

DIALOGANDO CON PINA BAUSCH

"Es más importante mirar a la gente por la calle que ir a ver un ballet"

A lo largo de la siguiente entrevista, Pina Bausch va hilvanando los recuerdos y encuentros que determinaron su carrera como bailarina, y explica las claves y aspectos de una técnica que ella ha convertido en imprescindibles para comprender la esencia de su arte.

L. B.

Hablemos de su infancia. Se ha escrito que fue muy triste, llena de soledad. Una infancia transcurrida bajo las mesas del restaurante de sus padres en Solingen, la ciudad donde nació. ¿Es cierto que era tan desgraciada de pequeña?

— "No sé... Creo que no he sido en absoluto desgraciada. Pero no me acuerdo muy bien. No era muy consciente de lo que sucedía en torno a mí. De todos modos, recuerdo que no hablaba mucho. Era una niña tímida. Vivía en ese hermosísimo restaurante... Un restaurante puede ser un lugar maravilloso para una niña; había siempre mucha gente y siempre sucedían muchas cosas extrañas. Es un bagaje que no he querido perder nunca. Algunas veces estaba triste pero no sé por qué. Era una sensación, una nostalgia de algo... Es cierto que pasaba mucho tiempo bajo las mesas de aquel restaurante. Pero sólo porque yo no quería nunca irme a dormir, siempre quería quedarme levantada hasta tarde, así que me metía a menudo debajo de las mesas para que mis padres no se acordaran de mí y no me mandaran a la cama".

— Y desde debajo de las mesas de aquel restaurante debió haber visto pasar muchos zapatos, muchos pies distintos... Hoy, en sus espectáculos, parece que siempre subraya imágenes de zapatos, de pies. ¿Existe una relación con esos recuerdos de la infancia?

— "No lo sé... Creo que siempre he tenido el complejo de los pies. He tenido siempre

los pies muy grandes cuando, en realidad, me hubiera gustado mucho tener unos pies pequeños y flexibles, como manos. Recuerdo que mi padre tenía unos pies muy, muy grandes y yo, a los doce años, usaba ya un 41 de zapatos. Tenía los pies como los tengo ahora pero, por aquel tiempo, yo tenía muchísimo miedo de que siguieran creciendo. En la cama, por la noche, rogaba al Señor para que mis pies no llegasen a ser tan grandes como los de mi padre..."

Comienzos

— ¿Cómo se acercó a la danza?

— "También fue en aquel restaurante. A mediodía, solían venir a comer personas que trabajaban en el teatro. Yo estaba siempre allí jugando, saltando y moviéndome, y bailaba la música ligera aun sin haber visto nunca bailar a nadie. Aquella gente me decía que era muy ágil, muy flexible y se quedaban verdaderamente sorprendidos. Decían que quería llevarme al teatro, al ballet para niños. Y un día me llevaron. Aquel primer día, en el teatro, la profesora nos hizo hacer un ejercicio de contorsionismo: todos los niños teníamos que tendernos en el suelo, boca abajo, cogernos los pies con las manos, por detrás, y doblar las piernas hasta hacer llegar los pies a ambos lados de la cara. De todos los niños, creo que fui la única capaz de hacerlo, y la maestra me dijo: 'Eres como una mujer serpiente'. Me sentí tan feliz con aquel elogio, tan orgullosa de haber llama-

do la atención que, más tarde, me quedaron siempre ganas de volver al teatro. Empecé a ir un par de veces por semana y pronto empezaron a confiarme pequeños papeles en las óperas, en las operetas y en las sesiones de ballet: el *liftboy*, un negrito con un abanico en un harén, un vendedor callejero de periódicos, etcétera. Y, mientras tanto, iba al colegio. Asistí normalmente al colegio hasta los catorce años; nunca he ido al Instituto. Luego, a cierta edad, cuando empecé a preguntarme qué iba a hacer de mayor, ¡bah!, entonces ya estaba todo muy claro... Teatro, naturalmente".

Essen

— Y a los catorce años pasó directamente a la Folkwangschule de Essen...

— "Sí, me trasladé a Essen y de ese modo, desde los quince años, empecé a vivir sola. Kurt Jooss dirigía por aquellos años el Departamento de Danza de la Escuela de Essen. Jooss había sido también uno de los fundadores de la Escuela, que estaba estructurada en distintos programas de estudio que contenían todas las artes. Había dos secciones distintas en el mismo edificio. En la primera sección se incluían las asignaturas vinculadas al teatro, como la música, la danza, etcétera; en la segunda estaban todas las artes visuales: fotografía, escultura, pintura y otras. Para la danza, el programa era muy amplio: se estudiaba la danza clásica, los distintos tipos de técnicas modernas, todos los

MARC ENGUERAND

Pina Bausch, espectral y ardida como nunca, en "Café Müller", uno de sus espectáculos emblemáticos.

géneros de folclore europeo, muchas asignaturas teóricas y también composición, es decir, clases en las que se estimulaba la creatividad de los alumnos. Y yo estaba metida en todas esas cosas. Era muy activa".

Nueva York

—Tras estudiar cuatro años en Essen, recibió una beca de estudio y se marchó a Nueva York. ¿Qué recuerdo ha conservado de ese primer gran viaje?

—“Me fui a los diecinueve años, sola, en barco y sin saber una palabra de inglés. No sabía ni siquiera dónde iba a vivir en Nueva York. Sólo en el momento en que la nave abandonó el puerto, cuando empezó a sonar la música típica de las salidas y muchísimas personas empezaron a llorar y a agitar pañuelos blancos, mientras también mi padre y mi madre lloraban —él me decía siempre que ya no me verían más—, sólo entonces me di cuenta de que tenía, de verdad, un gran coraje...”

—Y en Nueva York, ¿cómo continuó sus estudios de danza?

—“En la Juilliard School of Music tuve algunos buenos profesores. Por aquellos mismos años empecé a bailar en la compañía de Paul Sanasardo y Donya Feuer. Siempre en Nueva York, trabajé con Paul Taylor e inmediatamente después fui contratada por el New American Ballet y el Metropolitan Opera Ballet, del que era director artístico, por aquel tiempo, Antony Tudor”.

—¿Ha sido muy importante en su formación aquella primera estancia en Nueva York?

—“Creo que aquellos dos años fueron fundamentales para toda mi vida. No sólo porque en Nueva York haya estudiado y trabajado muy seriamente, con muchos profesores y coreógrafos, ni porque en Nueva York haya tenido la posibilidad de ver muchísimos espectáculos. Es la ‘sensación’ de Nueva York lo que la hace distinta de cualquier otra ciudad. Es una sensación perceptible sólo en las ciudades muy pobres, o bien en las ciudades tan grandes que resulta imposible organizarlas para la supervivencia de todos sus habitantes. Y entonces, en estas situaciones, es como si se volviese a la naturaleza... Nueva York es como una jun-



gla. Al mismo tiempo, en Nueva York hay una enorme sensación de libertad porque todos están solos y porque hay de todo... Y si te sientes extraño, allí ya no te sientes extraño porque hay otras muchas personas como tú. En aquellos dos años pasados en Nueva York aprendí también a sentirme más fuerte, más segura, porque después de algún tiempo me di cuenta de que era capaz de vivir sola, de pensar en mí misma".

