



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MOVIMIENTO Y ACCIÓN EN  
*LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA*  
DE PINA BAUSCH

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

CELIA FARAH LEÓN GAYTÁN

ASESOR: DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ

SINODALES:

DR. RICARDO ALBERTO GARCÍA ARTEAGA AGUILAR

PROF. EDGAR CHÍAS OROZCO

LIC. JOAQUÍN HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

LIC. FRANCISCO JAVIER NUÑO MÁRQUEZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2016.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Este trabajo se lo dedico y agradezco a:

Armida Gaytán Farah y Lucio León Salazar, por su infinito apoyo, amor, compañía  
y Teatro.

A mi papá, por aquella vez que me dijiste: *Tus sueños son lo más importante.*

A mi mamá, por enseñarme a ser libre y valiente, por el apoyo y el amor  
incondicional.

Al Sr. Juan Cervantes, por todo el cariño paternal y por adoptarme.

A Lucia, por no soltarme.

Para Romina y Sofía.

## AGRADECIMIENTOS

*Agradezco la asesoría y el infinito apoyo del Dr. Óscar Armando García Gutiérrez. La confianza, los consejos y el aprendizaje que Joaquín Hernández me brindó no sólo para este trabajo, sino en todo mi proceso formativo universitario.*

*También doy gracias al Dr. Ricardo Arteaga y al Lic. Javier Márquez por sus valiosos comentarios que nutrieron esta tesina, de igual forma agradezco a Edgar Chías por su exigencia, apoyo e impulso que representó en mi vida académica.*

*Gracias a Miriam Huberman, por su tiempo y asesoría.*

*A mis maestros: Norma Lojero, Emilio Méndez, Aris Pretelin, Carmen Mastache y Muriel Ricard.*

*A todos los miembros y ex miembros de **Hay Encuentro** que al preguntarnos sobre el teatro y la vida, nos convertimos en amigos: Michelle Menéndez, Gonzalo Herrerías, Jaime Solís, Alejandra Aguilar y Juan Pablo Cervantes Godínez.*

*Por supuesto a todos mis compañeros y amigos, que sin sus enseñanzas, compañía y experiencias, todo sería muy aburrido y no me hubieran dado ganas de bailar: Abigail Sánchez Cué, Diana Castellanos, Nina Torrejón, Diego Cristian Saldaña, Berenice Ramos Ayala, Aldo M. Sandoval, Jorge Viñas, Elihú Mendoza, Elvira Cervantes, Alfredo Veldañez, Anaid Bohor, Alonso Álvarez Parra, Mariana Calderón, Jerónimo García, Héctor Sandoval, Jesús Giles, Patricia Martínez, Yael Rodríguez y, a William Bastien por el cariño y la paciencia.*

*A los miembros de **La Acidez de las Mariposas** y **Physis Laboratorio de Danza y Artes Escénicas** (sobre todo al Mtro. Omar Armella), por permitir el experimento, la duda y la creación.*

# MOVIMIENTO Y ACCIÓN EN *LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA* DE PINA BAUSCH

Introducción.....	1
<b>1. Coreología</b>	
1.1 ¿Qué es la coreología?.....	4
1.2 La fenomenología en el teatro y la danza.....	13
1.3 El movimiento.....	16
<b>2. Pina Bausch</b>	
2.1 Biografía.....	21
2.2 Danza que teatra o teatro que danza.....	24
2.3 Danza- Bausch- teatro.....	26
2.4 La mirada de Pina Bausch.....	30
2.3 Piezas.....	33
<b>3. <i>La Consagración de la Primavera</i></b>	
3.1 Historia de la primera versión.....	36
3.2 Otras consagraciones.....	40
3.3 <i>La Consagración de la Primavera</i> de Pina Bausch.....	41
3.4 Descripción de la pieza con otras herramientas de análisis.....	42
<b>4. Análisis</b>	
4.1 Análisis de las partes del cuerpo, acciones, ritmos y el nexos en: <i>Orfeo y Eurídice, La consagración de la primavera, Barba azul</i> .....	47

4.2 Comentario de <i>La Consagración de la Primavera</i> , versión de Pina Bausch, con herramientas del método de José-Luis García Barrientos (personaje, tiempo y espacio).....	70
4.3 Posible acercamiento posdramático a Pina Bausch.....	79
5. Comentarios finales.....	92
-Bibliografía.....	96
-Anexos.....	98

# INTRODUCCIÓN

*Dance, dance otherwise we are lost*

**Pina Bausch**

El objeto de estudio del presente trabajo es *La Consagración de la Primavera* de Pina Bausch, entendiendo esta pieza como un parte aguas en la carrera artística de la coreógrafa alemana y la inauguración a un nuevo lenguaje escénico, conocido como danza-teatro. Esta investigación parte del interés generado a partir de diversas reflexiones, preguntas e indagaciones que han surgido a lo largo de mi formación universitaria en los diferentes cursos académicos que ofrece el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como un interés permanente en las emociones, sentimientos y el movimiento corporal del ser humano.

El objetivo de esta investigación es analizar *La Consagración de la Primavera* de Pina Bausch por medio de los estudios *coreológicos* (movimiento: partes del cuerpo, acciones, acentos, tiempo, espacio y fenomenología), de algunos elementos del método de José –Luis García Barrientos (personaje, tiempo y espacio) por otro lado, plantear una posible lectura posdramática al trabajo de Pina Bausch

A partir de lo anterior se genera la pregunta motor de mi objeto de estudio:

¿Por qué considero que *La consagración de la Primavera* es la pieza escénica que marca un antes y un después en la carrera artística de Pina Bausch e inaugura el viaje al encuentro denominado danza-teatro?

Además de utilizar los estudios del movimiento y del posdrama, hago uso del análisis realizado por Laura Mondragón<sup>1</sup>, quién indagó la relación entre Pina Bausch y el efecto de distanciamiento propuesto por Bertolt Brecht. La visión

---

<sup>1</sup>Ruiz, Mondragón, Laura. *El efecto de distanciamiento en Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65 de Pina Bausch*.

fenomenológica de la danza planteada por Maxine Sheets<sup>2</sup>, y las indagaciones de investigadores como Rodolfo Obregón<sup>3</sup>, Patricia Cardona<sup>4</sup> y André Lepecki<sup>5</sup>. Esto es mi marco teórico referencial.

Para lograr el objetivo y encontrar la respuesta a mi hipótesis, en el primer capítulo, al ser la coreología la herramienta principal de mi análisis, deseo explicar en qué consiste esta disciplina. Para ello utilizo las asesorías y herramientas proporcionadas por la maestra Miriam Huberman (especialista en estudios *coreológicos*) y me apoyo en la guía *Contenidos de semiótica y fenomenología aplicada a la creación y análisis de la poética de la danza* realizada por la maestra Gabriela Gonzáles Rubalcava<sup>6</sup>. El conocimiento de esta disciplina llega a mis manos de forma teórica, pero resulta para mí de vital importancia hacer uso de ella, en tanto que es el único método dedicado a estudiar el movimiento desde la práctica y la teoría.

En el segundo capítulo, a través de la construcción biográfica de Pina Bausch, busco reflexionar sobre su vida y su creación para poder entender la visión de esta figura femenina que, a través de la exploración del individuo como potencia creadora, logró convertirse en la vocera oficial de la transición de la danza moderna al movimiento escénico denominado danza-teatro. La recopilación de datos y de referencias por personas cercanas a ella y a sus procesos se encontrarán en este espacio.

En el tercer capítulo será necesaria la reconstrucción historiográfica de la pieza, puesto que, en la historia de la obra no sólo resulta ser un paradigma fracturado únicamente en la vida de Pina Bausch, sino también en la historia de la música de Igor Stravinsky y de los Ballets Rusos de principios del siglo XX. Es notable cómo la pieza ha detonado nuevas exploraciones tanto en la música, como en la danza y el teatro.

---

<sup>2</sup>Sheets, Maxine. *The phenomenology of dance*.

<sup>3</sup>Obregón, Rodolfo. *Utopías Aplazadas*.

<sup>4</sup>Cardona, Patricia. *Dramaturgia del bailarín*.

<sup>5</sup>Lepecki, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*.

<sup>6</sup>Texto inédito



En el cuarto capítulo realizaré el análisis *coreológico* comparativo del movimiento: acciones, partes del cuerpo, acentos y el nexos en tres obras. En primer lugar, *Orfeo y Eurídice* como referencia que responde al “antes”. En segundo lugar *La consagración de la primavera* funcionando como “la ruptura”. Por último *Barba azul* desde la mirada del “después”. Además, utilizo las herramientas del método de José-Luis García Barrientos<sup>7</sup> para analizar *La Consagración* desde una perspectiva dramatúrgica. Para encaminar una posible lectura y análisis posdramático de las creaciones de Pina Bausch hago uso de la teoría sobre teatro posdramático de Hans-Thies Lehman.<sup>8</sup>

Finalmente mis últimos comentarios se encaminan a entretener la respuesta de mi hipótesis con las reflexiones en torno a esta investigación.

---

<sup>7</sup> García, Barrientos, José-Luis- *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método.*

<sup>8</sup> Lehman, Hans-Thies. *Teatro Posdramático.*

# 1. COREOLOGÍA

*“Todo movimiento exterior es consecuencia de un impulso interior.”*

**Rudolf Laban**

## **¿QUÉ ES LA COREOLOGÍA?**

Para entender esta disciplina de estudios en las artes escénicas, específicamente de la danza, es importante mencionar al artista visual, coreógrafo y maestro de danza Rudolf Laban ( Hungría, 1879-1958). Fue él quien emprendió la búsqueda para generar nuevos mecanismos en los que la danza y el movimiento se pudieran entender y poner en práctica. Realizó estudios en diversas disciplinas, pero su principal interés fue estudiar el movimiento y la vinculación entre la danza y el arte dramático; él entendía a la danza como un lenguaje y por lo tanto una forma de comunicación. Sus investigaciones, experimentos y coreografías dieron pie a la solidificación de una sistematización del movimiento, sin embargo, en lo que más destacó fue en sus avances sobre la escritura de la danza. Él creía que si el teatro y la música podían ser escritos, también la danza. A este sistema de escritura dancística y del movimiento se le llamó cinetografía Laban o notación Laban. Con este método de notación se registran partituras de las coreografías. Si bien su registro consistía en apuntes gráficos, es decir, hechos de signos y dibujos geométricos en forma de cuerpos humanos que se desplazaban a través de una hoja cuadriculada, podemos valorar en esta búsqueda el intento por preservar, analizar y reflexionar el hecho dancístico, desde las clases hasta una experiencia escénica. Este método permite hacer un análisis minucioso en las partes del cuerpo que se mueven, direcciones, niveles, desplazamientos, calidades, además de indagar en aquello que le sucedía al bailarín al momento de la ejecución.

El movimiento generado por Laban fue parte del expresionismo alemán. Algunos discípulos suyos, que después se convirtieron en representantes icónicos

de la danza expresionista alemana, son Mary Wigman, Kurt Jooss, Sigurd Leeder y posteriormente Pina Bausch, objeto de estudio de la presente investigación.

Para entender la danza como un proceso multidimensional, Laban centraba sus estudios y ponderaba como ejes temáticos del sistema de observación las siguientes premisas: el cuerpo humano, el movimiento, espacio, peso, tiempo y el flujo de tensión. Laban buscaba que el estudio del movimiento se entendiera como una filosofía de vida, ya que en ese conocimiento se encuentra la unión de distintos elementos que configuran al ser humano como las emociones, los sentimientos, las construcciones sociales, culturales e intelectuales.

Laban propone que cualquier movimiento exterior es consecuencia de un impulso interior, el cual a su vez es consecuencia de la experiencia personal y de la cosa a explorar y experimentar, lo cual bien podría ser una necesidad o un impulso, pero sobre todo el movimiento busca ser una vía para encontrar una libre expresividad al poner como base que existen posibilidades infinitas de movimientos y movimientos con infinitas posibilidades.

Es importante poner atención en los siguientes conceptos en los que Laban basa su método, los cuales también forman parte de la coreología: *kinesfera*, flujo de movimiento y *effort*.

***Esfera de movimiento o kinesfera*** es aquella periferia que rodea el cuerpo al estar quieto o en movimiento, lo que nuestras extremidades pueden tocar cuando se estiran sin cambiar la postura, es similar a un caparazón que acompaña el desplazamiento. Podemos hablar de trayectorias a través del espacio personal y general. *Las personales* son aquellas en las que el ejecutante está en una sola postura o punto de apoyo, pero las partes del cuerpo se encuentran en movimiento. *Las trayectorias generales* son aquellas que atraviesan el espacio de acción y cuando el ejecutante se encuentra en movimiento. Laban entendía el movimiento de la siguiente manera:

Todo movimiento se caracteriza por dos factores: la forma creada por tramos espaciales y ritmos creados por los lapsos ejecutados ambos por el cuerpo o algunas de sus partes.<sup>9</sup>

**Flujo de movimiento** se refiere a la forma de utilizar el aparato muscular del cuerpo en relación con el espacio. Laban las denomina como cualidades libres y conducidas. *Libre* se refiere a una acción que es difícil de controlar o parar cuando está en movimiento y *conducida* cuando puede ser regulada sin dificultad. El ejemplo que Laban propone para entender mejor este concepto es el juego de las estatuas.

El flujo de movimiento llena todas nuestras funciones y acciones; nos permite descargar tensiones internas perjudiciales; y es un medio de comunicación entre la gente, porque todas nuestras formas de expresión, como el habla, la escritura y el canto, son llevadas por el flujo del movimiento. La danza, entendida como una inmersión total en el flujo de movimiento nos pone en contacto más intenso con un medio que transporta e impregna todas nuestras actividades.<sup>10</sup>

**Effort.** Laban utiliza esta palabra como sinónimo de impulso y origen del movimiento. El diccionario de Oxford lo define como: “*un enérgico adelantamiento de poder, físico o mental; un intento laborioso; una lucha.*”<sup>11</sup>

Estos conceptos son el eje principal de los estudiosos del movimiento, pues gran parte de las investigaciones de Laban apelan a la formación de pedagogos en el campo de la danza, que fueran capaces, a través del movimiento, de generar conocimientos completos y complejos. Sus estudios se

---

<sup>9</sup>Rudolf, Laban. *Danza educativa moderna*, p93.

<sup>10</sup>Ibídem, p. 101

<sup>11</sup> Effort. *Dictionarie Oxford*. Recuperado de:

<https://es.oxforddictionaries.com/search?utf8=%E2%9C%93&filter=dictionary&query=effort>

centran en niños y jóvenes, al ser éstos los más susceptibles de hacer propio cualquier tipo de aprendizaje.

En su producción artística destaca la publicación de varios libros en los que teoriza su quehacer, es en ellos en donde podemos encontrar las primeras menciones de los conceptos de *coreología*, *coreosofía* y *coreografía*; las diferencias entre una y otra consisten en sus aplicaciones:

*Coreosofía* –la teoría y estética de la nueva danza y de la educación dancística; *coreología* –la teoría de las leyes de los eventos dancísticos que se manifiestan en la conjunción de la experiencia espacial y temporal; *coreografía* –la teoría del movimiento acumulada y anotada con el propósito de registrar ejercicios de clase tanto como obras del arte de la danza.<sup>12</sup>

Tiempo después, el mismo Laban redefinió a la *coreología* dando un especial énfasis al denominado ***Flujo de movimiento***, ante la lógica de la lengua escrita, es decir, gramática y sintaxis, refiriéndose a ellas como la forma y dotándolo de significado con contenido mental y emocional. Los estudios *coreológicos* son una herramienta teórico-práctica que analiza el movimiento para así entender al cuerpo y su funcionamiento relacionado con el espacio en un contexto específico, en este caso la danza, además ayuda a entender el vínculo que existe con otras disciplinas como lo son el teatro, la literatura, la filosofía, las artes visuales, el cine, entre otras. Es por esto que se apoya de la semiótica, la fenomenología y la hermenéutica (no exclusivamente, pero sí son el gran soporte) para comprender y complejizar el hecho dancístico.

---

<sup>12</sup>Laban, Rudolf: *Choreutics*. London: Macdonald and Evans, 1966, citado por Huberman Muñiz, Miriam en *El puente coreológico entre la teoría y la práctica en la danza escénica*, para El Sótano, revista virtual de artes escénicas.

En la guía *coreológica*, (aún no publicada, de la maestra Gabriela González Rubalcava) se refiere a la *coreología* como una disciplina que estudia a la danza en diversas manifestaciones que son: ejecución, creación y apreciación. Ella también menciona lo siguiente:

La *coreología* es una disciplina que estudia el fenómeno de la danza en sus distintas manifestaciones **ejecución, creación y apreciación** (tripartición *coreológica*) de una manera holística. Considera que estos procesos, a pesar de ser independientes, están siempre en interacción, informándose mutuamente para comprender y conformar el objeto dancístico. La coreología asimismo propone que la **ejecución, la creación y la apreciación** se estudien desde cuatro plataformas; **la vivencia, la experimentación, la documentación y el análisis** (modos de investigación). También manifiesta la necesidad de recurrir a disciplinas ajenas a la danza, como la antropología, la historia, la psicología, la literatura, la filosofía, etc, para obtener más información que complemente y unifique estos procesos.<sup>13</sup>

Para entender la idea de *tripartición coreológica*, debemos tomar en cuenta que se refiere a los diferentes procesos que vive una pieza escénica en el siguiente orden: el proceso de ejecución, creación y apreciación. Cada proceso se conecta directamente con el otro para hacer de la experiencia una construcción total, es decir, uno no existe sin el otro dada su existencia cronológica.

***El proceso de ejecución*** se refiere a todo el conocimiento que un bailarín puede obtener en cuanto a técnicas y métodos de danza, al acervo de experiencias que el cuerpo almacena a través de la academia o a través de la experiencia. Actualmente existen muchas técnicas y métodos, los cuales ayudan a un ejecutante tanto de danza como de teatro a obtener un conocimiento amplio del

---

<sup>13</sup> Ruvalcaba, Gabriela. Texto inédito.

cuerpo. En este proceso el ejecutante configura sus conocimientos para ponerlos al servicio de la creación e interpretación de la pieza resultante en el proceso de apreciación.

**Proceso de creación** es la metodología que cada coreógrafo y/o intérprete realiza en la creación de la obra, es decir, el cómo se vincula el concepto de la obra con todas las partes creativas del acontecimiento escénico. Para este procedimiento es muy importante cada decisión a tomar puesto que eso definirá el estilo, la estructura, los detalles y las peculiaridades de la pieza resultante. Es importante resaltar que, para que toda obra surja siempre se necesita un punto de partida, un detonador, éste puede ser un tema, una necesidad, un texto, una pregunta, es decir, cualquier cosa puede ser el impulso para crear una pieza escénica. En mi opinión, considero que a lo largo del proceso los detonadores van cambiando según las necesidades de la obra, en el caso de la creación del movimiento se puede partir desde la música, el equilibrio, las calidades de movimiento, un texto dramático, etcétera.

**Proceso de apreciación** se refiere al momento en el que la obra se expone al público. Se trata del cómo participa el espectador en el acontecimiento escénico, es decir, si lo hace desde el espacio designado tradicionalmente para el público, o si se integra de una forma participativa, modificando la obra. Se trata de la relación que existe entre la pieza y el presente.

**Vivencia** se entiende como el proceso de aprendizaje dancístico que se adquiere a través de la experiencia de primera mano, lo que no se enseña sino que la vida otorga, a veces, por condicionamiento genético y otras por el contexto social y cultural en el que se encuentra inmerso en individuo. Son las experiencias netas las que forman y construyen nuestras narraciones personales, el cómo aprendemos algo, el cómo lo vivimos y cómo lo conectamos entre experiencia, aprendizaje y práctica.

**Experimentación** es todo aquello que requiere y necesita ser puesto a prueba. Regularmente son ideas, hipótesis o premisas que exigen de una búsqueda y exploración para llegar a ciertos resultados o acuerdos. Los momentos de experimentación suelen ser inducidos por alguien, la mayoría de veces por el director o guía del proceso. Se aboga por el juego del cuerpo entendido como la herramienta principal de trabajo, sin embargo en este momento es posible que otras disciplinas se involucren.

**Documentación** engloba todo el material que se puede obtener a partir de la obra vista desde la totalidad, por ejemplo: los programas de mano en los cuales encontramos información sobre los creativos, colaboradores, intérpretes, también breves sinopsis o un texto referente a la pieza. También, es todo aquello que se produce en torno a la pieza, como los vídeos, fotografías, entrevistas, reseñas, críticas, posters, etcétera. Actualmente lo que sucede en las redes sociales también es considerado un documento.

Es importante mencionar que en el caso de la danza, al ser de carácter efímero como el teatro, la grabación del acontecimiento supone una forma de documentación para su posterior, análisis y difusión.

Las bitácoras, tanto de los coreógrafos como de los intérpretes son también herramientas fundamentales de la documentación.

El teatro, cuenta con un texto dramático que se considera como un objeto literario. La danza, tradicionalmente no tiene un texto en el mundo literario, muy pocas veces existe un registro escrito, como ya hemos mencionado antes, la *labanotación* en efecto es el método de registro más popular y utilizado por coreógrafos, bailarines e investigadores. Hoy en día hay una búsqueda de dramaturgos y escritores contemporáneos por pasar de la notación dancística sistematizada a través de símbolos y códigos geométricos para llegar a que las palabras sean contenedores del movimiento, o lograr generar partituras que mezclan danza, teatro y música.

La mayoría de estos documentos, entendidos como registro, funcionan a modo memorias de quién creó la pieza, y se utilizan para tener temporadas,



participar en festivales o una forma de retener la historia de una compañía, coreógrafo, creativo o interprete. La creación de instituciones de investigación preocupadas por generar acervos, también ayuda a esta parte del proceso.

**Análisis** es la capacidad de codificar, reflexionar, concluir, y mirar con especial atención a través de diferentes métodos de investigación toda la información que se ha recaudado desde el proceso inicial hasta la representación con público, así como la vida que tenga la obra. Existen diversas formas de hacer análisis *coreológico*, las disciplinas de la semiótica, fenomenología y hermenéutica juegan un papel importante. Sin embargo, la *coreología* propone como herramientas para analizar el movimiento, lo siguiente:

### **Componentes estructurales del movimiento: (subcomponentes según Laban)**

*Partes del cuerpo:* Qué parte del cuerpo se involucra en el movimiento

*Acciones:* En la suma de movimientos que desarrollan una acción resultante.

