina Bausch”.

Otra obra creada este año fue *Renate wandert aus* (*Renata se va*). La trascendencia de esta opereta radica en que, por primera vez en las obras de Bausch, no había un texto o una música preexistentes que fungieran como soporte estructural de la pieza. Para Michel Corvin esta obra es una especie de puente entre “las piezas danzadas” y las futuras piezas “más eclécticas”<sup>4</sup>.

De este mismo año es la pieza *Komm, tanz mit mir* (*Ven, baila conmigo*), la cual hacía uso de canciones populares y abordaba ya el tema de las relaciones entre los hombres y las mujeres.

En 1978, Pina Bausch crea *Kontakthof* (*Patio de contacto*). Ésta es la primera versión de la obra que estudiamos en el presente trabajo. Aunque más adelante detallaremos su descripción, cito la de Corvin: “*Kontakthof* (1978) y su catálogo de gestos y de caminatas rigurosamente coreografiadas, sus seducciones miserables [...]”<sup>5</sup>

*Café Müller* es una obra que alude a la infancia de Bausch y al restaurante que tenían sus padres después de la segunda guerra mundial: El escenario está cubierto por sillas y es la única de sus piezas en la que ella misma baila. En un principio sólo marcaba los pasos pero posteriormente terminó bailando: “...me dijeron que si yo no salía a bailar no había obra”<sup>6</sup>. Esta obra también formó parte importante de su repertorio. En 1978, el mismo año de la creación de la obra, se presentó en el Teatro de la Ciudad en la Ciudad de México. En 2002, un fragmento de *Café Müller* y otro de *Mazurca fuego* (1998), fueron incluidos en la cinta *Hable con ella* del cineasta español Pedro Almodóvar. En 2008, Pina Bausch bailó en el Liceo de Barcelona, a los 67 años de edad, la obra que crearía y bailaría treinta años antes (*Café Müller*): “No tengo tantas oportunidades de subir al escenario, y

---

<sup>4</sup> Cf. Michel Corvin, op. cit. p. 176.

<sup>5</sup> “*Kontakthof* (1978) et son catalogue de gestes et de marches rigoureusement choréographiés, séductions miserables [...]”. Loc, cit.

<sup>6</sup> Jacinto Antón, “Pina Bausch baila en 'Café Müller', su debut en el Liceo” en *El país*, Barcelona, 9 de julio de 2008. Versión electrónica.

hacerlo, bailar, es siempre como la primera vez"<sup>7</sup>. Esta obra es de las más cortas pues dura apenas 45 minutos. Generalmente, las obras de Bausch tienen una duración mayor; hasta de tres horas.

En 1979 crea *Arien (Aria)* en la que los bailarines estaban expuestos a una dificultad técnica más: el piso estaba cubierto de agua.

Un año más tarde crea *1980. Ein Stück von Pina Bausch (1980. Una obra de Pina Bausch)*. La coreógrafa hizo esta obra en memoria de su compañero y colaborador Rolf Borzik quien había fallecido el 27 de enero de ese mismo año. En esta ocasión el piso del escenario lo cubría una capa de pasto natural.

La otra obra que visitó nuestro país, además de *Café Müller*, fue *Nelken (Claveles)*, creada en 1982 y presentada en el Festival Cervantino en 1994: "Todo el escenario está estaqueado por claveles y una mujer cruza el escenario en diagonal en el esplendor de su desnudez."<sup>8</sup>

En los años siguientes, las obras de Pina Bausch adoptan un tono más sombrío y crea obras que, según Michel Corvin, reflejan el miedo colectivo. Entre estas obras se encuentran: *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört (En la montaña se escuchó un grito, 1984)*, *Palermo Palermo (1989)* y *Tanzabend II (Velada de danza II, 1991)*.

Después de este periodo de "oscuridad" en el tono de sus obras, la coreógrafa volvió a hacer danzas más "luminosas". Estas últimas obras han sido creadas en medio de un mundo en el que es cada vez más común escuchar expresiones como multiculturalismo y en el que las culturas dialogan unas con otras a través de sus individuos, que cada vez se asumen menos pertenecientes a una nación y más como habitantes de un mismo planeta. La investigadora Ciane Fernandes afirma: "Hasta Pina Bausch, considerada como la «madre» de la danza-teatro contemporánea alemana, ha estado explorando esta tendencia. Sus últimas piezas han sido desarrolladas en investigaciones «locales» en sitios alrededor del mundo, incluyendo India (1994) y Brasil (2000)"<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Loc. cit.

<sup>8</sup> Pablo Espinosa, "Murió Pina Bausch; revolucionó el lenguaje del cuerpo humano" en *La Jornada*, 1 de julio de 2009.

<sup>9</sup> "Even Pina Bausch, considered to be the «mother» to German contemporary dance theater, has been exploring this tendency. Her last pieces have been developed in «local» research on sites around the globe, including India (1994) and Brazil (2000)." Ciane Fernandes, op. cit.

Pina Bausch, no sólo trabajó para la escena; también tuvo acercamientos al séptimo arte. Además de la colaboración con Pedro Almodóvar en *Hable con ella*, en 1982 trabajó con el director italiano Federico Fellini interpretando a la Principessa Lherimia en la cinta *E la nave va*. Entre las creaciones de Bausch, también hay una video-danza dirigida por ella misma: *Die Klage der Kaiserin* (*El lamento de la emperatriz*, 1990).

Dentro de sus incursiones en el cine, estaba planeado que en septiembre de 2009 comenzara el rodaje en 3D de *Café Müller* a cargo del cineasta Wim Wenders. Desafortunadamente, la coreógrafa dejó en puertas éste y otros planes pues el 30 de junio de este 2009 falleció víctima de un cáncer fulminante. Wenders mencionó: “la muerte súbita de Pina es un gran *shock* para su familia, sus bailarines y colaboradores, para sus amigos y todas las personas que se sentían conmovidas y animadas por su danza. Su arte enriqueció y reflejó nuestra época como ningún otro”. Y agregó: “No tengo consuelo por el hecho de que hayamos tardado tanto en comenzar nuestra película juntos, planeada durante tanto tiempo”<sup>10</sup>.

La última obra de Pina Bausch quedó sin título y estuvo inspirada en Chile. Fue estrenada este junio en la ópera de Wuppertal y será presentada en el país que la inspiró en el 2010.

El trabajo de Pina Bausch ha sido de gran importancia en el terreno de las artes escénicas, pues ha contribuido a la ampliación de fronteras entre los lenguajes del escenario al servicio de una expresión que no es limitada por sus medios.

---

<sup>10</sup> Pablo Espinosa, op. cit.

## 2.2 Temas, dramaturgia y método de trabajo

Los temas que aborda la “Emperatriz de Wuppertal”<sup>11</sup> giran alrededor de uno solo, el universal, el que le ha inquietado al ser humano a lo largo de su historia. La misma Bausch lo nombra: “Mi repetición no es más que la repetición de modo siempre diferente de un mismo tema: el tema es el amor, es cómo todos nosotros siempre queremos ser amados. No hay nada más importante de lo que hablar porque todo deriva de esto”<sup>12</sup>,

Aunque el tema es el amor, existen inquietudes con respecto a él que la coreógrafa manifiesta en sus obras. El tema es el mismo, pero la manera de hablar sobre él, el matiz, el lado del prisma que le preocupa, es lo que distingue las coreografías de Pina Bausch. “Estas búsquedas fundamentales –dice Norbert Servos a propósito del trabajo de Bausch-, sondan sin cesar lo cotidiano a fin de examinar la validez de sus formas de comunicación.”<sup>13</sup>

Las relaciones entre hombres y mujeres, los códigos sociales a través de los que se comunican y los corsés que imponen dichos códigos, son llevados a escena con un lenguaje que tiene como referencia inmediata la sociedad occidental de clase media (a reserva de mencionar que la coreógrafa alemana y su equipo de trabajo han dialogado con otro tipo de expresiones como las orientales).

El tema de los roles sociales y de la relación entre las mujeres y los hombres a partir de asumirse bajo ciertas normas externas se manifiesta en el vestuario, que revela las demandas de un sexo hacia el otro, la posición social y los ideales que se tienen con respecto a ésta. Generalmente, los bailarines portan trajes lujosos, las bailarinas van de vestido de noche o por lo menos elegante, ajustado y muchas veces llevan tacones: “(Los vestuarios) representan de alguna manera las pieles de una sociedad obsesionada con las posiciones sociales y son con frecuencia la causa de las torturas del cuerpo”<sup>14</sup>

Los temas parecen partir de lo particular para elevarse a lo universal. Bausch hace que cada uno de sus bailarines hable de sí mismo, pero elige tal parte de ellos que lo que obtiene son arquetipos con los que es posible conectarse a un nivel no muy conciente.

---

<sup>11</sup> Así llamada por el investigador Rodolfo Obregón a propósito del filme de la alemana *El lamento de la Emperatriz*, 1990 (V. Rodolfo Obregón, *Utopías aplazadas*, p. 95)

<sup>12</sup> Rodolfo Obregón, op.cit., p. 106

<sup>13</sup> “Ces recherches fondamentales sondent sans cesse le quotidien afin d’examiner la validité de ses formes de communication. ”, Norbert Servos, op. cit., p. 27

<sup>14</sup> “Ils représentent en quelque sorte les peaux d’une société obnubilée par les positions sociales et sont très souvent la cause des torures du corps”, *Ibid.*, p. 32

Según Carl Gustav Jung, “los arquetipos son los elementos inalterables del inconsciente pero cambian constantemente de forma”<sup>15</sup>. La forma que toman los arquetipos se encuentran en las imágenes primigenias albergadas en los sueños, los mitos, los cuentos populares y las fantasías psicóticas.

Pina Bausch no sólo se vale del material humano más inmediato, es decir, las historias particulares de sus bailarines, sino también recurre a arquetipos que permean el inconsciente colectivo de la sociedad contemporánea: “En sus piezas, Pina Bausch recuenta una y otra vez los mitos ordinarios que son producidos y transmitidos por Hollywood, las historietas, la canción popular y las artes del espectáculo como las operetas y el teatro de variedades”<sup>16</sup>

De esta manera, lo cotidiano toma un valor universal. Para hablar sobre esto, Servos describe el “teatro de la experiencia”, el cual tiene que ver, como su nombre lo indica, con la experiencia corporal del espectador frente al actor-bailarín. El autor relaciona este tipo de teatro con los temas que emplea Pina Bausch en sus obras: “No sólo este «teatro de la experiencia» transforma la relación con el público, haciendo participar al espectador a un nivel sensitivo, sino también, este teatro, extrae la danza del medio de la abstracción estética para situarla en el campo de la gestualidad cotidiana”<sup>17</sup>.

Además de los temas, las piezas de Pina Bausch se caracterizan por tener una estructura particular que es difícil de analizar con criterios propiamente coreográficos, e incluso bajo premisas teatrales como la existencia de una anécdota, la progresión de la acción y un hilo dramático conductor. No se trata de trabajos narrativos, sino más bien de cuadros que ensayan un mismo tema. Se parte de un asunto y éste es tratado desde distintas perspectivas a lo largo de la obra.

La manera en la que podemos abordar el estudio de la estructura de las obras de Bausch es bajo los criterios de dramaturgia que plantea Patricia Cardona pues, según la investigadora, este término se define como la organización eficaz de las acciones escénicas

---

<sup>15</sup>Carl Gustav Jung, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, p. 167

<sup>16</sup> “Dans ses pièces, Pina Bausch recourt de plus en plus aux mythes ordinaires tels qu’ils sont produits et véhiculés par Hollywood, la bande dessinée, la chanson populaire ou par des arts du spectacle comme l’opérette et les variétés.” Norbert Servos, op. cit., p. 30

<sup>17</sup> “Non seulement ce «théâtre de l’expérience» transforme la relation avec le public, en faisant participer le spectateur au niveau sensitif, mais il extrait aussi la danse du milieu de l’abstraction esthétique pour la placer sur le champ de la gestuelle quotidienne.” Ibid., p. 22

atendiendo a un propósito de sentido; es decir, el material, cuidadosamente seleccionado, atiende a un *por qué* y un *para qué* de las acciones.