—¿Por qué decidió volver a Alemania?

—"Tras un año de trabajo en el Metropolitan me vi obligada a tomar una decisión: quedarme en él o volver a Alemania. Kurt Jooss me había escrito pidiéndome que volviese, había encontrado el dinero para reconstruir una pequeña compañía de danza y quería que yo entrase a trabajar en su nuevo grupo. La decisión fue muy dura, pero regresé. Nueva York ha sido la única ciudad por la que he sentido incluso nostalgia de hogar... Cuando volví a Alemania encontré una gran laxitud en el grupo. Parecía todo demasiado cómodo, y su ritmo era muy diferente del mío. Yo, durante dos años, en Nueva York, había trabajado siempre como una loca, día y noche... Luego me encontré con Jean Cébron y, por fin, di con alguien que era como yo. Es más, era peor que yo... Un trabajador increíble. Trabajamos juntos muy intensamente y para mí fue algo de verdad importante. Por el mismo período trabajé mucho con Kurt Jooss y con Hans Züllig, y bailé, como invitada, para Lucas Hoving y para Antony Tudor. Todas éstas fueron experiencias fundamentales que me han enseñado mucho sobre el movimiento. En aquellos mismos años ayudaba a Kurt Jooss, era una especie de ayudante suya no oficial. Hacía, por ejemplo, los programas para la compañía o bien, algunas veces, dirigía en su lugar los ensayos del grupo. Y mientras tanto enseñaba en la Escuela".

La coreografía

—¿Cómo empezó a hacer coreografías?

—"En realidad yo no pensaba convertirme en coreógrafa. Por aquel tiempo quería bailar y me sentía un poco insatisfecha como bailarina, así que me dije: 'quizá sea el momento de intentar hacer algo por mi cuenta', porque tenía ganas de bailar más, mucho más. Ese fue el único motivo por el que decidí probar, la primera vez".

—Y a partir de aquella "primera vez", su carrera como coreógrafa ha sido velocísima. Su debut en la creación se remonta a 1968 y en 1969 ya había ganado el primer premio en el Concurso de Coreografía de Colonia.

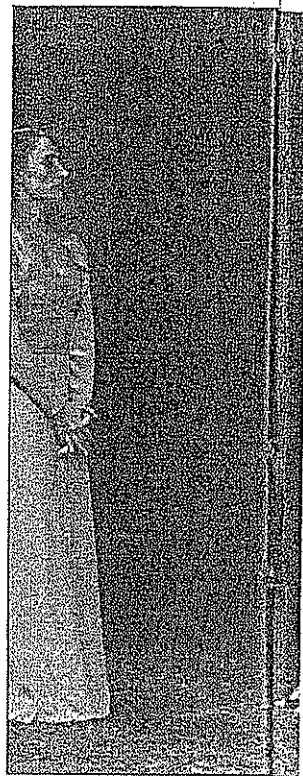
Luego, apenas cuatro años después, es decir, a partir de la temporada 1973-1974, usted fue invitada como coreógrafa fija por la Wuppertaler Bühnen y así nació el Wuppertaler Tanztheater, un grupo que empezó a trabajar como una compañía de danza en el sentido más tradicional... ¿Siente que ha cambiado mucho su trabajo respecto a aquellos comienzos?

—"Yo diría que, en general, durante los primeros años, programaba mis trabajos mucho más de lo que lo hago ahora. Luego, sin embargo, empezaban a suceder pequeñas cosas que no tenían nada que ver con mis planes, aunque sí tenían que ver con mi idea, y yo tenía que decidir si seguir estas cosas nuevas o seguir más lo que había planeado. Es una decisión que exige mucho valor... Pero no ha cambiado nada respecto a los comienzos. Ha cambiado sencillamente el modo de llegar a lo que quiero decir".

—Así pues, no ha cambiado nada respecto a sus comienzos. Ha cambiado simplemente el "modo" para llegar a expresar ciertas cosas. Pero ese modo, ¿cuándo ha cambiado?, ¿cómo ha cambiado?

—"Creo que comenzó con el *Blaubart*, pero sólo un poquito. Luego se ha ido desarrollando cada vez más, hasta *Er nimmt sie an der Hand...*, el espectáculo que hicimos en Bochum. A partir de *Er nimmt sie an der Hand...* empezamos realmente a trabajar de la misma manera que lo hacemos hoy. El *Blaubart* empezó de una manera extraña ya que durante la creación del espectáculo anterior, *Los siete pecados capitales*, había sucedido algo entre la compañía y yo. Por vez primera había tenido miedo de mis bailarines. Ellos detestaban aquel espectáculo, no querían comprender, aceptar... Recuerdo una vez a Vivienne Newport sola en medio del escenario, al final de un ensayo de *Los siete pecados capitales*, gritando y gritando contra mí. Me decía: '¡Basta, no podemos más, odiamos todo esto...' Yo trataba de hacerme entender pero no lo lograba. Después de aquel espectáculo tuve una crisis tremenda; tenía ganas de abandonar, de no trabajar nunca más. Decidí no poner más un pie en el teatro y así empecé a trabajar un poco en el estudio de Jan Minarik junto con aquellos pocos bailarines que aún aceptaban mi manera de montar un espectáculo. Fue allí, en aquel estudio, donde comenzamos a experimentar un modo nuevo, un modo distinto de trabajar. Poco a poco, algunos de los otros bailarines se unieron a nosotros y al final éramos una decena, es decir, menos de la mitad de la compañía completa. Montamos una serie de fragmentos

Los actos exhibicionistas, de "ofrecimiento carnal" son un 'leit motiv' recurrente en muchos de los espectáculos de la Bausch. El de la derecha pertenece a "1980".



que utilizaríamos a continuación en el *Blaubart* y, en cierto punto, volvimos a trabajar al teatro diciéndole al resto de la compañía: 'Mirad, tenemos un material ya listo'."

—¿Qué es lo que no aceptaban sus bailarines de ese nuevo modo de trabajar?

—"En aquel período pensaban que no se movían lo suficiente. Y el mismo problema surgió también en otros trabajos sucesivos. Sin embargo, yo sentía, sabía que sólo personas fantásticas pueden ser capaces de obtener un gran resultado con poco movimiento".

¿Teatro o danza?

—Pero ¿por qué tiende usted a usar tan poco movimiento en sus producciones más recientes? ¿Cuál es hoy su relación con la danza? ¿Usted hace danza o teatro?