*Dinámicas y fraseos:* Las siguientes son formas estructurales con las que distinguimos el cómo funciona y se implica el movimiento.

#### *Esfuerzo/effort*

Calidades del movimiento que se generan a partir del primer impulso.

#### *Espacio*

La relación del espacio con el cuerpo, si el movimiento tiene una calidad flexible, el espacio se modifica a su favor y viceversa. Si el movimiento tiene una calidad rígida el espacio actuara en consecuencia.

### *Peso*

Es la forma en la que la masa corporal se implica en la energía invertida en el primer impulso del movimiento: Ligeros VS firmes.

### *Tiempo*

Es la continuidad temporal en la que sucede movimiento tras movimiento: Sostenido VS repentino.

### *Flujo del movimiento*

Es la forma en la que circula el movimiento entre la energía y la masa muscular.

### *Ritmo*

Orden del movimiento que produce una percepción musical, el cual puede ser: Contable VS no contable, métrico VS no métrico, de acción o de respiración.

### *Acentos*

Énfasis de un movimiento que sucede durante el flujo continuo de una frase de movimiento. Estos son los tipos de acento: impulso, impacto, péndulo, vibración, continuo y percutido.

*Formas espaciales:* Lo que realiza el cuerpo en el espacio, las formas y dibujos que se generan a partir del cuerpo en movimiento en relación con su *kinesfera*. Los podemos diferenciar de la siguiente manera: Direcciones, niveles, curvas, líneas, diseño corporal, proyección espacial, progresión espacial, tensión espacial.

*Nexo:* Son las relaciones entre persona, lugar y sonido implicando todo lo anterior.

### **Herramientas de notación para el análisis:**

*Labanotación:* Sistema estructurado para la organización y distinción del movimiento.

*Escritura de motivos:* Interpretación personal del movimiento desde una perspectiva panorámica, aquí interfiere la fenomenología, la hermenéutica y la semiótica.

### **LA FENOMENOLOGÍA EN EL TEATRO Y LA DANZA.**

La fenomenología es una rama de la filosofía y se utiliza como una herramienta para comprender la experiencia, vivencia y experimentación, para este caso, en la danza. Desde el filósofo Edmund Husserl que en sus *ideas* plantea la posibilidad (muy adelantada para su contexto, finales del siglo XIX) de un humano consciente de su entorno, capaz de reflexionar ante cualquier experiencia y hacerla parte de sus vivencias, poniendo en cuestión el concepto de conocimiento. Se busca ir directamente a la esencia pura de las cosas, no se indaga en la realidad sino en la representación de la realidad. La sola idea de la fenomenología apela al enigma del conocimiento. La experiencia directa entre el sujeto y la acción, el sujeto y la cosa; es a lo que responde el estudio fenomenológico.

Tomando en cuenta que el *mundo*, la *realidad*, no es sino el conjunto de mis experiencias reales y posibles, la vida subjetiva no se deriva entonces de los hechos del mundo, sino al contrario. En la percepción de una cosa lleva a la conciencia de ésta, y luego a la vivencia: La conciencia humana es intencional, es decir produce actos cuya característica es el no quedarse en sí mismos sino ir más allá, por lo que la conciencia intencional es, en sus actos la búsqueda por la conciencia global.<sup>14</sup>

La fenomenología se puede entender como el proceso consciente del ser humano frente a su entorno, aquel que a través de la reflexión hace consciente la experiencia, la vivencia y la entiende como un todo en busca de “*ir más allá*”.

---

<sup>14</sup>San Martín, Javier. *La Fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, p, 48.

Recientemente esta corriente filosófica ha tomado fuerza para estudiar el proceso creativo de la danza y del teatro, ejemplo de esto, Maxine Sheets-Jhonstone, filósofa norteamericana, quien en su tesis doctoral *The Primacy of Movement*, acuña el siguiente concepto: *Thinking in movement*. Describe este término como la acción de pensar mientras el movimiento sucede, es decir, el intérprete focaliza y hace consciente aquello que piensa mientras se está moviendo para poder generar dinámicas de improvisación en el proceso de creación, así como en las presentaciones con público. Lo menciona como una nueva forma de pensar para el intérprete de danza, que está relacionada con la experiencia cinética del ser humano y por lo tanto de la vida. Posteriormente en su libro *The Phenomenology of Dance*, realiza un estudio profundo de los vínculos entre esta rama filosófica y la disciplina dancística, convirtiéndose en camino para poder entender éste acontecimiento escénico como una experiencia vivida por el cuerpo, tanto del creador, pasando por el intérprete y terminando por el público. O como menciona José Barrios:

La fenomenología quiere regresar el conocimiento al lugar anterior, a la construcción conceptual del mundo. No habla de modelos *a priori*, sino de la evidencia existencial del hombre como ser dado al mundo. No es un método, es la aclaración misma del modo en que como humanos somos en el mundo: nuestro cuerpo, la imaginación, la razón, el tiempo, el espacio, la historicidad, la conciencia, la libertad. Habla de la manera en que antes de crear un discurso, estamos en medio del mundo, lo percibimos y constatamos nuestra idea de él.<sup>15</sup>

Gabriela Rubalcava, en la guía *coreológica*, se refiere a la *coreología* como la herramienta para la experimentación en el proceso de creación, junto con

---

<sup>15</sup>Barrios, José Luis: Tesis de maestría: *El arte y lo sagrado*. México, UIA, 1997, página 6.(Citado en La danza. Mirada en movimiento de Nora Crespo. Página 18)

una serie de ejercicios basados en el movimiento y en la improvisación. Para la danza, la fenomenología ha representado la posibilidad de pensar mientras el movimiento sucede, la idea de una mente-encarnada facilita un lenguaje que no necesita de la palabra, pero que se vale de las experiencias humanas. A través del movimiento, las vivencias de quién lo ejecuta pueden ser reveladas, más allá de ideas o conceptos abstractos, se pueden crear frases o partituras de movimiento que ayudan al espectador a ver el mundo reflejado en desplazamientos.

La experiencia teatral, por otro lado, voltea a ver la perspectiva filosófica del drama. En el teatro, la fenomenología se ha valido para reconocer, distinguir y diferenciar los elementos que componen el acontecimiento escénico. El fenómeno en su esencia pura, el punto reflexivo gira en torno a la realidad y la imaginación.

El teatro y la danza están llenos de elementos ficcionales que obligan, tanto al espectador como al actor, a generar imágenes basadas en la experiencia que pueden estar fuera y dentro de la realidad. Mientras la fenomenología apela siempre a *“ir más allá”*, el teatro resulta ser la realización de esta premisa. La palabra y la expresión verbal juegan un papel importante en lo ficticio, es el cuerpo en movimiento quien potencializa la creación del mundo imaginario.

Para la creación de cada elemento del fenómeno teatral, el creador escénico se vuelve objeto de estudio en sí mismo.

Cuando la fenomenología de la danza y del teatro se encuentran para conversar y poner en materia al movimiento, la palabra, la imaginación, la experiencia y la realidad hacen que los bordes entre una y otra disciplina no sean distantes en cuanto a fenómenos, sin embargo, se ponderan, se investigan y se crean en lenguajes diferentes, que cuando se encuentran como en las creaciones de Pina Bausch, la unión resulta visible y digna de indagar.

Para poder analizar el fenómeno dancístico y, en éste caso, el de la danza en conjunto con el teatro, es importante situarnos en la experiencia y la relación

entre el espectador, el ejecutante, el tiempo y el espacio. Es así como podemos crear una estructura con la idea de poder describir la sucesión de hechos y darle sentido a aquello que vivimos.

La aproximación al fenómeno de la coreografía como una narración de ficción, un lenguaje metafórico, una representación, un producto que expresa, significa y comunica, una textualidad, un testimonio de la relación sensible del hombre con su entorno.<sup>16</sup>

Es decir, que para tener un entendimiento general y particular del fenómeno y de la experiencia, el relato se estructura según lo vivido y el contexto en el que se encuentra inmerso. Ante la experiencia estética de la danza y el teatro, la interpretación tanto del espectador como del ejecutante, apela a la construcción de un ambiente y sentidos comunes. La fenomenología ayuda a la desestructuración de la pieza escénica para poder investigarla desde una perspectiva de “lo vivido”, aquello que nos contamos a nosotros mismos.

## **EL MOVIMIENTO**

Visto desde la perspectiva de la física, se refiere al fenómeno que se produce cuando un cuerpo cambia de posición respecto al espacio, tiempo, distancia y trayectoria. La RAE se refiere a la palabra movimiento con los siguientes significados: Acción y efecto de mover. Estado de los cuerpos mientras cambian de lugar o de posición. Alteración, inquietud o conmoción. Alzamiento, rebelión. Primera manifestación de un afecto, pasión o sentimiento, como los celos, la risa, la ira, etc.

Laban se aproxima a definir al movimiento de la siguiente manera: *El movimiento considerado hasta entonces –al menos en nuestra civilización– como un sirviente del hombre utilizado para alcanzar un propósito práctico extrínseco, se*

---

<sup>16</sup>Crespo, Nora. *La danza. Mirada en movimiento (Un estudio de tres coreógrafos mexicanos: Marco Antonio Silva, Adriana Castaños, Raúl Parrao.)* p 20.

*demostró como un poder independiente que crea estados mentales con frecuencia más poderosos que la voluntad humana.*<sup>17</sup>

El movimiento juega un papel fundamental en las artes escénicas, podríamos decir que forma parte de la fuente creadora de la acción y por lo tanto del drama. Existen diferentes formas de estar en movimiento, las emociones y sentimientos lo están constantemente al igual que el pensamiento. En el momento de encarnar un personaje la búsqueda empieza desde los movimientos característicos del mismo, pues no es igual el cómo se mueve *El Cascanueces* de Iván Vsevolozhsky, que *Tío Vanía* en la obra de Antón Chejov.

La esencia de la danza es el movimiento: un movimiento crea una plástica bajo el sustento del ritmo y la armonía, cuyo instrumento es el cuerpo. Con este instrumento, su ser mismo, el ser humano realiza con la danza una expresión de vitalidad afín al universo en el que está inserto [...] la danza es siempre una metáfora en la vida, de la búsqueda creativa, de la renovación, del espíritu de juego.<sup>18</sup>

El movimiento, es entonces el vehículo que hace coexistir la relación entre el cuerpo y el ejecutante. “Mi cuerpo es mi instrumento”, solemos escuchar los estudiantes de teatro y de danza. Otro ejemplo que funciona para poder entender al movimiento como el nexo comunicativo entre cuerpo y acción, es la correspondencia de un músico con su instrumento, o un escritor con las palabras, o el mismo actor comprometido con la emoción. La palabra acción implica que se está haciendo algo, además Barrientos menciona que: [...] *en sentido estricto es la actuación que produce un cambio de situación.*<sup>19</sup> Entonces también se trata de movimiento, podríamos inferir que, la suma de movimientos produce acciones y

---

<sup>17</sup> Laban, Rudolf. *Op Cit*, p. 17.

<sup>18</sup> Baz, Margarita. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. México, p. 37

<sup>19</sup> García, Barrientos, José-Luis. *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*, p. 15.

las acciones fabrican efectos sobre el otro que se encuentra en escena o observando lo que sucede.

El movimiento, está íntimamente conectado con la idea del cuerpo anatómicamente entendido, la expresividad corporal y lo corpóreo en el mundo de las imágenes. El cuerpo es aquello con lo que realizamos todas las acciones cotidianas, nuestro cuerpo es el elemento tangible que nos hace existir en el mundo, Laban dice:

Todas las acciones son producto de la energía corporal: pasos, gestos, expresiones faciales. Producidas dentro de la legalidad física que establecen las coordenadas del tiempo y el espacio: el ballet, la pantomima, el drama, la actuación y el cine, las danzas sociales de salón, los juegos, las mascaradas, las ceremonias rituales, el acto del orador.<sup>20</sup>

Entonces, la acción y el movimiento están íntimamente conectados en el quehacer escénico. La danza pondera el uso del movimiento exclusivamente corporal para sus creaciones escénicas a través del uso de diferentes técnicas y métodos se muestran calidades, velocidades, fuerzas, ritmos y contraposiciones, que a su vez son el vehículo de para poner en cuestión diferentes temáticas. El movimiento deja de ser algo cotidiano y se convierte en algo extra cotidiano. El uso del cuerpo en el teatro propone otro tipo de mecanismos del movimiento, más allegados a poner el cuerpo al servicio de la palabra.

Son las acciones corporales, donde se juntan las coordenadas del peso, el espacio y el tiempo, las que fundan el drama humano: el conflicto de la situación y la solución del movimiento en sí mismo

---

<sup>20</sup>Laban, Rudolf. *Danza educativa moderna*, p 55. Citado por Nora Crespo en *La danza una mirada en movimiento*, p 24.



es un asunto dramático que necesita de una trama que pueda constituirse en torno a ellos.<sup>21</sup>

A lo largo de la historia de la danza y del teatro observamos cómo el ser humano se ha interesado de distintas formas en el movimiento. Podemos distinguir dos formas de movimiento en las artes escénicas, el emotivo y el corporal. Lo emotivo se refiere a lo que sucede internamente en el ejecutante, mientras que el corporal es la traducción de una serie de procesos tanto emotivos como físicos.

Grandes directores, actores, pensadores y teóricos del mundo teatral se han dedicado a encontrar y difundir los diálogos y encuentros entre el movimiento corporal dancístico y el movimiento actoral emotivo del cuerpo, ejemplos Jerzy Grotowsky, Vesévolod Meyerhold, Antonin Artaud, Eugenio Barba, Peter Brook, entre otros.

En términos *coreológicos*, regresando al tema central de este capítulo, el análisis del movimiento se acerca a las calidades e intenciones de movimientos específicos que el ejecutante realiza en una coreografía. Por otro lado, es importante entender a la *coreología* como una metodología de análisis y creación teórico-práctica, la utilidad de esta herramienta como disciplina radica en que todo lo que se investiga parte del movimiento como premisa, para después ponerlo a prueba y posteriormente en práctica.

El método *coreológico* centra su reflexión y práctica entorno al cuerpo, un cuerpo que se mueve por y a través de las emociones, de acciones físicas, de impulsos, para así entender el proceso de creación y construir un pensamiento alrededor del suceso escénico. La *coreología* presta oídos y da voz a todos los participantes que intervienen en la obra: al director o coreógrafo, al intérprete, al profesor, al escenógrafo, etc.

---

<sup>21</sup>Laban, Rudolf. *Op cit*, p. 25.

Miriam Huberman también menciona que con ayuda de esta disciplina teórico-práctica, es posible impulsar una *teoría de análisis del movimiento* que involucra la observación detallada de los componentes corporales involucrados en el movimiento. Es entonces, un camino para examinar microscópicamente la capacidad expresiva que el movimiento ofrece en escena, además, al contar con una exigencia práctica de la teoría, pues, quién analiza también necesita sentir cómo el movimiento se apropia del cuerpo y viceversa, se logra completar la experiencia.

Podríamos seguir las huellas del concepto de *coreología* en México a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, es decir, su llegada, indagación y práctica es recientes, sin embargo, para el campo de las artes escénicas resulta importante poner en la mira y práctica a esta disciplina teórico-práctica, sobre todo en aquellas producción que desean enfocar la propuesta escénica en la expresividad corporal. El panorama para el *coreólogo* (nombre de la persona que ejerce esta disciplina) en la escena nacional es alentador, al individuo que ejerce esta profesión se le conoce como diseñador de movimiento o asesor de movimiento, lo cual genera una reflexión continua del cómo funciona el movimiento para qué lo utilizamos en la escena, además de los mecanismos involucrados en un acontecimiento escénico contemporáneo.

## 2. Pina Bausch o la reina del silencio

### **BIOGRAFÍA**

The only person I've ever met who had developed this sense to the utmost degree, to the absolute limit of sensitivity, was Pina Bausch. Her ability to decipher what people are revealing through their bodies was uncanny.<sup>22</sup>

### **Win Wenders**

“Es difícil hablar con Pina Bausch porque su lenguaje es otro y está hecho más de dudas que de certezas, más de miradas que de palabras”, dice Fernando de Ita en el libro *Telón de fondo*, a lo cual yo agregaría que no solo es difícil hablar sino también escribir sobre ella, por sus silencios, nunca escribió nada, y no quiso hacer teoría sobre sus prácticas. Y, sin embargo, cada una de sus piezas escénicas contienen mares de preguntas, ideas, emociones y sensaciones.

Escribir sobre Pina Bausch es escribir a cerca de una forma de mirar el universo, es tratar de descifrar sus silencios y de descifrar las emociones, sentimientos y movimientos corporales que provocaba en sus bailarines; es tratar de analizar su capacidad extraordinaria para hacer visible, lo invisible, a través del movimiento. En mi opinión, fue una mujer que dedicó su vida entera al movimiento, no solo físico sino también interior, que a través de su mirada buscaba crear mundos que fueran un golpe directo a la humanidad.

Para entender la obra, es necesario entender al autor. En la mayoría de las notas de prensa, artículos de investigación y comentarios de quienes la conocieron de cerca, siempre mencionan sus silencios, sus pocas palabras, tanto, que algunos argumentan que tenía cierto grado de autismo. Por el contrario, en el escenario como bailarina y como coreógrafa hablan de una artista totalmente

---

<sup>22</sup>“La única persona que he conocido, que desarrolló este sentido al máximo, alcanzando el límite de la sensibilidad absoluta, fue Pina Bausch. Su capacidad para descifrar lo que las personas están revelando con sus cuerpos, era extraña.” Wim Wenders, 4 de Septiembre, 2009, en la ceremonia conmemorativa en honor a Pina Bausch en Wuppertal Opera House.

diferente. La mejor forma de hacer una reconstrucción de la vida de esta emblemática mujer, es a través de sus obras, pues cada una refleja una mirada específica, de una mujer que antes de bailar quiere hablar de la vida.

Phillipina Bausch, que es su nombre completo, nace en 1940, durante la Segunda Guerra Mundial. La ciudad de Solingen en Alemania fue en donde se encontraba su hogar. Sus padres, dueños de un restaurante, notaron desde muy temprana edad la habilidad y capacidad expresiva que Pina tenía, fue esta la razón por la cual impulsaron y apoyaron su carrera profesional en la danza. Estudió con uno de los coreógrafos más importantes de la época y representante de la danza expresionista alemana: Kurt Jooss<sup>23</sup>, en la Escuela Folkwang (1955-1959) con quien mantuvo un constante diálogo no sólo como bailarina sino también como colaboradora cercana. Debido a que fue una reconocida estudiante de danza, consigue a través del gobierno alemán, una beca para estudiar en la prestigiosa escuela Juilliard (Nueva York 1959-1961), en donde fue alumna de también reconocidos maestros como José Limón, Alfredo Corvino y Paul Taylor. Aunque no conoció directamente a Martha Graham, Pina tuvo acceso a su técnica a través de sus profesores en Juilliard.

A su regreso y después de una breve colaboración con Kurt Jooss, su gran habilidad creativa y expresiva la llevó a convertirse en la directora del *Wuppertal Opera Ballet (1972)*, que eventualmente ella misma renombró como el *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, lo cual en un principio ocasionó dudas y generó polémica por utilizar el término *tanztheater* que después sería traducido al español como *danza-teatro*. Es considerada la mujer alemana más importante en el área de las artes escénicas, compartiendo está relevancia a lado de creadores masculinos como Bertolt Brech y Heiner Müller.

Si bien Pina nace en los inicios de la Segunda Guerra Mundial, su infancia no parece estar impregnada por los horrores de la guerra. Tiempo después en sus coreografías más allegadas al teatro, podemos apreciar lo que la guerra tocó y los estragos que dejó en su persona y entorno. Constantemente, apreciamos un viaje

---

<sup>23</sup> Alemania, 1901 a 1979. Fue estudiante directo de Rudolf Laban.

de lo particular a lo general en el proceso creativo desde el comienzo de su carrera como coreógrafa (1968).

(...) Los veinte años que siguieron al fin de la segunda guerra mundial se caracterizaron por una amnesia general que, en el ámbito de la danza, se manifestó como un resurgimiento del clasicismo, con su técnica académica y sus consabidas narraciones dramáticas inspiradas en cuentos de hadas.<sup>24</sup>

Por un lado, en el continente europeo, casi con pena, buscaba dejar poco a poco toda la tradición y censura, sobre todo en la danza, que la guerra dejó. Mientras que en América del Norte y en Latinoamérica expresiones en contra de la guerra fría; en oposición a la guerra de Vietnam y de las dictaduras del sur, provocaban puntos de partida para nuevas exploraciones en el campo de las artes escénicas. Ahora bien, imaginemos a una Pina Bausch joven, azotada por la segunda guerra mundial en un continente (época en Julliard, Estados Unidos) donde la premisa era la revolución de pensamiento, para posteriormente al recibir la oferta de su maestro Kurt Joss, regresar a Alemania. Es en este retorno donde podemos vislumbrar que inicia la etapa de exploración de la Pina Bausch ejecutante de danza clásica a la Pina Bausch creadora de sus propias coreografías. Las primeras piezas, ya como directora del Wuppertal fueron dentro de la tradición de la danza: ballets y operas. Después de *La Consagración de la Primavera* (1974) sucede el primer acercamiento directo con el teatro, siendo Bertolt Brecht con *The Seven Deadly Sins* un ballet cantado, el dramaturgo elegido para ser coreografiado.

Pina empieza a producir entre una y dos piezas por año, a partir de 1963, hasta su muerte en el 2009. Cuenta con 43 piezas de su autoría, una película experimental dirigida por ella (vídeo danza), participó como bailarina en sus primeras creaciones. *Café Müller* (1978) es una de las piezas más reconocidas en su trayectoria, con esta pieza Pina baila por última vez. Además, cuenta con dos

---

<sup>24</sup>Obregón, Rodolfo. *Utopías Aplazadas*, p. 96.

participaciones en el género cinematográfico como actriz en *Y la nave va* de Federico Fellini (1983) y en *Hable con ella* de Pedro Almodóvar (2002).

En su vida personal hay registro de dos matrimonios, uno con quien compartía créditos como escenógrafo, Rolf Borzik, quien murió en 1980; después contrae matrimonio con el poeta chileno Ronald Kay.

