

Nocturno de *Café Müller*. Una lectura

Roberto FRATINI

Institut del Teatre
fratinir@institutdelteatre.cat

NOTA BIOGRÁFICA: Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Estatal de Pisa y doctor en Artes Escénicas por la UAB / Institut del Teatre, es dramaturgo y teórico de la danza. Autor de numerosos artículos y varios libros, ha colaborado en grupos de investigación y docencia internacionales. Premi Ciutat de Barcelona 2009 y Premi FAD Sebastià Gasch 2013 por su trayectoria artística e intelectual.

Resumen

En este trabajo se analizan las fraseologías, los objetivos poéticos y los temas de *Café Müller* de Pina Bausch (1978), tratando de subrayar, por un lado, los múltiples vínculos entre su poética y las formas de anacronismo en la cultura alemana de los años sesenta y setenta, principalmente en relación con la memoria de la Segunda Guerra Mundial y de las corrientes dominantes del Ausdruckstanz, justificar por otro lado sobre una base estructural (a través del análisis de algunos procedimientos innovadores como la repetición, la desincronización, la alegoría) la fama de la obra como obra maestra del Tanztheater contemporáneo y como paradigma de la llamada «dramaturgia silenciosa».

Palabras clave: Bausch, Tanztheater, teatro-danza

Roberto FRATINI

Nocturno de *Café Müller*. Una lectura¹

Jordi Fàbrega *in memoriam*

*Pues no hay espacio alguno para ellos,
su aire se consumió ya hace tiempo.
Como ladrones, les es lícito deslizarse en los sueños,
y se dejan sorprender en ellos.*

Elias Canetti

0.

Es difícil no recordar el mosaico de juicios apresurados que en los 80 conjuró la promoción de *Café Müller* como manifiesto espontáneo de un género.² Por mucho que, al hilo de las generaciones, el impresionismo de los primeros tiempos se viera remediado por hermenéuticas menos pueriles, el sentido de la cosa llamada Tanztheater sigue a día de hoy envuelto en indeterminaciones de gusto humanista y propensiones a derivas líricas. La muerte de Bausch no ha hecho sino intensificar esta cómoda co-cocción de exégesis y ternura.³

Leer con desencanto *Café Müller* pasados casi cuarenta años de su estreno significará también lidiar con el esfuerzo ingrato de plasmar una imagen teórica más detallada del Tanztheater; desandar los maximalismos que han permitido que la etiqueta «teatro-danza» perdiera por dilución cualquier posibilidad de identificar positivamente ciertos fenómenos artísticos; y explicar cómo fue posible que el conceptualismo de los 90, saludado por orgías de meta-discurso y por hipertróficas alianzas con el pensamiento académico de la

1. Este artículo ha sido concebido en el marco del grupo de investigación «Heterotopías coréuticas», de la Universitat Rovira i Virgili, coordinado por la Dra. Licia Buttà y del que forma parte el autor.

2. En Italia sobre todo, el ditirambo procedía de la aproximación masiva y tempestiva de críticos y públicos a un *corpus* ya extenso de obras de Pina Bausch —lo más parecido, hasta entonces, a una retrospectiva del Tanztheater Wuppertal (Bentivoglio 1985, p. 15; Climenhaga, 2013, p. 20-40).

3. A esta agenda de propaganda, en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la muerte de Bausch, han contribuido a vario título las películas documentales *Damen und Herren ab 65* (Lilo Mangelsdorff, 2002); *Tanzträume* (Rainer Hoffmann, Anne Linsel, 2010); *Pina* (Wim Wenders, 2011). La obra que sin embargo inauguró esta historia de sentimentalismo audiovisual en lo que concierne el trabajo de los Wuppertaler, sigue siendo el memorable *Un jour Pina a demandé* (Chantal Akerman, 1983).

Deconstrucción (Fratini, 2015), terminara convalidando una disyuntiva dogmática entre la inteligencia supuestamente *cool* de las nuevas corrientes y la emotividad supuestamente cálida de la corriente anterior; entre el arsenal metadiscursivo de un pensamiento artístico que se creyó bisnieto del Estructuralismo, y la presunta impotencia de un «instinto» artístico que creyeron bisnieto del Romanticismo, demasiado empeñado en llorar al mundo, o a reírse de él, como para expresarse con la lucidez necesaria.

Si se llegó a percibir el conceptualismo como una vuelta a la cordura, fue porque la anemia hermenéutica de los 80 convertía retrospectivamente el Tanztheater en una corriente asediada por urgencias temáticas, escasamente proclive a formalismos, desgloses semióticos y astucias de la razón. Nadie sospechó que Pina Bausch pudiera tener una agenda metalingüística infinitamente más vertiginosa que cualquier *Non Danse*.

Ahora bien, la disyuntiva en cuestión (entre Tanztheater y conceptualismo o minimalismo) reproduce el mismo artificio que, en los años 30 —es decir en la fase más áspera de la lucha por la hegemonía que enfrentaba las poéticas de la danza alemana— exacerbó la fractura entre Kurt Jooss (padre putativo del término *Tanztheater*)⁴ y los formalismos o misticismos afinados en varios títulos en poéticas «rivales» como la *Freie Tanz* (danza libre) de Rudolf von Laban, o la *Absoluter Tanz* (Danza Absoluta) de Mary Wigman: una clase de antítesis entre pureza e impureza —o entre ideología y pragmatismo.

Un análisis que considere la pluralidad de los «efectos semánticos» de *Café Müller* como consecuencia de procesamientos formales y estructurales ayudará sobre todo a restituir la complejidad de un fenómeno como el Tanztheater, a circunscribir su singularidad, a definir la operatividad formal de sus presuntas «impurezas» y a desglosar las razones menos obvias de su parentesco con el Tanztheater histórico.

Llama la atención el abigarrado abanico de explicaciones al que se avino la crítica de primera hora: metalingüísticas, autobiográficas, *womanistas*, sociológicas, psiquiátricas. Es como si esta pululación de conjeturas —todas inconcluyentes— se mofara implícitamente de la insistencia en plantear la exégesis de *Café Müller* sobre bases temáticas, y resulta sorprendente si se considera que *Café Müller* brinda, por su brevedad (en comparación con la media de los *Stücke* de Bausch), un ejemplo irrepetible de transparencia del procedimiento.

El resultado de la opacidad analítica fue también de minimizar el peso exegético de los antecedentes históricos: al presentar anecdóticamente las deudas poéticas de Bausch con Kurt Jooss, se pasaba por alto la posible lectura del Tanztheater de los 80 como fenómeno «anacrónico», y una correcta exégesis de las funciones del anacronismo entre sus procedimientos. La pieza de 1978 fue, por así decirlo, la primera *lírica* escrita integralmente en la *gramática* perfeccionada por Bausch durante un decenio de experimentos, ejercicios y declinaciones.

4. El compuesto alemán «Tanztheater» apareció en 1927 para describir una tipología espectacular que estaba surgiendo y diferenciándose de la corriente expresionista. Véase: Müller [et al.], 1984; Servos, 2001.

Intentaré demostrar, aquí, que el Tanztheater es menos una suma algébrica de elementos heterogéneos (teatro + danza) que la *dramatización* de unas paradojas fraseológicas, narratológicas y existenciales inherentes a la danza en cuanto gesto, género, destino —menos hibridación que mutación de la danza.

Se precisan, pues, dos ulteriores desmitificaciones. La primera concierne la superstición crítica que atribuye al *mensaje* el rol más determinante en la caracterización del trabajo poético de Pina Bausch. Este estudio no apunta, evidentemente, a demostrar la «ausencia de tema», sino a cualificar el Tanztheater como una reacción totalmente *formal* a la paradoja del tema como excedencia, emergencia, «exantema» del signo danzado. La segunda concierne la superstición cultural y mediática que describe Pina Bausch como coreógrafa sentimental, instintiva y ajena a cálculos formales: fantasía que, al proyectar retrospectivamente sobre el Tanztheater un aura ecuménica, envuelve en una humareda de ternura el impresionante arsenal de astucias estructurales que fue el *atout* poético de Pina Bausch.

1.

Una concepción del Tanztheater como metadiscurso —que inscribe los malestares de la vida en un discurso nuclear sobre malestares y patologías de la danza— resulta particularmente fecunda en relación con *Café Müller* como trabajo «testamentario». Cabe recordar, sin embargo, que la «monumentalización» del *Stück* fue al menos en parte un *après coup*, y que motivarlo fue más la recepción sin precedentes de una coreografía concebida en su tiempo que un manifiesto como pieza de ocasión.⁵

De su génesis circunstancial *Café Müller* guarda rasgos inconfundibles: su duración, su sucinto número de intérpretes y la etiqueta de *Stück* (pieza), que Bausch adoptaría sucesivamente para *todas* las creaciones de los Wuppertaler. Creado en tiempo récord,⁶ resulta arduo creer que pudiera «premeditarse» mucho, y menos aún que pudiera esgrimir un programa específico. Era más realista para Bausch hilvanar la pieza con los intérpretes más fieles y abordarla como un «ejercicio de estilo»: reciclaje de procedimientos ya desplegados en *Blaubart* (1977) y otras piezas de los 70, y desarrollo «paradigmático» de aquellas herramientas.

De aquí la ambivalencia fundamental de *Café Müller*: ser a la vez un decálogo definitivo de procedimientos teatro-dancísticos, y el título más proverbialmente «irrepetible» de su género. A ninguna pieza una hueste de epígonos y sucesores habrá tributado más veneración retrospectiva. La

5. *Café Müller* tiene orígenes singulares: en los 11 meses anteriores Bausch había firmado tres piezas de largas duración (*Komm tanz mit mir*, 1977; *Renate wandert aus*, 1977; *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, 1978). El nuevo espectáculo nació para llenar un vacío de programación, en el marco de una especie de reto entre creadores (la misma Bausch, Hans Pop —a la sazón su asistente—, Gerhard Bohner y Gigi Caciuleanu), todos invitados a firmar una coreografía titulada *Café Müller* en el marco escenográfico predispuesto por Rolf Borzík. El estreno de las cuatro propuestas resultantes (la de Bausch se presentó en último lugar) tuvo lugar el 20 de Mayo de 1978 en Wuppertal.