—"¿Hago teatro o hago danza? Esa 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 una cierta tradición de danza; la realidad no siempre puede ser danzada, no sería eficaz, ni creíble. Aún hoy me gusta ver buena danza, pero la mayoría de las veces siento que hay al-



GOL

go de equivocado allí dentro. No tanto en la idea de la danza, me explico, sino en la ficción, en lo forzado de la armonía. Para mí es más importante mirar a la gente por la calle que ir al teatro a ver un ballet. En todas mis últimas producciones me he esforzado siempre por conciliar la danza con aquello que siento, con aquello que quiero expresar. Pero no siempre es posible, no siempre encuentro el camino para lograrlo. Y mientras trabajo junto a mis bailarines, y me gusta lo que me muestran durante los ensayos, me olvido inmediatamente de la danza, no la siento ya como un problema, es decir, el hecho de que debería hacerles bailar. ¿Por qué deberían bailar justo en ese momento?, me pregunto. ¿Por qué hacerlo si no es necesario, si no es natural? Siento un enorme respeto por la danza, y quizá sea por eso también por lo que no la uso demasiado. Busco simplemente una forma para expresar lo que siento, y puede suceder que esa forma no tenga ninguna relación con la danza. O bien hay danza pero no se muestra directamente, es decir, los movimientos son tan simples que hay quien piensa que no es danza. Para mí no es así, sin embargo. Pienso que dentro de las personas con las que trabajo hay muchísima danza, incluso cuando no se mueven".

—¿Qué piensa del ballet clásico?
—“El entrenamiento de mi compañía es más que nada clásico. Pero el estilo de la danza clásica es muy difícil de usar en mis producciones. Me gusta mucho la danza clásica, pero solamente cuando se trata de verdad de buena danza clásica, cuando las personas que la ejecutan comprenden verdaderamente lo que significa... Recuerdo que una vez, en una clase de ballet impartida por Antony Tudor, estaba tomando la lección una bailarina muy famosa. Trabajaba muchísimo y lograba levantar las piernas hasta las orejas. A pesar de ello, todo su cuerpo aparecía completamente inorgánico. Tras unos momentos, Tudor se le acercó y le dijo: 'Querida, esto no es poesía...' Ella no comprendió".

Creación de un espectáculo

—¿Cómo nace hoy un espectáculo suyo?
—“Yo hago centenares de preguntas a mis bailarines, y los bailarines responden y me muestran cosas. Yo sé lo que quiero de ellos, sé lo que estoy buscando, pero el problema es que muchas veces, incluso con muchas preguntas, no se consigue llegar a nada concreto...”
—¿Hacer preguntas es siempre el punto

de partida para cualquier trabajo? ¿No se empieza nunca con el movimiento?

—“Siempre se comienza con preguntas. Cada uno reflexiona y responde. La elaboración de los movimientos la hago siempre en un segundo momento. Cada uno es interrogado y responde, y todo ello, naturalmente, lleva mucho tiempo. Pero para esta fase me he reservado siempre bastante tiempo, sobre todo porque sólo una pequeña parte de lo que encuentro puede ser efectivamente utilizada”.

—Tomemos un espectáculo, por ejemplo *Nelken*. ¿Recuerda la primera pregunta con la que empezó a trabajar para *Nelken*?

—“Quizá preguntara por la Navidad. Yo pregunto siempre por la Navidad. Bueno, no siempre, pero muy a menudo, y en cada ocasión de manera distinta. Aquella vez todos los miembros de la compañía me describieron el menú de su comida de Navidad, las cosas que acostumbraban a comer. Luego recuerdo haber preguntado si alguno se había cagado de miedo y después, en qué momento se habían sentido un hombre o una mujer por primera vez. De estas preguntas no salió nada. En ocasiones pienso que he hecho preguntas muy hermosas pero que no provocan ningún efecto. Entonces trato de proponer de nuevo una pregunta análoga pero de manera completamente distinta, con una formulación nueva. Y luego de otro modo distinto, hasta que, a veces, llega una respuesta útil; pero sólo así, por caminos transversales”.

—Pero, ¿cómo es posible que de unas preguntas nazca un espectáculo?

—“Es un problema de composición. Todo depende de lo que se logre hacer con las cosas. Al principio no existe nada, existen sólo respuestas, frases, pequeñas escenas, y queda todo separado, fragmentario. Luego, en un cierto punto, llega el momento en que empiezo a relacionar una cosa que me ha parecido buena con otra cosa. Y ésta, de nuevo, con alguna otra cosa, y luego, una cosa con muchas otras.

Cuando más tarde me parece haber encontrado nuevamente algo que funciona de verdad, me encuentro ya con una pequeña cosa un poco más grande. Y en ese momento trato de ir en una dirección completamente distinta. A lo mejor empiezo los ensayos con la idea de ir en una cierta dirección, pero luego el trabajo evoluciona, crece; muchas pequeñas cosas se convierten poco a poco en algo más grande, y la dirección cambia por sí misma. En todo caso, se le da una forma distinta a todo cuanto se ha encontrado, nada queda informe porque todas las cosas adquieren significados diferentes.

▷

en el momento en que se ponen en relación con las demás. Poquísimas cosas quedan en el espectáculo con la misma forma que tenían al comienzo".

—¿Cuál es el momento más problemático durante la creación de un espectáculo?

—“Cada nueva creación es un trabajo inmenso, muy fatigoso, aunque sea una fatiga buena y positiva. Durante toda creación hay como un flujo, un enorme flujo de ideas que llega en cada ocasión. Creo que el período más difícil para mí es aquel en el que finalizan las preguntas y tengo que empezar a trabajar con el material que se ha encontrado”.

—Una vez usted dijo que sus espectáculos no parten de un principio para llegar a un final, sino que fluyen del interior al exterior. ¿Cuándo se da cuenta de que, en el exterior, el trabajo está concluido? ¿Todo está determinado sólo por la fecha del estreno?

—“No lo sé. Pienso que es bueno el hecho de que haya fechas, plazos que respetar. Creo que no sería positivo que yo, por ejemplo, tuviese un año a mi disposición para un solo espectáculo porque si el trabajo durase demasiado, tendría la sensación de que todo no viene de un único flujo, de una única inspiración. Puede suceder que después de un año yo sienta las cosas de manera totalmente distinta y que aquello con lo que empecé no corresponda ya a mis sentimientos actuales. Creo que si después de un año estuviese aún concentrada en el mismo espectáculo, sería un espectáculo distinto”.

La música

—¿Cuál es su relación con la música respecto a la creación de un espectáculo? Normalmente, en sus trabajos, junto a la música clásica utiliza mucha música “fácil” (música ligera, jazz, música de baile, canciones populares, música de películas...).

