



Gloria Luz Godínez, *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*. México: Paso de Gato, 2017. 240 páginas. ISBN 978-607-8439-82-9.

JAIME RAFAEL BARRIENTOS TAPIA
Universidad Veracruzana

En *El alma y la danza* (1921), Paul Valéry dice que “la vida es una mujer que baila y que cesaría divinamente de ser mujer si pudiera alcanzar las nubes con los saltos que da” (15). El devenir de su danza la hace ser idea, copo de nieve, pájaro, y es la gravedad de la tierra quien la regresa a su condición humana. No sé si la autora del libro *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*, Gloria Luz Godínez, tuvo presentes las palabras de Valéry al redactarlo; sin embargo, parece mostrarse afín con el poeta francés en la manera de entender la danza en Pina Bausch como una forma de estar y escribir con el cuerpo y en cómo se construye la relación cuerpo-movimiento-ser-identidad. Toda la obra de Bausch gira en torno a esta relación, poniendo especial énfasis en la construcción de una identidad, una identidad que lucha por sobrevivir tanto en el siglo XX como en el XXI, sobre todo en el panorama latinoamericano, lleno de diferencias, de fronteras, de fragmentos y de individuos desplazados, marginales.

El libro de Godínez¹ no es una biografía de Bausch ni un recuento de sucesos y montajes, sino una búsqueda por encontrarle a la artista un lugar en la historia de la danza. Intenta ver en el interior de las coreografías; indaga en el proceso de creación, en las ideas que Bausch persigue con sus coreografías, en la fragmentariedad de la cual son producto; analiza el trabajo con el cuerpo, con la acción. Ninguna de las coreografías de Bausch y el Tanztheater Wuppertal se dio por creación espontánea, sino que tuvieron un origen, un esbozo que, poco a poco, en los ensayos, con la escritura del cuerpo, llegó hasta su maduración. El ensayo de Godínez busca entender toda la construcción de una obra, de un estilo, de una concepción artística, de una historia de los cuerpos: la historia de la danza del siglo XX. El libro se divide en cuatro capítulos, más dos entrevistas anexas, que demuestran una gran meticulosidad en el análisis, una pasión tanto por la danza como por la escritura, por querer encontrar lo que se puede ver y percibir a través de ambas. Godínez analiza cómo la danza-teatro de Bausch transgrede más allá de su forma para construir una política del cuerpo.

En el primer capítulo, que lleva por título “La genealogía de Pina Bausch”, se observa la búsqueda de aquella tradición de la cual Bausch es parte. Como dice Godínez, la concepción de la danza-teatro es producto de una herencia ideológica, cultural, política, histórica y del devenir teórico. Godínez no solo se queda con los autores contemporáneos, sino que se remonta hasta la

tradición más antigua del teatro, la aristotélica. La razón es ver cómo la danza-teatro nació de una necesidad de darle al cuerpo la importancia que éste merece, en oposición a la tradición que solo veía en la palabra escrita la única manifestación del arte escénico, al separarla del cuerpo. Godínez rescata acertadamente la dicotomía trágica de Nietzsche para decirnos que no hay que olvidar que “es el origen dionisiaco de la tragedia, donde danza y teatro no están separados” (26).

La autora se detiene en los teóricos y escuelas que tuvieron más influencia en el desarrollo creativo de la bailarina alemana. Hay una serie de ejes que apuntalan el recorrido: la danza expresionista alemana, la Judson Dance Theater de Nueva York, Antonin Artaud y Bertolt Brecht. Desde la escuela expresionista, con el maestro de Bausch Kurt Joss, se aprecia el origen de la danza-teatro, donde la danza completaba lo que el teatro ya no podía decir, cuando ya no había palabras para expresar la crisis, la inconformidad y el desencanto surgido del periodo de entreguerras. Con la Judson Dance Theater, Bausch entró en contacto con una nueva forma de entender la danza y con las nuevas maneras de subjetivación del cuerpo. De Antonin Artaud, Bausch recupera la imposibilidad de imitar la realidad y de intentar evocarla a través del cuerpo: que sean la acción y el movimiento los que muestren la crueldad de la realidad. Por último, de Bertolt Brecht, Bausch entendió la técnica como un acto político: las acciones que realice el bailarín tendrán una consecuencia en el espectador. Los movimientos y gestos de la danza son un constructo artificial, ya que buscan producir alguna emoción en el espectador. Todo esto dio como resultado el estilo propio y la danza-teatro de Pina Bausch, y fue la base de sus concepciones del cuerpo y la danza.

En el segundo capítulo, “Los inicios de Pina Bausch”, se pasa de la idea a la acción. Godínez comenta las diferentes facetas de creación, ensayo, producción y realización de los primeros trabajos de Bausch. Trata, además, el alcance y el impacto que tuvieron los mismos en el contexto cultural e histórico, así como el lugar y efecto que tuvieron para las siguientes coreografías y creaciones. Las puestas en escena elegidas por Godínez son *Orfeo y Eurídice* y *La consagración de la primavera*. Con la primera realiza un recorrido por las diferentes significaciones que ha recibido el mito griego. La aportación de Bausch a esta nueva ópera-danza fue la de darles corporeidad a las diferentes capas de significado de la ópera de Gluck: “la aportación de Pina a la ópera de Gluck es, por supuesto, la dimensión corporal a través del lenguaje de la danza” (56), porque “el cuerpo recupera esa resistencia dramática sin la cual la ópera queda hueca” (54). Presenciamos, gracias a la prosa de Godínez, los diferentes experimentos y modificaciones que realizó la directora alemana para lograr que sus bailarines, por medio de sus cuerpos, expresaran y evocaran las emociones, sentimientos y significados que conlleva la ópera. En cambio, con *La consagración de la primavera* Godínez nos muestra cómo Bausch recupera un ballet pasado y lo actualiza, ofreciendo una nueva lectura y resolviendo la difícil y complicada relación que había existido entre la música y el ballet en la primera obra. Bausch rescata el origen que imaginó Stravinsky para su pieza y la devuelve a ese elemento primitivo y de carácter ritual. El mérito de la artista es evocar la realidad y las emociones con el cuerpo entero.