6. En la película de Wim Wenders, Malou Airaud y Dominique Mercy dan un sucinto resumen de las circunstancias y tiempos de creación de *Café Müller*.

danza-teatro de los 80 y 90 ha sido en buena medida una corriente «nostálgica»: su anacronismo perpetúa una «gramática de la nostalgia» o «lógica de la pérdida» que ya anidaba en el corazón de la obra-prototipo; y que sigue pendiente de un desglose teórico.

¿Cómo resumir *Café Müller*? Es un espacio cerrado por tres lados, libre interpretación de un referente (local público - café, restaurante, o también sala de espera, lugar de reunión, etc.), al que Bausch añade sillas y mesas, con puertas en ambos lados (y una puerta giratoria en el fondo a la izquierda); en este espacio a la vez mimético y atípico, se cruzan, convergen, entran en colisión o *colusión*, se buscan, se pierden seis *personajes en busca de denominador*. Es este déficit de un denominador común que sume las figuras humanas de *Café Müller* en una especie de presintonía narratológica (como si procedieran de mitos, o ballets, o *gags*, o chistes diferentes), y hace que su interacción sea, generalmente, del orden de la *interferencia*.

En virtud de esta intermitencia de relatos deficitarios, *narrar* la historia de los personajes bauschianos (si es que son personajes) resulta casi imposible. Si solo se la puede rastrear por conjeturas, es porque se nutre de ademanes, arrebatos, inicios, alusiones, desarrollos abortados, movimientos falsos, falsos arranques, finales nebulosos, *tropiezos*. A un nivel muy elemental, *Café Müller* no es otra cosa que un apólogo memorable sobre lo inconcluso y lo incompuesto. Quizás tuviera razón Federico Fellini al declarar que Pina Bausch había firmado su propio *Otto e mezzo* (Bentivoglio, 1985: 99).

La hazaña del Tanztheater responde a este desafío abismal de captar la desaparición del relato (*récit* ficcional y *grand récit* histórico) antes de que sea un hecho; de tratar esta desaparición menos como un *eclipsis* que como una *elipsis* del cuento —hecho añicos, reliquias, motivos—; y de considerar que si existe un lugar en el que pensar el bricolaje fantasmagórico de tanto desguace, ese lugar de cuidados póstumos es la danza. La dramaturgia silenciosa de las décadas por venir procede de la misma intuición. Su deuda con el Tanztheater es simplemente incalculable.

Es significativo, en este aspecto, que la única acción grupal de *Café Müller* (una reunión no incidental de los personajes) sea la única situación que sugiera una convergencia de todas las historias —o el «falso final»— en el que tres personas sentadas observan, bajo una luz muy tenue, el cuerpo tendido en el suelo de una mujer. Esta extraña «velada fúnebre» se ve interrumpida por la reacción explosiva de Dominique,⁷ que se levanta de golpe: como si rechazara el acto de re-composición que, alrededor de un duelo, termina de *amortajar* el espectáculo. La huida del hombre rubio supone el fracaso de cualquier hipótesis de asentamiento o descompresión del conjunto dinámico de deseos, obsesiones y aspiraciones que conforman la poética de la pieza: dice en más de un sentido con qué *excesos* la acción responde a sus *ceses* potenciales. Y cómo su denominador queda suspendido o disperso.

Amor, amistad, muerte, contacto, infancia, neurosis social, memoria personal y colectiva: el mensaje de la pieza, imbricado en una selva de atisbos

7. De ahora en adelante, por razones de practicidad (y para evitar un abuso de perífrasis), me referiré a los «personajes» anónimos de *Café Müller* con los nombres propios de los intérpretes de la versión comercializada en vídeo: Pina (Bausch), Malou (Airaud), Dominique (Mercy), Nazareth (Panadero), Jan (Minarik), Jean (Sasportes).

de historias, queda estructuralmente irresoluto. *Café Müller* no es ningún «espectáculo de tesis». Todo espasmo exegético dirigido a vislumbrar en los personajes las personificaciones o metonimias de algo que no sea eminentemente estructural (que sea una mera función sintáctica de los eventos) está abocado a la carencia o a la simplificación. No hay espectáculo en el que la noción misma de personaje consiga aparecer tan premeditadamente desenfocada.

Aún así, el sistema de contigüidades desplegado por la pieza sugiere en todo momento algo así como una coherencia paradójica, una críptica «compacidad» que, si no conforma una historia, conforma indudablemente un mundo, o un régimen del acontecer. Los personajes, aquí, no están nunca enteramente desposeídos del teorema que intenta incluirlos, y devanar sus corolarios casi a expensas de todos ellos. Su humanidad se desprende, en resumidas cuentas, de la resistencia, o de la reticencia de cada uno a la precisión y presión lógica de ese teorema. Habrá que descubrir de qué teorema se trata.

Más allá del sentimentalismo avalado por los documentos literarios y audiovisuales (Bentivoglio, 1985: 98-99; Hoghe, 1987: 69-73; Servos, 2001: 85-88), que la cartografía crítica de *Café Müller* naufrague tan a menudo en una teoría generalísima sobre el amor o sobre la muerte depende sustancialmente del ajuar de dicotomías o acoplamientos funcionales que se reparten, como falsas pistas, a lo largo de toda la pieza. Es probable que los acoplamientos más básicos surjan como axiomas poéticos, condiciones «operativas» de *Café Müller*; otros son, por decirlo así, efectos operacionales: dicotomías o super-simetrías que la pieza va esgrimiendo como consecuencias lógicas de la acción. El espectador de *Café Müller* es testimonio de esta labor de ordenación y auto-compensación de un mundo cuyos seis habitantes poseen todos, de entrada, un antagonista o socio, con el que comparten —por analogía o por oposición— una función, una tarea, o una emoción: Malou y Dominique como pareja sentimental; Jan y Jean como dúo funcional; Pina y Nazareth como contraste formal. Lo que sin embargo mueve *Café Müller* es la estrategia de Bausch de enredar cada personaje en una relación de dualismo o binariedad con *cada uno* de los demás: cada sujeto será parte —espontánea o forzada— de cinco *sínolos*, de cinco «acoplamientos» que remiten a órdenes diferentes de semejanza o contraste, de analogía u oposición. Malou hará «sistema», por ejemplo, con Dominique (que es su amado), con Pina (que es su doble), con Jean (que es quién le impide dañarse), con Jan (que es quien más la manipula), con Nazareth (que es su rival).

Algunos de los acoplamientos son tan aparentemente artificiosos, que se presentan como *lapsus*, «automatismos» del sistema: es el caso del pasaje en el que, hacia el final, Jan cruza el escenario reproduciendo la andadura nerviosa típica de Nazareth, y que se lee como un efecto *gratuito y necesario* (tales son los *lapsus*) de la tendencia a crear o forzar *puentes* de reciprocidad entre los personajes.

2.

El caso es que casi ninguna de las simetrías, analogías, dicotomías o acoplamientos de *Café Müller* se produce por un encuentro (o una relación). Su dimensión genuina será, si acaso, una extensa fenomenología del *desencuentro*: choque físico, proximidad abortada, desincronización. El dúo de Malou y Dominique es el que mejor ejemplifica, aquí, estas «patologías» de la interacción.

Si realmente *Café Müller* habla con acierto de las aporías del amor, es porque la disolución del formato *paso a dos* es a su vez casi un cometido estructural de la poética del Tanztheater. Hay en *Café Müller* dos situaciones o conatos de un paso a dos en un sentido tradicional. El primero (el famoso abrazo «intervenido» por Jan) es doblemente abortado: porque el abrazo, estático y definitivo, al final del solo de Malou, recuerda más el desenlace de un evento cinético, que el inicio de otro; y porque la «danza» de Dominique y Malou que viene a continuación no es otra cosa, fenomenológicamente, que el efecto de un *freeze* (el abrazo), que insiste en ser reconstituido. El *círculo vicioso* resultante —que sustituye toda la fraseología del encuentro danzado— bien puede definirse como una forma, inaudita hasta los 70, de *patología del paso a dos*.

El segundo caso es la larga serie de *portés* recíprocos que permite a Malou y Dominique cruzar el espacio hacia la izquierda, hasta que, a falta de espacio ulterior para avanzar, siguen estrellándose mutuamente en la pared. Un gesto de absoluta reciprocidad («transportarse» amorosamente de un punto a otro) se vuelve otro automatismo conflictivo, otra asfixia fraseológica de un *paso a dos*.

Las «distopías del contacto» escenificadas por Bausch son la contrapartida europea de aquellas «utopías del contacto» que casi en los mismos años, a raíz de la reorganización de las poéticas tras el naufragio de la Contestación, protagonizaron el temario de las vanguardias americanas, para desembocar en las formas «vivenciales» del Contact Improvisation (Paxton, 1975: 40-42; Banes, 1979: 11-25; Novack, 1999). Contact y Tanztheater compartieron por lo menos una inquietud: conjurar un «enclave de contactos» (un *Kontakthof*) que permitiera la expresión —cuando no la terapia *gestáltica*— del déficit relacional del que supuestamente adolecía la sociedad posmoderna. De esta hipótesis de intensificación háptica Paxton brindó la versión más optimista (maximizando el contacto como panacea relacional y formal), y Bausch la más pesimista (maximizándolo como motivo de choque y naufragio de toda relación).

Es notorio el aforismo de Jacques Lacan sobre la inexistencia de la *relación sexual*, porque las lógicas, negociaciones y equidistancias de la relacionalidad no sabrían conciliarse con las para-logías, los inasibles repartos de poder y oscuridades que nutren la sexualidad.