Philipina, empedernida fumadora, muere el 30 de junio del 2009 a causa de un devastador cáncer pulmonar. Los proyectos que ella no logró terminar ante su repentina muerte fueron *Como el mosquito en la piedra. Ay sí. Sí, sí...* y un documental que filmaba el cineasta y gran amigo de Pina, Win Wenders; poco tiempo después el documental tomó un giro al convertirse en un homenaje realizado por todos sus colaboradores y por el mismo cineasta, al que titularon *Pina* (2011).

## **DANZA QUE TEATRA O TEATRO QUE DANZA.**

### **ANTECEDENTES**

La danza-teatro es resultado de un proceso evolutivo, natural y contestatario en los terrenos de la danza y del contexto en el que surgió. La danza expresiva alemana navegaba por caminos alejados de la danza clásica en donde se quitaron las puntas de ballet y dejaron de contar historias de hadas, príncipes y princesas. Empezaron a tocar temáticas más cercanas al humano y alejadas de la brillantina del ballet o de la ópera. El dolor, la ira, el olvido, la angustia y la ausencia fueron algunos de los detonadores para generar nuevos lenguajes corporales en los que el movimiento se convirtió en otro tipo de conciencia que respondía a los horrores de dos guerras mundiales con ya continuas reestructuraciones sociales. Los expresionistas le rendían culto al cuerpo y se peleaban con la idea del hombre industrializado, es por esto que la idea de la "danza libre" o el *movimiento libre* del cuerpo eran vehículo para expresar las emociones humanas. Isadora Duncan, bailarina y coreógrafa, fue también pionera y representante del movimiento expresionista en la danza, ella apelaba a la

división del cuerpo para expresar los sentimientos, es decir, la cabeza y el pecho eran el centro espiritual; el abdomen el centro emocional y las caderas el centro físico, otra aportación de Isadora, fue que en sus piezas no existían argumentos y sus bailarines prescindían de ropa.

Históricamente, se le reconoce a Rudolf Laban como el primero en dialogar con otras formas de movimiento dancístico que se enfrentaban al clasicismo del ballet. Después a Kurt Jooss, quien al huir de la Alemania nazi y refugiarse en Estados Unidos, comienza a relacionarse con toda la corriente de danza moderna norte-americana. A Mary Wigman se le conoce como la principal bailarina de la danza expresiva; ella apelaba a que el movimiento exterior es consecuencia del movimiento interior del bailarín, trabajó a partir del silencio corporal y musical. Merce Cunningham contemporáneo a Pina Bausch empieza a experimentar no sólo con otras dinámicas de movimiento sino que la tecnología, específicamente la multimedia son constantes en su trabajo siendo pionero en relacionar danza-teatro y multimedia. Para finalmente llegar a quien puso en atención, resaltó y llevó hasta sus últimas consecuencias el término danza-teatro, es decir, Pina Bausch. Además María Elia Ramírez identifica que:

Entre los pioneros de la danza-teatro hay que destacar junto a Pina Bausch a Reinhild Hoffman, Susanne Linke, Gerhard Bohner y Johann Kresnik. Hacia mediados de los años 70. El movimiento de la danza-teatro condujo a la creación de un gran número de compañías independientes como el “Laokoon Dance Group” de Rosamound Gilmore, la “Berliner Tanzfabric” y el conjunto de Vivianne New port.<sup>25</sup>

Por otro lado, es importante resaltar la influencia que el *music hall* (Gran Bretaña 1850-1930); el *vodevil* en Francia y Norte América (1880-1930) y la

---

<sup>25</sup> Ramírez, Míreles, Elia María. *La danza-teatro y el no teatro, la danza-teatro y la no danza, o Pina Bausch y la búsqueda de nuevos caminos...* Ciudad de México, 1997. Tesis para obtener el título de Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro, UNAM, p. 32.

revista española (1920-1940) espectáculos que mezclaban baile, comedia y música popular con un tinte de crítica política y social, tuvieron para el surgimiento de este nuevo camino en el mundo escénico.

### **DANZA-BAUSCH-TEATRO**

El teatro de Pina Bausch reconoce las dudas y la inseguridad, las esquinas y los cantos con los que puede darte un tatarazo, y aquellas antiguas heridas que inesperadamente vuelven a abrirse.<sup>26</sup>

El término de danza-teatro siempre genera preguntas, así como lo hace el trabajo de Pina, pues nunca se logra definir o diferenciar en qué momento las fronteras entre un lenguaje y el otro se disuelven. En sentido estricto, se entiende como la unión de dos artes escénicas, el teatro y la danza. Que por un lado el teatro toma elementos de la danza y la danza del teatro. Pero va más allá...

Pina, al convertirse en la directora del *Wuppertal Opera Ballet*, empieza muy temprano a enfrentarse y revelarse directamente en contra de la tradición de la danza clásica, de las óperas y de los ballets argumentales. Razón de esto el cambio de nombre a *Tanztheater* que pone en la mira una nueva posibilidad de desarrollo escénico. Rodolfo Obregón, en la entrevista realizada en el CITRU el día (29/01/2016) menciona que el nombre originalmente no se refería a un género si no que se refería a una estructura administrativa de los teatros de danza en Alemania, es decir, a un edificio arquitectónico. Fue en esos espacios especializados de danza en donde surgió este movimiento, danza-teatro.

Cuando los espectáculos de Pina eran presentados al público, éste acostumbrado a distinguir la danza con los elementos propios de la danza (movimiento, formas, repeticiones, vestuarios ostentosos, argumentos de hadas y princesas) y al teatro con las características que distinguen al teatro (conflicto, acción dramática, personajes, palabra, enunciación de emociones, representación de la realidad), al enfrentarse con un nuevo lenguaje, que eran las propuestas de

---

<sup>26</sup>Hoghe, Raimund. *Pina Bausch. Historias de teatro-danza*. Traducción de Andreu Carandell, p.28.



Bausch, confundido ante lo que ve; Pina decide cobijarse en las posibilidades que el mundo del teatro ofrece y generar una fusión. Convivencia de dos lenguajes.

No pretende demostrar ni denunciar, sino mostrar, sugerir; no pretende que el espectador entienda lo que se hace en el escenario, sino que lo observe e intervenga en lo que observa. Por decirlo de otra manera, tanto espectador como actor observan, ambos son aprendices, ambos juegan a ser niños.<sup>27</sup>

Hay que distinguir que el trabajo de Pina Bausch pasó por diferentes etapas. **La primera (1973-1975)** es cuando toma la dirección de su compañía, y empieza a dirigir piezas cercanas al ballet tradicional, pero coreografiando argumentos de mitos que han traspasado el tiempo y se han convertido parte de la universalidad.

**El segundo momento (1975-1985)** es después de *La Consagración de la Primavera* (objeto de estudio de la presente tesis) en la cual Pina Bausch decide empezar a dialogar con elementos más teatrales como lo son la palabra, es decir, los bailarines empezaron a enunciar aquello que pensaban o lo que sentía. La ausencia y distorsión de la música también fueron elementos y, el desarrollo de temas como la angustia, el amor, la despedida, y el existencialismo. Exploraciones alrededor del odio, el miedo, la agresividad, el deseo y la seducción. La palabra empezó a ser un pretexto para que los bailarines-actores también se convirtieran en coautores de cada pieza.

**La tercera etapa (1986-2000)** sucede cuando la compañía sale de Alemania y comienza a viajar realizando coproducciones en todas partes del mundo, dejando que el contexto se impregnara de manera natural en cada espectáculo, que a su vez también viajaba por el mundo a través de giras. Entonces, no solo la compañía viajaba sino también el público se veía envuelto en la mirada y abstracción de lo que Pina y sus colaboradores lograban poner en atención.

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 8.

**La cuarta etapa (2001-2009)** es su regreso a piezas creadas con anterioridad, retornó a la idea del ballet con el re montaje de *La Consagración* y empezó a trabajar algunas de sus piezas desde otra perspectiva como es el caso de *Kontakthof*<sup>28</sup> que se realizó primero con adultos de 65 años y posteriormente con adolescentes.

Los límites del lenguaje son entonces tan amplios como la experiencia humana<sup>29</sup>

Pina se enfrentaba violentamente con temas desconocidos en el terreno de la danza, el camino para ser puestos a prueba eran los terrenos del cuerpo, si bien por un tiempo la crítica dijo que sus bailarines ya no bailaban, que lo que presentaban no pertenecía al argot de la danza, su compañía emprendió un viaje buscando a través del cuerpo otros tipos de movimiento, una expresividad capaz de viajar entre la abstracción y la explicación total, movimientos pos expresivos<sup>30</sup>. Ya no necesitan de una forma concreta o predeterminada, iniciando así una revolución en el lenguaje no solo dancístico sino también teatral.

Sus piezas carecen de argumento lineal. El collage puede ser una forma de nombrar lo que se observa. Episodios fragmentados que desean generar un constante diálogo con aquel que mira. El cuerpo se convierte en una cartografía la cual el espectador convierte en mapa para tratar de darle sentido a lo que ve. El movimiento re inventado que va de lo externo a lo interno, de arriba hacia abajo. Un constante ir y venir de emociones totalmente exacerbadas a silencios fulminantes, angustiantes. No hay fronteras, o es ruido corporal y vocal al por mayor, o es silencio total, al parecer no existe punto intermedio y si lo hay, es la simultaneidad.

---

<sup>28</sup> Laura Ruíz Mondragón en su tesis: *El efecto de distanciamiento en Konthakthof con damas y caballeros de 65 años de Pina Bausch*, para obtener el título de licenciatura en literatura dramática y teatro UNAM, hace una investigación detallada sobre esta pieza y el efecto de distanciamiento de Brecht.

<sup>29</sup> Obregón, Rodolfo. *Utopías Aplazadas*, p. 97.

<sup>30</sup> Expresión residual después de la acción corporal principal, por ejemplo: al realizar una pirueta y dejar que el flujo de movimiento se libere, el resultado de esta liberación será el movimiento pos expresivo.

Es (...) el extremo polar al drama clásico [...]Su forma es no tener forma. Una estructura que pudiese ser reducida a un común denominador básico. Lo que lo suelda, lo que le presta unidad y estructura, es el contraste, la contraposición y la coexistencia de efectos sensoriales, la interacción de estímulos heterogéneos.<sup>31</sup>

El diseño de espacio, utilería, sonido y vestuario, son también elementos que funcionan como coautores. Lo que se construye para la escena tiene íntima relación con todo el proceso de ensayos. Rolf Borzik (1973-1979) fue el encargado de diseñar la escenografía de, por lo menos, el 70% de las creaciones de Pina. Ante su muerte, su legado perduro y la estética que él propuso se mantuvo hasta el final de la misma Bausch. La relación del bailarín-actor con el espacio resulta de vital importancia, lo que el cuerpo genera a partir de lo que está alrededor de él se convierte en un elemento dramático de todas las piezas. Parece que el espacio también se mueve, como si tuviera vida. Tal es el caso de *La Consagración*, la tierra color café se encuentra lisa antes de que intervengan los bailarines. Durante la progresión de la pieza el cuerpo y el vestuario de los bailarines se ve modificado por el uso de la tierra, quien a su vez también se transforma generando pequeños tumultos de tierra y visibilizando las trayectorias de la coreografía.

¿Hago teatro o danza? Es una pregunta que yo no me planteo jamás. Yo trato de hablar de la vida, de las personas, de nosotros de las cosas que se mueven...Y hay cosas que ya no se pueden decir con cierta tradición de la danza: la realidad no siempre puede ser danzada, no sería eficaz, ni creíble.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ramírez Míreles Elia María. *La danza teatro y el no teatro, o Pina Bausch y la búsqueda de nuevos caminos*, p. 61.

<sup>32</sup> Obregón, Rodolfo. *Utopías Aplazadas*, p. 107.

## **LA MIRADA DE PINA BAUSCH**

### FORMA DE TRABAJO

Aunque Pina nunca dijo tener una metodología o técnica para la creación de sus piezas, podemos distinguir, a través de entrevistas, crónicas de ensayos y curiosos que lograron acceder más de cerca a algunos de sus procesos, un sistema que se basa en preguntas, improvisaciones, experimentos y un registro arduo de todo lo que sucedía en los procesos de ensayo.

El abandono, lo femenino, lo masculino, la ausencia, el miedo, el dolor, el deseo, la agonía, la furia, la memoria, pero sobre todo el amor, fueron algunos de los temas que Pina ponía en juego con constantes preguntas. La polarización de cada una de las emociones junto con la imaginación, son un constante engranaje.

El cuerpo es la materia prima de trabajo, la dramaturgia corporal que cada bailarín-actor ponía en cuestión a través de movimientos, gestos y acciones son la grafía de un permanente dialogo entre experiencia y experimentación.

Más que contar historias con el cuerpo, cuenta historias del cuerpo.<sup>33</sup>

Pina lanzaba una premisa o una pregunta que en la formulación de la oración ya estaba implícito un conflicto a resolver, por ejemplo en *Claveles, una chica intocable que desea ser tocada*. Este tipo de premisas eran provocaciones para ser exploradas, que la misma Pina ha dicho no saber hacia dónde dirigir, sino que era algo que se iba estructurando a través de los ensayos. El punto de partida siempre han sido las preguntas, relacionadas con la humanidad, la sociedad y todo lo que sucede íntimamente en el individuo.

Pina lanza una pregunta o una palabra clave. Cada uno escribe en su libreta. Cuando alguien tiene una idea, pasa al frente y la realiza. La directora y el ejecutante la anotan debajo de la pregunta.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ramírez Míreles Elia María. *La danza teatro y el no teatro, o Pina Bausch y la búsqueda de nuevos caminos*. Ciudad de México 1997. Tesis para obtener el título de Licenciatura de Literatura dramática y teatro UNAM.

<sup>34</sup> Houghe, Raimund. *Op Cit*, p. 48.

Este sistema de preguntas es una insistente invitación a desarrollar diversos puntos de vista de una misma cosa, lo cual genera una dinámica de reflexión creativa que se convierte en acción. Un pequeño gesto puede ser muy potente y, por el contrario, una gran pirueta puede estar vacía y sólo ser un movimiento que pertenece a un argot de las formas dancísticas.

Las palabras sólo son, en sus obras, algo pasajero, fragmentario, como un esbozo confuso. Rara vez sirve a la comprensión; sólo excepcionalmente llega a su destinatario.<sup>35</sup>

La mirada de Pina Bausch, como idea de un ojo periférico, que a través de una profunda observación de todo, propone y reta a todos sus colaboradores, resultando así para el espectador una provocación que no pasa, en primera instancia, por un filtro racional, sino que apela duramente a los sentidos, a la experiencia, y a los sentimientos.

La visión periférica no es una visión de conjunto. No es la visión panorámica. No sintetiza ni sobrevuela. Todo lo contrario: es la capacidad que tiene el ojo sensible para inscribir lo que ve en un campo de visión que excede el objeto focalizado. [...] El ojo sensible ni aísla ni totaliza [..., relaciona] lo enfocado con lo no enfocado, lo nítido con lo vago, lo visible con lo invisible. Y lo hace en movimiento, en un mundo que [...] lo rodea. La visión periférica es la de un ojo involucrado: involucrado en el cuerpo de quien mira e involucrado en el mundo en el que se mueve. La visión periférica rompe el cerco de inmunidad del espectador contemporáneo, la distancia y el aislamiento que lo protegen y que a la vez garantizan su control. En la periferia del ojo está nuestra exposición al mundo: nuestra vulnerabilidad y nuestra implicación. La vulnerabilidad es nuestra capacidad de ser afectados; la

---

<sup>35</sup>Houghe, Raimund. *Op Cit*, p. 17.

implicación es la condición de toda posibilidad de intervención. En la visión periférica está, pues, la posibilidad de tocar y ser tocados por el mundo.<sup>36</sup>

Las presencias de quienes participan de cada una de las creaciones de Pina Bausch también juegan con las fronteras. Los ejecutantes se convierten en bailarines, actores y coautores. Pina tiene más la función de provocadora y agitadora.

Experimentarse, buscarse, tal vez encontrar. La autora/ coreógrafa/ directora interviene muy rara vez en el proceso, que ella misma ha iniciado, de experimentación y auto reconocimiento que lleva a cabo la compañía.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>Buitrago, Ana (Editora), *Arquitecturas de la mirada, Mariana Garcés, Visión periférica. Ojos para un mundo común*, p. 90-91.

<sup>37</sup>Hoghue, Raimund. *Op Cit*, p.16.

## **Piezas<sup>38</sup>**

En las obras de Pina Bausch las personas pueden experimentar que el comportamiento, los deseos y las relaciones con las demás se verifican de un modo muy distinto a cómo habían sido imaginados, pensados o soñados.<sup>39</sup>

1973

FRITZ  
IFIGENIA EN TAURIDE

1974

I'LL DO YOU IN  
ADAGIO – FIVE SONGS BY GUSTAV MAHLER

1975

ORFEO Y EURIDICE  
LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

1976

LOS SIETE PECADOS CAPITALES

1977

BARBA AZUL  
COME DANCE WITH ME  
RENATE IMIGRATES

1978

HER TAKES HER BY THE HAND AND LEADS HER INTO THE CASTEL, THE  
OTHERS FOLLOW...  
CAFÉ MÜLLER  
KONTAKTHOF / PATIO DE CONTACTO

1979

ARIEN (ARIAS)

1980

1980

---

<sup>38</sup> Los nombres de algunas piezas se encuentran traducidas al español, por otro lado, decidí dejar algunas en su idioma original y otras con traducción en inglés. La razón fue que no todas eran posibles de tener un nombre en español que se apegara a su significado original que detona en alemán.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 32.

1981  
BANDONEON

1984  
ON THE MOUNTAIN A CRY WAS HEARD

1985  
TWO CIGARETTES IN THE DARK

1986  
VIKTOR

1987  
AHNEN

1989  
PALERMO PALERMO

1990  
EL LAMENTO DE LA EMPERATRIZ. Una película de Pina Bausch

1991  
TANZABEND II

1993  
DAS STÜCK MIT DEM SCHIFF (THE PIECE WITH THE SHIP)

1994  
EIN TRAUERSPIEL

1995  
DANZÓN

1996  
NUR DU (ONLY YOU)

1997  
THE WINDOW WASHER

1998  
MASURCA FOGO

1999  
O DIDO

2000  
KONTAKTHOF con adultos mayores de 60 años



*2001*  
ÁGUA

*2002*  
FOR THE CHILDREN OF YESTERDAY, TODAY, AND TOMORROW

*2003*  
NEFÉS

*2004*  
TEN CHI

*2005*  
ROUGH CUT

*2006*  
LUNA LLENA

*2007*  
BAMBOO BLUES

*2008*  
KONTAKTHOF con adolescentes

*2009*  
"...COMO EL MUSGUITO EN LA PIEDRA, AY SÍ, SÍ, SÍ ..."

### 3. LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA.

#### **HISTORIA DE LA PRIMERA VERSIÓN.**

*Le Sacre du Printemps* en francés, *Rite of Spring* en inglés y *La consagración de la primavera* en español es un ballet, obra musical creada entre 1911 y 1913 por el compositor y director de orquesta ruso Igor Fedorovich Stravinsky (18 de Julio de 1882 – 6 de Abril de 1971).

Es una pieza de música clásica que fue encargo de un empresario ruso llamado Serguéi Diaguilev, fundador de los Ballets Rusos en los cuales se reclutaban a los mejores bailarines y coreógrafos, además de ser gran amigo y seguidor de Stravinsky. La coreografía corrió a cargo de Vaslav Nijinsky, un bailarín y coreógrafo ruso, considerado uno de los mejores bailarines de danza clásica a nivel internacional, quien a temprana edad y esplendor de su carrera empezó a sufrir ataques de esquizofrenia que lo llevaron a ser recluido en asilos y hospitales mentales. Stravinsky, en su autobiografía se refiere a él como “*una de las más bellas visiones que el teatro me haya jamás revelado*”. Mientras que el decorado y vestuario fueron de Nicholas Rcerich, uno de los más importantes artistas plásticos rusos, además de crear aproximadamente 7 mil lienzos y más de 10 obras literarias, fue también un amigo cercano de Stravinsky. La obra se estrenó en el recién inaugurado Teatro de los Campos Elíseos de París la noche del 28 de Mayo de 1913.

Durante la creación, tanto de la pieza musical como del montaje escénico la obra se vio envuelta en dificultades que la llevaron a un proceso de montaje de largo aliento. Stravinsky, en su autobiografía, menciona en repetidas ocasiones que el carácter de Vaslav Nijinsky, la poca habilidad coreográfica y casi nulo conocimiento de la música que él estaba proponiendo, llevaron a *La Consagración* en su primera representación al caos, casi desastre total. Igor Stravinsky menciona que al iniciar la coreografía el público empezó a reírse y después de un rato de intentos desesperados por captar la atención del público tuvieron que apagar la luz para dar por terminada la función y restablecer el orden, esto supuso

una dura crítica por parte de la prensa convencional de aquel entonces, pero al mismo tiempo recibió cierto reconocimiento por aquellos que se empezaban a instaurar en las llamadas vanguardias pues, abrazaban todo lo que fuera diferente.<sup>40</sup>

En la película del francés Jan Kounen estrenada en el festival de Cannes del 2009, en los primeros minutos podemos apreciar una reconstrucción de lo que pudo haber sido el escandaloso estreno de *La Consagración*.

Una parte del público quedó pasmada ante lo que consideraba un intento blasfemo de destruir la música como expresión de arte y comenzó a silbar [...] Algunos que gustábamos, comenzamos a vociferar en tono de protesta [...] Los bailarines, totalmente fuera de ritmo por el tumulto que causaba el auditorio, danzaban al compás de una música que trataban de imaginar [...] A un crítico le arrancaron el cuello de la camisa [...] Stravinsky detenía a Nijinsky para que no saltara hacia el público a repartir golpes [...] En el intermedio, Rodin fue a abrazar a Nijinsky porque había encarnado sus sueños.<sup>41</sup>

Según Francis Routh, músico y compositor Británico de mitad del siglo XX, *La Consagración de la primavera* es, en términos armónicos, la segunda parte de una trilogía; iniciando por *El pájaro de fuego*, *La Consagración de la Primavera* y *Prestushka*. A su vez representaba un reto tanto para intérpretes, coreógrafos y bailarines pues aparecían desacuerdos entre los movimientos de la danza y las exigencias del compás.

Le costó el tiempo y el inicio de nuevas formas de expresión artística que se dedicaban a la ruptura de convenciones estéticas para que *La Consagración de la Primavera* se reconociera como una de las piezas más importantes de la

---

<sup>40</sup> En la película del francés Jan Kounen estrenada en el festival de Cannes del 2009, en los primeros minutos podemos apreciar una reconstrucción de lo que pudo haber sido el escandaloso estreno de *La Consagración*.