Aunque toma prestado el término “dramaturgia” del argot teatral, Cardona lo aplica a la danza como la capacidad de “articular el lenguaje no verbal de manera congruente y significativa”<sup>18</sup>. En este sentido, las obras de Pina Bausch cuentan con una dramaturgia que permite al espectador, si bien no leer narrativamente la coreografía, sí darle un sentido y significado a cada acción escénica. Es importante mencionar que dichas acciones pueden ser danzadas o no, puede haber lenguaje hablado o no verbal.

Por otra parte, la estructura general de las obras de Pina Bausch tiene su referencia en los espectáculos populares como el *vaudeville*, la comedia musical o los *variétés*. Este tipo de representaciones se caracterizan por una estructura de *collage* en el que las distintas acciones son organizadas en cuadros bien definidos y asociados aparentemente de una manera libre y cuyo orden atiende a decisiones rítmicas más que anecdóticas.

Rodolfo Obregón define la forma de organizar el material como “una estructura horizontal sobre la que se combinan las acciones autobiográficas de los bailarines [...] y las escenas de grupo, la frase aislada y el fragmento coreográfico...”<sup>19</sup> Todo esto, atendiendo a un orden que contrasta los elementos de la obra a distintos niveles: compositivos, rítmicos, tonales, etc.; lo que permite que cada uno de los elementos aumente su potencial y tenga un efecto más poderoso sobre el espectador.

Con respecto a su método de trabajo, éste se ha ido consolidando y adaptando con cada obra nueva y lo empleó por primera vez, según lo señala Leonetta Bentivoglio en *Pina Bausch vous appe lle*, en la obra *Blaubart* (Barba Azul) en 1977. Desde entonces, en el trabajo de la coreógrafa lo más importante no ha sido el espectáculo final sino el camino por el que cada uno de los integrantes transita a lo largo del proceso, siendo éste una vía de autoconocimiento, de reconocerse y, a través de esto, revelar lo más íntimo y profundo del ser humano: “Las cosas que descubrimos por nosotros mismos son las esenciales”, afirma Bausch.

Sus obras comienzan por una inquietud, un tema a explorar, y a partir de esto comienza a hacer preguntas a sus bailarines, de manera que el espectáculo final es una

---

<sup>18</sup> Patricia Cardona, *Dramaturgia del bailarín cazador de mariposas*, p.31

<sup>19</sup> Rodolfo Obregón, op. cit., p. 104

respuesta por parte del grupo, de ninguna manera definitiva, a la problemática que la coreógrafa planteó. De esta forma, en palabras de Rodolfo Obregón, “el universo representado se sustenta en la experiencia vital del grupo”. De aquí que el autor hable de “acciones autobiográficas” a propósito de la estructura de las obras de Bausch.

Según Patricia Cardona, los bailarines “buscan en su memoria personal y beben de su biografía para dar respuesta a las indicaciones de la coreógrafa”<sup>20</sup>. Su método, en una primera etapa, consiste en hacer una pregunta o lanzar una frase; por ejemplo, “ponerle a alguien una trampa” o “una canción a propósito de un árbol”<sup>21</sup>. Enseguida los bailarines la anotan y si alguien tiene una idea pasa al frente y la ejecuta. Tanto Pina Bausch como el bailarín anotan lo realizado y si ella cree que puede servir, le pide que trabaje sobre el material siguiendo indicaciones precisas.

En un segundo momento, Pina Bausch compone la obra reorganizando los materiales. Bausch trabaja sobre las transiciones y hace que las acciones habiten un espacio, el cual funge como contenedor y le da unidad al espectáculo. Generalmente, la música se va decidiendo sobre la marcha del trabajo y los títulos son de los últimos elementos en decidirse: “A partir de cierto punto, señala la coreógrafa, empiezo a unirlo todo. Mis piezas no crecen desde el principio hasta el final, sino que crecen de adentro hacia fuera”<sup>22</sup>.

La repetición de acciones, la variación de velocidades (realentar o acelerar) en dichas acciones y el mostrar los gestos de la vida cotidiana son recursos utilizados frecuentemente en las obras de la coreógrafa alemana.

En síntesis, aunque cada obra tiene sus propias características, la danza-teatro de Pina Bausch presenta sus particularidades. Por una parte, encontramos los elementos teatrales como el uso del lenguaje verbal: “La palabra no tiene por qué ser literaria. Podría serlo. Lo importante es que sea dramática: encierra conflictos no resueltos, una memoria desasosegada. Pero no tiene una forma dramática. La forma la decide el espectáculo.”<sup>23</sup>, dice José Sánchez a propósito del trabajo de Pina Bausch. Otro elemento teatral son las acciones físicas que no involucran movimientos dancísticos. Por otra parte, se aprecia el

---

<sup>20</sup> Patricia Cardona, op. cit., p.59

<sup>21</sup> V. Rodolfo Obregón, op., cit. pp. 103, 104.

<sup>22</sup> Jochen Schmidt, “Experimentar lo que conmueve al ser humano” en *Treinta años de teatro danza en Alemania*, p. 11

<sup>23</sup> José Sánchez, op. cit., p. 158.

uso de escenografía no decorativa, elementos funcionales, superficies distintas al piso del teatro, (como las flores ya mencionadas, en *Nelken (Claveles)*, 1982) o la capa de tierra sobre el escenario en *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört (En la montaña se escuchó un grito)*, 1984). Finalmente, el sello característico de las obras de Pina Bausch es la presencia, casi obsesiva, del tema amoroso y las relaciones que derivan de él.

Con todo lo anterior no se pretende agotar ninguno de los temas planteados, antes bien, la intención es hacer un breve recorrido por las características generales de la obra de Pina Bausch con el fin de dibujar un panorama que nos permita adentrarnos, más adelante, en el estudio y análisis detallado de una de sus coreografías, *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*.

## CAPÍTULO III. *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*

### 3.1 Antecedentes, concepción y temática

La obra que estamos estudiando es una segunda versión de la primera creada en 1978, la cual sólo es llamada *Kontakthof*. Esta primera versión fue representada por bailarines de la compañía de Pina Bausch y, aunque se trata aparentemente de la misma obra, cada versión tienen su propio elenco y, me atrevería a decir, su propio discurso.

Es importante resaltar que el guión de ambas versiones es el mismo, así como el espacio e incluso el vestuario, pues el de la segunda versión está basado en el de la primera. De este modo, la versión que estudiamos no varía en estructura, composición ni diseño; la única diferencia sustancial son los cuerpos. Y bastó con variar la edad de los intérpretes para que la obra fuese otra y su contenido fuera leído de otra manera.

Para crear la obra de 1978, el punto de partida fue la ternura y en torno a éste giraron las exploraciones: “Ternura. ¿Qué es? ¿Qué hacemos en ella? ¿Hacia dónde lleva? ¿Y, en suma, hasta dónde va la ternura? ¿Cuándo ya no la hay? ¿O bien, queda de cualquier forma?”<sup>1</sup>

De modo que la pieza es, en un nivel, una especie de ensayo sobre el tema de la ternura entre hombres y mujeres. Los gestos y las acciones practicadas entre ellos van desde lo sutil y lo cariñoso, hasta lo agresivo. El explorar un tema como la ternura llevó a Pina Bausch a considerar el opuesto, derivando así, los gestos cariñosos en gestos toscos, violentos, descuidados.

Por otra parte, hay un nivel del discurso que la coreógrafa no menciona verbalmente pero que está presente en la manera de construir el espectáculo y que ha sido leído por los que analizan su obra como una crítica y un discurso, ya no a nivel de relaciones interpersonales, sino a un nivel social. Leonetta Bentivoglio menciona: “A finales de los años setenta, este espectáculo culto [...] se presenta como un cuadro de la sociedad alemana de la posguerra y del *boom* económico con todos los vicios y las virtudes de un mundo burgués deseoso de ver hacia delante, en lugar de ser presa de los demonios del pasado.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Tendresse. Qu’est-ce que c’est? Qu’y fait-on? Où cela mène-t-il? Et en somme jusqu’où va la tendresse? Quand n’y en a-t-il plus? Ou bien en reste-t-il alors encore une forme quelconque?” Raimund Hogue, *Histoires de théâtre dansé*, p. 22

<sup>2</sup> “À la fin des années soixante-dix, ce spectacle culte [...] se présente comme un tableau de la société allemande de l’après-guerre et du boom économique, avec tous les vices et les vertus d’un monde bourgeois

Para otro estudioso de Pina Bausch, Norbert Servos, la obra tiene dos campos de acción con respecto a la temática: “...lo cotidiano con su suerte de alineaciones y de conflictos entre hombres y mujeres, y la práctica del arte de la escena con sus coacciones incesantes de tener que producirse, de tener que venderse”<sup>3</sup>. Así que la obra también resulta ser una crítica al mercado de las artes escénicas y a sus medios de producción.

Estos dos campos de acción de la obra, es decir, el de las relaciones interpersonales y el de la crítica social, son revelados por el título, pues “*Kontakthof*”, traducido literalmente, significa “patio de contacto”; de manera que es un lugar de encuentro entre la gente, pero también, según Servos, el término se refiere al lugar donde se encuentran las prostitutas con sus clientes, es decir, un lugar donde el cuerpo es un producto que se vende, una mercancía.

Más allá de los temas que pudiera abordar la obra originalmente, en *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* los cuerpos de esos hombres y mujeres hacen que las temáticas establecidas sean sólo una parte del espectáculo, pues las relaciones humanas ahí desarrolladas y la historia que lleva consigo cada cuerpo hablan por sí mismas y aportan elementos discursivos.

Un ejemplo de esto es la edad de los intérpretes, la cual permite que la inminencia de la muerte se asome en el discurso. Cada caída, cada gesto de mostrarse, de señalar una parte de su cuerpo, cada torcedura o paso en falso hace alusión a la finitud de la vida, de la corporeidad.

Este aspecto no sólo se queda en la escena, más bien, lo que sucede en escena tiene una relación directa con la vida cotidiana de los hombres y mujeres que participaron en la obra. Se trata de gente que no se había dedicado profesionalmente a las artes escénicas. Son personas que decidieron vivir la experiencia como algo distinto en su vida.

Uno de los participantes, Karlheinz Buchwald, comenta: “Casi perdemos la audición para *Kontakthof*. Mi esposa, Ulla, y yo estábamos sentados tomando el desayuno y escuchando la radio WDR 3 cuando oímos acerca del nuevo proyecto de Pina, «*Kontakthof*

---

désireux de regarder en avant, bien qu'encore en proie aux démons su passé.” Leonetta Bentivoglio, *Pina Bausch vous appelle*, pp. 26-27

<sup>3</sup> “...le quotidien avec son lot d'aliénations et de conflits entre hommes et femmes, et la pratique de l'art de la scène avec ses contraintes incesantes de devoir se produire, de devoir se vendre.” Norbert Servos, op. cit., p. 90

con señores mayores de 65 años»<sup>4</sup>. Él mismo comenta sobre las dificultades que tuvo para controlar su cuerpo, para lograr un movimiento; sobre el trabajo duro de los ensayos y las funciones pero también sobre las satisfacciones que les brindó, tanto a él como a su esposa, esta experiencia.