Contact y Tanztheater consiguieron formalizar esta paradoja en tipologías muy paradójicas de *paso a dos*: el de Paxton hipertrofiando el elemento relacional, cambiando el empoderamiento y la responsabilidad por nuevos parámetros de *responsividad* (con el resultado de un erotismo difuso,

inconcluso, de-genitalizado); el de Bausch interpretando la relacionalidad *al pie de la letra*: la escena en la que Malou y Dominique se empotran mutuamente en la pared es en el fondo la versión pesadillesca de la norma paritaria del «te haré todo lo que me hagas» (con el resultado de un erotismo confuso, bloqueado y rayano en la violación). La *historia de amor* del Contact no sabía terminar; y la *historia de amor* narrada del Tanztheater no sabía *sino* terminar. Una no tenía propiamente principio ni final. La otra no tenía más que principios y finales.

Casi no hay encuentro, en *Café Müller*, que no remita análogamente a alguna anomalía del contacto: colisión, frote, tropiezo, encontronazo, golpe, lucha; y no hay anomalía de esta clase que no perturbe implícitamente la lógica «diferencial» que en los contactos corrientes reparte con claridad los roles entre un sujeto y un objeto: se conmina a los objetos la facultad subjetiva de «interponerse»; se infligen a los sujetos manipulaciones de naturaleza objetiva; y en las interacciones humanas, la simetría y sincronía normalmente asociadas al encuentro entre sujetos o bien no se dan, o bien se dan en la forma de una sobreactuación violenta. Esto ocurre porque el contacto, en Tanztheater, delata siempre una nostalgia casi schopenhaueriana de objetivación (el deseo que el otro esté *realmente* allí donde se lo tantea): encadenado a una congénita insuficiencia de la subjetividad, procede en el fondo del anhelo de averiguar que *lo otro*, en todas sus formas, no es solo representación.

La soledad de los personajes de *Café Müller* procede de este naufragio de la intersubjetividad. Incluso la acción más altruista (la de Jean desplazando a su riesgo las sillas y mesas que amenazan a Malou o Dominique) no puede propiamente describirse como un escenario inter-subjetivo, porque lejos de establecer marcos de encuentro real con el otro, consiste en tutelar y reconstituir un vacío que permita al otro no encontrar el anguloso objeto de su afán (y no encontrarse a sí mismo).

Tal vez esta búsqueda del choque sea la manera genuinamente bauschiana de adaptar a un marco meta-discursivo la instancia filosófica (hegeliana antes, heideggeriana después) de que el *Da-sein*, el «estar ahí» que determina los estatutos existenciales de cada uno, sólo pueda experimentarse por medios traumáticos. La existencia no adquiere *consistencia* que en el roce violento con la sorda *facticidad* del mundo. El mundo aparece a su vez como mundo solo enfrentándonos a nuestro estado de exposición y expulsión: y lo consigue resistiendo nuestras acciones, deseos, representaciones, proyecciones, pulsiones, etc. La palabra *realidad* deriva en fondo del latín *res* (cosa), raíz también del verbo *res-istir*.

Así pues, el impacto con la realidad será terrible pero necesario para que cada uno mida los confines existenciales de su lugar en el mundo, o sepa qué lugar *ser* de ese mundo. El mismísimo amor vendría a ser el protocolo vivencial de herir y herirnos con tal de tantear y asegurar la realidad nuestra y del otro; y de sacrificar apresuradamente al fantasma ambas realidades, cuando contradicen o *se resisten* a nuestras proyecciones. Actuando como quien finge ignorar los impedimentos materiales, Malou y Dominique son todo un *exemplum* cinético de esta noción del sujeto como concoción de inocencia y

experiencia: entre *ser sin mundo* y *existir en un mundo*; entre *perderse en un espacio* y *encontrarse en un lugar*.

En este mundo de compulsiones reiteradas, arrebatos inútiles y actos gratuitos, las únicas «treguas» son, paradójicamente, los segmentos bailados. Si todo lo «teatral» cumple la regla del afán, no hay baile en el universo de Bausch que no sea *katapausis*, suspensión, distensión del lenguaje de la danza en su *zona de confort* u ocasión de agarrarse a las certidumbres que aquel lenguaje representa, como conjunto de competencias técnicas, logros profesionales y destrezas adquiridas.⁸ Repertorio venal de certezas perdidas o redimensionadas, la «danza danzada» juega aquí el rol extraordinariamente dialéctico de una «culpa inocente» o, según se la mire, de una «inocencia culpable»: ornamento hábil que consuela, *beatifica* el intervalo arbitrario, la *vacancia existencial* (casi una *vacación*) entre nosotros y la espesura de la realidad.

Las secuencias coreográficas de *Café Müller* son todas *conatos*, «inicios de danzas», fórmulas incoativas, que fraguan como una alternativa «metafísica» a la simple colisión. Malou danza únicamente cuando, frustrando la «libido de choque» que impulsa sus arrebatos, Jean crea a su alrededor un vacío suficientemente extenso. Nunca la danza ha encarnado con más fuerza el delirio de desrealización en que incurre el sujeto cuando su impulso a existir no encuentra suficientes *de-finiciones* en los correlativos objetivos del espacio: una suspensión efímera, en cuyo deseo de abandono de la realidad pulsa ya un irresistible instinto de regreso a la misma; o un delirio regresivo, porque avala la sensación de que bailar sea cambiar el ahora y el aquí por una dimensión interior hecha solo de recuerdo, fantasía, esperanza, y otras «figuras temporales».

Si vale el gesto de desaliento de Malou al inicio de *Oh! Let me weep* (que la obligará a volver a empezar), arrancar a bailar equivaldrá a sumirse en una especie de autohipnosis que no cohabita con el presente y su fisicidad se expresa en términos conflictivos. Movida por la veleidad de escapar al trauma de la inmanencia, y deslegitimada por un exceso de trascendencia, esta danza que prolifera en los entresijos de la acción y del mundo no es solo un éxtasis imperfecto sino también, una *estasis denegada*: expresa la nostalgia irresistible de lo que la interrumpe. *Danzando para rehuir la inmovilidad le danzamos a la inmovilidad*.

Y cuando acariciamos la posibilidad de una *katapausis* compartida con el ser amado, es esta consistencia inaudita a presentarnos nuevas amenazas o tentaciones de inconsistencia; a sabotear nuevamente una danza que, en el fondo, fue «danza a dos» solo mientras ninguno la bailaba. La danza enuncia principalmente la carencia del contenido vivencial que quiere expresar: porque procede del vacío neumático de una subjetividad sin contornos (el espacio *vaciado* para ahorrarnos el trauma de existir) —y esto la hace insuficiente—; o de la plenitud frágil, percedera del amor (el espacio *llenado* por

8. Valga para todas la memorable secuencia de *Nelken* (1982) en la que Dominique Mercy pide a gritos que se despeje la escenografía para poder exhibirse, y a continuación alardea infantilmente con el público de los *entrechats* y *déboulés* académicos que sabe ejecutar.

la resistencia absoluta, la realidad demasiado real de la persona amada) —y esto la hace imposible. *Su inocencia no se basta a sí misma*.

Para una modernidad que se ha desvivido en invocaciones a lo natural y a lo somático, el punto de inflexión del Taztheater es presentar la danza menos como una *física consentida* que como una «*metafísica*» *denegada o interrumpida*: imagen de las *Lichtungen* (claros del Ser) de Martin Heidegger: instantes privilegiados en que la espesura del mundo se entreabre para *dar lugar* a una «zona de luz en el bosque», donde el Ser pueda asirse en su plenitud huidiza, apareciendo como «lo que desaparece», dándose como «lo que se niega» (Heidegger, 2007: 71-72). La selva de mesas y sillas es, en *Café Müller*, un bosque del mismo tipo. Entre Existir — correlativo y «necesitado»— y Ser —necesario y absoluto— existe la misma distancia que, en Pina Bausch, entre un impulsivo colisionar y el impulso a danzar.

Los «claros» entre sillas y mesas no dejan en suma de ser la reviviscencia «domesticada», entre ironía y pesimismo, de la ensoñación que en los años 20 empujó los ideólogos de la *Körperkultur* a perseguir una convergencia sintónica y performativa de la colectividad en las aperturas naturales del paisaje (Casini Ropa, 1990). *Café Müller* presenta la forma residual, el fracaso de aquella confianza en que pudiera «danzarse» la homogeneidad mítica de *Volk* y Raza, Cultura y Natura, Nación y Territorio, individuo y colectivo.

Si la abigarrada utopía ideológica de la *Freilichtbühne* (teatro, estadio, templo de la danza) ratificaba el rol de la danza como *ontología compartida*, la distopía de Bausch, hecha de atisbos de baile y frenéticas soledades en los intersticios de un mobiliario barato, refleja la quiebra de toda ontología del arraigo: una herida abierta entre sujeto y mundo, cuyo resultado más lancinante es, de entrada, la *inevidencia* de toda danza.⁹

A menudo, en los *Stücke*, el suelo se antoja «difícil» para la danza:¹⁰ la tierra rojiza de *Frühlingsopfer* (1975), la hojarasca de *Blaubart* (1977), la ciénaga de *Arien* (1979), el césped de *1980* (1980), los claveles de *Nelken* (1983),¹¹ la tierra de acarreo de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), los escombros de *Palermo Palermo* (1991),¹² la nieve de *Tanzabend II* (1991).

El bric-à-brac de *Café Müller* es un retoño ilustre de este linaje escenográfico. La praxis del siglo xx fue «alisar» suelos y neutralizar obstáculos: que este gusto por el vacío remitiera a un cometido de abstracción (reasentar la danza en un *infinitum* geométrico o biológico —«sin historia»—), reforzaba el parentesco inquietante entre ese Espacio, idolatrado por la danza alemana de anteguerra, y la coeva ideología del *Lebensraum* o «espacio vital»: la propuesta nazi de que las extensas colonias del Este —Polonia y Unión Soviética—, una vez purgadas de las razas que los ocupaban indebidamente,

9. A esta deslegitimación «melancólica» de la danza, y a la melancolía de tener que revocarla a favor de signos más explícitos y menos complacientes, remiten también algunas de las declaraciones de Bausch sobre el sacrificio pragmático de una porción amplia del material coreográfico en vista de los estrenos (Bentivoglio, 1993, p. 165).