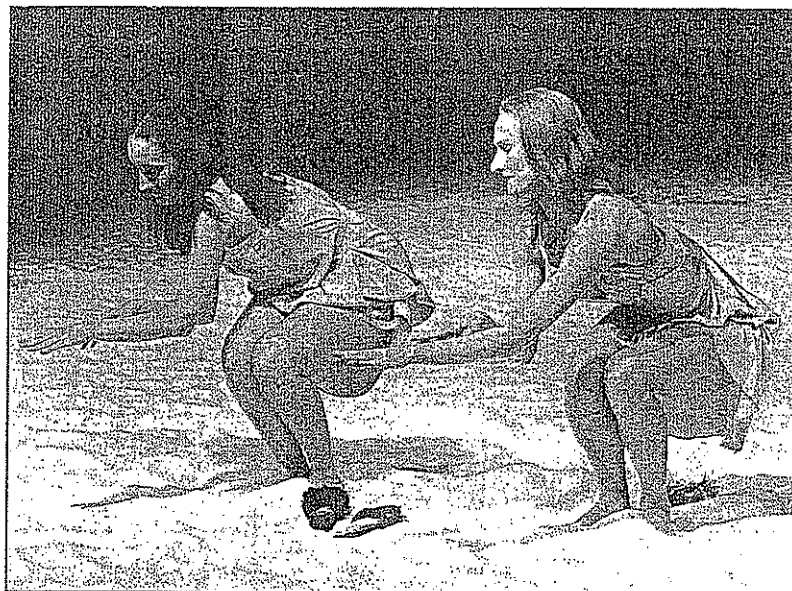
—“Creo que toda esa música ligera es, a menudo, muy seria. De una parte está la música clásica y de la otra la contemporánea, y entre estos dos extremos hay muchísimas otras músicas: música comercial, de consumo, una música que desde mi punto de vista es siempre importante, sólo que es como si tuviese una cara distinta”.

—¿El *collage* musical, en sus espectáculos, se desarrolla siempre contemporáneamente a la creación?

—“Sí. En cierto modo la música se desarrolla junto con el trabajo”.

La escenografía

—En general, ¿son siempre muy condicio-



DETLEF ERLER

nantes los elementos escenográficos respecto al desarrollo del trabajo?

—“La idea de la escenografía aparece mientras estamos trabajando, durante los ensayos. Ensayando usamos siempre muchos materiales, muchos objetos, cosas. En cierto momento empezamos a preguntarnos cuáles serán los objetos que utilizaremos efectivamente durante el espectáculo. En las escenografías de mis trabajos no hay nunca nada inútil, nada que no pueda ser utilizado o que sea exclusivamente decorativo. Eso es lo que falta siempre: los materiales decorativos. Todo tiene un sentido, todo debe ser usado, todo debe ser importante e indispensable para la evolución del espectáculo. Por ello, el escenógrafo debe pasar mucho tiempo con nosotros mientras trabajamos: ver los ensayos, intervenir, hablar mucho conmigo mientras se desarrolla el trabajo. La escenografía nace así, poco a poco, como si fuera una consecuencia natural de mi trabajo con los bailarines. Nunca está definida desde el comienzo”.

—Existen algunos elementos que tienden a ser recurrentes en las escenografías de sus espectáculos. Las sillas, por ejemplo: en *Kontakthof*, en *Bandoneon*, en *Walzer*... En *Café Müller*, las sillas abarrotan completamente el escenario. O bien los animales: el hipopótamo de *Arien*, los cocodrilos de la *Leyenda de la castidad*, el cervatillo de 1980... ¿Qué significado tienen estos elementos recurrentes?

—“Responderé como Alfred Hitchcock cuando un periodista le preguntó por qué

hacía exclusivamente películas con historias de asesinos e intrigas de miedo. ‘Porque cuando era pequeño, respondió Hitchcock, mi madre se asomó a mi cama y me hizo ¡¡¡Buuuuu!!!’ ”.

Los bailarines

—¿En base a qué criterios elige usted a sus bailarines?

—“Algunas veces la elección es rápida, otras me tomo mucho tiempo para decidir. Pero eso no significa que, en el segundo caso, se trate de una mala decisión. La elección depende de muchas cosas. Es cierto que espero siempre que un bailarín tenga una buena técnica, pero no es esa la única cosa que busco. Recuerdo que alguien me hizo la misma pregunta en Sudamérica y yo respondí: si hay algo que me llama la atención de una persona, son los ojos. Ojos que tengan una mirada triste, de payaso... No puedo explicarlo. Diría que cuando elijo a una persona es porque siento que tengo verdaderas ganas de conocer a esa persona. Las personas fáciles y encantadoras no me interesan. Yo quiero poder aprender algo de ellos”.

—¿Pero no cree que los bailarines del Wuppertaler Tanztheater tienen algo en común? ¿Una característica general, una especie de aire de familia, algo que los une, que hace que se parezcan?

—“En un cierto sentido, sí. Todos tienen un deseo sincero de tratar de ser como son. Y tienen sentido del humor. Yo admiro esta

capacidad suya de autorreducirse, de minimizarse. A veces pienso que no necesitan hacer en el escenario nada más que lo que ya hacen durante los ensayos. Su naturaleza, su espontaneidad es ya una forma. ¿Que si tienen algo en común? Quizá sí: la timidez. Son todos muy tímidos, aun cuando no lo parecen. Eso es, eso me gusta de ellos. Si se es tímido, se es también más sensible y se es capaz de adquirir más fuerza en el escenario. Hay personas, a veces, que llegan a mis audiciones y dicen o hacen cosas increíbles. Por ejemplo, se desnudan completamente o cosas por el estilo, sin comprender que no es esto lo que busco. Es más, pienso que la timidez es un estado de ánimo necesario para trabajar conmigo".

—¿Cómo podría definir la relación que ha establecido con sus bailarines?

—“Siempre siento una relación de igualdad con las personas con las que he decidido trabajar. No me siento nunca un jefe ni un director. Sé que a veces ellos tienen miedo de mí, y los comprendo porque a menudo, durante el trabajo, debo tomar decisiones muy duras. Además, hablo poco, con lo cual algunas veces no saben lo que pienso. Pero eso no significa que no los respete. Yo los quiero y los respeto. En algunas ocasiones, son ellos los que me hacen sentir insegura y también yo siento miedo de algunos de ellos. Es cierto, soy una persona difícil, pero si me gusta alguien, me gusta de verdad, en lo profundo".

—A menudo, entre sus bailarines, hay alguno que se va, otro que se va y regresa más tarde... y usted está siempre contenta de acogerlos de nuevo a todos. ¿Cómo es que no le queda rencor por los que le han dejado?

—“Cuando se alejan, comprendo por qué lo hacen. A veces se vuelve necesario para ellos, bien por cuestiones de su vida privada, bien porque tienen necesidad de otras cosas. Yo comprendo siempre pero, a menudo, es doloroso cuando se van. Hay personas que espero siempre ver regresar, antes o después, porque me divierto con ellos, y porque los necesito".

—¿Por qué trabaja siempre con bailarines y no con actores?

—“Es la relación con el cuerpo lo que es diferente. Los bailarines tienen una relación especial con su propio cuerpo. Saben lo que significa estar físicamente cansados, exhaustos. Cuando estás cansado, comprendes mejor lo que significa ser sencillo, ser natural. Eso es, la simplicidad, lo que busco. Casi todos los actores, sin embargo, incluso los que piensan que son naturales, no lo son. Al

actor se le lleva siempre a producir algo que está fuera de él mismo, realiza siempre proyecciones. De todos modos, debería estar muy clara la diferencia entre el ser uno mismo y el hacer proyecciones".