En relación a este testimonio, creo que el montaje de *Kontakthof* con personas mayores que no se dedicaban a la danza es, además de una propuesta artística y estética particulares, un acto que dota a las personas, en este caso a los señores y señoras mayores de 65, de la experiencia, no sólo del movimiento, sino del estar en escena. Hecho que, me parece, enriquece la experiencia vital de los individuos y en este sentido la obra tiene un grado de trascendencia ética además de plantear una poética escénica personal.

El trabajo con cuerpos maduros no sólo se nota en la expresividad particular que tienen en la escena, sino también en el trabajo diario. Jo Ann Endicott, quien había interpretado la obra en la versión de 1978, fue una de las encargadas de ensayar con los hombres y mujeres de esta nueva versión. Ella habla sobre la experiencia de trabajar con ellos: “... en *Kontakthof* tengo de cierta manera una doble función, no sólo como directora de ensayos, junto con Beatrice Libonati, sino también como “suplente” [...] porque en cualquier momento cualquier cosa puede pasar con la gente mayor...”<sup>5</sup>. Y comenta sobre los sucesos en las giras, los problemas de salud de algunos participantes, los cuidados especiales que requieren. Es decir, que el trabajo del cuerpo y su particularidad no sólo se ve y se vive en el escenario sino en la experiencia total del proceso creativo.

Ann Endicott, a propósito de la celebración después de una función, agrega: “Nunca olvidaré a Thea, nuestra señora más grande, en aquel entonces de 72, ahora de 75 años de edad, improvisando una danza junto con Anke. Nunca había visto nada tan expresivo, extraño e interesante, un toque de Wigman”<sup>6</sup>

Aunque Pina Bausch supervisó el trabajo, no intervino demasiado en el sentido de modificar cosas para hacer una versión especial para hombres y mujeres mayores, de modo

---

<sup>4</sup> “We almost missed the audition for *Kontakthof*. My wife, Ulla, and I were sitting having breakfast listening to the radio- WDR 3 when we heard about Pina’s new project *Kontakthof`with seniors over 65 years of age`*” *Kontakthof with ladies and gentlemen over 65. A piece by Pina Bausch*, p. 30

<sup>5</sup> “...in *Kontakthof* I have a sort of double function, not only with Beatrice Libonati as Rehearsal Directress, but also as “stand by” [...] because at any time anything could happen with elderly people...” *Ibíd.* p. 24

<sup>6</sup> “I will never forget Thea, our oldest senior woman, then 72, now 75 years of age, improvising a dance together with Anke. I had never seen anything so expressive, weird and interesting, a touch of Wigman. *Ibíd.* p. 26

que las exigencias fueron casi las mismas que para la otra versión. Pina Bausch estuvo al pendiente del proceso y de las funciones, aunque no estuvo presente todo el tiempo.

La obra no estaba programada para que se presentara más de una vez. Bausch comentó: “Nadie tenía la menor idea de que *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* viajaría a tantos diferentes países europeos en los años siguientes”<sup>7</sup>. Sin embargo, la obra tuvo éxito y el trabajo y el entusiasmo de la gente que la hizo ha permitido que siga en cartelera.

Para el año 2010, *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* continúa presentándose en distintos recintos europeos y en ocasiones los hombres y mujeres mayores de 65 comparten el programa con otras piezas de Pina Bausch, incluyendo la más reciente versión *Kontakthof mit Teenagern, ab 14* que esta vez es representada por adolescentes procedentes de diez escuelas de Wuppertal y quienes ensayaron por cerca de un año.

---

<sup>7</sup>“Nobody had the slightest idea that *Kontakthof with ladies and gentlemen over 65* would travel to so many different European countries in the following years.” *Ibíd.* p. 8

### 3.2 Descripción general de la obra

Es difícil transmitir con una descripción todo el universo simbólico de *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*. Más allá de los temas evidentes como los roles de género, las relaciones amorosas heterosexuales, la ternura y la violencia, la obra está cargada de atmósferas que remiten a un tiempo anterior que se vive con nostalgia. Basta indagar un poco sobre los elementos que utiliza Bausch para descubrir los habitantes de su obra. Un ejemplo de esto es la música utilizada en *Kontakthof*. Se trata de canciones populares como tangos o piezas de los años 40. La sonoridad de estas piezas refieren a una época añeja, un poco melancólica y ácida. Por otra parte, la infancia y la vejez dialogan a través de objetos, como un caballito mecánico que montan sobriamente las mujeres mayores con vestidos de noche, o el ratón de juguete con el que un hombre asusta a una mujer en un juego infantil. La sensualidad de los cuerpos mayores también está presente durante la obra en algunos movimientos golpeados de cadera que ejecutan los hombres y mujeres, así como en el contacto físico –caricias, jalones, abrazos, etc-. Los cuerpos revelan, sin la intención evidente de hacerlo, su sensualidad de manera despreocupada.

El espacio que habita *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* es un escenario que simula, según lo menciona Norbert Servos, el salón de ensayos que la compañía de Pina Bausch tiene en Wuppertal. El lugar lo describe Raimund Hoghe: “Salón de ensayos de Lichtburg, un antiguo cine. Ahora partido en dos por un muro. En una de las dos partes, en la de enfrente, un Mac Donald está instalado, siguiendo el modelo bien conocido de esta cadena [...]; en la otra, delante de una pantalla de video, Pina Bausch y su Compañía ensayan.”<sup>8</sup>

El escenario está aforado a la alemana, es decir, hay una pared de cada lado del escenario. Las paredes cuentan con dos puertas para el desahogo. Un gran ventanal permite que la luz entre al escenario reforzando la sensación de que se está en un interior y que afuera es de día. En una orilla del proscenio hay un caballito mecánico que las bailarinas hacen funcionar con monedas que piden a los espectadores.

Pocos son los elementos del escenario: además del caballito, se usan sillas y un piano. Al fondo del escenario hay una cortina que cubre una pantalla que nos remite al

---

<sup>8</sup> “Salle de répétition du Lichtburg, un ancien cinéma. Aujourd’hui coupé en deux par un mur. Dans une des deux parties, celle de devant, un Mac Donald s’est installé, suivant le modèle bien connu de cette chaîne [...]; dans l’autre, devant un écran vide, Pina Bausch et sa Compagnie répètent.” Raimund Hoghe, op. cit., p. 7

espacio de ensayos de la compañía, el cual, como mencionamos, solía ser una sala cinematográfica. La pantalla permanece oculta hasta la segunda parte cuando se proyecta un video mientras los actores, sentados en sus respectivas sillas, dan la espalda al público y lo ven junto con los espectadores.

La iluminación es simple, en ámbar. Aunque no existe una progresión de tiempo que nos remita a una hora del día en particular, durante la obra existen algunos cambios de luz que apoyan, de manera sutil, el desarrollo rítmico de la misma.

Un cambio de luz importante se genera en la segunda parte de la obra cuando se forma un contraluz con los cuerpos de los bailarines distribuidos por el espacio y cuyos movimientos son como de quien se queda dormido de pie; después, repiten la acción sentados. En esta escena de la obra la iluminación crea una atmósfera distinta, más íntima; se trata de una escena a media luz en la que el silencio es atravesado por el canto de un ave que simula una mujer. Todos visten de negro. La referencia inmediata es la muerte.

La composición espacial está basada en trayectorias lineales que describen tanto verticales como horizontales y que, generalmente, se hacen de ida y vuelta. Una trayectoria que se vuelve un motivo es la diagonal de izquierda arriba a derecha abajo actor. Este desplazamiento se repite a lo largo de la obra y cada vez que se hace cobra un nuevo sentido. El círculo es otro elemento compositivo. Su uso es extremadamente mesurado, lo cual permite que el espectador tenga muy presentes los momentos en los que los bailarines forman esta figura. Ellos se desplazan al unísono mostrando gestos que nos remiten a un evento social y que contrasta con el resto de la composición que, como mencionamos, en general está basada en trayectorias lineales.

Aunque no hay una línea dramática ni narrativa, algunas de las escenas contienen pequeños conflictos que no tienen consecución, es decir, no operan bajo una lógica causal sino, más bien están construidas como una especie de “lluvia de ideas” acerca de las relaciones entre hombres y mujeres, sus comportamientos en sociedad y la inminencia de la muerte.

Dado que no es un trabajo narrativo ni se trata de una obra dramática, no existen personajes propiamente dichos y este hecho tiene que ver con la estructura de la obra: “Evidentemente, la concepción del texto como collage es incompatible con la pervivencia

de personajes [...]”<sup>9</sup>, afirma José Sánchez. Sin embargo, es posible identificar, gracias al vestuario, la actitud y las acciones, algunos bailarines que por momentos se acercan a la interpretación de un personaje. Esto sucede con un par de mujeres que en algunos momentos de la obra visten camisones color durazno. Tanto su actitud como sus movimientos son ligeros. Las acciones que realizan, que en general consisten en hacer críticas triviales, bailar alegremente y hasta flirtear, les dan un carácter particular e identificable. Un hombre se acerca también a la idea de interpretar un personaje, pues en varias ocasiones enumera y anota en un cuaderno. Él se pasea por el escenario mientras otras acciones suceden simultáneamente. Su presencia no ocupa un primer plano, pero sus intervenciones intermitentes y bien definidas permiten que no pase desapercibido.

En general, cada escena está constituida como una unidad de acción cuyo principio y fin puede identificarse a un nivel bastante intuitivo y sensible. Me remito a la definición de escena que hace Christian Metz refiriéndose al terreno cinematográfico: “La escena reconstituye [...] una unidad que *todavía* se siente como «concreta» y como análoga a las que nos ofrece el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada)” y agrega “En la escena, el significante es fragmentario (varios planos que no son más que «perfiles» -*Abschattungen*- parciales), pero el significado se siente como unitario”<sup>10</sup>. Me parece muy oportuna esta definición, pues en la obra que analizamos es así como funcionan las escenas, como momentos completos, autosuficientes, que, aunque forman parte de un todo que es la coreografía completa, cada escena tiene su propio pequeño conflicto, su propio carácter y su particular existencia.

Una singularidad de las escenas es la existencia de un “elemento contrastante”; es decir la presencia de un elemento dispar en la escena que permite una cierta asimetría, no tanto en el diseño espacial, sino en el terreno de las acciones. Por ejemplo, en una de las ocasiones en las que se usa la diagonal-motivo que antes he mencionado, las mujeres se desplazan en ésta y, mientras caminan, los tobillos se les tuercen, los tacones les incomodan y hacen falsear su paso. Al final de esta diagonal de mujeres, un hombre camina con paso gracioso que contrasta con los pasos de las mujeres. En otra escena, mientras los hombres y mujeres se desalían los unos a los otros frenéticamente, casi como una “pijamada

---

<sup>9</sup> José Sánchez, op. cit., p. 129.

<sup>10</sup> Christian Metz, “La gran sintagmática del film narrativo” en *Análisis estructural del relato*, p. 155.

enloquecida”, valga la expresión, un hombre perfectamente arreglado camina sobre el proscenio con actitud sobria y ve a los espectadores mientras ajusta las mangas de su camisa. Estos elementos a los que me refiero como “contrastantes”, no inician ningún conflicto, antes bien, son empleados para evitar la homogeneidad. Su uso es sutil y produce el efecto de una especie de “textura” en la escena.

La transición entre una escena y otra, frecuentemente se lleva a cabo de manera abrupta y el público puede atestiguarla claramente. Son comunes las irrupciones musicales o acciones como cuando un hombre avienta un ratón a una mujer y ella grita. Esta manera de construir las transiciones provoca la sensación de una obra hecha a base de fragmentos y al mismo tiempo permite diseñar y conservar el ritmo de la misma.

Todas estas características sumadas, hacen de *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* una obra compleja que es posible leer en distintas direcciones y cuyo estudio puede estar dirigido a diferentes aspectos. El análisis que hacemos más adelante retoma los elementos de las escenas que conllevan una relación entre actores-bailarines y espectadores.