10. Se trata de una tendencia común a los dos escenógrafos principales de la compañía, Rolf Borzik (marido también de Pina Bausch), y Peter Pabst (que sucedió a Borzik cuando éste falleció). Es también significativo que, en la versión original del *Stück*, fuera Borzik el encargado de desplazar durante el espectáculo las sillas y mesas, en el rol que a su muerte heredaría Jean Sasportes.

11. La primera versión, sin título, fue presentada en Wuppertal en 1982.

12. La primera versión, con el título provisorio *Das Palermo-Stück*, fue presentada en Wuppertal en 1990.

fueran vastos campos de cultivo biopolítico, abiertos a la libre proliferación y autoexpresión del «cuerpo» ario. De este espacio que se pretende cósmico y ahistórico sería sinécdoque colectiva el labaniano «templo de la danza» —cúpula acristalada, en la que el *Volk* danzaría coralmente el eterno *re-inicio* de su historia natural como raza, y el *fin de toda historia política*. Sabe a némesis que, 40 años después, Bausch se decante por *des-obviar la danza* revocándola «de raíces» —las complicaciones del suelo corroen toda garantía de que danzar sea a priori legítimo, obvio o grato—, y que condenando la danza a este cojeo simbólico se haga eco del mismo instinto que había persuadido Brecht a atacar los aspectos taumatúrgicos de la ilusión teatral, a dismantelar sus protocolos de credulidad.

El *Tanztheater* de Jooss no adoptó modos teatrales por apego a las ilusiones escénicas, sino por interés en unas herramientas de «desilusión» que el teatro ya afilaba en un tiempo en el que la danza elevaba a cotas religiosas la exigencia de «ser creída a priori».

Bausch cumple los corolarios de esa promesa de «desambiguación» forzando la danza a una implacable autocrítica existencial, a un violento enfrentamiento consigo misma. Jooss adapta la danza a la expresión de una feroz incredulidad hacia las taumaturgias del mundo real; Bausch adapta el mundo a la expresión de una feroz incredulidad hacia las taumaturgias seculares de la danza.

Todos recordarán ciertos episodios del dibujo animado *El Coyote y Correcaminos*. Al final de una alocada persecución del Correcaminos, el Coyote supera sin darse cuenta el borde de un promontorio. Mientras ignore que ya no hay suelo, el coyote sigue corriendo en el vacío. Cuando la fuerza de inercia se agota, mira con perplejidad hacia abajo y sólo en este momento, al enterarse del abismo, precipita ruinosamente.

Tal vez el *Tanztheater* fuera para la danza el instante en que miró hacia abajo y, al perder de golpe la confianza ciega en que fuera posible seguir danzándose en un vacío, empezó a precipitarse en el abismo de la realidad, en el accidente que, precisamente por poner en entredicho su derecho de existencia, la hizo existir.

Hasta el día de este choque existencial, este «caer en la cuenta», los signos de la danza habían podido negociar una relación fluctuante con el mundo, ser una representación reconfortante, disimular con *vitalidad* su deportiva ignorancia de la *vida*. La capa de tierra de la *Consagración* bauschana (*Frühlingsopfer*, 1975), alusión al clima de salvaje culto telúrico del libreto, representaba también el sino de un mundo cuya danza, cuyas liturgias colectivas e ideologías violentas hallan precisamente en la Tierra —como representante de insidiosas abstracciones cuales la Naturaleza, el Territorio, la Raza, el Pueblo— su ídolo más poderoso: una «pasión por lo Real», tan delirante como para sacrificarle cualquier realidad, y darle al asesinato un aura religiosa. Para que el solo de la Elegida expresara esta reticencia del cuerpo vivo a «danzarse hasta la muerte», Bausch multiplicó los protocolos de fricción mutua, de desajuste entre el cuerpo y su danza, o entre la danza y su suelo. Y creó el primer solo del repertorio cuyos «errores», desgastes

de energía, aceleraciones indebidas, retrasos y *tropiezos* sean enteramente coreografiados.

Lejos de sumirse en un éxtasis de desindividualización, la víctima sacrificial *se resiste*, aquí, *a la danza que le resiste*. El tropiezo que da inicio al solo resume este profundo escepticismo poético ante la sangrienta irrelevancia de los absolutos: una tesis sobre la inadecuación de todo lo vivo a ambas generalidades, una danza demasiado «abstracta» —una vida demasiado «concreta». *Frühlingsopfer* fue menos la última coreografía «tradicional» de Pina Bausch, *antes* del Tanztheater, que el arranque de un giro poético destinado a completarse en *Café Müller*.

La presencia enigmática, casi totémica de animales (reales o ficticios) en los *Stücke* de los 80 (cocodrilos en *Keuschheit slegende*, un hipopótamo en *Arien*, un cervatillo embalsamado en *1980*, un caballo mecánico en *Kontaktthof*, un oso polar en *Tanzabend II*, un caniche en *Palermo Palermo*, peces en *Danzn*, etc.) tematiza esta fractura existencial entre intérpretes y medio.

Elegidos por su total ajenez al lenguaje y a las convenciones de la danza, esos animales son las únicas criaturas simbólicamente aptas para moverse con gracia y sincronía en entornos problemáticos para cualquier cuerpo danzante. Recuerdan la dedicatoria «aux animaux» de la última novela de Louis-Ferdinand Céline:¹³ en un escenario de civilización siniestrado por la estupidez humana, la sola «danza» es la inconsciencia adaptativa, la armonía paradójica que expresan los animales y los idiotas (Céline, 1969; Muray, 1981: 148-162).

Las consecuencias de este gesto escenográfico para los estatutos materiales de la danza son incalculables: décadas de devaneos sobre el *Espacio* (y de hazañas plásticas dirigidas a absolutizarlo —empleo de la caja negra, abolición progresiva de los decorados plásticos y de todo dispositivo de *contención* o *de-finición* de la escena—) se ven desbancadas, en el Tanztheater, por la inaudita supremacía de la noción de *Lugar*.¹⁴ El *Hof* bauschano encarnará todas las funciones y límites que las utopías modernistas intentaron neutralizar: relatividad (el *Espacio* se pretendía absoluto); temporalidad (el *Espacio* se pretendía instantáneo e intemporal); finitud (el *Espacio* se pretendía infinito); densidad (el *Espacio* se pretendía vacío).

Llenos de cosas y estriados por mil abusos dinámicos, los enclaves plásticos escenificados por Bausch son ambientes transicionales visitados por cuerpos que no les pertenecen, y que se encuentran literalmente fuera de lugar.

13. El interés por la danza es una tónica de la carrera literaria de Céline, como atestiguan tanto su empleo masivo de metáforas cinéticas y musicales, como su deseo siempre desatendido de convertirse un día en libretista de ballet. Tal vez merezca una reflexión a parte la analogía entre el viaje del yo-narrador de la última novela, *Rigodon* (1969), por los paisajes acribillados de Europa del Norte y la obsesión bauschana (tan evidente en trabajos como *Frühlingsopfer*, *Arien*, *Auf dem Gebirge...*, *Die Klage der Kaiserin*) por transitar con todo tipo de *Reigen* o farándulas los solares y descampados —los distópicos «claros del No Ser» que atestiguaban, todavía en los años 70, de los bombardeos de la última guerra.

14. La misma noción se revelará determinante para los estatutos espaciales y costumbres escenográficas de la danza posmoderna. Remitirán a ella nociones y formatos tan alejados como el *dispositivo coreográfico*, el *site-specific work*, la *instalación coreográfica*. La eclipse progresiva de la *caja negra*, y la praxis de dejar a la vista la infraestructura del escenario (un verdadero cliché dancístico a partir de los años 90) termina apoyándose involuntariamente en el instinto poético no tan solo de enseñar el *lugar* teatral por lo que es, sino de enseñarlo por sus desperfectos y memorias de uso; en otras palabras, por el dispositivo «anacrónico» que es.

Como ocurre de los objetos desuetos (Orlando, 2015), la carga memorial que maduraron los aboca a abarrotarse de espectros e impregnaciones, indicios de descuido y comportamientos fantasmales. Y mientras los «espacios» de la modernidad se ocupan de tutelar la *inmemorialidad* del gesto danzado y la sagrada inmanencia del cuerpo danzante, basta una mirada al mobiliario siniestrado de *Café Müller*, a los claveles pisoteados de *Nelken*, a la tierra surcada de *Frühlingsopfer*, para concluir que el sueño de Bausch es un lugar que, recogiendo como un archivo caótico las trazas de la acción, se convierte en superficie de inscripción memorial, extensión de tiempo, duración. La espacialidad bauschana vuelve a ser dibujada por el destiempo, por la desincronización.

3.

¿En qué medida este anacronismo estructural puede ser leído también como una postura premeditada en lo que concierne la historia de la danza?

Complicarle la danza a la criatura humana —animal enfermo de autoconciencia— es la versión bauschana de un *V-effekt*. La danza *aparece* y *se objetiva*, como resultado de la res-istencia de todo cuanto debería, material o simbólicamente, suportarla. A partir de ahora el visto bueno físico y mental para danzar sólo se conseguirá con cierto esfuerzo. La danza se verá condenada, tras décadas de absolutismo místico, a toda clase de relativismo y subjetivismo.

Fantaseada como acción absoluta, se verá rebajada a acciones muy relativas: gesto, cuando no *gesticulación*. La *suspension of disbelief* que es el pacto ficcional de la danza histórica sucumbe ante la sospecha que danzar no sea ninguna actividad justificada a priori por un específico, que su marco no sea suficientemente compacto como para legitimar los defectos de realismo que incluye: *tema oculto de todos sus temas*, deja de ser una opción formal pacífica, y se convierte, por decirlo así, en un contenido-cremallera —en aquello que, por definición, tras tantas letanías sobre *aparición* y *presencia*— *se fragua una existencia mundanal de desapariciones y ausencias*.

