



Revista Brasileira de Estudos da Presença
ISSN: 2237-2660
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Godínez Rivas, Gloria Luz
Pina Bausch en Brasil: fruta, vestidos, felicidad y Água
Revista Brasileira de Estudos da Presença, vol. 8, núm. 3, 2018, Julio-Septiembre, pp. 421-440
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

DOI: 10.1590/2237-266076250

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=463556259002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org


Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Pina Bausch en Brasil: fruta, vestidos, felicidad y Água

Gloria Luz Godínez Rivas

Universidad Veracruzana – Xalapa-Enríquez, México

RESUMEN – Pina Bausch en Brasil: fruta, vestidos, felicidad y Água – En este artículo nos aproximamos de manera general a la obra de Pina Bausch y a sus procesos de creación con la compañía *Tanztheater Wuppertal*. Desde este marco nos centramos en su trabajo en residencia por algunas ciudades del mundo y lo describimos como un repertorio cartográfico que aporta, desde la escena, una perspectiva histórica transfronteriza y transmoderna. A partir de los recorridos por las ciudades, explicamos en términos de antropofagia cultural su relación con América Latina, particularmente con Brasil analizando algunas escenas de la pieza *Água* (2001) con las que se cuestionan estereotipos como el placer, la identidad, el género y la felicidad.

Palabras-clave: **Danza-Teatro. Performance. Canibalismo. Cuerpo. Género.**

ABSTRACT – Pina Bausch in Brazil: fruit, costumes, happiness and Água – This article approaches the work of Pina Bausch and the creative processes of the *Tanztheater Wuppertal* Company. The focus is on the work developed during her residencies in several cities around the world, a cartographic repertoire that provides a trans-border and trans-modern historical perspective from the stage. Through the analysis of several scenes of her *Água* (Water) piece (2001), and the stereotypes of pleasure, identity, gender and happiness, Bausch's relationship to Latin America (especially Brazil) is described here as an exercise in cultural cannibalism.

Keywords: **Dance-Theatre. Performance. Cannibalism. Body. Gender.**

RÉSUMÉ – Pina Bausch au Brésil. Des fruits, des vêtements, du bonheur et Água – Le présent article offre une vision générale de l'œuvre de Pina Bausch et ses processus créatifs au sein de la compagnie *Tanztheater Wuppertal*. Dans cette optique, nous nous concentrons sur son travail lors de ses séjours dans plusieurs villes du monde et nous le décrivons sous la forme d'un répertoire cartographique qui apporte une perspective historique transfrontalière et transmoderne du point de vue de la scène. À partir de son parcours urbain, nous expliquons en termes d'anthropophagie culturelle, sa relation avec l'Amérique latine, en particulier avec le Brésil, en analysant certaines scènes de sa pièce *Água* (2001) qui remet en question certains stéréotypes comme le plaisir, l'identité, le genre et le bonheur.

Mots-clés: **Danse-Théâtre. Performance. Cannibalisme. Corps. Genre.**

Introducción

En este texto estudiamos a Pina Bausch, una de las grandes figuras de las artes escénicas de nuestra época; en las primeras páginas elaboramos una biografía general y analizamos brevemente cómo fue construyendo una forma de trabajo colectiva con los integrantes de la *Tanztheater Wuppertal* que no sólo los distinguió por su estilo escénico, sino que los convirtió en co-creadores. Para exemplificar cómo se componían las piezas de danza-teatro citamos las memorias de las bailarinas brasileñas Regina Advento y Ruth Amarante, quienes aportan la perspectiva del sur de Latinoamérica al trabajo de Bausch.

Como se leerá en las siguientes páginas las piezas de danza-teatro se caracterizan por las hibridaciones entre lenguajes escénicos, poesía y técnicas multimedia, es decir, por combinaciones ambiguas que transgreden límites. Identificamos estas relaciones tanto en la estructura técnica como en las metáforas corporales y ausencia de narrativas lineales, demostrando que la propuesta escénica de Pina Bausch es liminal.

Después de describir a grandes rasgos el método de trabajo, nos centramos en las piezas que fueron creadas en coproducción con instituciones culturales de diferentes países, lo que le agrega al trabajo de reflexión y creación de los bailarines (que ya existía en las piezas anteriores) el deambular por las ciudades y pueblos del mundo. Agrupamos estas piezas creadas en residencia con el término de repertorio cartográfico para destacar trayectorias, lugares e intensidades.

Una vez expuesta esta cartografía danzada, nos detenemos en el mapa de Latinoamérica y distinguimos los saberes híbridos que nos conforman y que nos hacen especialmente receptivos al trabajo liminal de Bausch. Analizamos diferentes cruces entre la Ciudad de México, Buenos Aires, São Paulo y Santiago de Chile para detenernos en Brasil.

En las últimas páginas analizamos la pieza *Água* (2001) bajo la lente del *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade¹: así, en el escenario como en el carnaval nos reappropriamos de húmedos placeres como comer y bailar, jugando con las superficies del cuerpo ahora somos salvajes travestidas y diosas transmodernas.

Pina Bausch

Pina Bausch (1940-2009), originaria de Solingen Alemania, es una de las coreógrafas más importantes en la historia de la danza del siglo XX. Estudió con Kurt Jooss en la *Folkwang School* de Essen y con Antony Tudor en la *Julliard School* de Nueva York. Bailó en el *New American Ballet* con Paul Taylor y en el *Metropolitan Opera* con Tudor. En 1962 Jooss le pidió a la joven bailarina que regresara a Alemania para trabajar en la compañía de la escuela, la *Folkwang Tanzstudio*, donde comenzó a ejercitarse como coreógrafa. En 1973 le ofrecen la dirección de la compañía de ballet de Wuppertal; desde entonces, Pina dedicó su vida entera a ese proyecto y a esa ciudad, transformando el grupo de ballet estatal en la compañía de danza-teatro más importante de la escena internacional en los años setenta y ochenta. Con el paso del tiempo, la *Tanztheater Wuppertal* fue modificando el mundo de la danza escénica, transgrediendo y ampliando sus límites como disciplina².