<sup>41</sup> Carl Van Vechten, *Música después de la guerra*, citado en: La jornada, Ávila Jiménez Norma, "Bailar La consagración de la Primavera", 17 de Noviembre del 2013, Ciudad de México, Número 976.

primera mitad del siglo XX. Para la década de 1920, Léoni de Massine, bailarín y coreógrafo, miembro importante de los Ballets Rusos, renovó la coreografía que fue mejor recibida tanto por el público como por el mismo Stravinsky.

Es curioso, pues años después no solo a nivel sonoro sino en la historia de la danza esta pieza marca uno de las rupturas entre la música clásica y da paso a la abstracción de la técnica mientras que en la danza rompe con el código de la danza clásica y abre las puertas a la danza contemporánea.

La idea general de la obra parte de una visión que tuvo Stravinsky

Mientras terminaba en San Petersburgo las últimas páginas de El pájaro de fuego, entre vi, un día, de modo inesperado, entre vi repito, en mi imaginación, el espectáculo de un gran rito sagrado pagano: los sabios ancianos, sentados en círculo y observando la danza de la muerte de una joven doncella sacrificada para tomar propicio al dios de la primavera.<sup>42</sup>

El argumento se centra en una joven virgen que baila hasta morir para que la primavera llegue, mientras suceden rituales de adoración a la tierra.

La obra se puede dividir de dos modos, la primera para efectos musicales y la segunda para ayuda de la descripción coreográfica, es decir, la sucesión de eventos. A continuación la de efectos musicales, escrita en la partitura original de Stravinsky<sup>43</sup>:

- I. Introducción
- II. Los sacerdotes de la primavera
- III. Ritual del rapto
- IV. Danzas de la primavera
- V. Ritual de las tribus rivales
- VI. Procesión de los sabios

---

<sup>42</sup> Stravinsky, Igor. *Cronicas de mi vida*, p. 41.

<sup>43</sup>Stravinsky, Igor. *The Rite of the Spring*. Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales por Ottavio Petrucci

- VII. Los sabios
- VIII. Danza de la tierra
- IX. Introducción
- X. Los círculos místicos de los jóvenes
- XI. Glorificación de la elegida
- XII. Evocación de los antepasados
- XIII. Acto ritual
- XIV. Danza sacrificio

De igual forma la pieza musical se divide en dos actos para efectos coreográficos según Stravinsky<sup>44</sup>.

Primera parte: La adoración de la tierra.

Entre celebraciones por la llegada de la primavera, saludando y adorando a la tierra. Mujeres jóvenes y vírgenes juegan a predecir el futuro y celebrar la vida. Saben que para que la primavera llegue con todo su esplendor hay que celebrar un rito llevado por los más sabios. Escogen a la más joven, virgen y bella. Bailan para celebrarlo.

Segunda parte: El sacrificio

Mediante danzas en círculo y juegos misteriosos por segunda ocasión la más joven, virgen y bella de las mujeres es elegida para ser sacrificada, todos hacen un ritual estilo marital y es encargada a los más sabios que invocan a los ancestros para su bendición. Finalmente baila hasta sacrificarse.

Después de su polémico estreno. La consagración de la primavera ha sido interpretada por un sin número de orquestas alrededor del mundo, por ejemplo, la Orquesta Sinfónica estatal de Moscú, la Filarmónica de Berlín y la Orquesta Nacional de la Francia. Es una de las piezas que se han glorificado en el conocimiento colectivo. En cuanto a danza se refiere, ha sido montada de igual

---

<sup>44</sup> Stravinsky, Igor. *Op Cit*, p.42.

manera en repetidas ocasiones y siempre con interpretaciones que van desde la abstracción total hasta la literalidad del argumento propuesto originalmente.

### **OTRAS CONSAGRACIONES**

Algunas de las interpretaciones más representativas de la pieza en la danza son de Maurice Bejart, en 1970, bailarín y coreógrafo francés, haciendo uso de movimientos minimalistas, rescatando la trama de la pieza mezclándola con la necesidad de abstraer movimientos y emociones. También, en 1957 Mary Wigman retoma la pieza, re interpretando el mito, llevando hasta sus máximas consecuencias la selección de la mujer y poniendo en cuestión la femineidad, al ser interpretada solo por un electo femenino. Otros coreógrafos reconocidos en Europa, como John Neumeier con el Ballet de Hamburgo; John Taras con la interpretación de Natalia Makarova en la Scala de Milán; Glen Tetley en 1975 con la Ópera de Munich, Angelin Preljocaj en el 2001; han encontrado en *La Consagración* un espacio de reto y riesgo, sin embargo, las grandes representaciones que se guardan en la memoria colectiva son las de Nijinsky y Pina Bausch, después del paradigma roto entre la danza y el teatro, diferentes directores se acercaron a esta pieza, como: Sasha Waltz y el colectivo She She pop. En México se reconoce a la compañía Delfos, dirigida por Claudia Lavista y Victor Ruíz en el 2000, como según Marcela Sánchez Mota dice “una danza que reaviva la nostalgia moderna por las sensaciones atávicas.”<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Sánchez, Mota, Marcela. Le Sacre du Printemps. La consagración de la primavera. [en línea]: documento en internet. Bibliodanza, México.  
[<http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/argumentos-de-ballet/le-sacre-du-printemps-la.html>]

## **LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA según Pina Bausch.**

Ya en con el cargo de directora del Thanztheater Wuppertal en Alemania y con apenas 5 piezas creadas, unas de autoría propia y otras en colaboración con otros directores, en 1975 la creación de *La Consagración de la Primavera* o *Frühlingsopfer* en alemán, aparece como una posibilidad para dialogar sobre temáticas de género, violencia, víctima-victimario y empezar a conversar de una forma más estridente con los lenguajes del teatro a través de la expresividad corporal.

A *La Consagración* se le considera el parte aguas en el universo de Pina entre las creación de óperas, ballets argumentales y la danza clásica moderna, además de que fue la pieza que la posiciono entre los grande creadores escénicos del siglo XX podríamos inferir que *La consagración* es el punto de despedida y de partida para indagar más en otro tipo de lenguajes.

La dirección y coreografía fue de Pina Bausch con la música original de Igor Stravinsky, la colaboración de Hans Pop en la dirección artística, el vestuario y diseño de Rolf Borzik y la participación de 26 actores-bailarines. Se estrenó el 3 de diciembre de 1975 en el Opera House Wuppertal. La obra ha viajado por todo el mundo, participando en los más importantes festivales y ha tenido funciones en los más emblemáticos teatros. En la página oficial del *Thanztheater* se menciona que en 1980 la obra y la compañía visitaron la Ciudad de México.

A diferencia de la primera versión de *La Consagración*, Pina decide dividirla en tres momentos *Wind von West /Cantata (Wind From The West)* o *Viento del oeste*, *Der zweiteFrühling (The Second Spring)* *La segunda primavera* y *Le Sacre du printemps (The Rite Of Spring)* El rito de la primavera, formando así un espectáculo de casi 60 minutos en donde los actores-bailarines son llevados a las últimas consecuencias de la resistencia física.

Hasta la fecha todos los bailarines miembros de la compañía tienen que bailar obligatoriamente esta obra para ser parte del Wuppertal, dada la exigencia

física que se requiere. El diseño coreográfico, de vestuario y de escenografía se mantiene tal cual según el diseño original de la primera representación.

A continuación tomaré las herramientas que Haydee Villa propone en su tesis de maestría, para realizar una descripción de una pieza escénica, distinguiendo elementos para obtener una visión panorámica y así entender este acontecimiento coreográfico también como un suceso teatral y plástico.

Las líneas a seguir son: vestuario, maquillaje, peinado, voz, silencios, gestualidad, mímica y actuación; espacio concreto y escenografía, atmósfera, iluminación, música, sonido. Historia y contexto, mito. Libreto guión, poema, cuento, palabra o inexistencia de texto y la literatura como fuente de inspiración. Concepción y construcción de personajes. Arquetipos y símbolos.

**Vestuario:** Las mujeres aparecen en escena con un vestido que va desde los hombros hasta los muslos justo arriba de las rodillas, es de color carne casi transparente, lo que nos permite saber que las actrices bailarinas están prácticamente desnudas. Existe un elemento de vestuario que se convierte en utilería y escenografía corporal, además de ser una premisa discursiva: Un vestido rojo, que a lo largo de las dos primeras partes, significa que, aquella que elija vestirlo, será la que tenga que bailar hasta morir. El vestido rojo se convierte en el símbolo de la víctima. Mientras que los hombres con el torso desnudo visten pantalones de color café oscuro. Tanto hombres como mujeres están descalzos. Es importante mencionar que por la uniformidad que existe entre las mujeres y los hombres, al parecer la directora quiere crear una colectividad en la cual se asemejen unos con otros.

**Maquillaje:** Nadie utiliza, sin embargo, durante la continuidad de la coreografía la arcilla café se adhiere a los cuerpos maquillándolos.

**Peinado:** Todas las mujeres llevan una coleta baja que sostiene su cabello. Los hombres llevan su cabello al natural.



**Voz:** No existe palabra solo es la voz del cuerpo que expulsa jadeos ante la agitación física.

**Silencios:** No existen los silencios sonoros ni de movimiento.

**Gestualidad, mímica y actuación:** La expresividad corporal, la repetición de movimientos, el cambio de velocidades y el diálogo directo entre la música y el movimiento se convierten en los recursos principales. Podemos observar en la gestualidad rostros tensos, pero al mismo tiempo neutros, solo cuando se encuentran entre hombre y mujeres la gestualidad facial cambia. Vemos rostros enamorados en busca de ayuda, algo que los ayude a salir de ese rito.

**Espacio concreto y escenografía:** No hay un espacio definido, pero al ser la tierra color café el único elemento escenográfico, nos lleva al universo de la naturaleza, de la madre tierra.

**Atmósfera:** La obra, al referirse a un rito, está cargada con un ambiente ceremonial y sagrado, también existe una profunda sensación de soledad, desesperación y violencia.

**Iluminación:** Son colores que van de lo cálido a lo frío pero siempre generando una luz natural que no cambia de principio a fin.

**Música:** La pieza completa y original es de Igor Stravinsky, es música grabada.

**Sonido:** Además de la música, el cuerpo genera sonidos, el contacto entre los pies y la tierra de la escenografía, así mientras van avanzando los actores bailarines son llevados al límite, lo que provoca que empiecen a generar jadeos modificando el transcurso del tiempo; interviniendo la música original.

**Historia y contexto:** La obra fue creada en Alemania en los 70. Treinta años después de la segunda guerra mundial, en una Alemania aún dividida. *La consagración* surge como pretexto para observar la violencia y la reacción del humano frente a ella. La confrontación entre hombres y mujeres, pone en atención

una visión encaminada a los roles de poder, que tanto a principios del siglo XX, como en los 70 es visible.

**Mito:** Viene de la tradición Rusa, de los antiguos mitos en los que alguien puro tiene que ser sacrificado para que el clima frío, de un invierno cruel que caracteriza la región, cambie. Stravinsky siempre dijo que se inspiró en los mitos antiguos con los que él creció.

**Libreto, guión, poema, cuento, palabra o inexistencia de texto y la literatura como fuente de inspiración:** El argumento principal es el mismo de la obra original. La celebración de un rito en el cual se escoge a una mujer para ser sacrificada y así la primavera comience. A diferencia del argumento original en el que los viejos sabios son los que eligen a la mujer que tendrá que bailar hasta morir, en la versión de Pina Bausch la elección sucede entre las mujeres para después ser secundada por los hombres, finalmente todos, en colectividad, observan la danza final.

**Concepción y construcción de personajes:** Existe un total de 26 actores-bailarines en escena, actualmente se representa con la misma cantidad. Al dividirse en tres partes la obra. Cada una cuenta con una función muy específica. Podríamos distinguir a tres personas: la colectividad femenina, la colectividad masculina y la mujer joven, bella y virgen que finalmente baila para ser sacrificada. La distinción propia de cada grupo versa sobre el empoderamiento femenino a través del cuerpo, creando una gran coro de mujeres aceptando y rechazando la responsabilidad de ser sacrificada; mientras que los hombres exaltan la virilidad y fuerza de sus cuerpos para jugar el rol mediador de una comunidad, sin embargo, al mismo tiempo son ellos quienes incitan a la mujer a ser sacrificada. Durante *Viento del oeste* y *La segunda primavera*, es cuando sucede la disputa entre hombres y mujeres para escoger quién será sacrificado, la secuencia de acciones físicas nos muestra que la selección sucede casi por elección de la propia actriz-bailarina, a pesar de que es seguida por hombres que también fungen como seleccionadores.

**Arquetipos y símbolos:** La mujer virgen y pura como símbolo de lo femenino. El cuerpo femenino en toda su expresión. La idea de lo femenino como símbolo de fertilidad y redención.

## 4. ANÁLISIS

A continuación se presentan los análisis *coreológicos* de tres piezas de Pina Bausch:

*Orfeo y Eurídice*

*La Consagración de la Primavera*

*Barba Azul.*

En ellas utilizo la identificación de las acciones, las partes del cuerpo que se mueven, los acentos y la relación de estos con la persona, el lugar y el sonido.

## *Eurídice y Orfeo*

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IDJFMvU2ZqY> minuto 4:05 al 4:50.

La parte seleccionada del montaje corresponde *Grief*/Dolor o en inglés *Violence*, es la cuarta parte de la obra. Si retomamos el mito original de Eurídice y Orfeo en este momento Orfeo baja a las tinieblas a pedirle a Plutón que le devuelva con vida a su amada Eurídice.

**Música de** Christoph Willibald Gluck

**Director musical** Janos Kulka

**Coreografía de** Pina Bausch

**Colaboración artística de** Hans Pop

**Diseño de escenario y vestuario** Rolf Borzik

**Coro** Werner Wilke

**Director técnico** Rolf Bachmann

La obra se divide en:

Love – Amor

Orfeos

**Cantante**Lois White

**Bailarín** Dominique Mercy

Death - Muerte

Euridice

**Cantante**Ingeborg Krüger

**Bailarina** Malou Airaud

Youth - Juventud

**Cantante** Elena Bajew

**Bailarina** Vivienne Newport / Marlis Alt

Grief - Dolor

**Bailarines** Marlis Alt, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Sue Cooper, Michael Diekamp, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Monika Wacker, Barry Wilkinson;

Power - Poder

**Bailarines** Marlis Alt, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Sue Cooper, Michael Diekamp, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Margaret Huggenberger, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Heinz Samm, Monika Wacker

Peace- Paz

**Bailarines** Marlis Alt, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Sue Cooper, Michael Diekamp, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Stephani Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Monika Sagon, Heinz Samm, Monika Wacker, Barry Wilkinson

Dying - Moribundo

**Bailarines** Marlis Alt, Pedro Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Sue Cooper, Michael Diekamp, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Heinz Samm, Monika Wacker, Barry Wilkinson

**Estreno** 23 Mayo, 1975. Opera House Wuppertal

**Tours**

1993 Paris; 1994 Genoa

Partes del cuerpo

	Pies	Rodillas	Cadera	Tronco	Hombros	Codos	Manos	Piernas	Brazos	Cabeza
Tres hombres				Sí				Sí	Sí	
Dos hombres de negro								Sí	Sí	
La mujer sin desplazamiento	Sí			Sí						Sí
10 mujeres				Sí				Sí	Sí	Sí

## Acciones

	Qui et ud	Desplaza mientos	Saltos	Giros	Rotación / torsión	Cambios De peso	Adem anes	Gestos	Flexiones	Exten sione s	Caídas	Juntar	Esparcir
Tres hombres		Sí		Sí								Sí	Sí
Dos hombres de negro		Sí	Sí	Sí			Sí		Sí				
Mujer estática						Sí				Sí			
10 mujeres		Sí	Sí	Sí			Sí		Sí				



## Acentos

	Impulso	Impacto	Péndulo	Vibración	Continuo	Percutido
Tres hombres	Sí	Sí			Sí	
Dos hombres de negro	sí	sí	sí			
Mujer estática					Sí	
Grupo de 10 mujeres	Sí	sí			sí	sí

<b>Nexo. Relación entre:</b>	
Persona	<p>10 mujeres que usan un vestido color blanco, delgadas y con el cabello recogido, el vestido es largo, por debajo de los tobillos, de mangas largas y tiene un vuelo peculiar, parece hecho de velo. Dos hombres con un traje negro y el torso desnudo, tres hombres con el torso desnudos, usan un pantalón corto de color café oscuro y un guardapolvo de soldado largo y ancho amarrado a la altura de la cintura.</p> <p>Todos están descalzos</p> <p>Un hombre parado entre el centro izquierda actor, con una trusa color piel.</p>
Lugar	<p>Un no lugar, con el piso color negro, rodeado de paredes gris oscuro, de las cuales cuelgan ligeros velos blancos. De lado derecho público se encuentran aproximadamente 10 sillas de madera muy grandes, más largas que las paredes. Un espacio pulcro, limpio y elegante.</p>
Sonido	Música original de Christoph W. Gluck
Movimiento*	

## MOVIMIENTO\*

En esta parte relacionaremos los resultados obtenidos de la observación, las conclusiones de las *partes del cuerpo, acciones y acentos* con el *flujo de movimiento* y el funcionamiento de la *kinesfera* podrán encontrarlo en el anexo de este trabajo. La *interpretación* del resultado de las partes mencionadas del fragmento seleccionado es el siguiente:

### TRES HOMBRES

*Interpretación:* Este grupo de hombres parecen representar los guardias que cuidan el mundo de Plutón, dados sus movimientos rígidos, fuertes, de impacto y continuos. La pequeña frase de este fragmento, en su repetición logra alcanzar todo el escenario en el desplazamiento. La energía firme de este trío, ante la mirada de Orfeo, es abrumadora, solo podemos ver como el cuerpo de Orfeo se contrae al estar en su presencia.

### DOS HOMBRES DE NEGRO

*Interpretación:* Esta pareja de hombres juegan un papel parecido al de las diez mujeres, es decir, son seres que habitan el universo de Plutón y que ponen los obstáculos para que Orfeo llegue ante la presencia de este dios.

### MUJER ESTÁTICA

*Interpretación:* Es Eurídice suspendida en el tiempo y espacio del universo de Plutón.

### GRUPO DE 10 MUJERES

*Interpretación:* Este grupo representa a los entes femeninos que habitan el universo de Plutón al igual que el dueto de los hombres de negro, juegan a poner los obstáculos para que Orfeo llegue hasta Plutón y por consecuencia a Eurídice. Además, en ambos casos (grupo de mujeres y dueto de hombres) sujetan un hilo blanco que va desde las sillas grandes

de la esquina derecha espectador, los hilos se despliegan hasta el otro extremo. Cuando regresan a través de los saltos los mantienen sujetos con sus manos, una metáfora del hilo de la vida.

## *La Consagración de la Primavera*

Link [https://www.youtube.com/watch?v=nd\\_ZCuqYdVE](https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCuqYdVE) minuto 6:40 a 8:40.

El vestido rojo es el símbolo de la elección de la mujer que tendrá que bailar hasta morir para que la primavera suceda. En este momento podemos apreciar cómo es el procedimiento para que la elección suceda. El vestido rojo va pasando de mujer en mujer, cuando una de ella lo sujeta entre sus manos, comienza a realizar una secuencia de movimiento, mientras los hombres se desplazan de esquina a esquina como si vigilaran lo que sucede, finalmente una mujer parece ser la elegida y baila por unos momentos, al parecer aún tiene que hacer varios movimientos antes de ser sacrificada.