—¿No ha pensado nunca trabajar con actores en vez de con bailarines?

—“Lo he hecho a veces, en el sentido de que he usado actores en algunos de mis espectáculos, por ejemplo en *Los siete pecados capitales* y en *Er nimmt sie an der Hand...* Luego está Mechthild Grossmann, que es actriz y trabaja siempre con nosotros. Ciertamente, a veces pienso que sería interesante intentar trabajar sólo con actores, pero mi modo de trabajar debería cambiar mucho. Lo que me gusta en realidad, y sobre todas las cosas, es usar a las personas por lo que tienen. A veces no saben lo que tienen y es hermoso descubrirlo juntos. Otras veces pienso que me gustaría incluso probar a trabajar con personas que no han tenido ninguna experiencia teatral en toda su vida. Existen muchas personas que tienen cosas que dar y con las cuales siento que podría hacer algo".

—Hablemos del uso de la voz. Los baila-

rines del Wuppertaler Tanztheater habían mucho en escena. ¿Existe un estudio particular, una técnica para el uso de la voz?

—“Ninguna técnica, ningún método. Cada uno tiene su voz y la cosa más importante es que sea justamente 'su' voz. A veces, escuchando a alguien, es como si sintieras que la voz no sale de su cuerpo. Te parece casi la voz de otro, no es un todo con el cuerpo, no está en armonía con el resto de la persona. O bien puede suceder todo lo contrario. Pero lo importante es que seas preciso, que funcione..."

Wuppertal

—¿Cuál es la relación entre los bailarines y la ciudad de Wuppertal? Pina Bausch lleva las riendas del Wuppertaler Tanztheater desde el 1973, y eso es mucho tiempo de vida y de trabajo en la misma ciudad y muchas giras por todo el mundo. Pero siempre se vuelve a Wuppertal. ¿Qué sienten los bailarines? ¿Prefieren permanecer en Wuppertal o estar de gira?

—“Algunos sufren mucho a causa de Wuppertal, por ejemplo las personas que han nacido en países muy cálidos y que querrían más sol, más color y más calor, ya que en Wuppertal no hay nada de eso. Luego están, sin embargo, los bailarines que consideran pesado y fatigoso salir tan a menudo de gira, y que querrían estar en Wuppertal mucho más tiempo durante el año".

—¿Y a usted? ¿Le gusta vivir en esa pe-

DETLEF ESLER ▷

Dos escenas del más reciente espectáculo de la Bausch, dedicado a Madrid. En la página anterior, Julie Shanahan y Nazareth Panadero.



queña ciudad, en el corazón industrializado de Alemania?

—“A menudo me preguntan: ‘¿Cómo puedes vivir en una ciudad tan pequeña?’ Pero Wuppertal, en realidad, no es pequeña en absoluto. Además, Wuppertal es una ciudad muy cercana a algunos grandísimos centros como Düsseldorf y Colonia. Por ello no me siento apartada viviendo allí. Desde Wuppertal basta coger el coche y en poquísimo tiempo estás en una ciudad más grande. Y luego me gusta Wuppertal porque es un sitio ideal para trabajar. Es tranquila y sin pretensiones, en el sentido de que es una ciudad que no finge ser lo que no es. Es un lugar sencillo, neutro. Eso es, sí, neutro es la palabra adecuada. No es una ciudad que quiera mostrarse intelectual, no es una ciudad extravagante. Y existen muchas cosas curiosas e interesantes: por ejemplo, está llena de músicos de jazz. Por otro lado, es la ciudad del mundo en la que existe el mayor número de sectas religiosas. Existen alrededor de setenta, creo. ¿No es extraño? Es una ciudad que para mí tiene algunas grandes ventajas. Por ejemplo, el teatro. En Wuppertal hay un teatro perfecto para mi trabajo, ni demasiado grande ni demasiado pequeño sino absolutamente justo. No me gusta trabajar en teatros demasiado grandes. Mi trabajo necesita un contacto cercano con el público”.

El público

—¿Ha influido mucho en la compañía y en su modo de trabajar el éxito de estos últimos años? ¿Ha cambiado algo con el gran éxito internacional?

—“No creo que haya cambiado nada. Si sientes que lo que estás haciendo es verdaderamente importante, quedará siempre como algo importante, independientemente del éxito. Por otra parte, mis espectáculos, aún hoy, aún en este momento, han necesitado siempre mucho tiempo antes de ser aceptados por el público. Cada espectáculo tiene su propia historia.

En la compañía, algunos bailarines se enfadan cuando las cosas son demasiado fáciles, demasiado sencillas para nosotros. Jan Minarik, por ejemplo, prefiere que las cosas vayan de una manera más complicada. Y yo encuentro alentador todo esto. Pienso que es estimulante el hecho de que algunos no quieran en absoluto éxitos fáciles, que se piense continuamente en qué dirección nos movemos, en qué punto de nuestra vida estamos, en cuáles son los límites de lo que estamos haciendo y cuáles las nuevas fronteras que pretendemos plantearnos. A noso-

tros no se nos regala nada. En cada ocasión, con mucha fatiga, hay que lograr comprender, elaborar, reencontrarnos... paso a paso”.

El entorno vital

—¿Qué le influye más, culturalmente, en la preparación de un espectáculo? ¿De dónde saca todas sus ideas? ¿O son otras formas de arte las que le influyen?

—“Mientras estoy creando algo nuevo, hago siempre lo posible para evitar ver cualquier tipo de espectáculo. Siempre tengo miedo de copiar alguno, de dejarme influir. Yo leo, pero leer es distinto. En las palabras no hay ninguna forma teatral. La lectura puede hacer que me vengan ideas, pero las imágenes asociadas a estas ideas están solamente dentro de mi cabeza. A veces me dicen que me parezco a otros directores pero, en algunos casos, ni siquiera he visto nada de esos directores y nunca, en toda mi vida, he hecho nada por parecerme a nadie. Es cierto que te llegan cosas, hechos del exterior que te influyen en la creación, pero es la vida, lo que sucede alrededor, lo que ejerce, inevitablemente, una influencia sobre ti. Eso es: yo no diría que son precisamente hechos artísticos los que me influyen. Yo trato de hablar de la vida. Es la Humanidad la que me interesa, las relaciones entre los seres humanos. Te encuentras con muchas personas fantásticas. Existen mil contactos, aunque sean mínimos, casuales... Es una influencia particular que te entra en el cuerpo y no sabes dónde va a terminar, ni qué cosas será capaz de estimular o de generar, pero sientes que es importante... En la vida de cada día hay muchas cosas, muchas informaciones, aparentemente pequeñas, pero en realidad fundamentales. Es, sobre todo, la experiencia cotidiana la que me influye”.

Las etiquetas

—En muchas ocasiones se ha dicho o se ha escrito que el suyo es un “teatro de la experiencia”. ¿Está de acuerdo?

—“Fórmulas, etiquetas, definiciones. ¡Me han colgado tantas encima! Es la preocupación habitual de los críticos: quieren analizar, descomponer, encontrar a toda costa parentescos y clasificaciones. Pero no creo que yo esté dentro de ninguna categoría, ni quiero estarlo”.