Las causas de esta inversión de perspectiva son de buscarse en la historia alemana del siglo xx. La Alemania posbélica había calculadamente obliterado toda herencia cultural que pudiera recordarle las derivas de los años 30, incluido el legado técnico, teorético y poético de una *Ausdruckstanz xxx* cuyo ideario se veía demasiado contextual a las aberraciones totalitarias, como para superar indemne el desmantelamiento del *statu quo* nazista. Ni siquiera a Kurt Jooss se ahorró este olvido prudencial.

Por décadas, el legado de la *Ausdruckstanz xxx* solo sobrevivió, subliminalmente, en los extrarradios del mercado y en ciudadelas pedagógicas como la *Folkwang Hochschule* en Essen, el *Mary-Wigman-Studio* en Berlín Oeste o la *Tanzschule Gret Palucca* en Dresde: casi la única forma de pervivencia de una tradición casi eclipsada por el fulgurante ascenso de los grandes ballets estables (Stuttgart, Frankfurt, Hamburg, etc.). La eclosión del Tanztheater contemporáneo, y su reivindicación de una etiqueta que databa de los años 30, fue contextual al giro ideológico de la contestación estudiantil alemana,

y a la indignación con la que las nuevas generaciones denunciaban los impagos morales de la generación anterior clamando por un improrrogable deber de memoria. Que se hicieran eco de tales reivindicaciones quienes no habían vivido en primera persona el período totalitario refrendó una tendencia generalizada a supeditar el legado insurreccional de la contestación a una *resurgencia* de fantasmas del pasado, que se expresaba en términos «sintomáticos», es decir violentos, paradójicos o sobreactuados («estéticos» en un sentido muy propio del '68); se trataba en fondo de oponer a la *realidad* estipulada por el milagro económico alemán, las erupciones y abyecciones episódicas de ese *Real* que la nación sabía solo mirar de reojo.

Ciertos escritores habían destacado las implicaciones psíquicas de este acto masivo de omisión memorial y habían atribuido a las mujeres un papel único en la custodia de los malos recuerdos y de los inherentes complejos de culpabilidad: representaban aquella mitad «pensativa» de sociedad alemana en la que el complejo nacional llegó a manifestarse con rasgos distópicos o patológicos mucho antes de que los estudiantes convirtieran los motivos de depresión en pautas de reivindicación. *Frauen vor Flußlandschaft* (Mujeres a la orilla del río, 1985) de Böll, analiza con vibrante exactitud como el anacronismo moral y el sentimiento de inadecuación al presente trabajaron la vida mental de una generación de alemanas. El rol de la generación sucesiva de mujeres en la contestación y su ocasional liderazgo en el organigrama de la lucha armada durante los *años de plomo* son parte del mismo fenómeno. No es menos cierto que, si las terroristas eligieron la revolución armada también como salida sintomática al escándalo por el fenómeno del olvido histórico, Pina Bausch y otras de las mujeres-artista que protagonizaron la aventura del Tanztheater no fueron menos motivadas por el cometido de reactualizar «sintomáticamente» el legado poético de los años 30 y el trauma de pérdida que supuso.

Re-presentando en términos patológicos o fantasmales un universo de signos, recopilaron y sacudieron el gran repertorio neurótico de una sociedad surgida de baches de memoria y solares de viejos bombardeos: dolida, atónita, absurda, infantil, trágica (o trágicamente alegre), y en grave déficit de sintonía con el presente. De aquí la extraordinaria fidelidad de Bausch a un vestuario y a una estética de los lugares que se antojan levemente pasados de moda, como si su fauna humana se retrorajera, para escenificar deseos, impulsos y caprichos, a un tiempo indefinidamente pretérito, añorando el baile como reliquia de una historia colectiva, o amuleto de una historia personal: no hay ambivalencia más lancinante. Tematizar a la danza se convierte en una tarea poética y existencial de la máxima urgencia. Si se trata apuntar en la danza una revocación potencial de la realidad, se trata también de apuntar en la realidad una impugnación potencial de la danza; y así enfrentar en una dialéctica «irreconciliada» dos signos fatalmente destinados a eliminarse —o a desenmascararse— recíprocamente. El Tanztheater re-presentó la danza en la forma de un «anacronismo emergente» —eco distorsionado de un pretérito general e individual.

Y logró así ser a la vez la primera expresión genuinamente europea de danza moderna (tras décadas de emulaciones de modelos estadounidenses)

y la primera expresión de la posmodernidad: síntoma y cumplimiento a destiempo de un trauma de la modernidad, y *de la modernidad como trauma*. Su consigna sería siempre danzar los síntomas de la realidad, y *realizar* los síntomas de la danza.

Hay por ende que desandar el masivo *marketing* retórico que, con la conivencia del Tanztheater Wuppertal y de sus guardianes, ha adscrito obstinadamente la poética de Bausch a un parentesco reconfortante entre Danza y Verdad. En la acepción clínica, el acontecimiento sintomático no entrega su verdad (patología, complejo, neurosis) sino que la disfraza y, en muchos aspectos, la *formaliza*, de manera engañosa o aparatosa. El síntoma revela el trasfondo psíquico del que procede solo *mintiéndolo*, o *renegando* expresamente de él. Y si brota (parafraseando a Georges Didi-Huberman) de una «historia remota» (núcleo doloroso de la psique de cada uno), no enuncia esa historia, esa *gesta*, que *gesticula* la variedad irreconocible de sus escombros; aplicando a las huellas de ese vivido psíquico «discontinuado» los mismos procedimientos de serialización, condensación y desplazamiento que conforman la prestación psíquica de la *Traumarbeit* (la labor del sueño) según Freud (Didi-Huberman, 2009: 284-301).

De aquí la paradoja más radical del Tanztheater: *la danza se convierte en fragmento, momento, esquirra o gesto de vida no ya porque herede de la supuesta verdad de los gestos que conforman la vida de cada uno, sino porque, al igual que todos esos gestos (síntomas todos ellos), procede de un autoengaño, una mentira salvífica; y al igual que ellos, encubre la raíz traumática de su verdad existencial en el mismísimo instante en que la expresa, con el resultado de perpetuarla, de suspender su solución; cada uno puede agarrarse con convicción o emoción a esa mentira, y sincerarse en ella, «viviendo sin vivir en sí».*

La danza de Bausch pasa así a ser la dimensión *oblicua* (*figural*, si vale la definición de Jean-François Lyotard) en la que se debilita todo discrimen entre lo verdadero y lo falso (Lyotard, 1971; Schefer, 1999); en la que el individuo es existencialmente el cruce de dos falsas verdades (danza y vida) que se desmienten mutuamente para poder, en algún punto, confluir, converger o arrebatarse los lugares respectivos.

La *iteración* es el paraguas sintomático, bajo el cual fragua con más claridad esta dialéctica.

A comienzos de los 80 la repetición se impone como una boga. Seducida por la música minimalista y por las recetas operacionales de la Post-modern Dance tardía, la coreografía europea asume el desafío de ceñirse a un procesamiento de unidades o bloques fraseológicos compactos (bits de información gestual o *actomas*) que, al modular un parque sucinto de materiales coreográficos, esgrima cierta variedad de resultados formales. Llevada a cabo con una paciencia que linda en la terquedad, la clase de repetición (casi un *sampling*) empleada entonces por Keersmaeker, se aviene a un patrón de *progresión aritmética*: no denota ninguna obstinación emocional; el objeto de su «producción en serie» no es una tesis «semántica», sino formal; no opera por retornos de imagen, sino por duplicaciones de un diagrama (*reiniciando*, más que *reiniciando*); no hay rasgos de incoación o «decisión» en los arranques de su procesamiento, ni resignación en su final.

El caso de Bausch es opuesto: iteración, retorno y redundancia parecen avenirse, aquí, a un patrón de reinicio o «reflujo» que es por definición el *modus operandi* del síntoma: harán pensar más en trastornos obsesivos-compulsivos que en operaciones de cálculo. La repetición obstinada de los mismos gestos da lugar a una *progresión geométrica* y exponencial, con un cariz *intensivo* muy distinto al desglose *extensivo* de materiales propio del minimalismo (Fratini, 2012: 75-100).

Bausch satura el potencial semántico de las repeticiones llevándolas a exasperantes cotas de paroxismo con escaladas de velocidad y energía, o multiplicando innaturalmente los ejecutores de una misma acción. El resultado de ambas operaciones es una alteración radical del sentido originario de la acción, del gesto o de la imagen. Si los apresurados «retornos de lo idéntico» de ciertos *gags* bauschanos no son una impugnación irónica del mito nietzscheano, tal vez sean el desglose de la verdadera naturaleza de ese mito, que al fin y al cabo formalizaba la nostalgia de la burguesía decimonónica por la eclipse de su universo gestual, y el instinto de recuperarlo como *sacramento*, que vertebraría la aventura duncaniana (Agamben, 1996). Los delirios de insistencia de los personajes bauschanos no dejan de ser un tumultuoso *de profundis* sobre el rezo, la ilusión «arqueogestual» que presidió el nacimiento de la danza moderna.

El citado *gag* de Malou, Jan y Dominique (abrazo - cambio de postura - caída - abrazo), ejecutada en un principio con lentitud, va reproduciéndose al menos 9 veces con rapidez y frenesí crecientes. En el final de la secuencia, la pareja reproduce jadeando todo el ciclo de gestos a un ritmo innaturalmente acelerado, como en una pesadilla, sin siquiera la ayuda (o el estorbo) de Jan: Y finalmente lo ejecuta una última vez muy lentamente, hasta que, pese a los esfuerzos de Dominique para aguantarla, la enésima caída de Malou separa los amantes.