**Música** Igor Strawinsky

**Coreografía** Pina Bausch

**Colaboración** Hans Pop

**Diseño de escenografía y vestuario.** Rolf Borzik

**Wind From The West – Viento de oeste**

**Bailarines** Marlis Alt, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Sue Cooper, Fernando Cortizo, Michael Diekamp, Esco Edmondson, Josephine Ann Endicott, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Ed Kortlandt, Yolanda Meier, Stephanie Macoun, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Heinz Samm, Monika Sagon, Monika Wacker, Barry Wilkinson

**The Second Spring – La segunda primavera**

**Bailarines**

Viejo matrimonio: Vivienne Newport, Michael Diekamp,

Las memorias: MarlisAlt, Josephine Ann Endicott, Colleen Finneran, Jean Mindo (JanMinarik),

## **The Rite Of Spring – El rito de la primavera**

**Bailarines:** Marlis Alt, Pedro Mascarello Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersma, Sue Cooper, Fernando Cortizo, Guy Detot, Michael Diekamp, Esco Edmonson, Josephine Ann Endicott, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lutz Förster, Erwin Fritsche, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Ed Kortlandt, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Vivienne Newport, Barbara Passow, Heinz Samm, Marie-Luise Thiele, Monika Wacker, Barry Wilkinson

**Estreno** 3 December de 1975 Opera House Wuppertal

## **Tours**

**1977** Berlin **1978** Edinburgh **1979** Colombo, New Dehli, Madras, Hyderabad, Calcutta, Bombay, Singapore, Manila, Bandung, Jakarta, Seoul, Hong Kong **1980** Curitiba, Rio de Janeiro, Sao Paulo, Porto Alegre, Santiago de Chile, Buenos Aires, Lima, Bogota, Caracas, Mexico City **1981** En Gedi, En Hashovez, Jerusalem, Tel Aviv (Rite of spring + Thesecondspring) **1982** Vienna, Amsterdam **1984** Los Angeles, New York, Toronto **1985** Paris, Venice **1986** Tokyo, Osaka, Kyoto **1987** East-Berlin, Gera, Cottbus, Dresden, Athens, Wroclaw, Prague, Kosice **1988** Athens, Delphi, Reggio, Cremona, Bologna, Modena **1993** Paris, Moscow **1994** Lisbon **1995** Francfort, Amsterdam, Avignon, Tel Aviv **1998** Stockholm, Malmö **1999** Berlin **2002** Geneva **2003** Bochum **2006** Brussels, Tokyo **2007** Beijing **2008** London, Barcelona, Düsseldorf **2009** São Paulo, Kairo **2010** Seoul, Monaco **2011** Warsaw **2013** Taipei, Kaohsiung, Moscow, Goeteborg, Paris, Naples, Bordeaux, Antwerpen **2016** Wellington

## Partes del cuerpo

	Pies	Rodillas	Cadera	Tronco	Hombros	Codos	Manos	Piernas	Brazos	Cabeza
Grupo de mujeres	Sí	Sí	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Grupo de hombres	Sí	Sí	Sí	Sí		Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Solo de mujeres										
1	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
2								Sí	Sí	
3	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
4	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
5	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
6	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
7	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí

## Acciones

	Quietud	Desplazamientos	Saltos	Giros	Rotación	Cambio de peso	Ademanes	Gestos	Flexión	Extensión	Caída	Juntar	Esparcir
Grupo de mujeres		Sí	Sí	Si	Si	Si			Si	Si	Si		Si
Grupo de hombres -Del minuto 7:34 al minuto 8:40	Sí	Si	Si			Si	Si	Si	Si	Si			si
Solo de mujeres													
1		Sí		Sí				Sí			Sí	Sí	Sí
2		Sí			Sí								
3			Sí	Sí		Sí	Sí						Sí
4		Sí		Si					Sí	Sí		Sí	sí
5		sí	sí	sí								Sí	sí
6		sí		sí			sí		sí	sí			
7		Sí	Si	Si	Si	Si		Sí	Sí	Sí		sí	sí



## Acentos

	Impulso	Impacto	Péndulo	Vibración	Continuo	Percutido
Grupo de mujeres	Sí	Sí			Sí	
Grupo de hombres	sí	sí	sí		sí	
Solo de mujeres						
1	sí	sí			sí	
2	sí					
3	sí	sí			sí	
4	sí		sí		sí	
5	sí	sí			sí	sí
6	sí		sí		sí	sí
7	sí	sí			sí	

Nexo, relación entre:	
Persona	<p>Hay 26 bailarines, mitad hombres, mitad mujeres.</p> <p>Todos descalzos</p> <p>Hombres torso desnudo, pantalones negros</p> <p>Mujeres vestidos de color beige, sin mangas, el largo es por debajo de las rodillas, es además holgado.</p>
Lugar	<p>Un espacio lleno de arcilla color café, el fondo es de color negro. La iluminación es ambiental</p>
Sonido	<p><i>La consagración de la primavera</i> compuesta por Igor Stravinsky. También podemos escuchar el sonido de la respiración y del golpe que provoca cuando las manos chocan con el cuerpo y con el piso.</p>
Movimiento*	

## MOVIMIENTO\*

En esta parte relacionaremos los resultados obtenidos de la observación, las conclusiones de las *partes del cuerpo, acciones y acentos* con el *flujo de movimiento* y el funcionamiento de la *kinesfera* podrán encontrarlo en el anexo de este trabajo. La *interpretación* del resultado de las partes mencionadas del fragmento seleccionado es el siguiente:

### GRUPO DE MUJERES:

*Interpretación:* Este coro femenino, se mezcla con la colectividad varonil para posteriormente distinguirse. En la mezcla se genera un gran coro que observa como las mujeres pasan por decisión propia a cuestionarse a través de su frase de movimiento si les pertenece ese vestido y por lo tanto ser sacrificadas. El personaje que representa el coro, para este momento, es el de ser observadoras y hacer eco del proceso de selección.

### GRUPO DE HOMBRES

*Interpretación:* La función coral y de observador es similar a la del grupo femenino, sin embargo, el rol se modifica ante el solo de la última mujer en sostener el vestido. Los hombres empieza a asediar a esta mujer y modificar su trayectoria, tiene una doble función, además de observadores, también son seleccionadores de la mujer a ser sacrificada. Para este momento la última mujer es manipulada en sus últimos movimientos hasta ser detenida por dos hombres y entregada a uno último.

### SOLO DE MUJERES

*Interpretación de los solos femeninos:* Dentro de los grandes grupos, tanto femenino como masculino, se empiezan a distinguir ciertas figuras de poder. Por un lado tenemos a las seis mujeres que realizan una secuencia de movimiento sosteniendo el vestido rojo, en una metáfora del proceso de selección para ser sacrificadas. Las seis mujeres reflejan en sus rostros angustia y miedo, la velocidad con la que sucede cada momento habla de la confusión y vertiginosidad que

causa tener el vestido entre las manos. La séptima mujer sujeta el vestido momentáneamente y después lo lanza al piso, ante lo cual, los hombres, que al parecer vigilan el proceso y funcionamiento del ritual, la obligan a bailar. Tal vez, su danza sea una secuencia de movimientos que nos habla de alguien que ha decidido no participar del ritual, es su forma de demostrar el desacuerdo ante la obligación femenina otorgada por esta comunidad. Finalmente los hombres entregan a la mujer que ha soltado el vestido, la ofrecen a un hombre que, finalmente la sostiene mientras el cuerpo de la mujer se inmoviliza y es depositado en el suelo.

*Barba azul – mientras se escucha una grabación de BelaBartok's "DukeBluebeard's Castle"*

Parte 11 de 12. Minuto 3:40 a 5:40.

Link: [https://youtu.be/49\\_095eQHaw?list=PLB2ED4E7FCBC9B340](https://youtu.be/49_095eQHaw?list=PLB2ED4E7FCBC9B340)

Mujeres y hombres corren por el espacio. Las mujeres sujetan una almohada mientras persiguen a los hombres. Se encuentran y comienzan una secuencia juntos, hombre y mujer. Mientras una mujer cae en el piso desmayada y un hombre intenta despertarla.

**Dirección y coreografía** Pina Bausch

**Diseño de escenografía y vestuario** RolfBorzik

**Colaboración de** RolfBorzik, Marion Cito, Hans Pop

**Música** BélaBartók

**Bailarines:** MarlisAlt, Jean Mindo (JanMinarek), Arnaldo Alvarez, Anne Marie Benati, HiltrudBlanck, TjitzkeBroersma, Fernando Cortizo, Marion Cito, Elisabeth Clarke, GuyDetot, Michael Diekamp, Mari DiLena, EscoEdmondson, Josephine Ann Endicott, ColleenFinneran, John Giffin, Ed Kortlandt, Luis P. Layag, Yolanda Meier, Vivienne Newport, BarbaraPassow, Hans Pop, MonikaSagon, Heinz Samm, MonikaWacker

**Estreno** 8 de junio de 1977 en Opera House Wuppertal

**Tours**

**1977** Belgrade **1979** Paris **1981** Cologne **1982** Melbourne, Adelaide **1983** Hamburg **1984** Lyon, Grenoble, Los Angeles, New York, Toronto **1985** Venice

Partes del cuerpo

	Pies	Rodillas	Cadera	Tronco	Hombros	Codos	Manos	Piernas	Brazos	Cabeza
Parejas en movimiento (minuto 3:40 al 4:37)	sí	Sí	Sí	SÍ	Si	Si	Si	sí	SÍ	si
Parejas en un espacio fijo (minuto del 4:37 al 5:40)		sí		sí			sí			sí
Pareja diferente		sí		sí					sí	sí

Acciones

	Quietud	Desplazamientos	Saltos	Giros	Rotación	Cambio de peso	Ademanes	Gestos	Flexión	Extensión	Caída	Juntar	Expansir
Parejas en movimiento (minuto 3:40 al 4:37)		Sí					sí	sí	sí		sí		
Parejas en un espacio fijo (minuto del 4:37 al 5:40)				Sí		sí		sí	Sí	sí	sí		
Pareja diferente	Sí						sí	sí		Sí			

## Acentos

	Impulso	Impacto	Péndulo	Vibración	Continuo	Percutido
Parejas en movimiento (minuto 3:40 al 4:37)	Sí	Sí			Sí	
Parejas en un espacio fijo (minuto del 4:37 al 5:40)	sí	sí	sí	sí	sí	
Pareja diferente	sí	sí				



Nexo, relación entre:	
Persona	<p>Todos llevan los pies descalzos. Las mujeres son delgadas y con el cabello largo, llevan vestidos por debajo de las rodillas en colores, gris, rojo opaco, negro, guinda. La parte alta del vestido es en corte V.</p> <p>Los hombres llevan un traje de vestir color negro y una camisa blanca, también son delgado.</p>
Lugar	<p>El escenario está lleno de hojas de árboles color café, recogidas del otoño, hay almohadas regadas por el piso, una mesa café en donde hay una consola de la cual se reproduce música. Las paredes son de un blanco sucio, desgastadas por un efecto del tiempo. Hay una puerta blanca y sucia en el fondo derecho y dos ventanas largas en el fondo izquierdo. En las paredes de cada lado hay dos ventanas casi a la misma distancia, están entre abiertas</p>
Sonido	<p>El silencio predomina en toda la pieza, pero específicamente para este momento la composición de BelaBartok es el fondo, la respiración produce pequeños sonidos de angustia y queja. Palmadas. El sonido que producen los pies descalzos desplazándose por todo el espacio lleno de hojas otoñales.</p>
Movimiento*	

## Movimiento\*

En esta parte relacionaremos los resultados obtenidos de la observación, las conclusiones de las *partes del cuerpo, acciones y acentos* con el *flujo de movimiento* y el funcionamiento de la *kinesfera* podrán encontrarlo en el anexo de este trabajo. La *interpretación* del resultado de las partes mencionadas del fragmento seleccionado es el siguiente:

### PAREJAS EN MOVIMIENTO:

*Interpretación:* Este fragmento seleccionado es la penúltima parte del montaje escénico. Durante todo el montaje se va tejiendo la historia de parejas compuestas por hombres y mujeres que se persiguen y se alejan todo el tiempo, huyen de su pareja para después acercarse a ella y no dejar que se vaya. La presencia de las almohadas y el cómo juegan específicamente en este fragmento, podrían simbolizar a un hombre huyendo de sus sueños y pesadillas, velados por el cuidado de las mujeres que ante la caótica huida del hombre ante este mundo onírico, ellas insisten para que este estado suceda y permanezca. El espacio lleno de hojas otoñales, dentro de lo que parece ser una casa con ventanas grandes y altas, genera una sensación de nostalgia y soledad, muy a pesar de la cantidad de gente que se encuentra dentro. La caída y recuperación modifica completamente el espacio que por momentos parece ser un desdoblamiento de algún sueño turbio de la pareja/ personajes centrales de la pieza.

### PAREJAS EN UN ESPACIO FIJO:

*Interpretación:* Después de la persecución de las mujeres por los sueños de los hombres, para este momento se encuentran y los hombres empiezan a sacudir a las mujeres, a manipularlas corporalmente como si fueran muñecas de trapo, posteriormente comienzan la frase en la que en este mundo onírico, los unos a los otros no se dejan caer en aquel sueño, que dadas las características caóticas y continuas de su prolongación no logramos definir la peculiaridad de este

sueño, es decir, no sabemos si es un buen sueño o un mal sueño, o si son las pesadillas de la pareja/ personajes centrales.

#### PAREJA DIFERENTE:

*Interpretación:* La pareja se encuentra y se abraza con fuerza, mientras el hombre besa a la mujer, ésta cae inmóvil, parece que está muerta. El hombre la mira con desconsuelo, tocando su rostro, tratando de revivirla entretanto todos a su alrededor corren. La carga hasta ponerla en pie y levantarla por el aire sacudiéndola esperando que despierte, ella está muerta, pero él sigue intentando que la mujer despierte. Es el momento climax de la obra; después de las persecuciones de hombre a mujer y de mujer a hombre, el momento álgido de este mundo onírico termina con la muerte de personaje femenino de la pareja principal. Ella no ha podido parar o mejor los sueños de ambos y en el intento ha caído muerta. Los gestos del hombre para tratar de reanimarla son de desesperación y de no comprensión. La música de fondo de la opera de Bela Bartok's "*Duke Bluebeards's Castle*" que se pausa y continua sin ningún ritmo aparente añade a la perturbación de este universo onírico.

## **Comentario de LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA de Pina Bausch<sup>1</sup>**

Para efectos de este comentario observaremos a *La Consagración* como una pieza dancística con cargas teatrales. Los datos históricos de la representación de este espectáculo, el lector los podrá encontrar en el tercer capítulo del presente trabajo. La anécdota trata de un grupo de personas de género femenino y masculino, que danzan como proceso de selección para escoger a la mujer que sacrificarán y que bailará hasta morir para que la primavera comience. La historia es a partir de la versión original creada por Igor Stravinsky. Tomando en cuenta que no existe texto dramático, a continuación, con ayuda del vídeo que se encuentra en línea<sup>2</sup>, describiré los acontecimientos del espectáculo. Como referencia usaré la división que hallé en la página oficial de Pina Bausch: *Viento del Oeste, La Segunda Primavera y La Consagración de la Primavera*.

### *Viento del Oeste.*

Una mujer está acostada sobre un vestido rojo, el cual se encuentra sobre la tierra color café que abarca todo el escenario. La mujer toma con suavidad la tela del vestido y la presiona contra su cuerpo. Otra mujer entra corriendo, se inclina, toma el vestido color beige que usa y lo levanta para mostrar su vientre y abdomen, al mismo tiempo que oculta el rostro. Una mujer más entra corriendo, flexiona sus rodillas y acaricia la tierra con las manos. Desde extremos se incorporan dos mujeres que se encuentran y suspenden sus trayectorias. Dos mujeres irrumpen en el escenario tomadas de la mano en fila, caminan lento, una de ellas sale corriendo para unirse con las dos mujeres que se quedaron suspendidas en el encuentro, la misma mujer continua con su trayectoria para posicionarse en el centro y levantar las manos dibujando unas alas que mueve delicadamente, mientras tanto, el resto de las mujeres se han recostado sobre la tierra y extienden su cuerpo hacia arriba, estirando cada extremidad. La mujer del centro empieza a ejecutar una secuencia de movimiento que rompe con la

---

<sup>1</sup> Con herramientas del método de José-Luis García Barrientos: personaje, tiempo y espacio.

<sup>2</sup>[https://www.youtube.com/watch?v=nd\\_ZCugYdVE](https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCugYdVE)

velocidad que ha utilizado antes. Todas inician una serie de movimientos con los que muestran el cuerpo al levantar sus vestidos, los movimientos son suaves y continuos, no hay un orden aparente frente a cada muestra del cuerpo femenino, es aleatoria y cambian el sentido de las trayectorias. Algunas de ellas se tocan el cuerpo mientras deambulan por el escenario, progresivamente una a una empiezan una secuencia de movimiento ágil y dinámica, ya no es de presentación, al parecer después de tocar el cuerpo algo se detona en ellas para que en el movimiento reflejen un poco de angustia frente a su propia feminidad, la música también aumenta de volumen y el ritmo se acelera.

Una ha tomado el vestido rojo y lo sostiene con gesto de angustia, tras unos pasos la música cambia de volumen y una suave melodía inicia, lo que genera una pausa en el movimiento que todas ejecutan. La mujer que sostiene el vestido, lo deja caer y se aleja, el resto de las mujeres la siguen, sus rostros emiten miradas de miedo y respeto frente a este vestido, que ha pasado de ser sólo un objeto para simbolizarles algo. Todas se reúnen alejadas del vestido, pero con la mirada fija en él. La música cambia y con esto el movimiento comienza a ser fuerte, rápido y repetitivo. De este grupo que se mueve semejante a un cardumen, cada tanto una mujer se distingue realizando una secuencia diferente a la del cardumen, a veces es solo una, a veces son tres. La duración y repetición del movimiento se interrumpe cuando los hombres entran intempestivamente al escenario, corren y se ubican frente a las mujeres que también se dispersan al verlos incorporarse. La música vuelve a cambiar provocando un ambiente sonoro de tensión. Algunos miembros masculinos forman un grupo, el cual se sitúa en proscenio y comienzan una danza a modo de presentación, la calidad de sus movimientos es directa, lineal y golpeada. El resto de los hombres y el conjunto de mujeres emprenden una secuencia diferente a la del grupo masculino que se presenta, poco a poco el movimiento se estandariza y el colectivo femenino y masculino que se ha mezclado se mueve en unísono. Siete mujeres<sup>3</sup>, una por una, salen del colectivo para iniciar una corta, dinámica y veloz secuencia de movimientos, cada una tiene diferentes gestos, sinónimo de lo que para ellas

---

<sup>3</sup> Fragmento seleccionado para el análisis *coreológico*.

representa el vestido rojo, hasta que una parece, no ser merecedora, por no bailar con el vestido y es sujeta por los hombres quienes con miradas acechantes y rodeando su cuerpo la incitan a bailar hasta que su cuerpo queda inmóvil.

Los hombres se forman en líneas perpendiculares repitiendo una frase de movimiento que implica una inclinación frecuente del tronco del cuerpo, parecido a un gesto reverencial, mientras tanto, las mujeres corren por todos los huecos vacíos de las líneas y del escenario con una misma secuencia de movimiento llena de amplitud y mirando siempre hacia el cielo, la música progresivamente acelera el compás, misma que modifica la velocidad de los movimientos. El vestido rojo ha quedado en el suelo, sobre la tierra, nadie lo sostiene, la música se detiene repentinamente y también el movimiento de hombres y mujeres.

#### *La Segunda Primavera.*

Una flauta suena suave y delicada, intercalados hombres y mujeres forman un gran círculo alrededor del vestido rojo y en la circunferencia del escenario. Este nuevo colectivo circular inicia con una misma secuencia de movimientos, se desplazan siguiendo el círculo, la gran frase de movimiento está llena de balanceos y movimientos reverenciales del tronco del cuerpo, el flujo es suave, lento, frágil y fino, la velocidad aumenta gradualmente al igual que el estruendo musical, el círculo se rompe cuando una de las mujeres inicia una secuencia diferente, un hombre la persigue y una frase de movimiento llena de algidez, velocidad y vertiginosidad inicia, también en la música, parece que el hombre quiere cazar o atrapar a la mujer que ha salido del círculo. La gran circunferencia que rodeaba el escenario se ha contraído y al mismo tiempo que la pareja se mueve, los miembros del círculo empiezan a correr. El cuerpo femenino de la pareja ha cedido frente a su cazador y se mantiene rígido, pero de pie, la música se detiene y el resto de cuerpos también. Los hombres se acercan ante el cuerpo femenino que se mantiene petrificado, la música cambia a un compás tranquilo, el hombre que ha cazado a la mujer, toca sus pechos y se inclina ante ella. Ella retoma el movimiento, la música cambia al estruendo anterior, ante esto los hombres se empiezan a mover uno tras otro con una frase de movimiento,

violenta y energética. Mientras ella los mira, su caminar es torpe, hasta que finalmente corre y se integra al conjunto femenino que se ha agrupado en la parte de atrás del escenario, observando todo. Una mujer del conjunto femenino, sale corriendo y sujeta el vestido que ha permanecido en el suelo, lo sujeta con las manos, lo mira y lo toma de una forma muy maternal. Los hombres, que han continuado con su secuencia violenta y vigorosa, inician otra en la cual incluyen golpes con la mano hacia alguna parte del cuerpo haciéndolo sonar en repetidas ocasiones; salto y giros abundan en esta danza de virilidad. La música cambia, de nuevo, repentinamente un compás delicado y armonioso acompaña la nueva secuencia que inicia el grupo de mujeres que han estado desde la esquina esperando el momento para reavivar el movimiento. Los movimientos son largos y continuos, las extremidades del cuerpo se extienden, cada movimiento muestra la elegancia del cuerpo femenino. Los hombres se han reagrupado y, justo cuando finaliza la secuencia de movimiento de las mujeres, inician la suya, saltan, giran y muestran, a través de cada movimiento, la fuerza de sus brazos y la altura de sus saltos. Cuando ellos llegan al extremo superior del escenario, simultáneamente las mujeres repiten la secuencia anterior. El colectivo femenino y el masculino bailan al mismo tiempo, uno frente al otro, demostrando sus atributos y virtudes corporales a través del flujo de movimiento. Las mujeres modifican su secuencia e introducen inclinaciones con el tronco del cuerpo al mismo tiempo que hacen el gesto de clavarse o apuñalarse algo en el vientre, la respiración se modifica y ante cada puñalada gestual, exhalan. El grupo de hombres se ha aglomerado en el fondo-esquina del escenario observando este cambio de movimiento. Luce como si las mujeres se estuvieran predisponiendo para el ritual del sacrificio, los hombres lo intuyen y uno de ellos avanza hacia ellas, se queda inmóvil mientras las observa, el resto de sus compañeros, una vez que la música cambia, inician otra secuencia de movimientos dentro de la cual, el gesto reverencial se repite, la atmosfera cambia y se torna angustiante.

La música y el movimiento se detienen súbitamente, hombres y mujeres se miran con la respiración agitada. El hombre que se quedó justo en medio de los dos grupos y enfrente del vestido rojo, se acuesta sobre el vestido y repite la

imagen de la mujer del inicio. La música se eleva, suenan como relámpagos que se repiten; hombres y mujeres se mueven con la misma frase de movimiento, pero en diferente ritmo, tiempo y espacio, la simultaneidad del movimiento se adueña del espacio y por momentos parece caótica. Las mujeres se detienen, están por todo el espacio, los hombres corren de una mujer a otra, algunas veces las abrazan, otras las sacuden y otras sólo las miran, ellas parecen asustadas, repentinamente una mujer se mueve para abrazar a otra mujer y así sucesivamente, por un instante todos se están abrazando de cuerpo en cuerpo, los hombres se alejan del abrazo colectivo, ellas continúan hasta que el abrazo termina con una incertidumbre gestual que se genera a partir de la atmosfera que provoca la música. Las mujeres están en desorden por el espacio, una por una retoma el movimiento, pero con eco de alguna de las secuencias que se han realizado con anterioridad. Poco a poco se juntan de nuevo en un pequeño círculo del lado contrario en el que se encuentran los hombres, cada una, a destiempo sale del círculo con inseguridad, poco a poco, se acercan al lugar donde se encuentra el hombre sobre el vestido rojo, pero se arrepienten y regresan al círculo con el resto de las mujeres, cada vez van saliendo del círculo y este se va deshaciendo, el gesto temeroso se convierte en una nueva secuencia de movimiento de gran amplitud que se desarrolla a lo largo del espacio. El hombre que está sobre el vestido rojo, se levanta, ellas se detienen por un momento y cambian la secuencia, la tonalidad de la música cambia por completo. Los hombres que han permanecido quietos y observando todo lo que hacen las mujeres, empiezan a caminar lentamente, se acercan poco a poco al vestido rojo y a ellas, ante esto las mujeres se reagrupan en un círculo pequeño, no sin antes haber recogido el vestido rojo.