Sin sospechar el gran éxito que tendría más tarde, las primeras obras de la joven Pina Bausch no cumplieron con la expectativa del público de Wuppertal que, acostumbrado a los ballets clásicos, esperaba grandes saltos, piruetas, así como la representación de una historia (con personajes, narrativas lineales y ficciones). Pina fue construyendo su propio lenguaje escénico: una dramaturgia de restos que nos llevan de un lugar a otro, de una canción infantil a la jugosa mordida de la fruta, de una vibrante danza de brazos a la videoinstalación, del juego con vestidos a los gestos sutiles de una bailarina casi inmóvil. Con un lenguaje híbrido, fragmentado y heterogéneo – propio del teatro y la danza posmoderna³ –, Bausch desafió un programa ideológico que definía, fijaba y reproducía lo que debía ser valorado como danza profesional en aquellos años.

Procesos Creativos

Para llegar a este resultado hubo que experimentar mucho y pasar por una crisis: en 1976 Pina Bausch creó un musical inspirado en una obra de Bertolt Brecht, *Los siete pecados capitales*, después del montaje la compañía se dividió, los bailarines rechazaron el trabajo de dirección y le dijeron a Pina que la obra era horrible: “Tuve la sensación de que no podría volver a montar ninguna pieza con ellos”, señalaba (Servos, 2001, p. 300). No obs-

tante, en 1977 Pina volvió con un proyecto nuevo, *Barba Azul*, y los bailarines que decidieron participar tuvieron que reflexionar por qué querían bailar en él. A partir de este momento podemos reconocer un método de trabajo en la *Tanztheater Wuppertal* en el que los bailarines se transforman en co-creadores de la obra.

Esta forma de trabajar que comenzó con *Barba Azul* se desarrolló a lo largo de toda la carrera profesional de la compañía. Unas preguntas que dan lugar a otras, un conjunto de imágenes que después hay que ensamblar para crear una obra. Desde entonces hasta 2009, cada una de sus treinta y cinco coreografías fueron llamadas *ein Stück von Pina Bausch* – una pieza de Pina Bausch – no sólo danza, ni sólo teatro, no sólo poesía, ni sólo música, sino todos esos lenguajes a la vez ya que, repitiendo las palabras de Bausch: “[...] el movimiento, la danza, la poesía, pertenecen a un mundo que juega un papel muy importante, por eso no deberían de ser fijados...”⁴ (Adolphe, 2007, p. 40).

Susan Broadhurst (1999) ha utilizado el término “liminal”⁵ para referirse a las piezas híbridas de Pina Bausch. “La fase liminal es necesariamente ambigua” (Turner, 1966, p. 95) y en ella prevalece “*the mood of may be*” (Broadhurst, 1999, p. 12). Este *mood* ambiguo, a medio paso entre la performance, la danza, las técnicas multimedia, la música y el teatro, caracteriza la obra de Bausch, porque además de la transposición de lenguajes escénicos, en los contenidos o temáticas de las piezas prevalece la disposición a la hipótesis, a la fantasía, a la conjetura o al deseo. La danza-teatro de Wuppertal es una teatralidad posmoderna, sus rasgos híbridos se explican muy bien con la idea de liminalidad; además, advierte el argentino Jorge Dubatti (2016, p. 12), tenemos que darnos cuenta de que una “permanente liminalidad” constituye el acontecimiento escénico en general.

Las piezas de la *Tanztheater Wuppertal* son el resultado de largos procesos creativos que comenzaban con cien o doscientas preguntas, frases o palabras que Pina anotaba acerca de un tema, entonces los bailarines contestaban a su manera con movimientos, gestos cotidianos, palabras o canciones. La cuestión más importante para la coreógrafa era qué commueve a la gente (apelando a la emoción, así como al movimiento). La preocupación no era cómo se mueven sino por qué se mueven los bailarines, esto marca la diferencia entre meros intérpretes y co-creadores, además, es una referencia muy conocida de Pina Bausch:

J.M. Adolphe - En numerosas entrevistas, usted ha dicho que lo que le interesa es lo que mueve a la gente, cómo encontrar los movimientos...

P. Bausch - Cuando digo cosas de ese tipo, no pienso en cuáles movimientos, sino en la forma de ponerse en movimiento, movido, conmovido interiormente. En alemán, *bewegt*, es la misma palabra, movido, conmovido (Adolphe, 2007, p. 40)⁶.

Bausch apelaba a la memoria de los bailarines, ellos aludían a la infancia, a las personas que les eran importantes, a los países en los que habían vivido y a las comunidades de las que procedían. Así podemos ver, en la pieza *1980*, lo que jugaba la brasileña Ruth Amarante cuando era niña, juegos que provenían de la improvisación de mujeres americanas y australianas; Amarante vivió cinco años en Estados Unidos (Fernandes, 2005, p. 114); o también el recuerdo que la bailarina Regina Advento, nacida en Belo Horizonte, lleva a *Masurca Fogo*⁷ (1998) en una escena donde hay una gallina que vuela hacia las butacas, se trata de un homenaje a la abuela que criaba pollos en su casita de las montañas, “te acercabas con el maíz y salían volando por todas partes” (Wiegand, 2017, s.p.), recuerda Regina, agregando que le propuso a Pina la imagen y en el proceso se decidió que Beatrice Libonati resignificara esta memoria. En estos recuerdos estéticamente reconstruidos se muestra algo de las bailarinas brasileñas, algo de Brasil.