## CAPÍTULO IV. El efecto de distanciamiento en *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*.

### 4.1 Descripción del recurso

“La ventaja principal del teatro épico, con su efecto de distanciamiento —que no persigue otro objeto que mostrar al mundo como algo capaz de ser estudiado y analizado— es precisamente su naturalidad y su terrenalidad, su humor y su renuncia a todo elemento místico, incorporado al teatro desde épocas remotas”  
B. Brecht

El término efecto de distanciamiento fue utilizado por Bertolt Brecht<sup>1</sup> para designar el recurso principal de su teatro épico, el cual buscaba que el espectador mantuviera una actitud crítica ante lo que presenciaba en la escena. La base de su teoría teatral se vio fuertemente influenciada por las ideas marxistas y el pensamiento dialéctico hegeliano.

El teatro épico fue designado así, pues para lograr que el espectador tuviera esta actitud crítica y sacara sus propias conclusiones, Brecht consideró necesario retomar la figura del narrador, así como elementos que ayudaran a clarificar el discurso. Entre estos elementos había carteles con datos sobre sucesos que acontecían simultáneamente, cifras o citas; números musicales y proyecciones documentales.

Para que el teatro fuera un instrumento político, cuyo propósito fuera concientizar a las personas, era necesario presentar los acontecimientos como algo extraño. De esta manera, Brecht buscaba que las cosas que se daban por hechas fueran revaloradas: “Se procura en cierto modo que lo sobreentendido resulte «no entendido»; pero con el único fin

---

<sup>1</sup> Eugen Bertolt Friedrich Brecht (1898-1956) nació en Augsburg. Sus estudios de medicina fueron interrumpidos al ser requerido para el servicio sanitario durante la Primera Guerra Mundial. A mediados de la década de los veinte, tuvo contacto con el marxismo y con algunos artistas socialistas. Durante la República de Weimar presentó varias obras didácticas, entre ellas *La ópera de cuatro cuartos* (o de los tres centavos). En 1933, ya en el régimen nazi, fue acusado de alta traición y huyó hacia Dinamarca. Tras estar en varias ciudades europeas, en 1941 se estableció en California, Estados Unidos. En 1947 fue interrogado por el Comité de Actividades Anti Estadounidenses debido a la sospecha de sus ideas comunistas. Al día siguiente partió a Zurich, Suiza. Durante el período de su exilio escribió gran parte de su obra. A partir de 1949, y hasta su muerte, residió en Berlín del Este donde fundó, junto con su esposa Helen Weigel, el Berliner Ensemble. La versión oficial de su fallecimiento fue un ataque al corazón aunque se ha sugerido que su muerte estuvo relacionada con la policía secreta de la República Democrática de Alemania, la Stasi.

de hacerlo más comprensible”<sup>2</sup>. Y agrega: “En todo sobreentendido hay una lisa y llana renuncia a entender”<sup>3</sup>.

La manera que encuentra Brecht para lograr esta comprensión es, precisamente, el efecto de distanciamiento. Este recurso busca alejar al espectador de lo que está viendo, de modo que pueda observar los hechos con cierta distancia y pueda tomar una postura ante ellos. Para esto, es imprescindible que el espectador no se involucre emotivamente con la anécdota; es decir, que conserve “la cabeza fría”.

El actor propicia la actitud crítica del espectador, pues su técnica consiste en mostrar tanto los sucesos como las acciones y los gestos de los personajes. Si el actor muestra y el espectador tiene oportunidad de observar lo mostrado sin turbaciones emocionales, entonces se evita la ilusión, el engaño. Sin embargo, no debe confundirse esta actitud crítica con una antipática, pues para tomar partido por algo debe haber un sentimiento de empatía. El efecto de distanciamiento no busca la identificación que, en términos de Brecht, es equiparable a la enajenación. Sin embargo, no hay que perder de vista que “ningún proceso se vuelve antipático por el distanciamiento”<sup>4</sup>.

Para una lectura clara de lo representado, es necesario limpiar el canal de comunicación entre la sala y el escenario. La relación entre los actores y los espectadores es directa y clara. Los actores no pretenden ser un personaje: “Imitará a otro individuo, pero de ninguna manera hasta el punto de transformarse en el otro; nunca con la intención de olvidarse y hacerse olvidar a sí mismo”<sup>5</sup>. La caracterización es sólo un medio para comunicar algo y se debe hacer evidente. El escenario es un espacio donde uno –el actor– comunica e informa algo a otro –el espectador–. En esta relación directa entre el actor y el espectador la cuarta pared es totalmente anulada.

Además de la técnica demostrativa del actor, en el teatro épico se evitan los elementos ornamentales así como todo intento por crear atmósferas que remitan a lugares, estados de ánimo, horas del día, etc. Se evita todo intento ilusionista. De esta forma el escenario no es un lugar mágico donde suceden cosas misteriosas e inesperadas. Tampoco

---

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro v. I*, p. 182

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 128

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 196

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 176

se pretende que lo que se presenta es algo natural, no ensayado. Los actores evidencian que se trata de una representación.

La iluminación cumple una “función neutralizadora”, pues, al ser ésta sencilla y al limitarse a cumplir un objetivo funcional: que las cosas “se vean” (es decir, que, como los actores, su función es simplemente “mostrar”), evita que lo que sucede en la escena se convierta en algo “hipnotizador”.

El efecto de distanciamiento empleado por Brecht atendía a una postura política específica que consideraba el teatro como un vehículo de ideas y como un instrumento de emancipación. Brecht consideraba que esta actitud crítica del espectador era también una actitud artística. La participación del espectador al tomar partido en una situación derivaría en la formación –entiéndase también educación- de un tipo de espectador que recibiría los productos artísticos de una manera activa. El espectador crítico estaría dispuesto a la discusión y a la reflexión y no adoptaría una actitud puramente contemplativa.

Brecht insistía en que la única función del teatro era divertir, dar placer: “Pero no hay cosa que necesite menos justificación que los placeres”<sup>6</sup>, afirmaba; y que el tipo de entretenimientos variaban de un contexto a otro. Por esta razón era imprescindible que los creadores de teatro actuaran de acuerdo a su contexto particular; es decir, que estuvieran comprometidos con lo que sucede en la realidad.

Su teoría sobre el teatro y la participación de los espectadores deriva de la consideración de que el contexto de su sociedad era la era científica, la producción en masa, los dueños, las minorías y el proletariado (los que “producen mucho y viven mal”), a quienes llama los “verdaderos hijos de la era científica: “Un teatro que hace de la actividad creadora, de la productividad, la principal fuente de diversión, debe convertirla también en tema...”<sup>7</sup>, dice Brecht.

Pina Bausch está lejos de dirigir su creación a la clase obrera. Sus espectáculos son grandes producciones que se presentan en teatros cuyo acceso está pensado para cierto sector de la población: una clase media o media alta instruida en los cánones de la estética occidental que se manejan en el mercado del arte mundial. Sin embargo, considero que existen dos puntos en los que las inquietudes de Brecht y de Bausch dialogan a través de

---

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 109

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 116

sus creaciones. El primero es considerar el teatro, o para decirlo de una manera más amplia, las artes escénicas, como una fuente de placer a la que todos tendríamos derecho. Brecht lo hace creando obras pensando en el sector obrero, Pina Bausch, en el caso de *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*, lo hace permitiendo a los intérpretes, quienes, recordemos, son personas de cierta edad cuya profesión no era la de actor ni de bailarín, vivir la experiencia de la representación. De esta manera, Bausch amplía la idea de quién puede y debe bailar o actuar en un espectáculo profesional.

El otro punto coincidente entre estos dos alemanes es la urgencia de tener espectadores activos que no sólo observen sino también participen: “El espectador participa en el espectáculo: él ve, piensa, siente (experimenta) algo y en su cabeza, estos pensamientos a veces se ponen a saltar”<sup>8</sup>, afirma Bausch en una entrevista.

En estos intereses comunes entre Bertolt Brecht y Pina Bausch hallamos el puente que nos permite elaborar una hipótesis sobre las razones que tuvo Pina Bausch para emplear el efecto de distanciamiento como un recurso en *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*. Suponemos que la decisión surgió de la necesidad de tener una relación directa y honesta con su espectador; de tener una relación sala-escenario libre de ruido, de ornamentos que pudieran impedir que los sentimientos y acciones humanas representadas lleguen al espectador. Bausch comenta: “Si alguien tiene un sentimiento de reencuentro, yo estoy contenta de ello”; y agrega: “No hay artificios y no se encuentra en escena más de lo que es necesario: cada objeto tiene su función. Nada es superfluo.”<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “Le spectateur participe au spectacle: il regarde, il pense, il ressent quelque chose et dans sa tête, ces pensées se mettent parfois à bondir”, Norbert Servos, op. cit., p. 292

<sup>9</sup> “Si quelqu’un a le sentiment d’une rencontre, j’en suis ravie.” “Il n’y a pas d’artifices et on ne trouve sur scène que ce que qui est nécessaire: chaque objet a sa fonction. Rien de superflu.” Loc. Cit.

#### 4.2 El efecto de distanciamiento en *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*

El primer elemento que estudiaremos del efecto de distanciamiento aplicado en la obra, es la acción de mostrar, la cual involucra, de manera natural, la anulación de la cuarta pared. Es decir que, los actores-bailarines no actúan como si estuvieran en un mundo ajeno al espectador. La sala y el escenario no están divididos por esta pared imaginaria, lo cual supone que el actor toma en cuenta la presencia del espectador en todo momento.

La obra comienza con una mujer al centro del escenario que se muestra al público. Muestra su cuerpo: por delante, la espalda, el rostro, los dientes, el perfil, las palmas y el dorso de las manos. Tras ella, las mujeres y hombres que están sentados al fondo del escenario acuden al centro y de igual forma se muestran.

Esta apertura de la obra, este presentarse ante el espectador de manera frontal, establece la primera regla del juego: hablaremos de manera directa. Al mostrar el perfil, los actores-bailarines, en un primer momento lo corrigen apretando el abdomen e irguiendo su figura, pero inmediatamente después relajan esta postura arreglada y dejan la real. El gesto de extender los brazos para mostrar las manos así como el gesto de mostrar el perfil sugieren un “no hay nada que esconder”, “estos somos y así somos”.

Unas escenas más adelante, también se muestran gestos al espectador. Esta vez son gestos que se hacen unos a otros. Pasan al frente por parejas: un hombre y una mujer. Se pellizcan, se jalan las ropas, se pican la nariz, se rozan, se muerden, se pegan... Después de cada acción, el resto de los hombres y mujeres que permanecen sentados al fondo, aplauden. Cada acción es ejecutada con una actitud claramente demostrativa hacia el espectador.

A propósito del gesto, Brecht menciona: “El objetivo del efecto de distanciamiento es distanciar el gesto social subyacente en todas las situaciones”<sup>10</sup>.

Podemos relacionar la clase de gestos que se muestran en *Kontakthof* con el comportamiento en sociedad. Los gestos agresivos entre las parejas, y los aplausos después de cada gesto, sugieren un modo de concebir las relaciones entre géneros; relaciones en las que los límites entre el acercamiento violento y el cuidadoso son traspasados con facilidad.

En otro momento de la obra, los hombres y mujeres forman un círculo mientras se desplazan y hacen gestos como acomodarse la ropa, frotarse las manos, sonreír, tocarse la

---

<sup>10</sup> Bertolt Brecht, op. cit., p. 174

oreja, voltear... Todas estas acciones están inscritas en un contexto que resalta las convenciones de comportamiento público: “El gesto es la relación corporal de un individuo con su medio ambiente”<sup>11</sup>, afirma Gabriel Weisz en su texto sobre literatura y representación.