Todo el dúo consta únicamente de esfuerzos repetidos dirigidos a integrar imágenes contradictorias: es una interferencia en estado puro, y el despliegue crónico, la *continuidad*, fabricada e intermitente, de una figura de *contigüidad* —una *alegoría vivida*. Walter Benjamin hablaría de «imagen dialéctica» (o imagen-torbellino) (Didi-Huberman, 2006: 137-213).

Tampoco es casual que los umbrales del proceso sean aquí «fotografías» tan antitéticas: encuentro y pérdida, inicio y fin. Destinal la primera (Malou «se topa» con Dominique avanzando a tientas al final de su primer solo), «fatal» en un sentido incluso más literal, y evocadora de una calamidad específica, que es quizás la muerte del ser amado, la segunda.

La proeza formal consiste sobre todo, aquí, en someter los gestos y de la vida a una *des-figuración* de alcance veladamente metadiscursivo: delatando sí su absurdez (como si la iteración desenmascarara los entredichos neuróticos incluso de las más cabales *images of affection*), pero también convirtiéndolas, de resultas de la automatización o coacción, esquivas de acción tan desligadas de sus móviles primitivos, tan terminantemente abstractas que solo son ejecutables e imaginables, en última instancia, como pasos de danza, *figuras* en un sentido específico y terminal: la neutralización de toda dicotomía inicial entre verdad y falsedad, entre la imagen presuntamente

fehaciente a la que se pretende volver, y la imagen presuntamente mentirosa que se pretende deshacer.

Cada repetición conllevará el incontrolable deterioro de la plenitud vivencial del impulso «demasiado humano» a repetir los gestos; una mengua de su intensidad incoativa —la copia cada vez menos creíble de un prototipo vital. Solo un incremento de saña compensará esta «deflación de vida» y de sentido: se terminará casi invariablemente por saturar de rabia, o por embarcarlo de una siniestra *jouissance* sustitutiva,¹⁵ el espacio semántico que desocupa la pérdida progresiva de vitalidad y de significado. Los roces más tiernos, los ardores más delicados derivarán a formas sucedáneas de violación.

Como en un centrífuga cuyas aceleraciones y ciclos filtren los signos de la vida para separar el significante del gesto de su significado existencial, por mucho que estas *fijaciones circulares* susciten impresiones cómicas (aplicadas a gestos «vanos» de entrada) o trágicas (aplicadas a gestos emotivamente «necesarios»), el final del proceso se consuma siempre en el signo de una automatización: del gesto no quedan ya ni la ternura primitiva, ni la violencia derivada, ni la absurdez desenmascarada, sino solo y únicamente la «carátula» formal, emancipada de toda deuda semántica: el *móvil* existencial convertido en *motivo* de danza.

Vanificados por la repetición a ultranza, los gestos conforman un léxico terminal de «formas disponibles»: pasos, figuras, interacciones disponibles a partir de ahora a todo tipo de modulación sucesiva. Sin más implicaciones narrativas, estos escombros y conatos aislados, eslabones de cadenas de sentido ya disueltas y recordatorios formales de algo irremediablemente perdido, refluirán si acaso en más acoplamientos y combinaciones, contigüidades ulteriores y alegorías de nuevo cuño, siempre pasibles de ser «reciclados» por la *Traumarbeit* del espectáculo.

Recordatorios de este tipo son muy frecuentes en la última parte de *Café Müller*: Dominique vuelve a encontrar, abrazar y perder Malou varias veces; la última sin siquiera detenerse, de una forma totalmente automática.

A esta economía poética de reiteraciones remite también la dramaturgia musical de *Café Müller*. Bausch se decanta aquí, excepcionalmente, por pocas piezas vocales de un único compositor barroco, Henry Purcell, todas ellas en bajo obstinado: forma musical en la que el bajo continuo —cimiento armónico de la partitura— es sustituido por un motivo que se ejecuta una y otra vez, con obstinación. Sobre este esquema que la izquierda repite incansablemente, la derecha urdirá un patrón melódico evolutivo. La relación hipnótica entre la terquedad del bajo y la peripecia melódica que el canto viene devanando, es gemela de la contradicción que las repeticiones bauschanas conjuran entre constancia de la forma gestual y excursión del significado:

15. Es del primer tipo la secuencia de *Kontakthof* en la que un tropel de varones «viola» preterintencionalmente Meryl Tankard infligiéndole un toqueteo afectuoso o cordial que afecta todas las partes de su cuerpo salvo las zonas erógenas. Al segundo protocolo pertenece, en *Blaubart*, la obsesión del protagonista masculino (Jan Minarik) por interrumpir constantemente y volver a tocar las frases musicales asociadas a gestos que desea irresistiblemente repetir. Minarik saluda estos momentos de goce regresivo, estas coacciones demiúrgicas a repetir con infantiles palmadas de alegría. En el final del espectáculo, al agotamiento de la grabación sonora seguirá una serie interminable de dichas palmadas, usadas todas y cada como interruptores sonoros que imparten al cuerpo de baile la orden de reproducir mecánicamente una «instantánea» cualquiera del espectáculo.

repetido con obstinación, el gesto *canta* todos sus fantasmas. El cimienta sobre el que, también en patología, reposan la diversidad y metamorfosis del síntoma es la repetición del patrón, del problema, del *complejo* subyacente. Nuestra biografía psíquica es el falso movimiento de una estructura subconsciente cuyo mensaje *se insiste*, encubierto, en mil variaciones sintomáticas: sobre su obstinación florecen mil melodías vivenciales.

Así, lejos de ser solo un *Leitmotiv*, el abrazo de Malou y Dominique es un verdadero *exemplum* coreográfico de *idea fija*. El mundo mental de *Café Müller* es un repertorio selecto de «instantáneas imperativas» —imágenes, actitudes, situaciones— a las que los personajes regresan compulsivamente, como animales a sus madrigueras, para escabullirse de dinámicas penosas o engorrosas.¹⁶ Coyunturas así —en las que el comportamiento «se enrosca» alrededor de una de sus redundancias— conminan a menudo una relativa viscosidad a la acción general. A este tipo ulterior de resistencia se refiere de forma casi exclusiva, en el *Stück*, el *task oriented work* de Jean y Jan. Los ángeles de la cosmología medieval garantían, interviniendo con solercia la pereza de la materia, la moción de este universo y de su Historia hacia algún *telos* en la eternidad. Operadores de un dispositivo que reduce a signos las historias que lo cruzan, Jean y Jan se encargan análogamente de eliminar los atascos que impiden a *Café Müller* de avanzar hacia su cumplimiento. Si Jean es el *interventor* del espacio, Jan es sin duda el *interventor*, el *desatascador* del tiempo del espectáculo. Por absurdo, su única razón de oponer al abrazo de Malou y Dominique la imagen de un luto sea forzar la pareja a salir de su fijación y consentir, literalmente, que el espectáculo proceda.

Se piense en el «baile» silencioso entre Jan y Dominique, donde Jan procede hacia atrás tirando de Dominique anclado de rodillas a un punto del suelo —Dominique recuperará dos veces la pose originaria, volviendo a adherirse a las piernas de Jan— o se piense también en la secuencia en que Jan «desplaza» Dominique al menos dos veces, como una estatua, para depositarlo en diferentes estaciones de un recorrido invisible, en todos estos casos, Jan *moviliza la imagen fija de alguien*; mudarla de sitio es trasladarla en el tiempo, recoser su discontinuidad, reasentarla en el flujo del devenir.

El estatuto de estas imágenes fijas como *trepzones* de vivido cuyos *autismos* «encantan» la diacronía es tal que Bausch llega a utilizarlas como «medidas del espacio», como si mapeara el lugar según baremos sintomáticos. Ciertas imágenes se mostrarán indiferentes a cambios de ubicación y contexto, como si el ajuar obsesivo de los personajes fuera también su única manera de desplazarse y estar: Bausch procura en ciertos momentos *relocalizar* drásticamente una misma acción («tumbando» gestos que se habían presentado de pie; o transfiriendo a un soporte vertical —sobre todo a las paredes— *simple actions* como el andar de Malou).

El síntoma se adapta al espacio de la forma más paradójica posible: ignorándolo, el espacio a su vez *resiste* por su materialidad invencible el síntoma

16. El catálogo de fijaciones de Malou y Dominique es el más extenso: el abrazo; la pose de Malou prostrada en la mesa del fondo; el «encontronazo» de Malou y Dominique cayendo al suelo agachados; la pose de Dominique de rodillas, sujetando las manos de Jan de pie como en una figura de baile de salón; Malou andando como si tanteara con los pies una superficie.

sin modificar su forma: acotándolo, conteniéndolo. En el final de su segundo solo Dominique se desplaza hacia el muro de la derecha con una frase repetida (casi un *walking step*) de brazos y piernas; cuando ya no queda espacio, Dominique sigue ejecutando el módulo fraseológico «cercenado» por la pared que finalmente golpea con todo el cuerpo, como si su fórmula de desplazamiento sobreviviera por inercia y compulsión.

Si ciertas redundancias del Tanztheater se antojan *slapstick* es porque esta fricción entre la materialidad del espacio y la «automatización» del gesto recuerda la teoría de Bergson sobre la risa como exorcismo instintivo de la inquietud suscitada por toda impresión de *mecanización* de lo humano (Bergson, 2013: 37-66), que se da cuando por distracción un cuerpo vivo *sigue haciendo lo que estaba haciendo* sin enterarse de trabas y trampas (Wile E. Coyote); o pierde cualquier autocontrol cinético y orgánico (las risas sobre caídas, mierda, muerte y sexo remiten todas a esta categoría).