Pina anotaba todo, lo que le gustaba y lo que no. “Es con esto que construyo cada cuadro, como los ladrillos o el cemento de una casa”, afirmaba la coreógrafa: “No es simple: sé lo que ando buscando, pero no tengo idea de dónde lo voy a encontrar. Yo lo siento, pero no lo veo; algunas veces aparece nítido, pero otras es una gran nebulosa” (Jurado, 2009, p. 13). Al final de cada improvisación se repetía lo que Pina había seleccionado, más tarde, al volver a las improvisaciones y combinar fragmentos, como si se tratara de un montaje de video, se ensamblaba una pieza en el umbral del teatro y la danza.

Repertorio Cartográfico

Bausch creó una de las primeras compañías europeas integrada por personas de diversos países del mundo, su estética híbrida y confluencia de cuerpos – pieles, estaturas, pesos, mestizajes, identidades culturales y géneros –, ha significado una postura ética y política de transculturación. Para explicar con otros términos la realidad que estamos viviendo, la misma que

ha representado la compañía de Wuppertal durante las últimas décadas, recurrimos al término transmodernidad con el cual se explica un mundo en el cual “ya no se pueden recuperar las identidades nacionales estancas” (Rodríguez Magda, 2004, p. 11), entre otras cosas, porque las migraciones han producido mestizajes tanto en los países colonizados como en los colonizadores, generándose a la vez “comunidades transétnicas en el seno de territorios delimitados” y “comunidades étnicas transterritoriales” (2004, p. 11). Retomando esta idea, la *Tanztheater Wuppertal* es una pequeña comunidad transétnica.

En *Masurca Fogo* vemos a la belo-horizontina Regina Advento hacer equilibrio con cubos en manos y cabeza para aludir al grupo de mujeres africanas que vendía pescados en las calles de Lisboa. La hermosa mulata recuerda haber visto a la policía con sus leyes antimigratorias mientras las mujeres morenas escondían las canastas donde transportaban a los pescados “se sentaron encima de las cajas y se pusieron a esperar, a esperar... cuando la policía se fue, ellas volvieron por los peces y recomenzaron la venta” (Lopes, 1998, s.p.). Es notable que en una producción internacional pagada por instancias portuguesas, se hagan referencias a las antiguas colonias, Cabo Verde y Brasil.

Algunas personas criticaron la pieza argumentando que lo que habían visto en la escena era África y no Lisboa. Y esa fue precisamente la aportación de Pina Bausch, hacer visible lo invisible o lo que no se ve con ojos de colonizador, es decir, la fuerte presencia de la comunidad caboverdiana en Portugal. A propósito de estas reflexiones Claudia Galhós cita a Gil Mendo, procedente de la Escuela Superior de Danza de Lisboa:

Infelizmente, considero que há um lado provinciano em Lisboa que se reflete muito nisto de sermos aparentemente uma cidade multicultural, porque temos a presença hoje de pessoas de origens muito diversas, mas vivemos afastados uns dos outros. Dentro da nossa perspectiva de comunidade, vivemos como si estivéssemos numa aldeia. Incorporámos isto de nos cruzarmos com outras pessoas, outras origens e memórias culturais completamente diferentes das nossas, mas parece que não nos diz nada. E chega alguém de fora e apercebe-se disso (Galhós, 2010, p. 228).

Lo que *Masurca Fogo* pone en evidencia es “el cosmopolitismo transétnico” (Rodríguez Magda, 2004, p. 11) que cuestiona la identidad europea, la portuguesa o la brasileña, la identidad en general. El pensador chileno

Ronald Kay (1988, p. 109), segundo marido de Pina Bausch, definía el trabajo de la *Tanztheater Wuppertal* como “un enfoque de la historia”, aquí agregaríamos que ese enfoque es transfronterizo.

En consecuencia con el cruce de fronteras, Pina Bausch creó unas diez piezas en residencia por algunas ciudades americanas, asiáticas y europeas en las que se hace visible el otro, el que desajusta los órdenes establecidos y homogeneizantes, es decir, el extranjero: *Palermo, Palermo* (1989); *Tanzabend II* (1991) en Madrid; *Nur Du* (1996) en California; *Der Fensterputzer* (1997) en Hong Kong; *Masurca Fogo* (1998) en Lisboa; *Wiesenland* (2000) en Budapest; *Água* (2001) en São Paulo; *Nefes* (2003) en Estambul; *Ten Chi* (2004) en Saitama; *Rough Cut* (2005) en Seúl; *Bamboo Blues* (2007) en Calcuta y Kerala; y la pieza póstuma “...*Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...*” (2009) en Santiago de Chile.

Con todas estas piezas, Pina Bausch elaboró, sin pretenderlo, un repertorio cartográfico o cartografía danzada: mapas en los que señalaron ciudades conectadas por el flujo de la danza, cartografías que conmemoran los tránsitos por el mundo en los que coreógrafa y bailarines recogieron expresiones de los diferentes pueblos como juegos infantiles, bailes populares, imágenes de pobreza, locura, prostitución, colores, ritos, música y saludos en diferentes lenguas. Estas puestas en escena podemos observarlas en conjunto desde perspectivas transculturales y subalternas.

El Mapa de Latinoamérica

En este artículo queremos destacar el enfoque latinoamericano de la obra de Pina Bausch porque nuestro territorio está habitado por cuerpos fragmentados, devorados constantemente por el colonialismo, somos consumidores de cultura y, a la vez, somos cuerpos portadores de anomalías y alteridades, características que ya se venían trabajando en las piezas de Bausch desde los años setenta y que entendemos perfectamente en nuestras sociedades híbridas. Sabemos que el multiculturalismo es característica global; no obstante, en América Latina es “heterogéneo y multitemporal”, quizá por eso, advertía Néstor García Canclini (2009, p. XVI), “América Latina se está quedando sin proyectos nacionales” y eso, lejos de asustarnos, nos alienta a formular discursos desde nuestras localidades relegadas, “a producir

e imaginar nuevas modalidades del uso del cuerpo, del poder y del deseo” como afirma Sayak Valencia Triana (2010, p. 10) desde Tijuana.