Me permito recordar aquí la interpretación que hace la investigadora Leonetta Bentivoglio sobre el tema de *Kontakthof*. Ella considera que se trata de un espectáculo culto que muestra a la sociedad alemana de la posguerra. En aquel momento, Alemania se encontraba en auge económico y no tenía la intención de recordar los desastres del pasado. Si esta interpretación es acertada, los gestos del comportamiento social que muestran los hombres y mujeres en la obra, son entonces “la expresión mímica y gástica de las relaciones sociales que vinculan entre sí a los hombres de determinada época”<sup>12</sup>. Es decir, se trata de gestos construidos socialmente que relacionan los ámbitos público y privado.

Existe también una tercera forma de mostrar el gesto. Esto ocurre cuando una mujer es llevada hasta el centro del escenario por un hombre. Él la deja ahí y ella se acaricia un brazo, huele su piel. El hombre regresa por ella y la lleva hasta su silla al fondo del escenario. Esta acción se repite con distintas mujeres que, además, se abrazan, se acarician el rostro, la cabeza, se rascan. Poco a poco se llena el escenario con mujeres que se hacen gestos tiernos a sí mismas y gradualmente se van quedando sus parejas a quienes también les hacen gestos suaves, tiernos. En este momento, los gestos se vuelven íntimos y la intención de mostrar desaparece. Posteriormente, una de las parejas exagera los gestos tiernos hasta convertirlos de nuevo en bruscos y agresivos.

De modo que la acción de mostrar tiene tres variantes. La primera consiste en presentarse para entablar una relación directa con el espectador: sin ilusiones, sin pretensiones. La segunda está relacionada con el gesto social. Consiste en mostrarse ante los demás según un marco de apariencias y convenciones. La tercera variación consiste en mostrarse al otro en un gesto de intimidad consigo mismo.

El siguiente aspecto del efecto de distanciamiento que abordaremos es la acción de evidenciar las situaciones y los elementos del teatro. Las escenas que describiremos a continuación tienen como propósito obviar que se está ante un espectáculo escénico, que se

---

<sup>11</sup> Gabriel Weisz, *Dioses de la peste*, p. 56.

<sup>12</sup> Bertolt Brecht, loc. cit.

ha ensayado y que no se trata de un suceso natural. Esto, para no crear ningún efecto ilusionista, ninguna atmósfera mágica e irreal, sino un ambiente humano, aterrizado en el presente, en ese preciso momento.

En una escena, hacia el final de la primera parte, una mujer toma un micrófono, lo coloca al centro del proscenio y, mientras las parejas de hombres y mujeres bailan en segundo plano, dice en alemán: “¿Dónde están ustedes? ¿En el teatro? Yo también. Nos veremos en el lobby durante el intermedio. ¿Van a venir? ¿Por su saco? Eso no tiene sentido. Echaré un vistazo a cada uno. Los reconoceré. Hay bailarines sobre el escenario. ¿Los ven? ¿Qué dijeron? ¿No debería llorar? ¿Dónde están ahora?”<sup>13</sup>

Al pronunciar este texto, dirigido directamente a los espectadores con una actitud totalmente neutra, la mujer refuerza lo que ya era evidente por el uso del espacio, la iluminación sobria y la ausencia de escenografía decorativa: se está en el teatro, en un lugar de representación.

Unos momentos después de la intervención de la mujer al micrófono, otra mujer hace evidente que lo que están representando ha sido ensayado: “¡Peter!, enseñame lo que has aprendido. Enseñame el paso de cadera que aprendiste”<sup>14</sup>, dice la mujer llamando a uno de los hombres que se aproxima y le muestra el paso. Ella lo reprende por no haberlo aprendido correctamente y alude a los ensayos y al tiempo durante el cual estuvieron repasando el paso. Enseguida, ella exclama: “¡Andreas, música!”. La mujer muestra a Peter cómo ejecutar el paso junto con el resto de los bailarines. Peter se incorpora al grupo y todos muestran al público el paso de cadera desplazándose de atrás hacia delante del escenario.

Una escena similar ocurre durante la segunda parte de la obra. El grupo se desplaza en una diagonal que cruza el escenario de izquierda a derecha. Mientras se desplazan por la diagonal, los bailarines hacen movimientos con los brazos en unísono. Una mujer se sale de la fila y se queja, al igual que la mujer que mencionamos antes, porque los demás no están haciendo bien los pasos. Esta mujer también se queja de tener que vestir de esa manera y

---

<sup>13</sup> “Where are you? In the theatre? Me, too. We’ll see each other in the lobby during intermission. You’re going to come down? Because of your suit? That’s not sense. I’ll take a good look at everyone. I’ll recognize you. There are dancers on stage. Do you see them? What did you say? I shouldn’t cry? Where are you now?” Aunque la mujer habla en alemán, yo he hecho la traducción del texto en inglés contenido en *Konhakt Hof with ladies and gentlemen over 65. A piece by Pina Bausch*, p.11

<sup>14</sup> “Hello, Peter! Show me what you’ve learned. Show me the hip-step that you learned” Loc. cit.

tener que usar los accesorios para la representación. La mujer llama a otra bailarina por su nombre, pero nadie le hace caso y la diagonal continúa. Al ser ignorada por los demás, comienza a jalar a los hombres para sacarlos de la diagonal y dar paso a la siguiente escena.

Otro momento que funciona para evidenciar que no hay ningún efecto ilusionista, es el que ocurre simultáneamente a la escena que hemos descrito antes en la que las mujeres se hacen gestos tiernos a ellas mismas. En esta escena, una mujer de morado va hacia el público y le pide a los espectadores una moneda para hacer funcionar un caballito mecánico ubicado en uno de los lados del proscenio.

La mujer de morado pide una moneda, la deposita en el caballito pero éste no funciona, así que regresa a pedir otra moneda. Después de varios intentos, un hombre muestra los cables del caballito que están desconectados. Enseguida los conecta y la mujer puede, por fin, montar el juego. Las demás mujeres consiguen su respectiva moneda y se forman para ocupar el caballito.

La acción de mostrar que los cables están desconectados y que no hay otra razón por la cual el caballito no funciona más que ésta, que es la más lógica, deriva en que, a través del humor, Pina Bausch juega con lo predecible, con lo evidente; hace notar, una vez más, que no hay trucos de magia, que lo que se hace sobre el escenario es completamente terrenal, llano.

El humor es una manera de distanciar al espectador, de impedir que se deje “hipnotizar” y le permite mantenerse despierto, atento y seguir las acciones. Gabriel Weisz señala la importancia del humor para una postura crítica: “Debemos aprender a valorar el humorismo porque siempre logra escapar a nuestras definiciones y por lo general logra cuestionar el edificio monolítico de la racionalidad.”<sup>15</sup>

El siguiente recurso que analizamos como procedimiento de distanciamiento es la proyección de material documental: “La incorporación de material fílmico documental en las obras de teatro también produce el efecto de distanciamiento. Las situaciones del escenario se distancian al contraponérseles situaciones de orden general en la pantalla”<sup>16</sup>

En un momento de la segunda parte de la obra los bailarines toman sus sillas y las colocan de espaldas a los espectadores. Un hombre trae consigo el proyector; se oscurece la

---

<sup>15</sup> Gabriel Weisz, op. cit., p. 140

<sup>16</sup> Bertolt Brecht, op.cit., p. 191

sala, se abre la cortina del fondo tras la cual está la pantalla. Espectadores y bailarines, que ahora forman, todos, parte de la sala, ven un documental sobre algunas especies de patos que llegan a un estanque cerca del río Elba.

La proyección no tiene consecuencias en el discurso, no se retoma posteriormente el tema ni tiene escenas precedentes que hagan “lógica” su aparición. ¿Por qué un documental sobre el comportamiento de estas aves, del cuidado de las madres hacia sus hijos, de su crecimiento y su migración a este lugar? ¿Por qué patos?

Considero que esta escena no afecta la progresión de la obra y que su ausencia no tendría consecuencias sensibles en la percepción rítmica, pues la escena anterior y la posterior a la proyección bien podrían funcionar si fueran consecuentes la una de la otra. Antes bien, la proyección del documental funciona como una fractura en la lógica racional y, de alguna manera, es un aviso al espectador: “lo que usted está viendo no tiene una lectura lineal ni causal”.

Me parece importante que durante esta escena, como lo he mencionado, la sala es una misma en la cual están incluidos los espectadores y los bailarines, que, a su vez, se vuelven espectadores. Aunque esta operación no es así de simple. El espacio de representación parece desaparecer, pues ahora, aparentemente, nadie está representando nada y todos miran algo que no es ficción, es decir, el documental. Sin embargo, por el tiempo que dura la proyección, que es apenas unos minutos, podemos saber que los espectadores originales no dejan de ser concientes de que los bailarines son tales y, por lo tanto, no se logra concretar la sensación de ser una misma sala. Esta doble operación en el espectador (que consiste en ser conciente de que los bailarines, a pesar de estar espectado, no dejan de ser los que están en el escenario), contribuye al efecto de distanciamiento.

Finalmente, analizamos una escena que no funciona con el efecto de distanciamiento pero que opera basada en la anulación de la cuarta pared. Hacia el final de la primera parte de la obra, los bailarines se sientan en sus respectivas sillas a lo largo del proscenio y comienzan a hablar todos al mismo tiempo dirigiéndose a los espectadores. Es posible entender lo que cada uno dice, gracias a que un hombre acerca un micrófono a ellos; a uno después de otro, como si estuvieran en una entrevista.

Lo que relata cada uno de los actores-bailarines es una historia de amor. Lo que alcanzamos a escuchar es un fragmento de dicha historia. Se trata de primeros encuentros,

de situaciones penosas, de enamoramientos. Estas anécdotas amorosas no funcionan para distanciar al espectador del fenómeno escénico en el sentido en que el público tenga que hacerse consciente de algo. Más bien, en esta escena la anulación de la cuarta pared es utilizada para lograr una comunicación directa y de confianza entre la sala y el escenario. Los actores toman como confidentes a los espectadores.

En general, Pina Bausch, a diferencia de Brecht, sí utiliza la identificación de una manera totalmente intencional, aunque no lo hace con el afán de enajenar al que observa sino como una búsqueda de una relación estrecha entre la humanidad del espectador y la humanidad del bailarín. Además, mientras Brecht buscaba que el espectador hiciera una lectura clara y unilateral de la obra para comprender cierto aspecto de la realidad y sacar sus propias conclusiones, el objetivo de Bausch es generar una lectura multilateral del espectáculo que derive en una experiencia y en una manera compleja de percibir la realidad: “Hay un sinfín de matices. Depende sólo del punto de vista escogido. Lo único que no es válido es una interpretación unilateral, porque todo puede verse siempre desde el punto de vista inverso”<sup>17</sup>, afirma Pina Bausch. Esta diferencia entre los propósitos de Brecht y de Bausch nos lleva a exponer los planteamientos que hace el investigador teatral Jorge Dubatti sobre el convivio teatral. Dichos planteamientos los tomaremos a modo de conclusión para el presente trabajo.

---

<sup>17</sup> José Sánchez, op. cit., p. 167

## **El convivio teatral a modo de conclusión**

Jorge Dubatti, investigador teatral argentino, ha hecho investigaciones sobre la percepción de los espectáculos y ha centrado su atención en la experiencia del espectador. Su trabajo *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado* está apoyado, en gran medida, en las declaraciones hechas por espectadores y teatristas en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Además de dichas declaraciones, Dubatti basa sus planteamientos en su propia experiencia como espectador.

Dubatti pretende aclarar la especificidad del lenguaje teatral a partir de las estructuras conviviales<sup>1</sup>. Es decir, el investigador ve en el convivio el principio de las artes escénicas; es éste el que hace de ellas una práctica pertinente frente a las producciones artísticas que prescinden de la presencia de un actor y un espectador en un espacio y tiempo comunes (menciónese el cine como ejemplo).