En el tercer capítulo, “Consolidación de Pina Bausch”, Godínez analiza en detalle cuáles son los elementos propios de la danza-teatro de Bausch. La autora profundiza en los nuevos movimientos creados por la bailarina, que dan origen a una nueva forma de entender el cuerpo y ver el mundo. Todo esto a través de uno de los trabajos más sobresalientes de Bausch, como lo es *Café Müller*. Godínez se fija primero en la creación de los espacios públicos y privados de la danza.

Los cuerpos nos hablan del individuo y de cómo este es reprimido por la sociedad mediante la cultura, el sexo, la raza y el género; sin dejar que cada uno de los individuos construya su identidad, los dos espacios en el trabajo de Bausch se comunican para vencer estas imposiciones.

También hay una revisión del proceso de escritura de Bausch: cómo a partir de ideas precisas y notas fijas, la directora hacía que sus bailarines fueran desarrollando, por medio de sus cuerpos y movimientos, esas sensaciones y emociones precisas que tenían que presentar. La autora nos muestra cómo Bausch tuvo que crear un lenguaje propio de gestos para lograr transmitir su mensaje, lo que Godínez llama una fenomenología de gestos. A su vez, Godínez dice que la corporeidad de Bausch y sus bailarines, así como el correcto manejo del tempo, crearon una unidad de tiempo y espacio. Se nos revela todo el arduo trabajo de Bausch y sus bailarines para llevar a cabo la representación perfecta, aquella que pudiera comunicar, transmitir, desconcertar y crear ese efecto de extrañamiento tan buscado en el público.

Por último, el cuarto capítulo, “El itinerario de Pina Bausch”, es un acercamiento interesante a la evolución de su obra, la cual en sus orígenes habló del poder y las ideas de género, cultura y sexo que limitaban al individuo; sin embargo, este individuo se vuelve universal al final de todo su trabajo y se convierte en el ser en su totalidad. Esto se logra gracias a lo que Godínez llama la mirada del *flâneur*, que toma de Walter Benjamin, quien lo desarrolla a través de la poesía de Charles Baudelaire. El *flâneur* es aquel personaje que deambula por las ciudades y de repente encuentra una revelación. Pina Bausch y sus bailarines, en sus giras, se convirtieron en ese *flâneur* en cada una de las ciudades a las que llegaban. Bausch observaba las ideas, pensamientos, creencias y tabúes que se habían naturalizado, así como el sentir de sus ciudadanos, y cuando llegaba el momento de mostrar la coreografía, a través de la fenomenología de los gestos, interpelaba a los espectadores para que desnaturalizaran estas ideas. El itinerario de Bausch es amplio entre las ciudades que visitó: Budapest, Madrid, Lisboa, México, Hong Kong, Los Ángeles, Buenos Aires, Santiago de Chile y Roma, entre otras. En cada una de ellas, dice Godínez, Bausch logró llevar a las tablas mediante la danza-teatro el sufrimiento, las identidades reprimidas y las construcciones sociales naturalizadas que observó en cada una de las urbes. Por esto mismo es por lo que el trabajo de Bausch alcanza vuelos universales, porque apela a todos los individuos.

En conclusión, Gloria Luz Godínez nos ofrece una radiografía de una de las más grandes artistas de mediados del siglo XX y principios del XXI, como lo fue Pina Bausch. El mérito de Godínez es indagar en las implicaciones que conllevó la gestación de una nueva visión de la danza que volvía a hermanaarla con el teatro: cuál era la apuesta de Bausch por el cuerpo, qué era lo que decía, qué ideas desnaturalizaba y cuáles eran los nuevos movimientos que creaba para comunicarlo. El lenguaje de Godínez tiende a ser erudito cuando es necesario; sin embargo, no pierde su cualidad comunicativa. La autora se arriesga al tratar a una figura de tanta importancia, pero le hace frente con la metodología y sistematización necesarias. Sabe desde dónde parte su labor y no solo extiende sus conclusiones al contexto de Pina Bausch, sino que las extrapola inteligentemente al contexto latinoamericano y sus compañías de danza, para dejar una de las preguntas más significativas: si Bausch por medio de la danza-teatro logró desnaturalizar y hacer frente a todas esas construcciones sociales e ideas que limitan al individuo, ¿cuál es su herencia en el panorama latinoamericano? ¿Qué es lo que dice la danza-teatro latinoamericana de esta sociedad, de sus tabúes, grupos marginales y del mestizaje? ¿Cómo construir una identidad y movimientos propios que puedan hablar de la cultura latinoamericana? La autora deja

estas incógnitas abiertas para futuras investigaciones que busquen indagar ahora en la danza-teatro latinoamericana.

NOTAS

- ¹ El trabajo parte de una tesis doctoral titulada *Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch*, dirigida por la Dra. Ángeles Mateo del Pino de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VALÉRY, P. 2014. *El alma y la danza. Eupalinos o el arquitecto*. Buenos Aires: Losada.

NOTA SOBRE EL AUTOR

Jaime Rafael Barrientos Tapia es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana, México.