Volviendo al repertorio cartográfico de la *Tanztheater Wuppertal*, en el mapa de Latinoamérica se destacan cuatro capitales, Buenos Aires, Ciudad de México, São Paulo y Santiago de Chile, cuatro megaciudades que ya no se rigen por la lógica de centro y periferia, sino que están conectadas por una red económica, cultural y mediática. Estas megalópolis son los escenarios en los que se gestaron las piezas *Bandoneón* (1981), *Danzón* (1995), *Água* (2001) y “...*Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí...*” (2009) respectivamente. Estas urbes repletas de gente, autos, calles, basura, sonidos, mercados, centros comerciales, salones de bailes, teatros, bares y fiestas populares muestran grandes contrastes sociales, pero también abren espacios al vagabundeo y la reflexión⁸. En estas megaciudades se hace visible una historia de oportunidades perdidas, sobre población, pobreza y riqueza extremas, elecciones presidenciales desdichadas; en suma, un descontrol de procesos económicos, políticos y sociales que nos hacen trans-portadores y consumidores de *culturas híbridas* (García Canclini, 2009).

A partir de los cuerpos que se mueven por las calles de Buenos Aires, los que bailan en los salones de la Ciudad de México o los que comen en las mesas de São Paulo se pueden percibir formas de incorporar la historia de cada pueblo, especialmente, a través de los gestos públicos como saludar, cuestionar, ligar, jugar, rezar, beber, comer, bailar, prostituirse, travestirse, pedir limosna, olvidar o recordar a los muertos, en fin, usos y costumbres para convivir en el mundo. Algunos de estos gestos y movimientos son llevados a la escena en el trabajo de Pina Bausch por las ciudades, en sus piezas se manifiestan, mediante metáforas incorporadas, los recorridos y las erran-cias que marcan el mapa de Latinoamérica.

Pina Bausch en Brasil

Fruta

Ahora nos centraremos en la pieza *Água* gestada tras una residencia en São Paulo en 2001. *Água* da cuenta de la belleza y del placer de forma casi embriagante. Pareciera que la encumbrada coreógrafa de Wuppertal hubiera identificado en Brasil la potencia y el deleite de comer, el gusto. En cierto momento de *Água* una bailarina aparece en el escenario para pelar una na-

ranja y morderla ruidosamente, un hombre le acerca un micrófono para amplificar los sonidos de la degustación. Entre sorbos y regocijos, la mujer cuenta cómo descubrió, después de una pesadilla, un maravilloso cielo estrellado. Esto es sin duda una invitación a comernos el mundo, a morderlo y a saborearlo, como si fuéramos auténticos caníbales y supiéramos el secreto de la fruta, de la piel y el deseo, como si gustáramos del alimento como unión: comunión. Sabiduría salvaje que Oswald de Andrade (1928) atribuye a los brasileños, reappropriándose de la imagen del antropófago construida por los colonizadores europeos para referirse a los habitantes nativos de Brasil y del resto de América Latina.

La exuberante naturaleza del Brasil está presente en la pieza *Água* mediante el video de Peter Pabst, la fecunda vegetación de la selva del Amazonas y la poderosa fuerza del agua de las Cataratas del Iguazú son proyectados en las paredes del teatro resaltando grandeza, extensión y fuerza mediante tomas aéreas. Algunos pensadores del siglo XVI, como Bartolomé de las Casas, identificaron al indio bueno y puro con el habitante del Paraíso, en una geografía plena en colores, frutos, plantas y animales donde prácticamente no había que trabajar. En contraposición, otros teóricos de la Conquista, como Juan Ginés de Sepúlveda, construyeron la imagen del indio bárbaro y caníbal, conformando la idea de raza (inferior) para justificar el imperio, el poder de un pueblo sobre otro e iniciar un mundo colonial⁹.

Estos imaginarios también fueron asumidos por los propios colonizados y los mestizos, hay quienes se identificaron con el noble nativo y quienes lo hicieron con el salvaje antropófago, representando así diferentes posturas frente al colonizador, la primera de aceptación, la segunda de resistencia. El acto de comer la fruta degustándola sin pudor, amplificando con el micrófono los sonidos de la lengua y la saliva, podríamos interpretarlo como una apología del placer: comer como gesto salvaje, como se hace en la selva, con ruido gustoso, devorando sin protocolos, ni mesas, ni cubiertos, salpicando de savia la tierra. Interpretamos esta escena de *Água* desde el sur de América donde parece que Pina hubiera reconocido esa fuerza del caníbal anunciada casi un siglo atrás por Oswald de Andrade (1928, p. 4): “Antropofagia. Absorción del enemigo sacro. Para convertirlo en tótem”.

En contraste con esta imagen de *Água* resalta una escena de otra pieza, *Walzer*, estrenada en 1982. En el escenario vemos una gran mesa de mantellos blancos, alrededor los bailarines de vestidos largos y trajes de etiqueta

beben copas de vino y disfrutan elegantes canapés. “Protéjase contra las moscas indeseables” exclama la bailarina Meryl Tankard irrumpiendo con un carrito expositor de “eficaces armas” contra las moscas. Tankard muestra un clásico matamoscas al público: “Tome un matamoscas... para atacar a cada mosca que pase”, y enseguida da golpes sobre una fila de bailarines que caminan a su lado: los bailarines caen al suelo como insectos, el resto continúa bebiendo, comiendo y conversando alrededor de la mesa y los platos de comida, civilizadamente, como si nada pasara. Tankard anuncia después unas tiras matamoscas, desenrolla una de ellas y la pega sobre un muro de la platea, los bailarines que hacen de moscas caminan hacia ella y pegan las narices a la tira. El público ríe. La exposición continúa con artilugios cada vez más sofisticados para matar insectos voladores, humos insecticidas, aerosoles, repelentes invisibles, los gestos de la bailarina Tankard son cada vez más violentos, al final de la escena escupe y persigue a los bailarines, les lanza manotazos, el público deja de reír, poco a poco la violencia es evidente. Los bailarines son comprendidos como hombres y mujeres que no representan moscas, sino seres humanos perseguidos mientras que el resto de los comensales mantiene la etiqueta y el festín como si ahí no pasara nada. Podríamos pensar que esta escena ilustra las operaciones genocidas con las que Europa colonizó América o África, otra forma de comer, o “la baja antropofagia aglomerada en los pecados del catecismo – la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato”, denunciaba Andrade (1928, p. 4), canibalismo vestido con oro y alta costura de los “llamados pueblos cultos y cristianizados, es en contra de [esa baja antropofagia] que estamos actuando” (Andrade, 1928, p. 4).