Esta especificidad del lenguaje teatral –que se extiende al terreno que estudiamos de la danza-teatro- contempla tres características: el acontecimiento convivial, el acontecimiento de lenguaje (o poético) y el acontecimiento de constitución del espacio del espectador. Dubatti insiste en que estos acontecimientos se dan en este orden y para que exista el siguiente es necesario que el anterior se haya cumplido. Además, si uno de ellos no se cumple, entonces no se trata de un acontecimiento teatral. Para que exista convivio es indispensable que un grupo de personas se reúnan en un mismo espacio y tiempo, que estén presentes. La experiencia del convivio es personal y volátil; no es posible aprehenderla, sólo vivirla.

A partir de la reunión de personas en un convivio, se puede dar paso al siguiente acontecimiento: el de lenguaje. Durante el convivio existen convenciones que nos hacen saber que entraremos en un espacio-tiempo extracotidiano que se rige por un lenguaje distinto al de la realidad cotidiana. Estas convenciones son, por ejemplo, que las luces de la sala se apaguen, o que se anuncie “la tercera llamada”. Lo que ocurre después de esta convención funciona ya, de una manera especial. Por una parte, el lenguaje verbal y no verbal que se utiliza en escena representa signos que crean un “universo paralelo al mundo”

---

<sup>1</sup> Dubatti aclara la existencia de la palabra “convival” en los diccionarios de lengua española; sin embargo él utiliza el término “convivial” por su uso común en Argentina. En este trabajo hemos respetado el término empleado por el investigador.

y que se basta a sí mismo para existir: “acontecimiento puro de lenguaje, lenguaje sin voluntad de referir a una realidad otra que el mismo lenguaje”<sup>2</sup>. Por otra parte, los signos verbales y no verbales del lenguaje implican una “semiosis ilimitada”; es decir, que, en tanto signos, existe una producción de sentido, pero dicha producción se da en direcciones infinitas.

El acontecimiento teatral no está completo si no existe la separación de los participantes entre quienes observan y entre quienes hacen el espectáculo. El tercer acontecimiento planteado por Dubatti es la constitución del espacio del espectador. Es el espectador quien testimonia el lenguaje poético “desde fuera”, y, aunque existen casos en los que la línea que separa al espectador del actor desaparece por momentos<sup>3</sup>, es indispensable que esta separación rija la naturaleza del evento.

En nuestras conclusiones ponemos especial atención en el primer acontecimiento: el convivial, pues hacia este punto nos ha llevado el empleo del efecto de distanciamiento en la obra que analizamos. Dubatti afirma: “el convivio es una práctica de socialización de cuerpos presentes, de afectación comunitaria”<sup>4</sup>. Además de la necesidad de las presencias, el acontecimiento convivial demanda audibilidad y visibilidad claras y estrechas. Dado que el teatro es un acontecimiento efímero, si la claridad no existe, entonces la experiencia, irrepetible, no estará del todo completa. Deducimos que el objetivo de Pina Bausch, al emplear los elementos del efecto de distanciamiento, es propiciar el convivio, el encuentro entre las personas que hacen el espectáculo y las que asisten a él. De aquí la importancia de mostrar, de derrumbar la cuarta pared, de tener un contacto “cara a cara” entre espectadores y bailarines.

El interés de Pina Bausch por generar obras que provoquen experiencias en los espectadores, más allá de aleccionar o contar historias, no es un hecho aislado. Es, más bien, una tendencia de las creaciones escénicas de finales del siglo XX –y aún en este principio del XXI-. Tanto la intención de generar un convivio como el empleo de diversos lenguajes en la puesta en escena son características de estos espectáculos. Edgar Chías señala: “enfrentamos eventos *intermedios* que suceden ante y con el espectador propiciando un acto convivial [...] para la producción de una experiencia común sin la distancia de la

---

<sup>2</sup> Jorge Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, p. 20

<sup>3</sup> Cf. *Ibíd.*, pp. 22 y 23.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 17

ilusión...”<sup>5</sup>. Pina Bausch, a través de los planteamientos del efecto de distanciamiento, anula toda ilusión que pudiese alejar a los espectadores de los actores-bailarines.

Sin embargo, a diferencia de Bertolt Brecht, Pina Bausch emplea el efecto de distanciamiento en *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*, no con la intención de mostrar conflictos e invitar a la resolución de los mismos, sino para mostrar dichos conflictos de la realidad y dejar asentada la complejidad que ésta representa: “El teatro, el arte, no es parte de un proceso revolucionario. Las contradicciones no son planteadas para que el espectador las resuelva, sino para que el espectador las constate y haga el ejercicio de una comprensión multilateral.”<sup>6</sup>, afirma José Sánchez a propósito de las creaciones de Heiner Müller, Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Pina Bausch. Esta comprensión multilateral está relacionada con la característica mencionada del acontecimiento de lenguaje: la “semiosis ilimitada”.

Finalmente, consideramos las implicaciones políticas de la creación de *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65* –, pues, tras los procedimientos técnicos de una obra existe una concepción política y ética del arte. Por una parte, al tratarse de una obra en la que participan actores-bailarines de más de sesenta y cinco años, los límites de las prácticas escénicas occidentales se amplían; la obra es un esfuerzo de inclusión de otros sectores en el teatro-danza como experiencia escénica, no del lado del espectador sino de quien hace la obra sobre el escenario. Por otra parte, el uso del cuerpo en esta obra es en sí un acto político en tanto que muestra gente real, cuerpos con su propia historia que se muestran ante el otro, el espectador, de manera directa, “*vis à vis*”, en busca de establecer contacto, de encontrarse: “(Aunque) la danza teatro de Pina Bausch... usa algunos de los conceptos básicos del teatro épico [...] sus objetivos políticos son diferentes... La diferencia es que sus actores se muestran a sí mismos; la ruptura que representan entre cuerpo y rol social es experimentada y representada en sus propios cuerpos”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Luis Mario Moncada y Edgar Chías, op. cit., p. 27

<sup>6</sup> José Sánchez, op. cit., p. 166

<sup>7</sup> “(Although) Pina Bausch’s dance theatre... uses some of the basic concepts of epic theatre [...] her political goals are different... The difference is that her actors show themselves; the split they enact between body and social role is experienced and enacted on their own bodies” Elizabeth Wright citada por Ciane Fernandes en *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*, p. 10

El estudio de *Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65*, además de ser una oportunidad para bucear en uno de los universos de Pina Bausch, ha sido también un motivo para reconocer la responsabilidad que nos queda, como estudiosos y creadores de teatro, de estar abiertos a los distintos campos del conocimiento y hacer lecturas y creaciones complejas que estén “a la altura” de nuestra realidad.

## ANEXO 1

### Maestros de Pina Bausch: Semblanza biográfica

**Jean Cébron** (Francia, 1938) Tras haber estudiado en Londres la técnica de danza moderna Jooss- Leeder, crea la propia y la enseña, entre otras escuelas de Alemania, en el Folkwang Ballet que dirige Kurt Jooss. En 1964 forma parte de la compañía de Jooss destacando su interpretación de la Muerte en la coreografía *Der grüne Tisch (La mesa verde)*.

**Margaret Craske** (Reino Unido, 1892-Estados Unidos,1990) Bailarina y profesora de danza clásica. Estudió la metodología de Cecchetti. En 1924 fundó su escuela en Londres. Entre 1939 y 1946 residió en la India donde fue discípula del gurú Meher Baba. En 1946 se establece en Estados Unidos donde es profesora de ballet en el American Ballet Theatre y en la Metropolitan Opera Ballet School (1950-1968). Dirigió la Manhattan School of Dance (1968-83).

**Mary Hinkson** (Estados Unidos, 1930) Estudió en la escuela de Martha Graham, donde, en 1951, comenzó a dar clases y un año más tarde se unió a la compañía. Desempeñó papeles principales del repertorio de Graham, en obras como *Canticle for Innocent Comedians*, *Seraphic Dialogue*, *Acrobats of god*, *Sam son Agonistes* y *Circe*. También impartió clases en la Juilliard School y en la School of Performing Arts. Bailó en las compañías de Donald McKayle, de Glen Tertley y de Jonh Butler, en el New York City Ballet y en el American Ballet Theatre.

**Louis Horst** (Estados Unidos, 1884-1964) Pianista y compositor interesado en la formación musical de los bailarines. Colaboró como acompañante musical del Denishawn y creó un método de enseñanza cuyos principios expone en dos obras: *Pre-classic dance forms (Formas de la danza pre clásica)* y *Modern dance forms (Formas de la danza moderna)*. Fue el director musical de la compañía de Martha Graham (1926-1948), para quien también compuso la música de obras como *Primitive mysteries (Misterios primitivos)* y *Frontier (Frontera)*. En 1934, fundó la revista *Dance Observer*. Enseñó composición musical para danza en el Neighborhood Playhouse School of Theater en Nueva York

(1928-1964), en el Bennington College (1935-1945), en la Connecticut College Summer School (1948-1963) y en la Juilliard School (1958-1963).

**Lucas Hoving** (Países Bajos, 1912-Estados Unidos, 2000) Estudió y bailó con Kurt Jooss. A mediados de la década de los cuarenta se trasladó a Estados Unidos donde bailó con los coreógrafos Martha Graham, Valerie Bettis, José Limón y Doris Humphrey. A principios de los años sesenta, fundó su propia compañía. Impartió clases en la Juilliard School, en la Essen Folkwang School y en la Swedish State Dance School. Dirigió la Rotterdam Dance Academy de 1971 a 1978. En 1984 funda el Dancelab en San Francisco, el cual, un año más tarde sería el Lucas Hoving Performance Group. A los 72 años interpreta un solo autobiográfico (*Growing up in Public*), montado por Remy Charlip.

**Kurt Jooss** (Alemania, 1901-1979) Discípulo de Rudolf von Laban. Estudió con él las leyes del espacio y del movimiento aplicándolas a sus composiciones coreográficas. En 1939 huyó de los nazis y permaneció en Gran Bretaña hasta 1949. En ese año, regresó a Alemania y reorganizó su Estudio y su compañía. Jooss estuvo interesado en la expresión de los sentimientos humanos. Su obra más representativa fue *Der grüne Tisch (La mesa verde)*, basada en la danza de la muerte. Esta obra denuncia la guerra y, aunque Jooss la crea en 1932, es presentada aún después de la Segunda Guerra Mundial. El trabajo del coreógrafo está considerado dentro de la escuela alemana expresionista.

**José Limón** (México, 1908-Estados Unidos 1972) Llegó a los Estados Unidos a la edad de siete años. sus primeros estudios de arte se dirigieron a la pintura. Más tarde, al involucrarse en la danza, conoce a Doris Humphrey, de quien aprende y con quien colabora en la Compañía Humphrey-Weidman. En 1947 forma su propio grupo pidiendo a Humphrey que asuma la dirección artística y trabaje con él como coreógrafa. A lo largo de su carrera, alternó la coreografía, la ejecución y la enseñanza. Creó su propia técnica, la cual sigue vigente, así como su repertorio que aún se representa por la José Limón Dance Company.

**La Meri (Russell Meriwether Hughes,** Estados Unidos, 1899-1988) Bailarina y profesora interesada en el estudio y ejecución de las danzas étnicas de Estados Unidos y las danzas orientales. Fundó, junto con St. Denis, la New York School of Natya, más tarde llamada Ethnological Dance Center. También formó su propia compañía llamada Exotic Ballet. Escribió, entre otros, *Principles of the Dance Art (Principios del arte de la danza,*1933) y *Gesture Language of the Hindu Dance (Lenguaje gestual de la danza hindú,* 1941).