#### *La Consagración de la Primavera.*

Uno de los hombres se acerca al círculo que las mujeres han formado a lo lejos. Nuevamente una por una se acerca al hombre que parece estar esperando, temerosas, caminan sosteniendo el vestido rojo entre las manos hacia él. Ya no hay secuencia de movimientos, simplemente caminan, hasta que el hombre sujeta



con fuerza a una de ellas y no la deja ir. El colectivo femenino y el colectivo masculino inician la misma secuencia de movimiento, los tambores que provienen de la pieza sonora, se repiten y retumban. Las mujeres corren y se montan sobre los hombres, flexionan rodillas y contraen el torso femenino hacia el masculino en repetidas ocasiones para luego cambiar de pareja, todos cambian, repiten y combinan esta secuencia en parejas. El hombre que sostiene a la mujer, la desnuda y la viste con el vestido rojo, una vez que se ha cambiado completamente, hombres y mujeres realizan una secuencia al unísono, la vigorosidad, flexión del torso, amplitud, contracción de extremidades, choque de las palmas de las manos en contra de los muslos, forman parte de esta secuencia. La mujer del vestido rojo, camina desconcertada entre los cuerpos en movimiento, toca su cuerpo, consciente de que algo ha cambiado, de que la han elegido, pero que ella también se ha seleccionado a sí misma. El hombre que la vistió permanece quieto, la observa, la gran colectividad empieza a danzar alrededor de ella, quien sigue confundida. El gran cardumen se fracciona en parejas que realizan cargadas, después se fraccionan en un cuarteto de hombres y otro de mujeres, quienes ejecutan una corta y repentina frase de movimiento, todo esto mientras la mujer del vestido rojo se acerca al hombre que la ha estado observando y deja caer el peso de su cuerpo sobre él. El gran cardumen se vuelve a formar, ahora rodean el cuerpo de la mujer vestida de rojo quien está siendo conducida por el hombre que la seleccionó, la lleva hacia adelante del escenario, los demás fijan la mirada sobre ella, mientras se alejan hacia el fondo-esquina del escenario.

El gran cardumen, desde la esquina inicia el ritual de la consagración, con una combinación de movimientos utilizados a lo largo de toda la pieza, se desplaza por todo el escenario. Giros, saltos, extensión, contracción, fuerza, delicadeza y violencia representan en esta frase de movimiento que todo el colectivo interpreta. La mujer vestida de rojo es dispuesta en el centro del escenario, al tiempo que el resto corre de un lado a otro hasta quedar en frente de la seleccionada. La música cambia, el hombre lanza hacia adelante a la mujer vestida de rojo, éste cae sobre el suelo, su cuerpo queda rígido. La mujer vestida

de rojo inicia una secuencia de movimientos que paulatinamente se van desgastando energéticamente, producto del cansancio, durante cinco minutos danza sin parar, entre combinaciones de pasos anteriores y angustia en el gesto, danza hasta que según la trama del ritual, morir.

## PERSONAJE

Podemos distinguir tres personajes dramáticos a lo largo de la pieza: la colectividad femenina, la colectividad masculina y la figura femenina que durante los tres fragmentos representa a la mujer que puede o será sacrificada, es hasta el final del tercer fragmento que un miembro del grupo femenino se distingue genuinamente a través del uso del vestido rojo. En los tres fragmentos los personajes se combinan y por momentos se jerarquizan, en *Viento del Oeste*, la presentación de las colectividades, por género, se ponderan según la continuidad de cada movimiento, ahora bien, este tipo de representación no está basada en un *texto dramático*, sin embargo, se vale de dos herramientas que podrían jugar en el terreno del texto: el movimiento y la partitura musical. Nos enfocaremos en el movimiento como elemento narrativo. Retomando el cómo se organizan los personajes en el primer fragmento, podemos distinguir a la división mujer-hombre como personajes, los cuales están presentes toda esta fracción, es hasta *La Segunda Primavera* que el boceto del personaje de la mujer que será sacrificada se empieza a dibujar, además, por momentos la colectividad masculina y femenina se mezcla, provocando un personaje híbrido que se disuelve y se concentra continuamente. En *La Consagración de la Primavera* los personajes colectivos se mezclan para observar la muerte del personaje seleccionado y ser sacrificada. Respecto al carácter de estos personajes, podríamos decir que se trata de un *carácter múltiple*, dada la configuración colectiva de lo femenino y masculino, podemos observarlo a través de los gestos, es decir, cada mujer cuando interpreta ciertas secuencias de movimiento en las que existe una sensación general de angustia, temor o duda, en sus rostros y movimientos encontramos algo que las diferencia del resto, por otro lado, aquellos hombres que se distinguían del colectivo, también reajustaban la interpretación de dureza o masculinidad. En

cuanto al significado de estos personajes, la coralidad femenina representa lo puro, bendecido, delicado y frágil, pero también el empoderamiento por medio del movimiento, pues, en el último fragmento la decisión de quién será sacrificada radica en el grupo de las mujeres y es una de ellas que, con temor e inseguridad frente a la consecuencia de su decisión se entrega al hombre que espera, sujeta y retiene la resolución. La coralidad masculina es el significado de la fuerza, el poder, son los supervisores de que el ritual se realice, también se muestran sensibles frente a la selección femenina, ejemplo de esto, es el momento en el que, uno de los hombres se acuesta sobre el vestido que está en la tierra, sin lograr modificar el destino del ritual. La mujer de vestido rojo, es el símbolo del ofrecimiento, consagración y confirmación de que la naturaleza siga su curso.

## TIEMPO

La obra tiene una escena dividida en tres fragmentos, su tiempo es el *diegético*. Podemos identificar el orden temporal los tres momentos en los que se divide, por ejemplo: a partir de pausas en el movimiento, después de una secuencia larga, veloz y caótica, o a través de cambios sumamente abruptos en la música, como silencios o ritmos diferentes del que le precedía. Tiene una forma *cronológica*, con dos pequeños momentos de anticipación al sacrificio: el primero en *Viendo del Oeste* cuando una mujer no baila y la obligan a hacerlo hasta que su cuerpo queda petrificado, el segundo es en *La Segunda Primavera* en el dueto que también deja inmóvil a la mujer mientras el hombre toma sus pechos y se inclina ante ella. Respecto a la frecuencia, la pieza se compone de momentos que se *repiten*, como los círculos que se dibujan en diversas dimensiones durante los tres fragmentos. Si bien, se trata de una repetición del movimiento, en diversas partes de la pieza, también modifica la temporalidad de la historia y altera la percepción. Al ser la representación de un ritual inventado por Stravinsky, es un universo ficticio que no pertenece a ningún tiempo, por lo cual pertenece a la *unocronía* (según José-Luis Barrientos).

## ESPACIO

Tiene la característica de ser a *escena cerrada*, es decir, a la italiana. El escenario está lleno de una gran cantidad de tierra color café, dada la perspectiva del vídeo que utilizo para este comentario detona, en mi opinión, la sensación de que la tierra se desborda más allá de los límites del escenario. En cuanto a estructura del espacio, toda la pieza se realiza en el mismo lugar, no hay cambios. La iluminación se encuentra en tonalidades ámbar, casi como la luz natural que termina en oscuridad hacia los bordes del escenario, esto y la tierra pertenecen al *espacio escenográfico*. El *espacio corporal* es el lenguaje de esta pieza, las acciones que se formulan a través del movimiento dibujan un sinfín de trayectorias espaciales a lo largo del *espacio escenográfico* y de la anécdota central de la pieza que modifican la relación del tiempo y el espacio, por ejemplo, las secuencias de movimiento que se ejecutan en el último fragmento, el uso del cuerpo que sintetiza en su *kinesfera* todos los movimientos que se presentaron antes y el cambio de vestuario de uno de los miembros de la colectividad femenina, encaminan el final del ritual, espacial y temporal. Por otro lado, el *espacio sonoro* representa el guión de la pieza, no nos habla de un lugar en específico, pero sí dialoga con el *espacio corporal*. El diseño de Rolf Borzik mantiene una permanente dinámica con el movimiento corporal de toda la pieza, podríamos sugerir que es un *espacio estilizado*. La abstracción del ritual creado por Stravinsky, en el caso de Borzik, se sustenta en la significación de la tierra y ésta como símbolo de un ritual, que sucede al aire libre y completamente cerca de la idea de madre naturaleza, de igual manera también podría ser un *espacio metonímico* por la alteración que provoca en la acción del bailarín, ejemplo: la tierra pegada al cuerpo y vestuario de los bailarines. La tierra volando cuando movimiento buscos se ejecutan.

## **POSIBLE ACERCAMIENTO POSDRAMÁTICO A PINA BAUSCH.**

Para tener una visión clara del por qué relaciono a Pina Bausch con la teoría posdramática de Lehmann, me centraré en analizar los siguientes conceptos con los que encuentro conexión directa: texto, simultaneidad, cuerpo y corporalidad, espacio, tiempo y performance.

Lehmann, al englobar a los creadores escénicos que pertenecen a la corriente posdramática, primero los sitúa por la época histórica, el periodo comprendido entre 1970 y 1990 es el estudiado por este teórico, y es aquí en donde Pina Bausch se hace presente. En esta época es posible observar la transición entre El teatro *dramático* y el *nuevo* teatro o teatro *posdramático*, en donde las fronteras se diluyen entre las disciplinas contemporáneas.

A menudo la pregunta sobre ¿qué es lo dramático? Y posteriormente ¿qué es el posdrama?, resultan indagaciones en el momento de analizar aquello que se hace y aquello que se mira. Es por esto que al estudiar desde una mirada posdramática el trabajo de Pina Bausch, es también indagar en sus procesos y las resonancias que tuvo en sus propios bailarines y en otros creadores, pero sobre todo en la forma que la percepción codifica y analiza un suceso como la danza – teatro, plagado de fronteras disueltas entre la acción dramática y el movimiento.

Al desintegrar lo que según Aristóteles denomina drama y acción, nos enfrentamos que, para la corriente posdramática no se trata de una pelea *per se* frente a estos conceptos, sino de una reestructuración del quehacer artístico y la vinculación anti jerárquica no solo de otras disciplinas, sino de la lógica y el sentido, siempre apelando y ponderando a la vivencia de la experiencia, más que a la comprensión racional de dicha práctica. Es entonces que el sistema de Pina Bausch funciona como ejemplo de una nueva aproximación de articular un mecanismo escénico, que no se centra en la hegemonía del texto o de la partitura musical como texto, sino en los detonadores que estas herramienta (texto y música) pueden hacer efecto en los bailarines-actores. Una dramaturgia centrada en el movimiento o una dramaturgia visual del movimiento.

## TEXTO

Lehmann nombra como *Poética de la perturbación*<sup>4</sup> a la relación caótica entre el texto y la escena perteneciente al teatro posdramático, además usa específicamente este concepto para definir la textualidad, como una forma usada en las obras de Pina. Él dice:

Pina Bausch sacudió la percepción de la danza mediante auto presentaciones verbales de los bailarines o la mención de los procesos que estaban teniendo lugar sobre la escena.<sup>5</sup>

Las estrategias del teatro posdramático apelan a la no literalidad del texto dramático y buscar en las palabras el subtexto. En los trabajos Pina Bausch podemos encontrar palabras aisladas, dichas repentinamente, que en apariencia no tienen sentido o anécdota. La jerarquía del texto dramático, de la partitura musical sobre la danza, y de las historias de príncipes y brujas se desplazan para darle lugar a un *shock de percepción lingüística*, esto es mediante la repetición de palabras, gestualidades lingüísticas y producciones sonoras deformadas que, sintácticamente no formulan oraciones que creen historia, pero acompañan al movimiento dotándolo de otro sentido.

Si el teatro posdramático, es la relación perturbada entre el texto y la escena<sup>6</sup>, dado que en el teatro de Pina Bausch no existe un texto dramático, podemos inferir que la danza-teatro de esta creadora se centra en la relación entre el proceso de ensayo, es decir, su método y el cómo del ensayo se configura para ser presentado en escena. También se sustenta en la correspondencia entre texto, escena y cuerpo, así como el uso caótico y vertiginoso que Pina ocupa para sus puestas en escena.

---

<sup>4</sup> Lehmann, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, p. 258.

<sup>5</sup> Ídem, p 258.

<sup>6</sup> José A. Sánchez dice: "El drama no se sitúa en el texto, tampoco en un cuerpo ajeno a la textualidad, sino más bien en <<la perturbación recíproca entre texto y escena>> que, según el autor, constituye una de las claves para el entendimiento de la historia del teatro moderno. Ibídem p. 20.

El lugar que antes ocupaba el drama como medio de representación de conflictos complejos y sutiles, lo ocupará ahora el vértigo gestual.<sup>7</sup>

En el caso de *La Consagración de la Primavera* es posible visualizar una representación del mito propuesto por Stravinsky y Nijinsky desde su primera presentación. Es después de esta pieza, cuando en *Barba azul* el *track* sonoro de Bela Bartok's "*Duke Bluebeard's Castle*" se devela así mismo como el eje central lingüístico de la obra, es decir, *Barba azul* en la versión de Pina Bausch no es la representación de la ópera, ni tampoco utiliza el argumento original, es más bien la síntesis o reinterpretación de la coreógrafa; sin embargo, la sonoridad se ve modificada, pausada, ecualizada e intervenida por los bailarines mientras sucede el espectáculo resultando ser una pieza sonora expuesta, lo cual según la teoría posdramática, genera autonomía entre el cuerpo, la gestualidad, la voz y la sonoridad.

Asimismo, en el teatro se llevan a cabo importantes investigaciones sobre la llamada nueva pieza radiofónica [...], se discute la diversidad de las formas en las cuales la voz, la sonoridad y el ritmo adoptan una cualidad autónoma por medio de la radiodifusión, que aísla el sonido de los cuerpos visibles.<sup>8</sup>

Parafraseando lo que Lehmann dice sobre el *lenguaje como objeto de exposición*, esta nueva forma de presentar a las palabras es un empoderamiento lingüístico en la cual se imponen los sonidos, palabras, frases y tonos que no tienen una lógica narrativa sino que están orientados hacia la composición escénica, en donde el actor o bailarín no representa, sino se presenta.

Desde *Orfeo y Eurídice*, pasando por *La Consagración* y *Barba Azul* (piezas analizadas en esta investigación, con especial énfasis en *La consagración de la Primavera*) es posible visualizar un estilo dramático basado en la sonoridad de cada pieza. Por un lado, en *Orfeo y Eurídice* encontramos

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 261.

claramente a los personajes, la anécdota contada de principio a fin, movimientos lineales y rectos, no hay palabras la música tiene una función narrativa clásica de la danza. En *La Consagración*, aunque la sucesión de acciones y movimientos entablan una narrativa convencional, la música se ve intervenida por los propios bailarines con un efecto que he mencionado antes: la respiración agitada, el sonido que se produce cuando los bailarines golpean sus cuerpos con los movimientos coreográficos y la sonoridad que produce el espacio en relación con el movimiento corporal. En *Barba Azul* claramente la música es intervenida por los bailarines mediante acciones que modifican la grabación en tiempo real, la producción sonora de quejidos también se integra como un elemento importante para la pieza, así como los rastros rítmicos que se generan a partir del espacio lleno de hojas otoñales y todo el diseño coreográfico; además el silencio se convierte en un componente textual recurrente en las piezas de Pina Bausch.

La materialidad fonética, el curso temporal, la propagación en el espacio y la pérdida de la teleología y de la identidad propia. Nosotros escogemos el término paisaje textual (Textlandschaft) porque nombra, al mismo tiempo, la interconexión de los lenguajes textuales posdramáticos con las nuevas dramaturgias de lo visual [...] de este modo, texto, voz y ruido se fusionan en la idea de un paisaje sonoro.<sup>9</sup>

La importancia de la voz como material textual y dramático. En la danza-teatro de Pina Bausch ante la inexistencia de una narrativa lineal (después de *La Consagración de la Primavera*) incita a una estructura en la que, el uso de la corporalidad en su máxima expresión, da pie a que el gesto se convierta en palabra, formando frases gestuales de movimiento que generan micro relatos, los cuales finalizan cuando el bailarín deja de moverse, para después dar pie a otro micro relato de movimientos. Esto se convierte en un collage o en un macro relato compuesto de pequeñas partículas narrativas. La palabra se convierte en movimiento y a su vez el movimiento se convierte en palabra, sin embargo,

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 266.



cuando los bailarines hablan, se expresan a partir del recurso sonoro de la voz, el relato gestual lleno de partituras de movimiento se potencializa, re significando el poder lingüístico de la voz.

## SIMULTANEIDAD

Podríamos decir que la característica que define el teatro de Pina Bausch se basa en la simultaneidad de acciones y por lo tanto de signos. Regresando a la idea anterior de la organización cronológica del clásico texto dramático, el teatro posdramático se opone a la organización jerárquica, temporal narrativa y de signos. La simultaneidad se refiere a muchas y diversas acciones sucediendo en el mismo espacio temporal, en este caso en el escenario. La simultaneidad apela a la *posibilidad libertadora* que tanto el creador como el público tiene, al distinguir y recopilar su propia experiencia.

Quando se prescinde del principio de acción dramática, se hace por el intento de crear acontecimientos que ofrezcan al espectador una esfera de elección y de decisión propias [...] Este procedimiento discierne entre el mero caos, que abre oportunidades al receptor para procesar lo simultaneo mediante la propia selección y su capacidad estructuradora.<sup>10</sup>

Desde *Orfeo y Eurídice* es posible distinguir el uso de este recurso cuando, en los minutos analizados con anterioridad, encontramos cuatro grupos que accionan a través del movimiento al mismo tiempo, la variación del ritmo y de la velocidad hace de la experiencia una percepción modificada.

Sucede también en *La Consagración*<sup>11</sup>, los dos grupos de hombres y mujeres, empiezan a realizar la misma secuencia de movimientos, pero en diversas direcciones y en compases diferentes, mientras que la selección de aquella mujer que será sacrificada tiene lugar, todo sucediendo al mismo tiempo. Es aquí cuando la mezcla entre la simultaneidad y el ritmo musical de la pieza de

---

<sup>10</sup> *Ibíd*em, p. 154.

<sup>11</sup> Minutos analizados (Del minuto 6:40 al minuto 8:40)

Stravinsky hacen propicia una experiencia vertiginosa y caótica del suceso. La pieza en sí contiene muchos momentos como estos, vaivenes entre lo veloz y lo lento, pero siempre con la peculiaridad de la simultaneidad. No es hasta la última parte de la pieza, en la cual la mujer seleccionada para ser sacrificada y baila hasta morir, se queda sola mientras todos la observan.

Lehmann le llama al efecto causado por la simultaneidad *la compartición de la experiencia*<sup>12</sup>, que se refiere a la selección que realiza el espectador para poder comprender aquello que observa. Para el individuo es difícil conectar todos los acontecimientos que suceden, aún en la misma realidad o incluso si la obra plantea un hilo conductor claro y preciso, es difícil poder asir todos los elementos compositivos y mirar la pieza en su totalidad, es entonces, que el teatro posdramático recurre a una abrumadora necesidad de coexistencia entre diferentes signos y significantes para basar la experiencia no precisamente en la comprensión racional de los hechos, sino en la percepción sensorial del acontecimiento.

Resulta aún más claro el trabajo de simultaneidad en piezas como *Barba Azul* o *Café Müller* por mencionar algunas, donde además de producir una macro simultaneidad entre las parejas o a partir de movimientos individualidades, encontramos otra dimensión de micro simultaneidad que corresponde consecutivamente a crear fragmentos perceptivos.

## CUERPO Y CORPORALIDAD

La idea de un estado corporal del teatro posdramático y de la danza-teatro de Pina Bausch, radica en una conexión con la presencia corpórea del bailarín en escena y cómo este se organiza, y codifica a través de la dramaturgia visual. Lehmann menciona. *El cuerpo se convierte en el centro no como portador de sentido, sino en su physis y gesticulación*<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibíd*em p. 153.

<sup>13</sup> *Ibíd*em, p. 165.

Es decir, el cuerpo es el resultado de un empoderamiento tanto del signo como del significante. La suma del movimiento más el gesto corporal fortalece otro tipo de existencia / presencia en el espacio escénico. Si añadimos a esto el poder de la palabra, de lo hablado, la creencia de separar cuerpo y lenguaje se rompe, pues finalmente como dice la Doctora Norma Lojero durante sus clases, el humano es lenguaje. Este tipo de corporalidad se encuentra con más potencia en la danza-teatro perteneciente al contexto histórico social posdramático, dado que: *En la danza moderna se abandonó la orientación narrativa y en la danza posmoderna se eliminó la orientación psicológica.*<sup>14</sup>

Sin narrativa, ni psicología, el cuerpo se quedó completamente desprovisto de elementos ficcionales o recursos imitativos, es simplemente su naturaleza pura y el cómo se puede utilizar ésta para crear otro tipo de relatos sostenidos en las capacidades expresivas del cuerpo, la fuerza, las velocidades, cualidades del flujo continuo del movimiento, así como en conceptos e idiosincrasias social, como es el caso de *La consagración*, la cual pone sobre la mesa la colectividad masculina, femenina y los roles de poder que juegan ante dinámicas rituales. Lehmann sustenta acerca de la danza – teatro:

El *Tanztheater* pone al descubierto las huellas sepultadas de la corporalidad; intensifica, desvía e inventa impulsos de movimiento y gestos corporales y recuerda así posibilidades latentes, olvidadas y reprimidas del lenguaje del cuerpo.<sup>15</sup>

¿Cuál es la diferencia entre el cuerpo teatral y el cuerpo en la danza teatro de Pina Bausch? Lehmann sostiene que el lugar en el cual es más visible el desplazamiento que enfrenta el cuerpo del teatro clásico al teatro posdramático es el terreno de la danza, pues en este mundo y específicamente el de Bausch, se empezó a trabajar en contra del sentido y a favor de la *energía*. Es curioso puesto que se refiere a que se “dejó de ilustrar y se empezó a actuar”<sup>16</sup>, la danza se

---

<sup>14</sup> *Ibíd*em, p. 166.

<sup>15</sup> *Ídem* p, 166.