Como explica Carlos Jáuregui (2008), desde el siglo XVI hasta la fecha, este amplio espacio geográfico-cultural, hoy llamado Latinoamérica, está determinado por la imagen del monstruo comedor de carne humana, así como por la de un cuerpo fragmentado y devorado por el colonialismo; es decir por un canibalismo de ida y vuelta. Siguiendo la idea de antropofagia cultural, podemos decir que coreógrafa y bailarines se nutrían de saberes corporizados y danzas populares -tango, polca, danzón, forró, samba, cumbias, cuecas y boleros- que luego digerían con sus estómagos *performáticos* para crear danzas híbridas, generando “nuevos procesos de circulación y re-conversión de la cultura en posmodernidad” (Jáuregui, 2008, p. 573) o, mejor dicho, en transmodernidad ya que el mestizaje de los siglos pasados

nos arroja hoy nuevas preguntas atravesadas por las pantallas y las tecnologías (Rodríguez Magda, 2004).

Vestidos

En la pieza *Água* la bailarina Regina Advento entra sola al escenario, la voluptuosa morena porta un vestido de satín dorado, el pelo y la falda de holanes están recubiertos por bombillas que encienden y apagan. El resplandor del vestido en contraste con la piel morena parece transformarla en una diosa afrobrasileña del siglo XXI. Como si fuera una diosa transmoderna. La historia colonial del Brasil, visibilizada en la piel de Regina Advento, se viste con prótesis tecnológicas y carnavalescas que provienen, según nuestro análisis, de algunos rasgos de la *performance* femenina de los años sesenta, concretamente de la artista nipona Atsuko Tanaka¹⁰ (1932-2005).

Tanaka presentó la performance *Electric Dress* con bastante éxito en 1956, estaba interesada en explorar el papel del vestuario sobre el escenario como medio de expresión, finalmente realiza esta pieza con 120 circuitos encendidos que se colocan sobre el cuerpo en distintas capas o superficies, al finalizar la *performance* Tanaka va quitándose las capas, la luz de los focos comienza a apagarse y ella reduce la superficie de su cuerpo al de una malla negra para demostrar la belleza artificial del cuerpo, cuestionando la idea de la naturaleza corporal como soporte para la acción.

El solo de Regina Advento nos recuerda a *Electric Dress* de Atsuko Tanaka. Aunque se trata de un lenguaje distinto, creemos que hay un guiño de Pina Bausch a la *performance*¹¹ de Tanaka o, en terminología digestiva, hay una asimilación. En ambos casos el vestido eléctrico, como superficie del cuerpo, comunica, expone y dramatiza cierta noción de interioridad. Tanto la nipona como la brasileña se transforman gracias a una superficie sensorial y comunicativa. Y es que, como lo afirma Judith Butler (2007, p. 266) “[...] actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen *en la superficie del cuerpo*”, en otras palabras, si hubiera algo tal que esencia o interioridad, entonces ésta sólo se presentaría o se ocultaría a través del revestimiento. Eso lo saben bien los brasileños, por eso producen la superficie de sus cuerpos, se visten, revisten y travisten con plumas coloridas, pieles sintéticas, brillantes lentejuelas, plásticos y bombillas; por-

que como advierte Andrade (1928, p. 2): “[...] nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue Carnaval. El indio vestido como senador del Imperio. Fingiendo ser Pitt”.

Otra escena de *Água* donde se trabaja con la superficie del cuerpo y el travestismo se construyó con toallas de playa estampadas con espectaculares cuerpos de hombres y mujeres, detrás de ellas los bailarines dejan sus rostros libres y se revisten con voluptuosos cuerpos desnudos. Con el cuerpo ocultado por la estampada toalla los géneros se presentan a la vez que se esconden. Rostros masculinos se cubren con cuerpos de bañistas en bikini, otras bailarinas resaltan la sexualidad de las carnes bajo las toallas o bien, se transforman en mulatos forzudos. Esta escena de Bausch es una parodia de las nociones de identidad y género, pues como afirma Butler, son “*invenciones* fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros métodos discursivos” (2007, p. 266). Como lo afirma la filósofa (2007, p. 271): “Hay que tener en consideración que el género, por ejemplo, es *un estilo corporal*, un ‘acto’, por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y *performativo* (donde *performativo* indica una construcción contingente y dramática de significado)”.

La escena con las toallas como máscara destaca que el juego de las apariencias o superficies es un elemento teatral elemental constatado y regulado por la fantasía pública. El paisaje que surge de las relaciones entre las personas puede variar de ritmo, de color, de luz y de intensidad, pero quizás no cambian los esfuerzos por representar las idealizaciones de nosotros mismos, los gestos heredados, los vestidos y las disputas entre los cuerpos que somos, los que queremos ser, los cuerpos que aprueba o rechaza la sociedad. Aunque el travestismo en esta pieza es muy sutil, en otras obras de Pina Bausch como *Los siete pecados capitales* (1976), *Claveles* (1982), *Bandoneón* (1981), y *Palermo, Palermo* (1989) hay escenas donde se expone con toda claridad la fuerza del travesti, manifestando la condición imitativa del género y la contingencia de este¹².