**Helen Mc Gehee** (Estados Unidos) Tras haber estudiado en la Randolph-Macon Woman's University, estudió danza moderna con Martha Graham. En 1940 se une a su compañía en la que desempeña los papeles protagónicos del repertorio griego de Graham. Más tarde, creó su propia compañía para la que también hizo los diseños de escenografía y vestuario. Crea y dirige su propia escuela de danza en Nueva York.

**Herbert Ross** (Estados Unidos, 1927-2001) Coreógrafo y director de cine. Durante las décadas de los cincuenta y sesenta alternó su trabajo en producciones de Broadway y en el American Ballet Theatre. Hizo coreografías tanto para el teatro como para el cine y la televisión. Entre sus películas más reconocidas están *The shining boys* (1975) y *The goodbye girl* (1977).

**Paul Sanasardo** (Estados Unidos, 1928-¿?) Estudió danza con Antony Tudor y Martha Graham, entre otros. Bailó en las compañías de Anna Sokolow y Pearl Lang, en Broadway y en la New York City Opera. En 1957 fundó su propia compañía junto con Donya Feuer, la cual existió hasta 1986, después de lo cual continuó enseñando y haciendo coreografías para diversas compañías. En 1958, fundó su escuela Studio for Dance, posteriormente llamada Modern Dance Artist Inc. Fue el director artístico de la Batsheva Dance Company (1977- 1981).

**Paul Taylor** (Estados Unidos, 1930) En un principio, sus estudios estuvieron dirigidos al dibujo y a la pintura. Posteriormente, estudió danza moderna y bailó en las compañías de Pearl Lang, Merce Cunningham y Martha Graham. De Cunningham retomó la intervención del azar como elemento creativo. La influencia que ejerció Graham en su trabajo estuvo

relacionada con el carácter teatral de sus danzas y con la importancia de la interpretación que daba al trabajo de los bailarines. Entre sus recursos innovadores estuvo el uso de sonidos no musicales (timbres de teléfono, latidos de corazón, el sonido del viento, etc.) y la introducción de objetos al escenario como animales o bicicletas. Además, fue de los primeros en vestir a sus bailarines con ropa cotidiana. Paralelamente a su carrera de bailarín, se desempeñó como coreógrafo. Fundó su propia compañía, la Paul Tylor Dance Company. Su trabajo coreográfico estuvo emparentado con el movimiento artístico neodadá.

**Antony Tudor** (Reino Unido, 1909- Estados Unidos, 1987) Maestro, coreógrafo y bailarín de danza clásica. Comenzó su entrenamiento con Marie Rambert en 1928 y, dos años más tarde, se unió a su compañía. También estudió con Pearl Argyle, Harold Turner y Margaret Crasket. En 1938, fundió el London Ballet junto con Hugh Laing. Más tarde, trabajó en el Royal Swedish Ballet (1949-1950) y en el New York City Ballet (1951-1952). Fue director de la Metropolitan Opera Ballet School, de la Juilliard School y director asociado del American Ballet Theatre. Su trabajo se centró en transmitir el comportamiento humano, especialmente la angustia y los pesares de los hombres y mujeres ordinarios; de este modo estableció el “ballet psicológico”.

**Ethel Winter** (Estados Unidos, 1924) Comenzó sus estudios de danza en el Bennington College. A mediados de la década de los 40, ingresó a la compañía de Martha Graham donde desempeñaría roles protagónicos que antes había interpretado la propia Graham en coreografías como *Herodiade* o *Frontier*. Además, bailó y colaboró con Sophie Maslow y Anna Sokolow. Creó su propia compañía en la que también bailó. Fue profesora de danza en la escuela de Martha Graham hasta 1993 y en la Juilliard School.

**Hans Züllig** (Alemania, 1914-1992) Estudió la técnica de danza moderna Jooss- Leeder en su país natal. Se desempeñó como bailarín solista en la compañía de Kurt Jooss durante el periodo de 1935 a 1947. En 1945 creó, para la misma compañía, *Le Bosquet* (*El bosquecito*). Entre 1950 y 1953 se dedicó a la docencia en la escuela del mismo Jooss. Posteriormente, fue a Chile donde trabajó como bailarín y coreógrafo.

## ANEXO 2

### Obras de Pina Bausch

1967/68. *Fragment (Fragmento)*. Música de Béla Bartók. Obra hecha para el Ballet Folkwang

1969. *Im wind der zeit (En el viento del tiempo)*. Música de Mirko Dorner. Basada en la ópera *The Fairie Queen (La reina de las hadas)* de Henry Purcell en la versión de Kurt Joos. Esta obra ganó el primer lugar del concurso de coreografía en Colonia, Alemania.

1974. *Fritz*. Música de Gustav Mahler, Wolfgang Hufschmidt. Comparte el programa con *Der grüne Tisch (La mesa verde)* de Kurt Joos y *Rodeo* de Agnès de Mille.

*Iphigenie auf Tauris (Ifigenia en Tauride)*. Ópera- danza. Música de Christoph Willibald Gluck. Duración: 2 h aprox.

*Ich bring dich um die Ecke*. Música popular. Comparte el programa con *Großstadt (La gran ciudad)* de Kurt Joos.

*Adagio. Fünf Lieder von Gustav Mahler (Adagio. Cinco canciones de Gustav Mahler)*. Música: Adagio de la décima sinfonía *Kindertotenlieder* basada en poemas de Friedrich Rückert.

*Zwei Krawatten (Dos corbatas)*. Espectáculo de teatro de revista para el cual Pina Bausch hace la parte coreográfica. Música: Improvisaciones libres de Jazz de Detlef Schöenberg en las percusiones y Günter Christmann en el trombón.

1975. *Orpheus und Eurydike (Orfeo y Euridice)*. Ópera- danza. Música de Christoph W. Gluck. Duración: 2h 15min. aprox.

*Frühlingsopfer (La consagración de la primavera)*. *Wind von West (Viento del este)*, *Der zweite Frühling (La segunda primavera)* y *Das Frühlingsopfer (La consagración*

*de la primavera*) Tres coreografías de Pina Bausch. Música de Igor Stravinski. Duración: 2h aprox.

*Die sieben Todsünden (Los siete pecados capitales)*. Música de Kurt Weill. Textos de Bertolt Brecht. Duración: 2h 15min. aprox.

1977. *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzog Blaubarts Burg"* (*Barba Azul. Mientras se escucha una cinta grabada de la ópera de Béla Bartók "El castillo de Barba Azul"*). Música de Béla Bartók. Duración: 2h 15min. aprox.

*Komm, tanz mit mir (Ven, baila conmigo)*. Música de viejas canciones populares. Duración: 2h aprox.

*Renate wandert aus (Renata se va)*. Opereta. Música de Barry, Bergmann-Legrand, Gregor, Mancini, Rodgers, Schulz-Reichel, Winkler, Franz Schmidt, Max Steiner y canciones populares. Duración: 3h aprox.

1978. *Er nimm sie an der Hand und führt die in das Schloß, die andern folgen. Macbeth-Projekt (Él la toma de la mano y la conduce al Castillo, los otros la siguen. Proyecto Macbeth)*. Duración: 2h 30min. aprox.

*Cafe Müller*. Música de Henry Purcell. Duración: 45min. aprox.

*Kontakthof (Patio de contacto)*. Música de Charlie Chaplin, Anton Karas, Juan Llosas, Nino Rota, Jean Sibelius y otros. Duración: 2h 45 min. aprox.

1979. *Arien (Aria)*. Música de Beethoven, Mozart, Rachmaninov, Schumann, Benjamino Gigli.

*Keuschheitslegende (La leyenda de la castidad)*. Música de Nino Rota, RobinStyne, Gershwin, Georges Boulanger, Peter Kreuder, Barnabas von Geczy y otros. Textos de Ovidio, Rudolf G. Binding, Frank Wedekind y otros. Duración: 3h. aprox.

1980. *1980. Ein Stück von Pina Bausch (1980. Una obra de Pina Bausch)*. Música de Dowland, Wilson, Beethoven, Debussy, Brahms, Elgar, viejas canciones populares inglesas y cantos de Shakespeare, Francis Lai, Benny Goodman, Franz Hohenberger. Duración: 3h 15min. aprox.

*Bandoneón*. Música: tangos latinoamericanos. Duración: 3h aprox.

1982. *Walzer (Vals)*. Música de Schubert, Schumann, Tino Rossi, Édith Piaf, vales, himnos nacionales.

*Nelken (Claveles)*. Música Schubert, Gershwin, Léhar, Louis Armstrong, Sophie Tucker, Quincey Jones, Richard Tauber y otros. Duración: 2h 30min. aprox.

Pina Bausch actúa en *E la nave va*, filme del director italiano Federico Fellini

1984. *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört (En la montaña se escuchó un grito)*. Música de Billie Holiday, Henry Purcell, Heinrich Schütz, Tommy Dorsey, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Errol Garner, Fred Astaire, Boris Vian, Gerry Mulligan, Johnny Hodges, Enrico Caruso, Lucienne Boyer, música de pipa irlandesa y otros. Duración: 2h 15min. aprox.

1985. *Two cigarettes in the dark (Dos cigarros en la noche)*. Música de Monteverdi, Beethoven, Bach, Hugo Wolf, Purcell, Ben Webster, Alberta Hunter, canciones de trovadores y otros. Duración 2h 30min. aprox.

1986. *Viktor*. Música de Tchaïkovski, Buxtehude, ~~Dřák~~, Khatchatourian, música de danzas medievales, vales rusos, música de Nueva Orleans, música de los años treinta, música popular de Lombardía, Toscana, de Italia del sur, Cerdaña y Bolivia. Duración: 3h aprox.

1987. *Ahnen*. Música de Monteverdi, Dowland, cantos y música instrumental medievales y del Renacimiento, música tradicional africana de Nubia, Hamar y Sénoufo, música popular suiza, italiana, española y del Caribe, música instrumental judía, rock y canciones populares de Japón, música de los años veinte y treinta con Fred Astaire, Ella Fitzgerald y Billie Holiday. Duración: 3h aprox.

1989. *Palermo Palermo*. Música de Sicilia, sur de Italia, África, Japón, Escocia, música renacentista, blues y jazz americano, música de Grieg, Paganini y otros. Duración: 2h 30min. aprox.

1990. *Die Klage der Kaiserin (El lamento de la emperatriz)*. Filme dirigido por Pina Bausch. Duración: 1h 40min.

1991. *Tanzabend II (Velada de danza II)*. Música de España, Italia, Marruecos, Egipto, África Central, Argentina, Brasil, música de la Edad Media, jazz de los años treinta y cuarenta, música de Diamanda Galá y Peter Kowald, lamentos de España y de Italia.

1993. *Das Stück mit dem Schiff (La pieza en el barco)*. Música: Música clásica de la India, canciones de amor de Etiopía, Marruecos, Namibia, Nigeria y Perú, cornos escoceses de la edad de bronce, cantos zingaros de Hungría, oraciones de Lituania, ruidos del Amazonas, de Camboya, de Nepal y de Florida del sur, cantos de Walther von der Vogelweide, Christoph Willibald Gluck y Georg Friedrich Haendel, lamento español y pavanas del Renacimiento, música ambiental de los años cuarenta y cincuenta, arpa y zanfonía de Matthias Burkert. Duración: 2h 45min. aprox.

1994. *Ein Trauerspiel (Una tragedia)*. Música: Cantos sefaraditas de España, cantos zingaros de Hungría, cantos judíos, música de danzas de Argentina y Polonia, cantos de Etiopía, de Gabón, de la India, de Siberia y Turquía, música de cuerno de caza, música del Renacimiento y tarantelas italianas, trío para teclado y cuarteto de cuerdas de Schubert, jazz de Louis Armstrong, Duke Ellington y Django Reinhardt, música ambiental rusa y japonesa. Duración: 3h aprox.