—Otra definición muy difundida de su trabajo es la de “neo-expresionismo”. Usted ha estudiado con Kurt Jooss que, junto con Mary Wigman, ha sido uno de los grandes

maestros de la danza expresionista alemana. ¿No se reconoce en absoluto en la definición de “neo-expresionismo”?

—“Estoy muy contenta de no tener que preocuparme de estas cosas. Por lo que respecta a Mary Wigman, sólo la he visto algunas veces en fotografías. ¿Cómo podría haberme influido? En cuanto a Jooss, la cuestión es diferente. Yo he querido mucho a Kurt Jooss y por ello conocerlo, poder estar a su lado, poder trabajar con él ha sido para mí, verdaderamente, muy importante. Era un maestro con la mente muy abierta; no condicionaba a sus alumnos sino que trataba siempre de abrirles la mente, de estimular su fantasía. Él no buscaba personas que lo copiaran y yo no he tenido nunca necesidad de imitarlo”.

—¿Piensa entonces que no tiene nada en común con Jooss?

—“Una vez, hace ya muchos años, durante una entrevista, Kurt Jooss dijo que la característica principal de su modo de trabajar era la de tener en cuenta la personalidad individual de cada uno de sus bailarines: su carácter, su naturaleza. Esa es la cosa más importante que creo tener en común con Jooss. Este querer trabajar siempre sobre lo subjetivo. Yo tengo que saber siempre con quién estoy trabajando. Cuando realizo un espectáculo puedo tener ideas, puedo inventar preguntas con las que estimular a mis bailarines, pero deben ser siempre ellos (y cada uno de manera distinta, partiendo de ellos mismos) los que me proporcionen el material para el espectáculo. Eso es lo que tengo en común con Jooss, este querer trabajar sin prescindir nunca de las personas con las que estoy trabajando”.

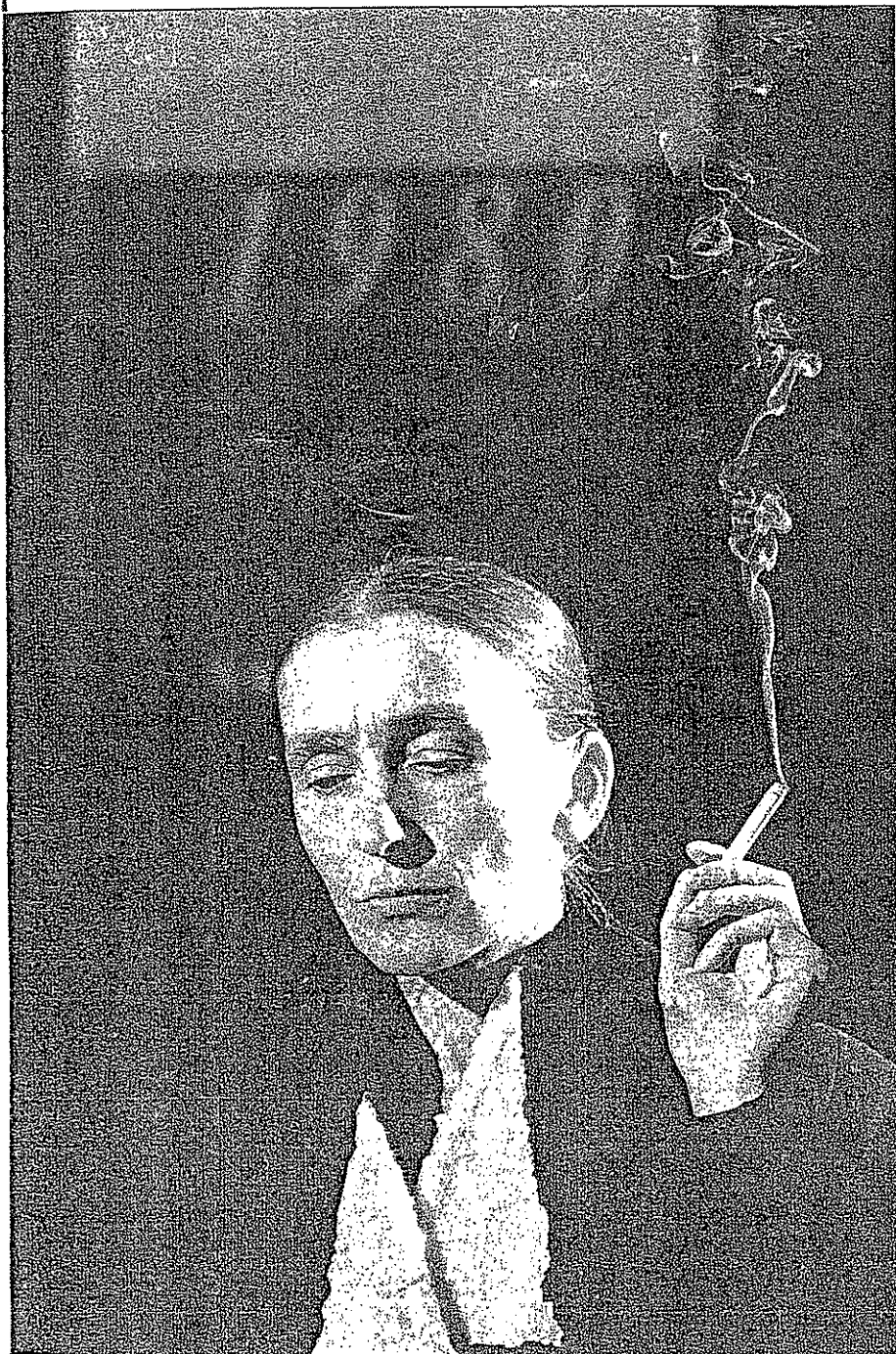
—Hablando aún de etiquetas, Pina Bausch ha sido descrita como una aguerrida feminista. Y esto porque a veces, en sus espectáculos, la relación hombre-mujer es representada de una manera brutal y despiadada. ¿Se considera feminista?

—“¡Por favor! Yo trato de hablar de los hombres y de las mujeres en igual medida. No miro la existencia desde un solo punto de vista. Lo que me interesa es el ser humano, los hombres y las mujeres”.

Los viejos trabajos

—Y, sin embargo, hay algunos trabajos suyos en el pasado, el *Blaubart* por ejemplo, en los que la relación entre los sexos es representada de manera verdaderamente violenta. ¿Cómo los siente hoy?

—“Yo diría que experimento sensaciones contrapuestas cuando veo mis viejos traba-



Pina Bausch fotografiada en 1987 durante la presentación en Barcelona de su espectáculo "1980".

jos. A veces los admiro y no logro creer que he sido yo quien los ha hecho. Me pregunto: ¿Pero cómo lo has hecho? Al mismo tiempo, hay algo que me hace decir: bueno, esto ya no lo podrías hacer tú hoy, ni siquiera querías hacerlo. No sólo no serías ya capaz sino que no tendrías la voluntad de hacerlo. Por ejemplo, el *Blaubart*. Yo no quería expresarme ya de una manera tan brutal como en el *Blaubart*. Ahora no. Quizá lo haría de una manera distinta, con otra forma de brutalidad".