Tropiezos, comportamientos erráticos y recurrentes están presentes en cualquier lugar, repitiéndose hasta la locura. Preguntémonos a partir de *Água* si el valor de la imagen heteronormativa, el juego de las apariencias y el malentendido *culto al cuerpo*, no son acaso otra forma de horror. En 2001, el año en el que se estrena *Água*, dos hombres fueron condenados a veintiún años de prisión en São Paulo acusados de la muerte del homose-

xual Edison Neris da Silva, asesinado a golpes. Tanto el juicio como la sentencia se consideran hechos históricos ya que por primera vez en Brasil se condenó un crimen de discriminación sexual.

El travestismo es constante en la danza-teatro de Wuppertal y nos recuerda que la producción de nuestro cuerpo es reapropiación de nuestros deseos, carne y movimientos, es un acto subversivo que se sublima en términos de canibalismo: “Sólo las puras élites consiguieron realizar la antropofagia carnal, que trae en sí el más alto sentido de la vida” (Andrade, 1928, p. 4). Esta visión del cuerpo se anunciaba ya en los reformadores del teatro del siglo XIX como Adolphe Appia (2000, p. 384) quien definió al artista como aquel que no tiene vergüenza de su propio cuerpo, sino que lo ama y lo proyecta en todos los demás: “el artista-creador del arte *viviente* ve en todos los cuerpos el suyo reflejado; siente en todos los movimientos de los otros cuerpos, los movimientos del suyo; vive, así, *corporalmente* en humanidad”. A este punto de conciencia corporal llega la antropofagia en su exaltación de la vida, el entusiasmo carnal se deja ver también en los movimientos de *Água* de Pina Bausch.

Felicidad y Água

Los espacios que se generan en la obra inspirada en São Paulo son alegres y luminosos, nos adentran en algunos absurdos y contradicciones, pero el efecto de la paradoja es mucho menos terrible que en otras piezas de Pina Bausch. “La embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta” afirmaba Walter Benjamin (2005, p. 422) al analizar la figura del *flâneur*. Y así parece haberle sucedido a la compañía de Wuppertal, podemos percibir la luminosidad de *Água* en la escena, un efecto de la fantástica festividad de Brasil, país exuberante y musical, impregnado de calor, belleza y agua. “Antes de que los conquistadores descubrieran Brasil”, señalaba Oswald de Andrade (1928, p. 4), “Brasil había descubierto la felicidad”. Pero una de las funciones del teatro como de la danza escénica es, según Artaud (1978, p. 53), efectuar el tránsito de una realidad “cotidiana y directa” a otra “peligrosa y arquetípica”. Y ¿no es verdad que los arquetipos más recurrentes y peligrosos, los más manipulados, son precisamente los de la bondad y el Paraíso, los de la felicidad y la belleza?

Água representa la etapa feliz de la coreógrafa alemana, maravillada ante otras formas de vida. Es curioso cómo permanece ese guiño al Paraíso durante la pieza; como si los caníbales brasileños hubieran devorado la mirada crítica y melancólica que había caracterizado el trabajo de Pina Bausch durante los años setenta y ochenta para revestirla de gozo. André Lepecki (2009) afirma que hay una idea preconcebida de la danza escénica que la relaciona con la tristeza¹³, quizá por eso los trabajos tristes de Pina fueron muy bien recibidos, en sentido contrario, los felices, como *Água*, fueron los más criticados.

Água es la máxima exponente de la visión feliz de Pina, un aire de vacaciones flota en el escenario, tanto, que suscitó malestar entre aquellos que esperaban ver las referencias a las favelas, la pobreza o la violencia brasileña. En una entrevista que hiciera Claudia Galhós, la coreógrafa alemana explicaba que vio y estuvo en las favelas, pero lo que realmente le impresionó fue el calor humano que sobresalía a pesar del contexto: “É incrível como as pessoas, naquelas condições, têm um sorriso, uma simpatia e uma musicalidade tão extraordinárias. Tive necessidade de lhes dizer o que senti enquanto lá estive, e senti coisas muito bonitas” (Galhós, 2010, p. 238).

El contacto de Bausch con América Latina le ayudó a disolver ciertos prejuicios culturales tan arraigados en Europa como los esquemas de “felicidad” y de “tristeza”. Pina quiso aprender de esas otras formas que escapan al modelo de vida heredado de la modernidad, se preguntaba ¿cuáles son nuestros errores?, ¿cómo es posible vivir de otra forma? (Légeret-Manochhaya, 2010, p. 100). La búsqueda de otras formas de vivir pasa por deshacer arquetipos que enmarcan nuestros cuerpos y pensamientos, nuestras emociones y subjetividades.

La felicidad, el placer y la embriaguez no son banales, acaso provienen de atmósferas diferentes a las del duelo, la miseria o la soledad, pero, en cualquier caso, son sentimientos frágiles y peligrosamente manipulados en el mundo del consumo, de este modo, la reapropiación del cuerpo y el placer es un acto de resistencia. Los hijos del agua brasileña, “sin complejos, sin locura, sin prostituciones” (Andrade, 1928, p. 4), bailan y devoran con cuerpos chorreantes. Esta pieza de danza-teatro termina con un juego infantil de disparos de agua, los conflictos entre hombres y mujeres que se viven en otras piezas, aquí se resuelven al ritmo de las mareas y los placeres caníbales.

Qué pasa a nivel del cuerpo cuando se sobrepone a la imagen en video de una selva habitada por leopardos. Y el agua, qué pasa cuando deja de ser videoregistro y de verdad empapa el cuerpo de los bailarines en escena; el cuerpo se refresca, los vestidos se alargan, el agua hace ruido y la piel refleja texturas que se resaltan con las luces del teatro. Se crea otra vida, afirmaba Pina Bausch: “Son experiencias muy sensuales. Yo adoro poner toda esta naturaleza en la escena porque nos da otra impresión” (Servos 2001, p. 303). Belleza, fertilidad y amor son atributos de la diosa del agua dulce, Oshún, hermana menor de la diosa del mar Yemanyá, origen de la vida en la tierra, ambas muy presentes en la cultura brasileña. Tal y como lo expomos arriba, la morena Regina Advento vestida de satín dorado y adornada con bombillas que encienden y apagan parece una diosa, como si fuera una Oshún transmoderna fusión tradición, tecnología, danza y performance.