En epítome de esta vertiente cómica-absurda de la repetición es el así llamado *Bauschreigen* o «ronda Bausch» (Gradinger, 1999): un desfile sinuoso de la compañía por el escenario y, ocasionalmente, el patio de butacas. *Felliniana*, calculadamente prolija y ejecutada con música de baile (una *petite musique*, diría Céline), esta farándula o *rigodon* suele presentar una maliciosa secuencia de nimiedades gestuales repetidas por todos los intérpretes a lo largo del recorrido: un surtido de tics relacionales, fórmulas de cortesía, expresiones de narcisismo social, tiernas afectaciones, ademanes pueriles y autoindulgencias de todo tipo.

Con su repetición ferozmente alegre de modales que la danza vuelve decorativos, el trenecito de los clichés sociales y relacionales deviene el *ballet* de toda una colectividad danzando a destajo, camino de la muerte, su patrimonio de *vanidades*, su insensatez «aprobada por la música» (parafraseando un apotegma de Albert Camus) y, en última instancia, su *Totentanz*. Jugando así, en una linde sutil entre luto y alegría, entre destino y capricho, el Tanztheater está en fondo aplicando la «estrategia fatal» que Jean Baudrillard preconizará años después: quien asuma la paradoja de seguir un desconocido en la calle copiando durante horas todos sus recorridos y movimientos, constatará que cualquier gesto, mientras se desconozca su motivación, es absurdo (Baudrillard, 2007: 120-122); en todo ademán humano anida una lógica «fatal», una forma enajenada de la vida, una causalidad suspendida, que vienen a ser, en resumidas cuentas, las de la danza.

Si Jooss invocó *la danse macabre* histórica para asemejar a una prestación coreo-dramatúrgica el talento de la muerte por sincronizar el tiovivo de las aspiraciones y de los fracasos humanos, Bausch formula su propio *revival* como un *understatement*: en la edición «de salón» que es el *Reigen*, su *Totentanz* avala una tesis algo desazonadora: si se la concibe así, como un vaciado mimético de la vida y una vanificación de sus gestos, la danza será propiamente lo más «teatral» de la Danza-teatro: el signo que absorbe, transfigura, aligera y consuela todo lo vivo, sólo al precio de que evaporen infaliblemente sus contenidos; una extraña forma de *vitalidad sin vida*.

4.

Imaginemos ahora que las dos instantáneas de Malou y Dominique (abrazo y pérdida), no representen sólo un inicio un final, sino un deseo y un hecho (deseo de una unión indisoluble y definitiva —hecho de una pérdida irremediable); y que la *dose of reality* pacientemente impuesta por Jan apunte a emancipar los amantes de la nostalgia que los paraliza; que *tras haberse perdido, se encontraran en el más extraño de los lugares para resincronizar su historia, y no quisieran asumir lo irremediable de aquello que la discontinuó*. Avala con inquietante precisión esta lectura fúnebre la estampa ya descrita en la que, mientras bajan las luces, el trío Dominique-Jan-Nazareth escenifica una especie de velatorio para Malou: «foto de grupo con cadáver» que Dominique rehúye como quien no acepta, una vez más, el final dictado por la imagen.

Café Müller rebosa de estos «falsos finales» que son a veces verdaderas vacaciones, «apneas altas» del dispositivo. Un «ombligo crónico» de este tipo es el momento, a mitad del *Stück*, en que Pina da vueltas durante un minuto a la puerta giratoria del fondo, arrastrada por la velocidad inercial del aparato; es como si volviera a poner en marcha el motor del espectáculo re-impulsando, a través de la puerta, como si de una manivela se tratara, las circulaciones, los «retornos» que conforman su mundo.

Encadenados a sus imágenes redundantes, prisioneros de una cronicidad interior que no cuadra con la exterior, los personajes cruzan en resumiadas cuentas por *Café Müller* como en una «travesía de la fantasía» lacaniana: la ordalía mental de la conciencia tocando con mano el objeto de sus obsesiones, la «escena radical» que la acosa, impidiéndole toda negociación con la realidad (Žižek, 2011): el gesto de quien atraviese una pantalla de cine solo para descubrir que tras ella no hay más que muro.

Las resistencias o reticencias de *Café Müller* conforman en este aspecto una «terapia de choque»: el doble trauma imprescindible de darse de bruces con la materialidad del mundo, y de atravesar la inmaterialidad de los deseos. «Travesía de la fantasía» casi literal es la que escenifica Jan cuando levanta Malou del suelo para sostener su marcha suspendida por encima de Dominique tumbado; pisar el cuerpo del amante rozándolo a penas equivale a «superarlo», *realizar su irrealidad*. La danza no ha ilustrado con tanta fuerza la plasticidad del recuerdo y las oscilaciones del tiempo mental como en el instante en que Jan, terminada esta travesía, *rebobina* la acción, ayudando la mujer a desandarla.

Someter *Café Müller* a tantas categorías analíticas (sueño, fijación, fantasía, travesía) refuerza aquella cercanía entre el mundo de Bausch y el Ultramundo de la tradición occidental que muchos han vislumbrado, leyendo el *Stück* como una extraña edición de Más Allá.

En la Edad Media, Dante ascendió el Ultramundo a fantasmagórico enclave ontológico en el que las almas vivían un tiempo circular, abocadas a repetir los gestos, las acciones, las situaciones que habían determinado el destino ultraterrenal de cada uno (Auerbach, 1963: 174-220; Fratini, 2014: 100-108); el cruce impensable entre la generalidad del orden divino y la particularidad

del orden humano, perpetuidad e instantaneidad, en el que cada sujeto ascendía a *figura*, precisamente en fuerza de este selectivo retorno *de y hacia* un inmodificable gesto-imagen.

Redundancia, multiplicación, condensación, desplazamiento, transformación y «suplicio», son el espectro de procedimientos en el que la *Traumarbeit* freudiana, la noción poética de composición y la representación ultramundana comparten un único paradigma de *figuralidad*. La metáfora benjaminiana del *chiffonnier* (de quien ensambla los desperdicios de la historia para dar vida a nuevas iluminaciones metacrónicas) —arquetipo de toda la futura dramaturgia de la danza— no dista de la concepción de James Hillman de la experiencia onírica como «viaje al mundo ífero»: *catábasis* en la que el alma se desenvuelve entre sus figuras nocturnas, hechas de residuos del pensamiento diurno y *coreografiadas por la muerte*, formidable chatarrera de la vida mental (Benjamin, 1991 *PW* 441; Hillman, 1988: 29-68). La labor poética de Bausch participa de tal grimorio de procedimientos psíquicos, morales, formales. Todas las lecturas que procedan de este paradigma (*Café Müller* como dispositivo metalingüístico; como apólogo socio-psicológico; como parábola onírica; como Más Allá) serán defendibles.

Constelado por mil las labores de realización y des-realización, el mundo de *Café Müller* tiene efectivamente algo «purgatorial»: *salle des pas perdus* en la que se viene a añorar, exacerbar y finalmente enmendar, a dejar atrás, los afanes del mundo; a atravesar la fantasía de vivir y separar para siempre la figura intemporal de la vida de su significado temporal; o revertir de una vez por todas su *duración* subjetiva en los ciclos objetivos de un *tiempo* finalmente unitario y, a su manera, pacificado.

Café Müller afina, en este aspecto, una sintaxis espectacular desplegada con anterioridad en *Blaubart* (1977): la primera parte *expone* los motivos que confluyen de forma aseverativa en el ecosistema semántico de la pieza. El calibre de estos motivos concretos es calculadamente muy variable (gestos individuales, imágenes, objetos, frases coreográficas, incluso «escenas» enteras). Los espectadores creerán, en un primer momento, que el *Stück* no es sino un catálogo desordenado de semantemas. A continuación viene la labor de centrifugación, destilación y recombinación de los materiales —la *Traumarbeit* de la pieza. En esta fase se aglutina un vocabulario sucinto y des-homogéneo de términos y lemas, que es el *bric-à-brac*, la chatarra cuyos curtidos y reciclajes utilizará la pieza para formular su enigma, su alegoría: *las figuras de su danza semántica*. Nunca falta un momento de *caos* dinámico, un *mad minute* de remezcla acelerada y *fluidificación* de los mismos materiales que la pieza había anteriormente expuesto en toda su viscosidad.

De ahora en adelante, las piezas entran en una fase final de «descompresión»: los motivos se vuelven ligeros, *intercambiables* y paratácticos; se desvinculan tanto de los significados como de las personas: al dejar de ser «propiedades» dejan también de ser marcas de señalización semántica. La última parte de *Café Müller* ofrece varios ejemplos de esta entropía en el que cualquier intercambio, cualquier *lapsus* del sistema parece posible.

La interacción final de Pina y Nazareth, que permite a Nazareth «normalizarse» y abandonar la escena mientras Pina carga con los signos de ambas,

es la más poderosa de la metátesis de esta última fase; el indicio más claro de la *homeostasis* alcanzada por el espectáculo cuando las unidades discretas de *información* que estriaban su campo semántico, se ven como amortizadas en el espacio liso de un mimetismo definitivo, de una in-diferencia estructural, gestación de un último mensaje, capaz de contenerlos y superarlos todos. Los anacronismos de la pieza hallan su única chance de sincronía terminal en esta coherencia «colgante», esta telaraña metódicamente tejida de relaciones.

Los trabajos de Bausch no hacen sino reconducir progresivamente las asimetrías lógicas de los materiales a una *lógica simétrica*, en la que todo es finalmente pasible de remitir vertiginosamente a todo; y en la que todo alcanza la forma homeostática del sueño (Matte Blanco, 2000). La pieza, literalmente, *se duerme para seguir soñando sin prisas con la flotación de todos sus signos*. No extraña que esta última metamorfosis, en *Café Müller*, se efectúe extáticamente, sobre el aria de la Noche desde el *Fairy Queen* de Purcell, cuya letra alude a conceptos como el misterio, la paz, el secreto, el descanso, el sueño: el único lugar en que *la insistencia deje de encontrar —y de significar— resistencia*; y donde todo discrimen entre signos de la danza y signos de la vida se reabsorbe en una ausencia casi encantada de ulteriores fricciones.