—De todos modos, ¿le gusta volver a ver sus viejos trabajos?

—“Depende mucho de cómo se representen. Los espectáculos, naturalmente, son lo que son, pero es la representación la que los hace visibles, perceptibles. A veces, me puede suceder que no siento verdaderamente un trabajo y otras veces lo siento de verdad. Pienso que incluso a los bailarines les pasa lo mismo. Depende de muchas cosas. Con nosotros, por ejemplo, sucede que las segundas representaciones son siempre mejores que las primeras. ¿Extraño, no? Y, sin embargo, sucede siempre.

—¿Cuáles son sus trabajos favoritos?

—“No sé, creo que tengo varios trabajos preferidos. *Arien* quizá sea mi preferido porque es el más difícil de hacer, el más complicado, a causa del agua, y podemos representarlo muy raramente. Por ello, cuando logro hacerlo, estoy feliz, me divierto. Pero también *Café Müller* es muy querido para mí, y también *1980*, y... Yo los quiero a todos; mis espectáculos son como hijos para mí y los quiero como a tales, aunque a cada uno de manera distinta”.

—¿Por qué ha decidido recientemente retomar algunos espectáculos del pasado, disminuyendo el número de las nuevas creaciones?

—“Sí, es verdad. Hemos retomado *Komm tanz mit mir*, *Los siete pecados capitales* y *Renate Wandert aus*. Creo que es necesario conservar estos trabajos, no perderlos, y el único modo para no perderlos es ponerlos en escena, representarlos, puesto que no son películas, ni libros, y de otro modo no hay nada que pueda mantenerlos con vida. Yo siento que eso es necesario y es necesario hacerlo ahora. Además, es importante ponerlos en escena mientras sigan en la compañía algunos de los bailarines que trabajaron en el momento de su creación”.

—Estructuralmente hablando, ¿en qué piensa que han cambiado sus espectáculos de estos últimos años respecto a los primeros trabajos?

—“Han cambiado muchas cosas. Pero

▷

creo que ha cambiado una cosa fundamental en su estructura: creo que ahora mis trabajos se han vuelto más complejos de ver. Antes, el espectador podía seguir a los pocos líderes, a los pocos protagonistas de cada espectáculo. Ahora, sin embargo, hay una estructura distinta, en el sentido de que las conexiones son diferentes y todos, en estas conexiones, pueden ser considerados como protagonistas".

Los años ochenta

—Se ha dicho y se ha escrito que a partir de 1980 sus espectáculos se han vuelto repetitivos, que hace siempre el mismo espectáculo. Es una acusación que se le ha hecho a menudo recientemente...

—“No sólo recientemente. Esto no sucede solamente desde 1980. Me lo han dicho siempre, más o menos desde los comienzos. Es un reproche que me hace enfadar y me pone muy triste. Yo no creo que sea repetitiva de la manera que lo entienden ellos. Mi repetición no es más que la repetición de modo siempre diferente, de un mismo tema: el tema es el amor, es como todos nosotros, siempre queremos ser amados. No hay nada más importante de lo que hablar porque todo deriva de esto. Los que me acusan de ser repetitiva no comprenden, no ven. Están ciegos, quizá. En cada espectáculo suceden siempre millones y millones de cosas. Quizá los que dicen que me repito deberían comprarse unas gafas”.

—Algunos de sus más recientes trabajos parecen menos provocativos, más cautivadores, más blandos en un cierto sentido, más femeninos respecto a sus primeros espectáculos.

—“En estos últimos años ha sucedido algo, de *Bandoneon* en adelante. Antes todo giraba en mayor medida en torno a las relaciones humanas, en torno al amor. Ahora también es así pero algo ha cambiado, y muy profundamente... Yo no diría que mis trabajos son hoy más blandos que antes; es más, en cierta forma me parece que son mucho más tristes. A veces pienso que quizá el Papa podría entender lo que pretendo decir. O, al menos, así lo espero... Podría comprender con cuánta fuerza trato de hablar, en mis trabajos, del respeto a la existencia humana y a la naturaleza. No querría parecer presuntuosa diciendo esto, es difícil expresar lo que quiero decir. Pero existe este sentimiento, mucho más fuerte ahora, de lo pequeños que somos respecto a lo que sucede a nuestro alrededor. Para mí, a veces, un espectáculo es como una oración... En *Walzer*,



MARC ENGUERAND

por ejemplo, este sentimiento es muy fuerte y sé perfectamente que algunos bailarines se dan cuenta de ello. Si se mira el espectáculo desde un cierto punto de vista, se puede llorar durante todo el tiempo. Y también reír”.

—En realidad, muchos de sus espectáculos están llenos de humor...

—“Los espectáculos que parecen más ligeros, aquellos en los que suceden más cosas divertidas, son los que he hecho en los períodos más tristes”.

—¿Por qué?

—“Quizá por tener algo de lo que reír...”

Rolf Borzik

—Según usted algo ha cambiado a partir de *Bandoneon*. Y, sin embargo, en 1980, el espectáculo creado inmediatamente antes, ¿no había cambiado ya algo? 1980 surgió después de la muerte de Rolf Borzik, su escenógrafo, su compañero, su mayor colaborador. ¿No ha influido esta pérdida en su estado de ánimo, en su manera de trabajar?

—“Sentía una gran tranquilidad trabajando en 1980. Rolf había muerto, y Rolf amaba muchísimo la vida, era como si él me hubiese dejado dentro ese amor suyo por la vida... Yo estaba triste, es cierto, pero tranquila; me sentía fuerte del mismo modo que habría podido no sentirme fuerte; él lo era tanto...”

—¿Ha sido Rolf Borzik la persona más importante en la vida de Pina Bausch?

—“Sí. Decir otra cosa sería tan pequeño, tan estúpido, tan nada...”

—Aparte de Rolf Borzik, ¿cuáles han sido los encuentros más importantes de su vida?