Con las mezclas, combinatorias e hibridaciones se traducen nuestras identidades latinoamericanas. Es preciso entender nuestros propios intersticios, huecos y umbrales entre diferentes mundos, es preciso traducirnos y reconocer nuestro lugar en las cartografías danzadas, en las dramaturgias de restos de Pina Bausch. Porque, como versa el poema de Ferreira Gullar, tal vez sólo el arte puede recoger los fragmentos de nosotros mismos, nuestras múltiples partes:

Uma parte de mim é todo mundo
Outra parte é ninguém, fundo sem fundo.

Uma parte de mim é multidão
Outra parte estranheza e solidão.

Uma parte de mim pesa, pondera
Outra parte delira.

Uma parte de mim almoça e janta
Outra parte se espanta.

Uma parte de mim é permanente
Outra parte se sabe de repente.

Uma parte de mim é só vertigem
Outra parte linguagem.

Traduzir uma parte na outra parte
Que é uma questão de vida e morte
Será arte? (Gullar, 2012).

Notas

- ¹ En este enlace puede leerse la versión original en portugués: <http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm> ‘*Antropofagia, a absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totém*’ (Andrade, 1928).
- ² Puede leerse una biografía más detallada de Pina Bausch en el artículo Godínez (2016) y en el libro Godínez (2017).
- ³ El nombre de Pina Bausch está dentro de la gran lista que el filósofo alemán Hans-Thies Lehmann (2010, p. 13) propone para ilustrar sus reflexiones en torno al teatro posdramático: “[...] un nuevo paradigma constituido por la co-habitación casi inevitable de estructuras y de elementos estilísticos *futuros* y de componentes tradicionales”.
- ⁴ La traducción al español es mía: “[...] le mouvement, la danse, la poésie, c'est un monde qui joue un grand rôle mais ne devrait pas être fixe...” (Adolphe, 2007, p. 40).
- ⁵ En latín *limen* es un sustantivo que significa umbral, puerta, principio o prólogo. El término *limen* o *liminal* fue utilizado por el antropólogo Víctor Turner (1966, p. 95-96) para referirse al estado de apertura e indefinición que caracteriza a la fase intermedia de los ritos de paso. La liminalidad está frecuentemente unida a la muerte, a los eclipses (de sol o de luna), a la invisibilidad, a la bisexualidad y a los gestantes. Los seres liminales no están aquí o allí, están en una especie de limbo entre las posiciones asignadas por las leyes, las costumbres y las convenciones.
- ⁶ La traducción al español es mía: J. M. Adolphe. A plusieurs reprises, vous avez dit que ce qui vous intéresse, c'est comment bougent les gens, comment trouver des mouvements [...] P. Bausch.- Lorsque je dis des choses de ce genre, je ne pense pas que mouvements, mais à la façon d'être mis en mouvement, mû, ému intérieurement. En allemand, *bewegt*, c'est le même mot, mû, ému (Adolphe, 2007, p. 40).
- ⁷ Mazurca es el nombre de un seductor baile en pareja caboverdiano y es así que Pina Bausch nombra esta pieza hecha en Lisboa, Portugal. En la escena hay una proyección con largas secuencias de un concurso de mazurca en Cabo Verde.
- ⁸ En el libro *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro* (Godínez, 2017, p. 135-137), se analiza la figura del *flâneur* baudelariana para entender el callejero sin rumbo fi-

jo al que se aventuraban los bailarines en residencia para la creación de piezas internacionales.

- ⁹ Recordemos a Michel Foucault (1996, p. 55) cuando afirma que el racismo es parte del mecanismo legitimador de la guerra, elemento fundamental que la hace posible y la asegura para defenderse de aquella otra raza, de aquella subraza o contraraza. El filósofo francés recorre el discurso de la lucha de razas a partir de las empresas coloniales del siglo XVII hasta llegar a la aparición del “racismo de Estado” del siglo XX.
- ¹⁰ Atsuko Tanaka, una de las más notables integrantes del *Grupo Gutai* (1955-1972), liderado por el artista nipón Jirō Yoshihara, quien invitaba a sus colegas a “hacer las cosas que nadie más hacía” (Yoshimoto, 2005, p. 19). Inspirados en las vanguardias de la caligrafía japonesa, la pintura francesa de aquellos años y las acciones de algunos americanos como Jackson Pollock, los integrantes del colectivo Gutai emplearon medios no convencionales y presentaron procesos de creación como *performances*. Es importante subrayar que el arte de estos nuevos creadores ha surgido y ha sido influido también por el arte de la post guerra en Japón. El cuerpo como territorio de investigación y soporte de los materiales fue una herramienta de los artistas *Gutai* en general, pero la forma en la que Atsuko Tanaka lo utilizó la distinguió del resto y favoreció a las posteriores reflexiones sobre el cuerpo femenino.
- ¹¹ Para ver con más detalle la relación entre la obra de pina Bausch y la *performance* puede leerse *Pina Bausch: cuerpo y danza-teatro* (Godínez, 2017).
- ¹² En un capítulo de mi libro (Godínez, 2017, p. 169-172) pueden leerse más reflexiones sobre el travestismo a partir de *Bandoneón*.
- ¹³ Lepecki desarrolla esta idea a partir de uno de los primeros textos sobre danza: a finales del siglo XVI, Thoinot Arbeu (1966) acuñaba la noción de coreografía y para ello citó como epígrafe una frase del Eclesiatés (3, 4) que versa: “su tiempo el llorar, y su tiempo el reír; su tiempo el lamentarse, y su tiempo el danzar”. Según Lepecki en lugar de separar el llanto de la risa, esa “y” conectó el tiempo de bailar con el tiempo de duelo, de tal suerte que la danza escénica europea adquirió características melancólicas, como si estuviera destinada a dolerse, a sacrificarse. De este modo, desde nuestras realidades latinoamericanas, en la actualidad nos urge cuestionar las relaciones entre danza y movimiento virtuoso, así como la que hay entre danza y melancolía.