Presentación de *Nelken* en Guanajuato y la Ciudad de México en el marco del Festival Cervantino.

1995. *Danzón*. Música: Cantos de Francesco Cilea, Umberto Giordano y Gustav Mahler, música instrumental de Henry Purcell y Camille Saint Saëns, canciones y música popular mexicana, argentina, griega y portuguesa, jazz con Ben Webster, Billie Holiday y Johnny Hodges, música ambiental americana y japonesa. Duración: 1h 45min. aprox.

1996. *Nur du (Solamente t ú)*. Música: flauta de Carlos Nakai, vales mexicanos y brasileños, jazz de Harry Connick Jr., Duke Ellington, Sidney Bechet, Dinah Washington, Joe Mooney y Harlan Leonard and his Rockets, Albert Mangelsdorf. Rythm & blues de los años cincuenta, percusiones de Chico Hamilton, canciones de Simón Díaz, Alfredo Marceneiro, Elis Regina, Amália Rodrigues. Música para guitarra de Matthias Burkert. Música ambiental de Don Ralke y su orquesta, The Platters, Les Paul et les Clark Sisters. Boogie de Henry Mancini. Acid-jazz de Tosca, tangos argentinos, canciones de Jeri Southern y Jo Stafford. Lounge-music de Bas Sheva, Martin Denny y Los Baxter.

1997. *Der Fensterputzer (El limpiador de ventanas)*. Música: Canciones, música popular y de ambientación chinas, tambores de China, la India y México, música tradicional de zíngaros de Rumania, fado de Portugal, canciones de Argentina y de las islas de Cabo Verde, música para guitarra de Irán, canciones de amor del siglo XIII y XVI. Sonido Atomic-Age de Dean Elliot. Jazz, rythm & blues con Dizzy Gillespie, Pat Metheny, Nnenna Freelon, Al Copper, Barney Kessel, Jo Stafford, Frantic Faye Thomas, Jesse Powell Orchestra. Textos y poemas de Péter Esterhazy, Silja Walter y Wislawa Szymborska. 2h 30min. aprox.

1998. *Mazurca Fogo*. Música. Fados con Amália Rodrigues, Alfredo Marceneiro, música de Cabo Verde, percusiones portuguesas del grupo Rui Junior. Tangos interpretados por Gidon Kremer. Vales brasileños de Radamés Gnattali. Percusiones de Baden Powell, Marcos Suzano, Tupi Nago, Vince Guaraldi, Mecca Bodega, Leon Parker. Canciones de

K.D. Lang. Jazz de Duke Ellington, Lisa Ekdahl, Ben Webster. Música del cuarteto Alexander Balanescu y Nicolette. Duración: 2h 30min. aprox.

1999. *O Di do*. Música: Cantos sefaraditas, Bonga de Angola, Gustavo Santaolalla (Argentina), Lhasa (México). Tangos interpretados por Gidon Kremer. Música instrumental y vocal de Cyro Baptista, Nnenna Freelon, João Gilberto, Bobby Mc Ferrin, Portishead, Marc Ribot, Virginia Rodrigues, John Zorn. Jazz de Chet Baker, Eartha Kitt y Royal Crown Revue. Roberto Murolo y Hip Hop de Assalti Frontali (Italia). Duración: 2h 30min. aprox.

2000. *Wiesenland (Tierra verde)*. Música de Vera Bila, Romano Drom, Ghymes, Taraf de Haidouks y la Fanfare Ciocarlia. Peace Orchestra, Elektrotwist, Bohren & the Club of Gore. Bugge Wesseltoft, Sidsel Endresen, Hermenia, Caetano Veloso, José Afonso, René Lacaille, Lil Boniche. Rex Steward, Mel Tormé y Götz Alsmann. Duración: 2h 15min. aprox.

***Kontakthof mit Damen und Herren ab '65' (Patio de contacto con damas y caballeros mayores de 65)*** Se estrenó el 25 de febrero en Wuppertal, Alemania.

2001. *Água (Agua)*. Música de Baden Powell, Caetano Veloso, David Byrne, Gilberto Gil, Bebel Gilberto, Nana Vasconcelos, Antonio Carlos Jobim, Louiz Bonfá, Bob Brookmeyer, Tom Ze, Grupo Batuque, Carlinhos Brown, Rosanna y Zeila. Composiciones de Susana Barca, Amon Tobin, Bugge Wesseltift, y Sidsel Endresen, Julien Jacob, Mickey Hart, Tom Waits, Lura, The Tigerlillies, St. Germain, Leftfield, Trouvelmakers, P.J. Harvey, Kenny Burrell e Ick Quebec. Duración: 2h 15min. aprox.

2002. *Für die Kinder von Gestern, Heute und Morgen (Para los niños de ayer, hoy y mañana)*. Música de Goldfrapp, Gerry Mulligan, Uhuhboo Project, Koop, Guem, Hughscore, Nana Vasconcelos, Prince, Cineamtic Orchestra, Thomas Herberer, Joakim Lone Oktet, música tradicional de Baka Forrest, Labradford, Caetano Veloso, Amon Tobin, Mari Boine, William Hooker, , Bugge Wesseltoft, Hawkins interpretado por Nina Simone y

Marilyn Manson, Shirley Horn, Felix Lajko, Astor Piazzolla y Fernando E. Solanas interpretados por Gotan Project y Suba. Textos de Péter Esterhazy, historias tradicionales americanas y actividades nocturnas para niños de Michael Caduto y Joseph Bruchac.

2003. *Nefés*. Música de Mercan Dede, Birol Topaloglu, Burhan Öcal, Replicas, Bülent Ersoy, Candan Ercetin, Suren Asaduryan con Yansimalar, Amon Tobin, Arild Andersen, Bugge Wesseltoft, Chris McGregor's Brotherhood of Breath, Doctor Rockit, Elektrotwist, Inner Zone Orchestra, Souad Massi, Astor Piazzolla, Tom Waits y Uuhboo Project.

2004. *Ten Chi*. Música de Ryoko Moriyama, Hwang Byungki, Kodo, Yas-Kaz, Balanescu Quartett, Thomas Heberer, René Aubry, Beth Gibbons & Rustin Man, Gustavo Santaolalla, Robert Wyatt, Kreidler, Labradford, Plastikman, Tudôsok, Underkarl, Club des Belugas. Textos de Ruth Berlau, Bertolt Brecht, Georg Büchner, José Samarago, Margarete Steffin y Wislawa Szymborska.

2005. *Rough cut* Música de Uuhboo Project, Jang Young Gyu, Gong Myoung, Kang Eunil, Jin Hi Komungo, Nam Hwa Jung, Choi sung jun, Min-ki Kim, Kim Suchul, Amon Tobin, Elektrotwist, Jun Miyake, Ryuichi Sakamoto, Yonderboi, DJ Explizit, Alexander Balanescu, Penguin Cafe Orchestra, Alex Gunia, Les Reines Prochaines, Mickey Hart y Björk.

2006. *Vollmond (Luna llena)*. Música de Amon Tobin, Alexander Balanescu con Balanescu Quartett, Cat Power, Carl Craig, Jun Miyake, Sublime, Leftfield, Magyar Posse, Nenad Jelic, René Aubry y Tom Waits.

2007. *Bamboo Blues*. Música de Trilok Gurtu y el Cuarteto de cuerdas Arke, Suphala, Sunil Ganguly, U. Srinivas & Michael Brook, Talvin Singh, James Asher y Sivamani, Mukta, Bombay Dub Orchestra, Anoushka Shankar, Amon Tobin, Talk Talk, Michael Gordon, Lisa Bassenge, Emmanuel Santaromana, Lutz Glandien, 4Hero, Jun Miyake, Solveig Slettajel, Slowhill y Djivan Gasparyan.

2008. *Sweet Mambo (Mambo Dulce)*. Música de Barry Adamson, Mina Agossi, René Aubry, Mari Boine, Lisa Ekdahl, Brian Eno, Jun Miyake, Hazmat Modine, Lucky Pierre, Portishead, Ryuichi Sakamoto, Hope Sandoval, Gustavo Santaolalla y Trygve Seim. Duración: 2h 20min. aprox.

***Kontakthof mit Teenagern ab '14' (Patio de contacto con adolescentes mayores de 14)***

2009. *Neues Stück (Nueva obra)*. Obra sin título con canciones de Víctor Jara, Violeta Parra y Chico Trujillo, entre otros.

## **Bibliografía**

Antón, Jacinto, “Pina Bausch baila en 'Café Müller', su debut en el Liceo” en *El país*, Barcelona, 9 de julio de 2008. Versión electrónica

Baril, Jacques, *La danza moderna*, Barcelona, Paidós, 1987, 448p.

Bentivoglio, Leonetta, *Pina Bausch vous appelle*, París, L'Arche, 2007, 182p.

Bourcier, Paul, *Historia de la danza en occidente*, Barcelona, Blume, 1981, 280p.

Brecht, Bertolt *Escritos sobre teatro v. I*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, 198p.

Cardona, Patricia, *La dramaturgia del bailarín: Cazador de mariposas*, México, INBA/CENIDI-Danza José Limón, 2000, 205p.

Corvin, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre vol. I*, Montreal (Quebec), Larousse, 1998, 945p.

Dubatti, Jorge, *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003, 190p.

Espinosa, Pablo, “Murió Pina Bausch; revolucionó el lenguaje del cuerpo humano” en *La Jornada*, 1 de julio de 2009.

Espinosa, Pablo, “Pina Bausch festeja sus 65 años desde el epicentro de su reinado Wuppertal” en *La Jornada*, 26 de julio de 2005. Versión electrónica.

Fernandes, Ciane, “Between east and west: Rainbow melodies over dance theater skies” en *Rajyashree Ramesh Academy for Performing Arts Review*, Berlin, 10 de noviembre de 2001. Versión electrónica.

Fernandes, Ciane, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*, Nueva York, Peter Lang, 2001, 146p.

Ferreiro, Alejandra, *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*, México, CENIDI-Danza José Limón/ INBA, 2005, 438p.

Fischer, Eva- Elisabeth, “Un reflejo de la época. Inter y multimedialidad del teatrodanza” en *Treinta años de teatrodanza en Alemania*, México, Instituto Goethe, 1998.

- Garaudy, Roger, *Danzar su vida*, México, CONACULTA, 2003, 145p.
- García, Angélica, “El efímero teatro” en *Archivo Virtual de Artes Escénicas* (<http://artesesenicass.uclm.es>)
- Hogue, Raimund, *Histoires de théâtre dansé*, París, L’Arche, 1987, 168p.
- Jung, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, v. 9/1, Madrid, Trotta, 2002, 424p.
- Kontakthof with ladies and gentlemen over 65. A piece by Pina Bausch*, París, L’Arche, 2007, 136 p.
- Laban, Rudolf von, *Danza educativa moderna*, México, Paidós, 1991, 133p.
- Metz, Christian, “La gran sintagmática del film narrativo” en *Análisis e structural de l relato*, México, Coyoacán, 1996, 229p.
- Moncada, Luis Mario y Edgar Chías, antologadores, *El drama ausente. Otros paradigmas*, México, Anónimo Drama, 2005, 172p.
- Obregón, Rodolfo, *Utopías aplazadas*, México, CONACULTA, 2003, 201p.
- Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, 558 p.
- Sánchez, José A., *Dramaturgias de la imagen*, 3ª ed., Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, 235p.
- Schmidt, Jochen, “Experimentar lo que conmueve al ser humano” en *Treinta años de teatro danza en Alemania*, México, Instituto Goethe, 1998.
- Servos, Norbert, *Pina Bausch ou l’Art de dresser un poisson rouge*, París, L’Arche, 2001, 352p.
- Weisz, Gabriel, *Dioses de la peste*, México, Siglo XXI/ UNAM, 1998, 202p.