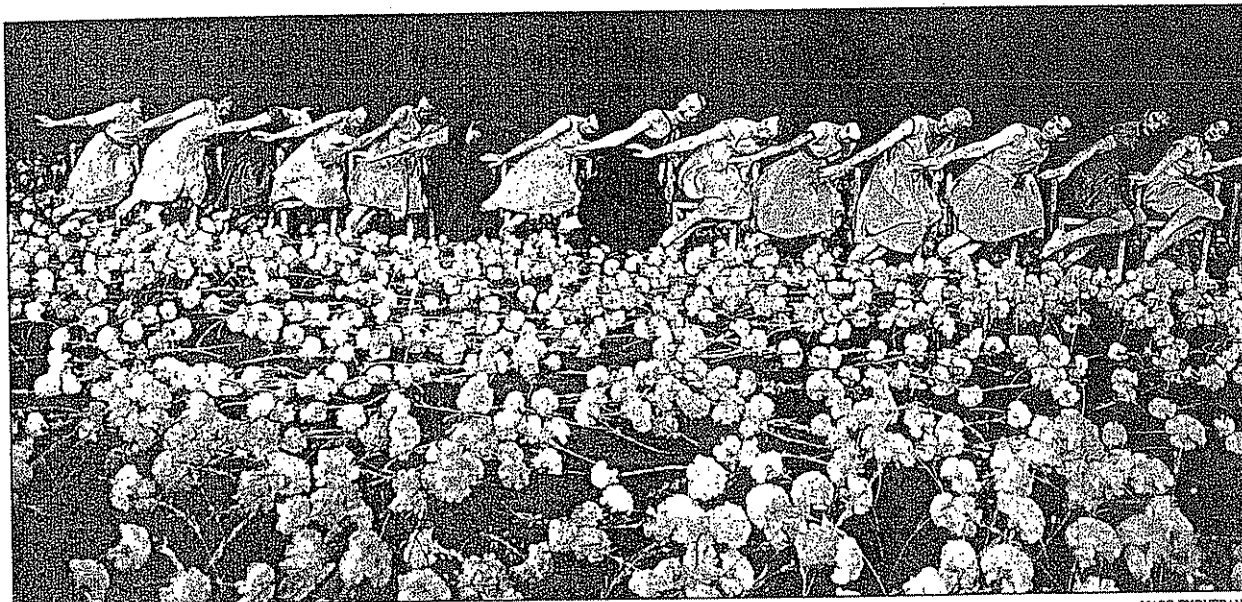
—“Muchos, no sabría decir cuántos. Profesores como Antony Tudor o como Kurt Jooss. También Jean Cèbron ha sido un maestro muy importante para mí, me ha enseñado muchas cosas fundamentales sobre la danza y sobre el movimiento. Y también Hans Züllig. Y muchos de mis bailarines han sido también encuentros muy importantes: personas que me han seguido, que me han comprendido. Mi trabajo sólo ha sido posible gracias a ellos. Luego, y sobre todo, está hoy mi hijo Rolf Salomon y Ronald, el padre de mi hijo, mi compañero”.

—Rolf Salomon nació en 1981. ¿Qué significado ha tenido para usted una experiencia como la maternidad?

—“Es un tema del que no puedo —ni quiero— hablar. Pero pondré un ejemplo. Durante toda la vida una va por ahí con un pecho y, naturalmente, se sabe para lo que sirve pero es como si no se pensase nunca en ello. Luego, de improviso, se descubre su verdadera función...”

—Háblenos de su encuentro con Federico Fellini. Con él trabajó como actriz en la película *E la nave va*. ¿Fue un encuentro profesionalmente importante?

—“Fue un bello encuentro desde muchos puntos de vista. Además del hecho de haber tenido la posibilidad de ver cómo trabaja Fellini, además de la sensación de haber descubierto que entre nosotros existen muchas similitudes, sentí que había encontrado un verdadero, un buen amigo”.



MARC ENGUERAND

—¿Ha pensado alguna vez en hacer cine como directora?

—“Algunas veces. Pero el problema es que yo tengo un modo de trabajar muy particular, basado en muchos ensayos y en tiempos largos, porque de muchas cosas puede nacer una mayor. En realidad, para poder hacer una película necesitaría rodar muchas cosas antes de decidir qué es lo que funciona. Y sé que el cine, sin embargo, exige una programación, una organización que yo no sería capaz de afrontar. Es necesario planearlo todo con mucha antelación, con mucha precisión; hay que escribir un guión, hacer un programa. Yo no puedo trabajar así porque mis espectáculos nacen poco a poco. No obstante, quizá... Me gustaría, más tarde o más temprano, hacer una película a mi manera”.

El público

—¿Es muy distinto el público alemán del de los otros países en los que ha estado de gira el Wuppertaler Tanztheater?

—“No, yo diría que no. No me lo parece. Tengo la impresión de que el público tiene más o menos las mismas reacciones en todas partes. Y eso es extraordinario, ¿verdad? Quiero decir, el hecho de que en todo el mundo, independientemente de las distintas culturas y de las distintas lenguas, las reacciones sean parecidas”.

—Podría poner un ejemplo.

—Sí, “Cafe Müller. Hay un momento en el espectáculo en el que Dominique y Malou se abrazan, entra Jan, los separa y pone a

Escenas de “Bandoneón” y “Claveles”, dos espectáculos delirantemente vitales de la Bausch tras su etapa más sombría.

Malou en los brazos de Dominique; luego Malou resbala al suelo, se vuelve a levantar y ella y Dominique se abrazan de nuevo. La secuencia se repite una y otra vez, muchas veces, y en este momento el público ríe. Es una secuencia muy triste y no obstante el público sufre como una especie de reacción nerviosa, y en cierto momento, siempre el mismo momento, ríe. Ha sucedido en todas partes, en todo el mundo. Sólo en raras ocasiones ha dejado de suceder y el público se ha quedado en silencio. Luego hemos hablado de ello porque para nosotros era un hecho excepcional. Me parece que ha sucedido en Santiago, en Buenos Aires, en Tel Aviv y en Cagliari”.

—¿Usted se pone a menudo del lado del público?

—“Siempre trato de ponerme del lado del público. Lo que veo en escena me tiene que gustar, me tiene que divertir, lo tengo que sentir... Yo trato siempre de ser un espectador”.

—¿Ve todas las representaciones de sus espectáculos?

—“Sí. Normalmente sí. Estoy siempre en el patio de butacas”.

—¿Por qué lo hace?

—“Porque quiero estar. Si me prohibie-

sen asistir a una representación, tendría la sensación de no pertenecer ya a la compañía y me sentiría profundamente ofendida. Es algo que va unido: el espectáculo, la compañía y yo. De la forma que sea, debo estar yo también”.

El futuro

—¿Cómo ve su futuro?

—“No lo sé. Verdaderamente no lo sé”.

—¿Tiene miedo del futuro?

—“A veces. Es difícil pensar en él”.

—¿Hay algo que habría querido hacer, que habría querido decir con su trabajo y que todavía no ha dicho?

—“Sí, quizá. Hay muchas cosas que aún no he dicho. Pero no porque no haya querido hacerlo. Yo, a veces, encubro mucho...”

—¿Qué es lo que ha encubierto?

—“A veces sucede que quieres hablar de algo, y que llegas muy cerca de aquello que quieres decir. Pero también comprendes que es algo tan importante que te parece estúpido mostrarlo. Entonces es como si lo vistieras de otra cosa, porque descubrirlo te parece delicado y sientes miedo... Es algo demasiado grande. No quisiera ser malinterpretada ni parecer arrogante, pero creo que es así. Hay algo mucho más serio de lo que el público, en general, puede ver. Está y está allí, pero no se exhibe porque yo he querido encubrirlo. En cada ocasión es como si hubiese un gran conflicto entre lo que quieres dejar claro y aquello tras lo cual quieres esconderte...” □