<sup>16</sup> *Ibíd*em, p. 354.

adueñó paulatinamente del teatro y también la gestualidad se apoderó del trabajo lingüístico en la escena de la danza-teatro. Además de: *Una exploración minuciosa del cuerpo en todos los sentidos la encontramos en el teatro danza de Pina Bausch.*<sup>17</sup>

El cuerpo se convirtió en el espacio de exploración y experimentación por excelencia, los objetivos son según el creador, en el caso de Pina Bausch, la turbulencia, el vértigo, la soledad, el amor, lo femenino y lo masculino, así como el terror en medio de imágenes escenográficamente cautivadoras parecen ser las investigaciones continuas de esta creadora. También lo es el vínculo entre el espacio y el movimiento corporal, es decir, un espacio lleno de elementos completamente reales como tierra, hojas de los árboles, agua o sillas son abstraídos y puestos en escena para que el cuerpo juegue con ellos y busque todas las posibilidades de movimiento. Un cuerpo que modifica el espacio partiendo del espacio mismo.

En las piezas que analizo, es posible distinguir tres tipos de corporalidades en el trabajo de Pina y su compañía. En *Orfeo y Eurídice* el uso de las partes del cuerpo, los acentos y las acciones están centrados en contar una historia de forma cronológica, se busca un cuerpo interpretativo con diseños coreográficos basados en la linealidad del cuerpo, respaldando la linealidad del relato.

En *La consagración de la primavera*, se desdibuja la corporalidad interpretativa, aunque permanece el boceto, sin embargo la corporalidad se convierte en un suceso colectivo. A pesar de la selección de la mujer sacrificada, la colectividad corporal es quién genera las atmosferas, la simultaneidad, lo caótico y quién transmite la estructura narrativa. También es una corporalidad musicalizada por su permanente diálogo con la creación de Stravinski. Hay también una corporalidad simbólica, es decir, la autoridad del cuerpo masculino y la distinción entre el poder de lo femenino. En mi interpretación, se significa la fragilidad dividida por el género y la unifica en el cuerpo. Todos los cuerpos en esta pieza son frágiles y vulnerables.

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 355.

En *Barba azul*, la corporalidad apela a *gestos despojados de sentidos*.<sup>18</sup> Con ayuda de los micro y macro relatos simultáneos que aparentemente no tienen sentido, adquieren sentido desde otra percepción. Las dinámicas de movimientos, establecidas bajo las premisas de la metodología de Pina, revelan una corporalidad propositiva, basada en el ejecutante para después ser modificada por la coreógrafa, además las secuencias en parejas proponen una significación conflictiva basada en el movimiento y la repetición de este, lo cual resulta también en una corporalidad repetitiva.

## ESPACIO

Éste, está sujeto a la validación y asimilación de un proceso óptico de observación en el cual convergen el tiempo, la composición y el diálogo de estos con el agente con presencia corpórea, puede ser un humano o un objeto. En el teatro posdramático se trata de crear ambientes dentro de un espacio convencionalmente teatral, así como en un espacio no tradicional se procura un ambiente teatralizado. En Pina Bausch encontramos un teatro con tres elementos espaciales representativos: Un espacio que se mueve y modifica en el mismo nivel dramático, actoral y dancístico que el cuerpo (*La consagración de la primavera*). También comenta Lehmann,

En el caso de Pina Bausch el espacio es un compañero de actuación independiente de los bailarines y parece marcar el tiempo de su danza mientras acompaña el curso de las acciones corporales.<sup>19</sup>

Por otro lado, hay un espacio que cambia mientras la pieza sucede. Lehmann se refiere a esto como un espacio que se convierte en un *lugar de huellas*<sup>20</sup>, en el cual es visible la trayectoria de estas pistas y variantes (*Barba azul* y *La consagración*). Por último, un espacio surrealista o sobrerrealista, donde a

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>19</sup> *Ibidem* p 291

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 291.

través de las atmosferas abstraen objetos de la realidad y los dimensionan generando espacios de ensueño, como las grandes sillas en *Orfeo y Eurídice*.

La sonoridad se convierte en otro elemento espacial de las piezas, la musicalización corporal provocada por el choque de los cuerpos por medio del movimiento en *La consagración de la primavera* durante toda la pieza acompañan escenográficamente y temporalmente la acción, generan las atmosferas de perturbación. Esta dinámica sonora y espacial se desarrolla con más profundidad e ironía en las piezas posteriores de Pina.

## TIEMPO

Lehmann propone distinguir en tres al tiempo: tiempo del texto, tiempo del drama y el tiempo de la acción ficticia. Con Pina, podríamos pensar en el tiempo del movimiento, el tiempo de la anécdota y el tiempo de la repetición.

*El tiempo del movimiento*, me refiero a la velocidad, ritmo e intensidad de las secuencias y frases coreográficas y gestuales. El *tiempo de la anécdota* es sinónimo del tiempo del drama, aunque con la variante no ficcional característica de las piezas de Pina, es decir, si el tiempo del drama se refiere al contexto histórico social en el que sucede la narrativa de la historia, en este tiempo anecdótico ocurren en los micro y macro relatos que se acomodan en el collage, propiciando un efecto atemporal. *El tiempo de la repetición* (en dónde Lehmann ubica como representante a Pina) demanda del espectador una mirada activa y perceptivamente abierta, el juego de la repetición en el tiempo exige una constante re asignación de significados en cada momento. Lehmann cuenta que en el estreno de *Barba azul*, el público se escandalizó pues la mayoría de la pieza está estructurada con insistentes repeticiones.

El movimiento, el espacio y una intensidad propia de la tradición de la danza expresiva, se situaron por encima del desarrollo dramático, la narración y la belleza.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibíd*em, p. 324.

Inaugurando así, un estilo de la danza-teatro que posteriormente permearía en los discípulos de Bausch, quién en la repetición encontró una forma de condensar el tiempo, explorarlo y visibilizarlo; descubrió en él una posibilidad de jugar con el ritmo, el espacio y la acción, en las velocidades que el cuerpo deseara.

## PERFORMANCE

### Signos y significantes

Los signos teatrales que operan mediante el abandono de la significación<sup>22</sup>, poniendo en crisis a la semiótica teatral, y las ideas de que, todo aquello que está en el escenario tiene que tener una razón de ser. Entiendo que no se trata de quitar el valor significativo al objeto o pieza escénica, sino de resignificarlo, en tanto, una estructura caótica permita que los objetos obtengan un valor autónomo diferente a la función por la cual fueron hechos.

Es decir, para el teatro posdramático, la idea de performance se sitúa en un borde entre la actuación o la figura del actor dramático y el desempeño del performer, el cual se teatraliza mediante una auto presentación, resignificando el tiempo y el espacio en el cual se ubica la pieza y todo lo que ésta contiene. En el caso de Pina Bausch la conexión inmediata es con la auto presentación y *la búsqueda de elaboradas estructuras visuales y auditivas*.<sup>23</sup> Las propuestas escenográficas de Rolf Borzik son creaciones plásticas que dimensionan al espacio respecto al movimiento corporal del ejecutante. En *La Consagración*, por ejemplo, la arcilla color café a lo largo de la obra se va progresivamente pegando a los cuerpos de los ejecutantes modificando la composición visual de los personajes, uniendo cuerpo con la plástica del espacio, realizando una dramaturgia visual.

La pregunta que propicia la idea de danza-teatro se sumerge también en un problema sobre presencia y representación, es decir, ¿es un bailarín o es un

---

<sup>22</sup> *Ibíd*em, p. 143.

<sup>23</sup> *Ibíd*em, p. 238.

actor? ¿Es un personaje o es un cuerpo en movimiento? Ciertamente es que antes de *La Consagración de la Primavera* y en ella encontramos bocetos de representación propios de la danza moderna, y digo bocetos porque a pesar de jugar un rol en escena, éste siempre se está diluyendo entre la autoridad del movimiento y las técnicas dancísticas. Tratando de contestar la primera pregunta, dado el conocimiento previo sobre el hecho de que todos los miembros de la compañía de Bausch son bailarines profesionales, es de cuestionar el poder teatral de sus posteriores representaciones. Los bailarines empezaron a hablar (ejemplo *Kontakt* o *Vollmond*), la comunicación entre el espectador y la pieza empezaron a dialogar en el terreno del performance. No vamos a definir qué es performance, puesto que es algo que no le compete a esta investigación, sin embargo, en donde quiero centrar la atención es en el proceso comunicativo que sucede en esta disciplina y que podemos transpolar a la que empezó a suceder después de *La consagración* cuando los bailarines dejaron de bailar e interpretar y, comenzaron a presentarse a través de la palabra y el cuerpo.

El posicionamiento performativo no se mide a partir de criterios previos, sino sobre todo por su éxito comunicativo. No se puede pasar por alto que el público ya no es un testigo imparcial, sino un compañero implicado en el teatro.<sup>24</sup>

Es entonces, poner atención en el cómo se posiciona la figura del espectador ante lo que ve, si es realidad o ficción. El sistema de preguntas propuesto por Pina, se encuentra justo en la mitad de la realidad y la ficción, puesto que la respuesta puede ser desde una palabra hasta una gran frase de movimiento, creación subjetiva del ejecutante, que además no podemos cuestionar su veracidad, sin embargo, observamos la teatralidad de las respuestas, a las preguntas o detonadores propuestos por Bausch.

El cuerpo en riesgo, que es elemento del performance, también lo encontramos en las creaciones analizadas aquí de Pina. En el caso del performance Lehmann se refiere a la auto transformación y transgresión física del

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 241.



cuerpo en vivo, que es muy parecida al riesgo y ejercicio de resistencia física que requiere, en este caso *La Consagración*, resultado de esto al final de la pieza la acústica son las respiraciones de los ejecutantes, también en vivo. Aunque también algo característico de toda la creación de Pina es la exigencia física que pide de sus bailarines.

## 5. Comentarios finales.

Actualmente la escena a nivel internacional y nacional tiene una oferta vasta e inagotable en cuanto a gustos o intereses puedan existir. Los creadores tenemos a nuestro alcance un amplio bagaje cultural e información de artistas a quienes podemos seguir. Sin embargo, encuentro en la danza-teatro, pero más específicamente en el movimiento una potencia creadora inagotable, que abarca desde una exploración para un tipo de actoralidad, teatralidad, posibilidades dramáticas sostenidas en las palabras o en las imágenes, es decir, el terreno que el concepto de movimiento propone, es también una vertiente a explorar no solo a nivel creativo y teórico, sino también es un modo de estar en la vida, en el aquí y ahora.

Durante mi investigación sobre la *coreología*, me di cuenta de la importancia de estructurar sistemas de observación y estudio alrededor del movimiento. Laban representa un referente para la creación de métodos de notación dancística, pero también indagaciones en proceso pedagógicos a favor de la expresividad corporal. El eco que han dejado sus investigaciones y creaciones, lleva a que esta herramienta se presente ante mí como una posibilidad para mirar producciones como las de Pina Bausch, en las cuales, es fundamental distinguir para posteriormente poder nombrar. Al escribir el apartado dedicado al movimiento y a la fenomenología, entendí la relevancia de integrar una disciplina práctica con una disciplina del pensamiento, por decirlo en otras palabras, la importancia de siempre incorporar la práctica con la teoría, acción que, igualmente, desea proponer la *coreología*.

Al indagar en la vida de Pina Bausch percibí un método de creación basado en la confianza depositada en su equipo creativo, la formulación de preguntas sobre cómo es ser un ser humano en el presente y ceder ante la intuición de la experiencia. Las improvisaciones que se generaban a partir de las preguntas que ella realizaba a sus bailarines, aunque sucedían en un ambiente sobrio, proponían una mirada colectiva frente a tópicos universales como el amor y

las relaciones humanas, organizadas por este ojo periférico de Pina Bausch, pero prácticamente ella cedía ante la dramaturgia común. También advertí cómo funcionan e intervienen elementos de la historia de vida, el contexto histórico social, la formación académica, los maestros formativos, tienen en la creación de autores como Bausch. El sello que logra ser identitario para ella, es su permanente necesidad en saber qué es aquello que *mueve* al hombre, creo que el lenguaje de la danza y el teatro fueron los caminos que se cruzaron en su vida para exponer estas investigaciones, sin embargo, este deseo por querer dejar de bailar para simplemente expresar los deseos y miedos más íntimos del humano, la llevó a la diafanidad del cruce entre el lenguaje clásico del movimiento y el lenguaje desestructurado del cuerpo y del movimiento. La categoría de la danza-teatro fue una respuesta a la necesidad de nombrar aquello que se veía que se parecía a la danza, pero también al teatro. Cuando para Pina, lo realmente importante era saber y exponer qué era lo que impulsaba al movimiento, ya fuera una emoción, una inquietud, un pretexto o una necesidad.

Cuando seleccioné la pieza de *La Consagración de la Primavera*, me llamó la atención que ha sido un estandarte involuntario de cambio. Me refiero, que tanto en la música clásica de principios del siglo XX, representó una evolución rítmica para el contexto de Igor Stravinsky, mientras que para el ballet Ruso, fue uno de los inicios de la danza moderna. La versión de Bausch funciona similar; la forma en la que utiliza el cuerpo antes y después de *La Consagración* es completamente diferente, entonces, esta pieza es la transición entre las creaciones dancísticas clásicas y las indagaciones con la danza-teatro en la carrera de Pina Bausch. La correspondencia entre movimiento y acción, así como una sugerida distancia son posibles de observar durante esta pieza, es hasta *Barba Azul* cuando la ruptura es completamente transparente.

La investigación histórica de la pieza, la fragmentación en distinguir: atmósfera, espacio concreto y escenografía, concepción y construcción de personaje, vestuario, maquillaje, peinado, música, sonidos, voz y silencio. Libreto, guión, poema, cuento, palabra o inexistencia de texto y la literatura como fuente

de inspiración. Historia y contexto, mito arquetipos y símbolos, iluminación, gestualidad, mímica y actuación. Con el apoyo de los elementos analíticos de la coreología que utilicé, me sirvieron para poder entender el fenómeno danza–teatro de *La Consagración de la Primavera*, junto con la indagación en términos únicamente coreológico de *Orfeo y Eurídice*, y *Barba Azul* como una metamorfosis que pertenecen al terreno del cuerpo.

Utilizar las herramientas que proporciona José-Luis García Barrientos, fue un ejercicio de descripción que apoyó mi búsqueda en comprender el funcionamiento de una pieza con las características de *La Consagración*, además me ayudó a entender y aceptar esta obra como una pieza meramente dramática, pero en transición, me refiero a que, dentro de la carrera de Pina Bausch además de ser una de sus piezas de mayor complejidad a nivel ejecución y coreográfica, representa el punto de partida para que sus obras cambiaran de la representación a la presentación del movimiento y de la persona que realiza el movimiento. Identificar los mecanismos de los personajes, del tiempo y del espacio, inserta en mi una necesidad de seguir indagando en cómo la construcción y estructura dramática del teatro se hace presente en fenómenos dancísticos u otros fenómenos escénicos que no trabajan a partir de un texto creado meramente para ser representado.

Saber que Hans – Thies Lehmann categorizó a Pina Bausch dentro de la corriente posdramática del siglo XX, me ayudó a entender esta metamorfosis como un proceso histórico social prácticamente natural y, acercarme a una posible lectura posdramática de esta pieza en transición y de su trabajo en general, es decir, Pina Bausch no era la única que exploraba por los caminos del cuerpo, del movimiento y de la acción, aunque lo que resulta más llamativo en ella era de dónde venía y la forma enigmática de integrar las rupturas propias de la época con su discurso personal, además propuso una dramaturgia sostenida en el movimiento gestual del cuerpo, eso sí, es indudablemente creado por ella. Ponerle nombre a aquello que logré percibir a través de los videos de *La Consagración de la Primavera* y de otras piezas de Pina Bausch fue entender el proceso creativo de

una mente que no dejó registros teóricos, pero sí muchas pistas en cada una de sus piezas.

Esta investigación, como menciono en la introducción, parte del interés generado por mis maestros, compañeros teatrales y universitarios, pues vislumbro una tendencia generacional en regresar nuevamente a preguntarnos ¿Qué es aquello que nos hace movernos?, ¿cuáles son los impulsos que motivan nuestros movimientos? Puedo decir que mi generación, tal vez como todas, se está preguntando ¿cómo estar en el mundo? Particularmente una preocupación en cómo presentarnos y representarnos a nosotros mismos ante tantas dimensiones de la realidad, al parecer la suma de la música, la danza y el teatro no está siendo suficiente, y es sintomático, dado que somos una generación plagada de interfaces y nuevas dinámicas de convivencia. Mi investigación y conclusión se centra en el movimiento y la acción como un efecto de transición visualizado en una pieza de Pina Bausch, porque en este diálogo encuentro poder, en la mezcla de la danza y el teatro encuentro potencia creadora y, atisbo algunas pistas para futuras exploraciones de un yo y un yo teatralizado empoderado en el movimiento. Porque, además Pina Bausch lo dijo *“Bailar, Bailar o de otra forma estaremos perdidos”*.

## BIBLIOGRAFÍA.

BAZ, Margarita. *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza.* UNAM, México 2000.

BORGES DE BARROS, Amilcar. *Dramaturgia Corporal.* Editorial Cuarto Propio, Santiago 2011.

BUITROGO, Ana (ed) *Arquitecturas de la mirada.* Universidad de Alcalá, 2009.

CARDONA, Patricia. *Dramaturgia del bailarín.* Escenología. México, 2000.

CÓRNAGO, Oscar coordinador. *A veces me pregunto por qué sigo bailando.* Prácticas de la intimidad. Madrid editorial con tinta me tienes. Madrid, 2011.

CRESCO, Nora. *La danza. Mirada en movimiento.* México 2003.

DALLAL, Alberto. *Cómo acercarse a la danza.* SEP-Plaza y Valdez editores. México, 1988.

DALLAL, Alberto. *El aura del cuerpo.* UNAM Instituto de investigaciones estéticas. México, 1990.

DUBATTI, Jorge, *Filosofía del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica,* ATUEL. Buenos Aires. Marzo, 2010.

GARCÍA, Barrientos, José-Luis. *Análisis de la Dramaturgía. Nueve obras y un método.* Editorial Fundamentos. Madrid, 2007.

HOGHE, Raimund, *Pina Bausch.* Ultramar Ediciones. Barcelona, 1988.

ISLAS, Hilda compiladora. *De la historia del cuerpo y del cuerpo a la danza.* INBA CONACULTA. México, 2000.

LEHMANN, Hans – Thies. *Teatro Posdramático.* Paso de Gato – CENDAC. Ciudad de México, 2013.

LEPECKI, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Traducción: Antonio Fernández. Universidad de Alcalá. 2009.

OBREGÓN, Rodolfo. *Utopías Aplazadas*. CONACULTA. México, 2003.

RAMÍREZ, Míreles, Elia María. *La danza-teatro y el no teatro, la danza-teatro y la no danza, o Pina Bausch y la búsqueda de nuevos caminos...* Ciudad de México, 1997. Tesis que para obtener el título de Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro. UNAM, Ciudad de México, 1997.

RUIZ MONDRAGÓN, Laura. *El efecto de distanciamiento en Kontakthof con damas y caballeros mayores de 65 de Pina Bausch*. Tesina que para obtener el título de: Licenciada en Literatura Dramática y Teatro, UNAM, Ciudad de México, 2010.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Ética y Representación*. Paso de Gato. Ciudad de México, 2016.

SAN MARTIN, Javier. *La Fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Biblioteca Nueva. Madrid, 2008.

SCHAEFFER, Jean Marie. *Arte, objeto, ficción, cuerpo*. Traducción y edición: Ricard Ibarlucía. BIBLOS. Buenos Aires, 2012.

SHEETS, Maxine. *The phenomenology of dance*. The University of Wisconsin, 1966.

STRAVINSKY, ÍGOR. *Crónicas de mi vida*. SUR. Buenos Aires, 1935.

VALÉRY, Paul. *Reflexiones simples sobre el cuerpo*, en Michel Feher, *Fragmentos para un historia del cuerpo humano*, Tauros. Madrid, 1991.

VIDAL, Ramírez Gerardo y Beristáin Helena. *El cuerpo, el sonido y la imagen*, UNAM Instituto de investigaciones filológicas. México, 2008.

ZAMORA CALVO, María Jesús. *La mujer ante el espejo. Estudios corporales*. ABADA editores. Madrid, 2013.

## ANEXO

Los resultados de las observaciones *partes del cuerpo, acciones y acentos* en relación con la *kinesfera* y *el flujo de movimiento*.

### *Orfeo y Eurídice*

#### TRES HOMBRES

*Kinesfera:* Los tres hombres se encuentran en una formación triangular, por lo cual el círculo de movimiento nunca se ve intervenido por el del otro. La trayectoria inicia de derecha a izquierda público, y de proscenio lado izquierdo hacia el fondo, con una caminata lenta y rítmica de tres tiempos, se detienen cuando se encuentran en el centro izquierdo público del escenario, realizan la acción de girar hacia enfrente para después esparcir y juntar los brazos impactando su propio cuerpo con las manos, es decir, abrazado el tronco. Nuevamente giran con los pies, pero ahora involucrando los brazos y manos en el giro, esparciendo del pecho hacia el techo dibujando un espiral que inicia en el abdomen. Los brazos dibujan un semi círculo hacia la derecha público, uno por la periferia de la kinesfera, otro en medio hacia el abdomen que se detiene cuando las manos impactan con la frente de la cabeza la cual ha estado mirando hacia abajo, posteriormente ambos brazos se extienden por la mitad límite alta de la circunferencia realizando un círculo que se impacta nuevamente en un abrazo propio, este realiza tres acentos continuos: arriba, en el centro y hacia abajo dejando caer el torso. Los brazos se separan del abrazo para, con el ante brazo y el tronco generar una perpendicular hacia la izquierda público dirigiendo la mirada hacia el cielo. Realizan una figura de líneas rectas. Los brazos se extienden en su máxima capacidad hacia arriba, se desplazan dos pasos y repiten toda la frase alrededor de su kinesfera.

*Flujo de movimiento:* La frase de movimiento está llena de acentos tipo impacto, la calidad de cada flujo es directa y continua. Los giros son solamente dos y ambos tienen un giro en su propio eje. La fuerza implicada para juntar y esparcir está



controlada y dirigida hacia el siguiente movimiento. La trayectoria está trazando líneas rectas alrededor del espacio, cuando empiezan la frase frente a público el desplazamiento sucede de lado izquierdo hacia lado derecho público. En su mayoría son movimientos lineales, excepto cuando los brazos tocan los límites de la circunferencia. Es un flujo controlado.