Referencias

- ADOLPHE, Jean Marc. On ne sait pas où l'imagination vous entraîne. Un entretien avec Pina Bausch par Jean-Marc Adolphe. In: DELAHAYE, Guy. **Pina Bausch**. Arles: Actes Sud, 2007. P. 25-40.
- ANDRADE, Oswald de. Manifiesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, Año 1, n. 1, 1928. Disponible en: <<http://fama2.us.es/earq/pdf/manifiesto.pdf>>. Acceso en: 01 ago. 2017.
- APPIA, Adolphe. **La Obra de Arte Viviente**. Madrid: Publicaciones de la Asociación de directores de escena en España, 2000.
- ARBEAU, Thoinot. **Orchesography**: treatise in the form of a dialogue whereby all manner of persons may easily acquire and practise the honourable exercise of dancing. Nueva York: Dance Horizons, 1966.
- ARTAUD, Antonin. **El Teatro y su Doble**. Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Editorial Edhsa, 1978.
- BENJAMIN, Walter. **Libro de los Pasajes**. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2005.
- BROADHURST, Susan. **Liminal Acts**: a critical overview of contemporary performance and theory. London; New York: Cassell, 1999.
- BUTLER, Judith. **Deshacer el Género**. Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Paidós, 2007.
- DUBATTI, Jorge. Teatro matriz y teatro liminal. Liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. **Revista Conjunto**, La Habana, n. 185, 2016. Disponible en: <<http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>> Acceso en: 18 feb. 2018.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch and the Wuppertal dance theater**. New York: Peter Lang, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **Genealogía del Racismo**. Buenos Aires: Altamira, 1996.
- GALHÓS, Claudia. **Pina Bausch – Sentir mais**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Ciudad de México: Random House Mondadori, 2009.
- GODÍNEZ, Gloria Luz. El cuerpo en las artes escénicas. De Aristóteles a Pina Bausch. In: FEDIUK, Elka; PRIETO, Antonio. **Corporalidades Escénicas**: representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance. Buenos Aires;

Los Ángeles: Editorial Argus-a Artes y Humanidades, 2016. P. 63-83. Disponible en: <<http://www.argus-a.com.ar/archivos-ebooks/corporalidades-escenicas-representaciones-del-cuerpo-en-el-teatro-la-danza-y-el-performance.pdf>>. Acceso en: 01 feb. 2018.

GODÍNEZ, Gloria Luz. **Pina Bausch**: cuerpo y danza-teatro. México: Paso de gato, 2017.

GULLAR, Ferreira. **Traduzir-se**. O Artesão da Palavra. Brasil: 2012. Disponible en: <<http://oficinadoescritor.blogspot.mx/2012/12/poema-traduzir-se.html>>. Acceso en: 14 feb. 2018.

JÁUREGUI, Carlos. **Canibalia**: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

JURADO, María Cristina. Entrevista a Pina Bausch. **Revista Ya**, Santiago, 30 de junio 2009. Disponible en: <<http://www.emol.com/noticias/magazine/2009/06/30/365075/ultima-entrevista-a-pina-bausch-en-chile.html>>. Acceso en 10 feb. 2018.

KAY, Ronald. Einführung in die Sterblichkeit. In: MAU, Leonore. **Ensemble**. Pina Bausch das Tanztheater Wuppertal Portraits. St. Gallen; Koln; São Paulo: Edition Diá, 1988. P. 107-120.

LÉGERET-MANOCHHAYA, Katia. *Bamboo Blues* de Pina Bausch: La danse-théâtre entre l'Indie et l'Europe. In: LÉGERET-MANOCHHAYA, Katia. **Danse Contemporaine et Théâtre Indien un Nouvel Art?** Saint-Denis: Université Paris 8/Presses Universitaires de Vincennes, 2010. P. 99-115.

LEHMANN, Hans-Thies. El Teatro Posdramático: una introducción. **Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral**, Año VI, n. 12, p. 1-19, Buenos Aires, 2010.

LEPECKI, André. **Agotar la Danza**: Performance y política del movimiento. Trad. de Antonio Fernández Lera. Alcalá de Henares: Centro Coreográfico Galego; Mercat de les Flors; Universidad de Alcalá, 2009.

LOPES, Fernando. Video documental **Lissabon Wuppertal Lisboa**. Lisboa: Midas Film, 1998.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. **Transmodernidad**. Barcelona: Anthropos, 2004.

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch ou l'Art de Dresser un Poisson Rouge**. Paris: L'Arche, 2001.

TURNER, Victor. Liminality and Communitas. In: TURNER, Victor. **The Ritual Process**: structure and anti-structure. New York: Cornell University Press, 1966. P. 94-130.

VALENCIA TRIANA, Sayak. **Capitalismo Gore**. España: Melusina, 2010.

WIEGAND, Chris. From Lisbon with Love: Regina Advento on Pina Bausch's portrait of Portugal. **The Guardian**, London, 2017. Disponible en: <<https://www.theguardian.com/stage/2017/jan/26/regina-advento-pina-bausch-portugal-masurca-fogo-tanztheater-wuppertal>>. Acceso en: 14 feb. 2018.

YOSHIMOTO, Midori. **Into Performance**. Japanese women artist in New York. New Jersey; London: Rutgers University Press, 2005.

Gloria Luz Godínez Rivas es Investigadora en Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes (Cecda), de la Universidad Veracruzana.

E-mail: lucurita@gmail.com

Este texto original también se encuentra publicado en inglés en este número del periódico.

*Recibido en 04 de Septiembre de 2017
Aprobado en 02 de Marzo de 2018*

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.