## DOS HOMBRES DE NEGRO

*Kinesfera:* El primer hombre se encuentra en el centro medio del escenario, el segundo hombre se encuentra en el fondo del escenario ambos de lado derecho público. La distancia entre uno y otro permite que sus *kinesferas* nunca se toquen, además todo lo que a continuación describiré sucede exactamente igual, pero en diferentes tiempos, el del fondo siempre lo hace primero, para después ser seguido por el hombre del centro. Ambos hombres tienen los ojos cerrados con los dos brazos extendidos hacia enfrente y las palmas de las manos mirando hacia adelante. La acción que inician es un desplazamiento hacia adelante frenando el impulso para retroceder unos pasos hacia atrás, hasta que logran con las manos tocar la pared que se encuentra al otro lado del escenario. Su cuerpo gira hacia el escenario y abren los ojos. El hombre del fondo se mantiene en una posición erguida, pero el péndulo o vaivén se mantiene con un eco del desplazamiento anterior. El hombre del centro flexiona su tronco y enseguida se impulsa con la pierna izquierda hacia el piso mientras la pierna derecha se extiende hacia atrás rebasando la altura de la propia cadera del hombre, todo se convierte en un salto que eleva la circunferencia por el aire. Las manos se extienden tocando la parte alta de la circunferencia, la pierna derecha se apoya en el piso para terminar el salto, se flexiona junto con el tronco, las manos se mantienen arriba y empiezan a bajar con tres acentos percutidos lentos. La frase se repite por el hombre del fondo. Ambos la realizan dos veces.

*Flujo de movimiento:* El desplazamiento que se genera en el caminado de ambos hombres, dibuja una trayectoria lineal, es decir, de extremo a extremo del escenario. Sin embargo, el vaivén de su caminata dubitativa, realiza un trazo repetitivo a través de esta línea. Cuando llegan al extremo contrario del que

iniciaron la trayectoria, la frase es la misma, pero se queda a mitad del escenario, cada avance provocado por el salto implica regresar al lugar en el que empezó el salto, ante los dos saltos solo pueden dibujar la trayectoria lineal a la mitad del escenario.

## MUJER ESTATICA

*Kinesfera:* Esta única mujer se encuentra parada sobre los metatarsos de sus pies, todo el cuerpo se mantiene extendido hasta llegar a los brazos y manos extendidos hacia arriba, esta postura se mantiene durante todos los minutos analizados. Cambia de peso, de vez en vez, generando un vaivén en la postura. La única acción que realiza es la extensión, por lo cual el círculo que la rodea se extiende completamente alcanzando una dimensión más allá de una periferia normal.

*Flujo de movimiento:* La forma en la que su cuerpo se encuentra, provoca un flujo de movimiento estático y continuo. No hay trayectorias o dibujos que se realicen.

## GRUPO DE 10 MUJERES

*Kinesfera:* Las 10 mujeres al iniciar con esta frase se encuentran esparcidas en la mitad derecha espectador, dos en el fondo, tres en el centro, tres en proscenio y dos escondidas entre las grandes sillas que están pegadas hacia la pared. La descripción del fraseo de movimiento que haré a continuación, es realizada por las diez mujeres en distintos momentos temporales, pero al mismo ritmo. Inician la acción de desplazamiento tipo caminata de extremo a extremo del escenario, los brazos están extendidos hacia delante de su cuerpo, las palmas de las manos miran hacia la pared, el tronco del cuerpo está fuera del centro del resto del cuerpo; lo cual genera que la circunferencia de movimiento sea un ovalo. La forma dudosa de caminar, al tener los ojos cerrados, entorpece el desplazamiento generando un vaivén del movimiento. Una vez que las diez mujeres llegan al otro extremo del escenario, una primera mujer flexiona su tronco y enseguida se impulsa con la pierna izquierda hacia el piso mientras la pierna derecha se extiende hacia atrás rebasando la altura de la propia cadera de su cuerpo, todo se

convierte en un salto que eleva la circunferencia por el aire. Las manos se extienden tocando la parte alta de la circunferencia, la pierna derecha se apoya en el piso para terminar el salto, se flexiona junto con el tronco, las manos se mantienen arriba y empiezan a bajar con tres acentos percutidos lentos. La frase se repite progresivamente de mujer a mujer. Cada una la vuelve a realizar entre 3 y 5 veces.

*Flujo de movimiento:* La trayectoria que se genera a partir de la frase de movimiento dibuja diez líneas que atraviesan el escenario de extremo a extremo. El pequeño péndulo que se genera en el desplazamiento dubitativo de las diez mujeres provoca que el ritmo de la frase sea diferente en cada caso, sin embargo, es posible apreciar que la secuencia es la misma, y a pesar de la duda en el caminar, el flujo se mantiene controlado.

## *La Consagración de la Primavera*

### GRUPO DE MUJERES:

*Kinesfera:* Este grupo se encuentra mezclado con la colectividad de los hombres, lo cual hace que las *kinesferas* del gran conjunto masculino y femenino se encuentren continuamente en este primer momento. La descripción será realizada, en su mayoría, desde la mirada del espectador: Las mujeres dan un paso hacia la derecha realizando una flexión completa de rodillas en segunda posición, los brazos están estirados hacia abajo, su extensión termina hasta por debajo del pubis con los puños cerrados, la cabeza está mirando hacia el cielo, realizan un pequeño rebote. Los brazos hacen un gran círculo hacia delante llevando consigo el torso, la rodilla derecha bailarín se flexiona hasta tocar el piso, mientras que la pierna izquierda se mantiene como apoyo, los brazos están estirados con las manos entrelazadas formando un gran puño, el tronco está en una ligera perpendicular hacia la izquierda, la cabeza continua con ésta perpendicular mirando hacia el cielo. El brazo derecho bailarín realiza un círculo por toda la *kinesfera*, lleva consigo las rodillas y el tronco, la pierna derecha bailarín hace un flexión de 90 grados a la altura del tobillo, el tronco se inclina de lado opuesto al que va la cadera, se dibuja en la *kinesfera* una “c” invertida. El brazo derecho dibuja un círculo hacia adentro a la altura del abdomen, ese círculo es el impulso para lanzar el brazo y el tronco hacia la perpendicular derecha espectador, el impulso se frena cuando la mano izquierda se encuentra en el aire con la derecha, al chocar se mantienen en esa posición y el tronco se contrae desde la cabeza hacia el piso, hacen un pequeño rebote en la unión de ambas piernas hacia la diagonal. Dan un paso hacia atrás y saltan mirando hacia la izquierda, dan un paso hacia adelante llevando el tronco y cabeza consigo; ésta última frase se repite dos veces, luego el grupo femenino sale desplazado velozmente hacia la periferia de todo el escenario, dibujando un gran círculo, la frase: paso hacia atrás, salto, paso adelante y el tronco se contrae cambiando de dirección en su mismo eje. Cuando la mujer número siete, decide quedarse con el vestido rojo, el resto permanece quieto.

*Flujo de movimiento:* El trayecto que se dibuja en la colectividad femenina es un trazo pequeño en perpendicular, que se encuentra en el centro de la mitad derecha espectador. El primer momento se mantiene ahí, avanzando apenas unos pasos, sin embargo, el cambio viene cuando se traslada de dirección con el movimiento, es decir, estar mirando hacia la perpendicular izquierda espectador, mientras el movimiento sucede, durante la primer frase, el sentido cambia hacia enfrente y finaliza de lado derecho, el flujo es continuo y dinámico, la velocidad de cada frase mantiene el mismo ritmo y los mismos acentos, es posible distinguir que cada seis cuentas existe un acento tipo impacto a través de los saltos. Cuando este grupo se dispara hacia la circunferencia, la segunda frase se mantiene, dibujando pequeños círculos dentro del gran círculo. El flujo se detiene, ante la quietud expectante del coro femenino que observa lo que sucede en el centro del círculo.

## GRUPO DE HOMBRES

*Kinesfera:* Para el primer momento, los hombres realizan la misma frase de movimiento que el grupo de mujeres, logran distinguirse hasta el momento en el que el coro femenino se desplaza por toda la periferia del escenario, es entonces cuando la colectividad masculina se dirige hacia el extremo inferior, derecho, espectador del escenario y comienza a avanzar hacia el extremo contrario del escenario realizando la siguiente frase: paso atrás, salto, paso adelante llevando consigo el torso y cabeza hacia el piso, más un pequeño rebote, paso atrás, salto, pierna derecha es lanzada en un péndulo de izquierda a derecha, con un rebote la pierna izquierda se flexiona a la altura de la rodilla, ambos pies caen, giran y se repite la frase ocho veces. Cuando la mujer número siete sostiene por último el vestido rojo, los hombres se detienen, cuando ella lo deja caer, la empiezan a rodear durante toda su frase de movimiento, la presencia de la colectividad empieza a modificar la trayectoria de esta mujer, hasta que dos hombres la sujetan por los brazos y la lanzan a los hombros de un hombre que se encuentra enfrente.

*Flujo de movimiento:* Los hombres se mantienen en el primer momento con la misma trayectoria y continuidad que el grupo femenino, cuando se distinguen, a la frase se le agregan cuatro movimiento que modifican la velocidad, ritmo y acento del flujo. Los impactos se realizan cada ocho tiempos. La calidad del movimiento es continua y enérgica, mantiene el control de la secuencia. Los desplazamientos suceden en diagonal de extremo a extremo. En el momento del solo de la mujer número siete, el flujo se detiene y por lo tanto la trayectoria.

## SOLO DE MUJERES

### *Kinesfera:*

Primera: Las rodillas se encuentran flexionadas sobre el piso, sostiene el vestido rojo mientras lo mira con gesto de desconcierto. Realiza la acción de pararse y camina tres pequeños pasos hacia adelante. Repentinamente se desplaza con velocidad hacia centro izquierdo espectador, se detiene con un acento tipo impacto y atrae con las dos manos el vestido rojo hacia su pecho, luego lo esparce hacia enfrente, realiza un círculo hacia la derecha con las manos que sujetan el vestido rojo, llevando el tronco y la cabeza consigo. Lanza los brazos hacia adelante, para luego impactarlos en su pecho y después girar. El tronco se lanza hacia adelante esparciendo y juntando los brazos del pecho hacia el centro y arriba de la *kinesfera*. La bailarina gira y queda mirando a público, su brazo izquierdo dibuja un semicírculo frontal y superior, la pierna derecha dibuja un semicírculo frontal inferior. El brazo derecho dibuja un semicírculo superior, después impacta la mano derecha en el hombro izquierdo. La pierna derecha realiza un ligero cambio de peso hacia atrás y hacia adelante, la mujer gira y sale disparada con rapidez hacia el fondo derecho espectador donde la segunda bailarina la espera.

Segunda: Cuando el vestido rojo es entregado por la primera mujer, la segunda bailarina sale con un impulso veloz desplazándose por el espacio de forma rápida, mientras sostiene el vestido con las dos manos. La acción de correr, tiene la

peculiaridad de mantener el tronco contraído, rápidamente al finalizar la trayectoria, le entrega el vestido rojo a la siguiente mujer.

Tercera: Realiza un pequeño trote de tres pasos, que funcionan como impulso para saltar con ambas piernas estiradas, la izquierda hacia adelante y la derecha hacia atrás, mientras sujeta el vestido rojo a la altura del pecho con las dos manos. La pierna derecha cae, seguida de la izquierda, en seguida la mano derecha hace un gran semicírculo que toca toda la periferia superior de la *kinesfera*, mientras la derecha sujeta el vestido momentáneamente, la acción se repite con la mano izquierda. La pierna derecha se desliza con amplitud hacia la derecha para impulsar un giro del cual saldrá la pierna izquierda lanzada por la periferia del círculo de movimiento, cuando la pierna cae al piso se impulsa para girar y lanzar el vestido rojo al suelo.

Cuarta: La bailarina flexiona sus rodillas para recoger el vestido, el cual sujeta con la mano derecha, brazos y piernas se extienden por el círculo de movimiento, el tronco está fuera de centro y la circunferencia se expande. Con un ligero vaivén del cuerpo, los brazos y piernas se esparcen y juntan dos veces, la tercera vez funciona como apoyo para girar. El cuerpo se lanza un paso hacia adelante, los pies se paran sobre los metatarsos para frenar el impulso, al mismo tiempo las manos esparcen y juntan el vestido rojo del pecho hacia adelante. La frase de movimiento: brazos y piernas se extienden por el círculo de movimiento, el tronco está fuera de centro y la circunferencia se expande; esta acción se repite dos veces, el segundo apoyo es para girar y entregar el vestido arrojándolo por el aire.

Quinta: Recibe el vestido y enseguida realiza un pequeño salto con la pierna izquierda extendida hacia adelante y la derecha hacia atrás, al instante realiza un giro sobre los metatarso de los pies con las manos extendidas. Da un paso hacia adelante con el pie izquierdo mientras el derecho se queda como base, gira realizando acentos tipo impacto atrás, lado izquierdo, enfrente, lado derecho; con las manos esparce y junta el vestido flexionando los codos del pecho hacia adelante. Hace un gran paso hacia la derecha y gira con los brazos estirados por

el límite de la *kinesfera*. Salta con las piernas extendidas y entrega el vestido impactándolo al cuerpo de la siguiente mujer.

Sexta: Lleva el vestido con sus manos hacia su rostro y realiza tres veces lo siguiente: Flexiona la rodilla derecha, deja como base la pierna izquierda, mientras se flexiona, el tronco dibuja una “s” con la columna vertebral. Después de las tres repeticiones, entrega el vestido a la siguiente bailarina.

Séptima: Una vez que ha sujetado el vestido, realiza un gesto que detona incredulidad y miedo en su cara. Uno de los hombres la arrastra hasta el fondo del escenario, el cuerpo de la mujer solo se deja llevar a esta posición, cuando es puesta de pie, enseguida realiza un giro sobre sus metatarsos con la mano derecha cerrada y un puño por el aire, salta con los pies juntos, brazo izquierdo hacia arriba y brazo derecho hacia a lado centro, después del giro ambos brazos se unen con la palma de la mano sobre el dorso de la otra mano y se golpea el pecho a la altura del corazón, el impacto hace que el tronco se flexione hasta quedar por la mitad, al mismo tiempo la pierna izquierda lanza una patada hacia enfrente y en el impacto la flexiona, en esta contracción avanza moviendo los pies en puntas, la acción se repite una vez más. Vuelve a saltar con los pies juntos, el brazo izquierdo hacia arriba y el brazo derecho hacia a lado, altura centro, gira con piernas juntas, estiradas y sobre los metatarsos, los brazos están completamente estirados y entrelazados hacia arriba. El tronco y la cabeza se lanzan hacia atrás, las manos las deja caer por los costados. Salta hacia la derecha para impulsarse y girar, los brazos se quedan flexionados a la altura del pecho. El giro se desenvuelve con el tronco inclinado por la mitad de la circunferencia hacia adelante, da un paso hacia atrás y los brazos también se extienden por atrás y hacia los costados del tronco. Los brazos regresan haciendo un pequeño círculo hacia adentro, se extienden lentamente a la altura de la cintura con los puños cerrados, el tronco se inclina hacia atrás llevando consigo la cabeza. Retoma el impulso, flexiona hacia atrás brazo y rodilla izquierda, detiene el movimiento con un acento tipo impacto. Las frases de movimiento antes descritas se empiezan a repetir mientras la bailarina corre de extremo a extremo de la circunferencia que



han creado los hombres, hasta que ellos detienen el movimiento sujetándola por los brazos y lanzándola por el aire hacia los hombros de otro hombre.

*Flujo de movimiento:*

Primera: La trayectoria que realiza el flujo, dibuja un zigzag de dos puntas, la primera es dónde inicia la frase y la segunda dónde se ejecuta la frase más grande. La velocidad implicada en los movimientos constata un flujo controlado, dinámico y agresivo. Todas las partes del cuerpo analizadas, están envueltas en todos los movimientos, lo cual nos dice que es una frase de gran complejidad. Girar y esparcir son las dos acciones más repetidas en la secuencia, mientras que la continuidad del impulso y del impacto genera una percepción del movimiento, violenta.

Segunda: El dibujo que realiza en este fugaz momento, es el de una “c” invertida, la velocidad del movimiento sólo permite un acento tipo impacto, el cual sucede cuando finaliza su desplazamiento. El flujo es continuo y controlado.

Tercera: El dibujo que se genera en el espacio a partir de los tres pasos, habla de un deslizamiento corto, continuo y controlado. Los dibujos que se generan en la *kinesfera* en su mayoría son: diagonales, resultado de los acentos tipo impulso y, espirales, resultado de los giros.

Cuarta: Las acciones que más se repiten son: juntar y esparcir, lo cual nos da como resultado una frase de movimiento que está todo el tiempo tocando los límites del círculo e incluso lo expande al llevar fuera de centro la secuencia. Es un flujo, continuo, relajado y controlado. El desplazamiento es corto y sucede cuando se dibujan los grandes círculos.

Quinta: La trayectoria que se dibuja dentro del círculo de movimiento es de una cruz empezando hacia la derecha y luego regresa por la izquierda. Los saltos con piernas extendidas trazan dos líneas rectas de derecha a izquierda espectador. El flujo es controlado y veloz. En su mayoría la frase está llena de giros, lo cual dibuja mucho espirales dentro de la *kinesfera*.

Sexta: La trayectoria es casi nula, excepto por el trazo que se dibuja dentro del eje central del círculo de movimiento. Los acentos tipo impacto dialogan con el movimiento continuo en forma de “s” del tronco.

Séptima: Cuando sostiene el vestido y es llevada por dos hombres al fondo del escenario, la ubican específicamente en una diagonal que inicia del fondo derecho espectador, al avanzar con las frases de movimiento su trayectoria es sobre esta diagonal que termina hasta el otro extremo izquierdo. En el tiempo que se empiezan a repetir las secuencias y la bailarina corre sin aparente dirección, logra dibujar dos círculos dentro del gran círculo que trazan los cuerpos femeninos y masculinos de la coralidad. Dentro de las tres grandes frases de movimiento que se repiten, diversifican y alteran, podemos distinguir el uso recurrente de acentos tipo impacto, giros, desplazamientos, juntar y esparcir. Todo el cuerpo se implica para poder realizar lo anteriormente mencionado. La velocidad con la que inicia no es la misma con la que termina sus secuencias, dado que, logra iniciar con velocidad, pasa por una calidad lenta del movimiento y luego empieza con rapidez, para terminar en caos. El flujo es controlado, continuo, en diversas velocidades y con ritmos diferentes.

## *Barba Azul*

### PAREJAS EN MOVIMIENTO:

*Kinesfera:* Como las parejas se mantienen corriendo, tanto pies, rodillas, cadera, tronco, hombro, codos, manos, piernas, brazos y cabeza se involucran en la acción. Los hombres son perseguidos por las mujeres lanzando, algunas veces al piso una almohada (por pareja) y otras hacia la pared, obstaculizando el trayecto, es por esto que, las dos principales acciones resultantes para este momento son: desplazamientos veloces tipo: correr y caer; provocando que la *Kinesfera* modifique su trayectoria convirtiéndola en una general. *El esfuerzo o effort* se visibiliza en el primer impulso al flexionar las rodillas para salir corriendo. La forma en la que cae el cuerpo para poner la cabeza en la almohada detona el gesto de dormir, pero en seguida las manos se apoyan para hacer un acento tipo impulso y correr persiguiendo a la mujer, misma que con anterioridad se ha impactado frenando el impulso del choque, esa misma secuencia la realiza el hombre: impulso + impacto + control.

*Flujo de movimiento:* Ante la forma en el cómo los acentos modifican las acciones, el impulso y el impacto son de carácter continuo, es decir, ante la caída del gesto de dormir y la recuperación para continuar el desplazamiento veloz. El flujo de movimiento se mantiene plenamente controlado. En la observación podríamos advertir un momento fugaz de relajación activa que genera la sensación de un flujo libre, sin embargo, este momento es demasiado breve.

### PAREJAS EN UN ESPACIO FIJO:

*Kinesfera:* Al dejar de desplazarse, todas las parejas se ubican en un espacio determinado, encontrándose la *kinesfera* de la mujer y la *kinesfera* del hombre, convirtiéndose en una sola circunferencia de movimiento. Al inicio del encuentro los hombres sujetan por las caderas a las mujeres moviendo su tronco de lado derecho a lado izquierdo. Las mujeres sueltan el peso hasta dejarse caer de un lado a otro. Después comienzan una frase de movimiento en la que rodillas, tronco, manos, hombros y cabeza se involucran. Los hombres dejan caer la

espalda hacia atrás mientras son sujetados por las mujeres de la cintura, quienes regresan el impulso haciendo que el pecho de los hombres caiga sobre sus espaldas. Las mujeres dejan caer el torso hacia el lado izquierdo, los hombres detienen la caída sujetándolas de los hombros, regresando el impulso hacia atrás llevándolas hacia una ligera perpendicular. El fraseo se repite acelerando la velocidad de la frase.

*Flujo de movimiento:* Los acentos más presentes dentro del flujo son: impulso, impacto, péndulo, vibración; la continuidad de estos apoyan la formulación de las acciones que son: giros, cambio de peso, gestos, flexión, extensión y caída. Al mantenerse en un espacio fijo el flujo sucede a través de cómo se mueven e involucran las partes del cuerpo en la frase de movimiento. El flujo se encuentra controlado, aunque la repetición y la velocidad que va creciendo nos da la sensación de que en cualquier momento el flujo podría empezar a ser libre.

#### PAREJA DIFERENTE:

*Kinesfera:* Cuando el hombre y la mujer se encuentran para realizar la acción de abrazar, los cuerpos de ambos se observan rígidos. Ante la inmovilidad del cuerpo femenino, el gesto del hombre ocupa el protagonismo de la acción, es decir, la *kinesfera* se centra en el rostro masculino mientras caen veloces al piso. El hombre zarandea el rostro de la mujer involucrando las manos con pequeños impactos nuevamente en su rostro. El impulso repentino de levantar el cuerpo femenino para sacudirlo como sinónimo de reanimación, sin embargo, así se repite el súbito impulso para caer de nuevo. La trayectoria es mayoritariamente nula, excepto cuando el hombre levanta al cuerpo de la mujer inmóvil de abajo hacia arriba.

*Flujo de movimiento:* Como menciono anteriormente, después del abrazo que se dirige a la caída libre de ambos cuerpos, el movimiento se centra en el gesto del hombre y en cómo él mismo manipula el gesto de la mujer inmóvil, en seguida el flujo cambia súbitamente de abajo hacia arriba de una forma controlada para

después caer de nuevo libremente. La forma de sacudir el cuerpo ante el intento de reavivar el cuerpo inmóvil se genera controladamente.