La forma directa de esta circulación terminal será la repetición *ad infinitum* de la «travesía de la fantasía» eternamente reversible de Malou cerca de la puerta giratoria, alegoría de un tiempo ya líquido y sin historia; o de la cafetería bauschana como lugar que reconduce siempre a sí mismo, abocado a la circulación de todo cuanto cae en su campo de gravitación semántica: *espacio de un tiempo que se muerde la cola* cuyo necesario correlativo dinámico será, como en este caso, una acción *definitiva* («desprovista de fin» más que infinita): redondeo de Dominique, Jan y Malou en la claridad de un umbral; merodeo de Pina en la negrura de un local.

5.

Quedan, en este nocturno, por leer más detenidamente los roles de Pina y Nazareth. Es extraño que, pese a la pertinencia, en él, de conceptos como *resistencia* y *esfuerzo*, nadie pensara en aplicar siquiera metafóricamente a *Café Müller* esos criterios analíticos que Laban reunió bajo el lema de «teoría del esfuerzo» y que formaron parte del bagaje pedagógico que Jooss volcó en la renovada dirección de la Folkwang Hochschule.

Esa taxonomía acuñó la sugerente categoría de *Shadow Move*. Serían «movimientos sombra» (o sombras de movimiento) todos esos esfuerzos que complican de forma *preterintencional* la efectuación de cualquier movimiento intencional: dejes de actividad muscular (mayoritariamente contractivos o convulsivos) que son a la acción voluntaria lo que el subconsciente al pensamiento lógico, acoplados como compañeros secretos a la ejecución de todos los gestos que dicta, explica o justifica la conciencia individual (Laban, 1960: 85; North, 2011: 257-265).

Como repositorio carnal de una «historia» (experiencias, traumas, recuerdos), el cuerpo es la masa opaca que ningún impulso voluntario de movimiento podrá irradiar sin proyectar, en impredecibles lugares somáticos, la sombra, el eco de sí: una *vanitas* dinámica, contraria a cualquier principio de *economía* de esfuerzo. El cuerpo del *frei Tanzer* —diáfano o «glorioso» si se analiza según modelos teológicos (Agamben, 2009)— se emancipará por ende de todas las sombras que «ensucian» la prestación cinética del día a día: las memorias musculares acumuladas en el «trato con la realidad»; los excesos o carencias de energías inherentes a alteraciones emocionales momentáneas; los tics y todo cuanto delate una arraigada tendencia individual a la disipación que es sumar a todo impulso primario de objetivación un impulso secundario de origen subjetivo.

Si la noción de «economía dinámica» que fundamenta la teoría labaniana remite como creó al vasto proyecto socio-normalizador de las disciplinas físicas y gimnásticas propio de la *Körperkultur*, el conjunto de los movimiento-sombra incluirá en sentido figurado también las afectaciones sociales y cualquier movimiento (estructuralmente improductivo o cabalmente dañino) que, por expresar la inanidad del deseo que lo provoca, sea *inútil*.

El último corolario de la teoría resulta también el más paradójico: es propiamente la danza, por ser improductiva, y por expresar una aspiración humana siempre vencida, y aun así *invencible* —una irresistible vitalidad resistida por la muerte, la *sombra* más radical. Paul Valéry la definió, al fin y al cabo, como «l'art d'organiser des mouvements de dissipation» (Valéry, 2016: 23-25). El más humano, el menos «animal» de nuestros gestos es el epítome de una desgraciada antieconomía.

Llevando este paradigma a cotas inauditas de coherencia, tratando como sombra y disipación cualquier gesto (danza y acción), que esté asociado al fracaso de la comunicación, del contacto, del amor, Bausch devuelve a las sombras su rol intemporal de fantasmas y espectros: trágicas gemaciones de lo escondido, dejes de un vivido, incoercibles persistencias de un *Erlebnis*. *Toda sombra, en su teatro, se vuelve danza. Toda danza se vuelve sombra.*

En este comercio de sombras entre la vanidad de vivir y de danzar reside el alma del Tanztheater. Asociados cada uno a una *quête* emocional, a una búsqueda vana, los personajes de Bausch terminan constituyendo, física y figuradamente, diferentes temperaturas de *esfuerzo* y un articulado mapa de *sombras*. Malou y Dominique los que más; Jan y Jean, probablemente, los que menos.

Nazareth, en cambio, casi no hace sino movimientos-sombra: su andar inseguro (acentuado por «vanidades» como peluca y tacones), sus gestos erráticos, su afán por encajar en el tiempo y el lugar de la acción, el fracaso de su estrategia de seducción (a la zaga de Dominique quien busca Malou), sus pasmosos esfuerzos por ser útil en los momentos de crisis como el segundo solo de Dominique: agitándose, desplazando sillas equivocadas, abriendo o apuntalando puertas que nadie cruzará. Su dimensión es realmente el destiempo.

El único «deseo» que aflora de esta panoplia de incumplimientos, es precisamente el baile. Nazareth lo intenta dos veces: cuando, al verse sola en escena, improvisa una pequeña coreografía (reminiscencia algo torpe de una

danza más vista que vivida) y se interrumpe de golpe, como para evitar que la sorprendan en una situación engorrosa; y cuando hacia el final vuelve a bailar con menos timidez y más rato, pese a la irrupción de otros personajes que no se fijan en ella.

En ningún caso Nazareth llega a bailar en sentido estricto. Tamizados por la incertidumbre, sus gestos son más bien un «marcar»: el esbozo mne-mónico, la *sombra* de una danza. Impuro, incumplido y apocado, el conato de Nazareth es la expresión más enternecedora del rol de la danza como anhelo «ornamental» que fermenta en los entresijos de la neurosis cotidiana. Pero es este recalcitrante «deseo de danza», confiado a un extremo casi paródico de la escala del movimiento (sombra, disipación y vanidad) lo que hace de Nazareth y Pina el sistema más terminantemente binario de *Café Müller*, el doblete en cuya antinomia fraguan sorprendentes fenómenos de paralelismo: el atavío de Pina recuerda un camisón de noche —Nazareth es urbana y diurna; Pina no abandona nunca el espacio—; la tónica gestual de Nazareth es siempre «irse» o «escaparse». Si ambas pasan desapercibidas al resto de personajes, Pina no parece prácticamente interesarse por los demás y sus tribulaciones, mientras que Nazareth es la figura más desconsoladamente «relacional» de la acción: intenta en balde ser reconocida y conectar con los demás *como si fueran reales*. Su *look* aparatoso y sus gestos (danza incluida) parecen remitir al programa inconcluso de parecerse a algo o alguien: de *ser concretamente quien no es*.

Pina no da en ningún momento la impresión de asumir las materias con las que choca. Como para los sonámbulos, es como si su lugar físico de su actividad no coincidiera con su lugar mental: un escenario inasible para quien esté observándola pasearse, ignorante del peligro, por parajes peligrosos como la proverbial cornisa de un edificio. Así los estatutos de la danza tal y cómo los percibe el Tanztheater: reproducir gestos que serían miméticamente comprensibles si se conociera su contexto real de origen, y que se antojan abstractos únicamente porque ese contexto se ha eclipsado, o *está siendo sólo soñado*.

La mítica imprudencia de la sonámbula es la de quien es poseída por el movimiento que, sin ser discontinuado o deliberado por ningún estado de vigilia, es objeto de su vivencia psíquica. Así, los impactos de Pina (a diferencia de Malou o Dominique) no resultan nunca traumáticos: «rebota» ligeramente contra las paredes, las mesas y las sillas. Los choques transmitirán a la figura un impalpable diagrama de ondulaciones, como si el sujeto que los sufre fuera levemente más «difuso», más invertebrado que un cuerpo en carne y huesos.

La única razón por la que *Café Müller* prescindiera de un animal que encarna la simbiosis paradójica con un espacio y sus incomodidades, con un ecosistema material y poético, es que este rol de tótem se corresponde, aquí, a Pina misma: animal, *genius loci*, presencia impalpable que irradia las aporías de todo un entorno y que no acusa el impacto de las relativizaciones, resistencias y reticencias que el espacio inflige a otros; que no construye ni destruye «relaciones» con los demás personajes, sino que se convierte en el espejo roto que capta y duplica rapsódicamente las acciones de todos ellos:

una dinámica evidente en el primer solo de Malou, que Pina reproduce por fragmentos, brindando no ya «copias exactas», sino ecos dinámicos. Los movimientos que en Malou configuran un tupido patrón de resistencias (interiores y exteriores), vuelven en Pina, a los pocos segundos, aligeradas de todos sus elementos afanosos, de todos sus parámetros materiales.

Malou «precipita» irresistiblemente en gesto cualquier movimiento de danza —Pina consigue transfigurar, destilar, depurar en danza incluso los gestos más penosos. Si Pina encarna una alegoría de la muerte, será porque incorpora el memorial de las formas que se subsumen de los contenidos de la vida. Si encarna una alegoría de la danza, será porque *la danza es la forma soñada de la vida, su sombra integral*: reflejo inexacto y consuelo de la existencia; impalpable *figura de la vida*, que ha abdicado la densidad, el peso y la relatividad de los significados unívocos e intencionales, para significar infinitamente, volver eterna la danza inconclusa de cada uno.

El único solo de Pina coincide emblemáticamente con *When I am laid in Earth*, el aria final de *Dido and Aeneas*. La frase más insistida de la melodía de Dido a Belinda —«Remember me, but forget my Fate» (Recuérdame, pero olvida mi destino)— dice con desconsuelo su deseo de ser, en el recuerdo, más una imagen imperecedera que una historia de errores; una sombra silenciosa antes que una carne infeliz.

Pero si es lancinante en los gestos humano su invencible anhelo de *destinarse* a la danza, la poética de Bausch no predica con menos fuerza el principio contrario: la metamorfosis de toda la danza en *gestum*, participio de un verbo latín (*gerere*) que significa a la vez llevar, sostener, *portar*, *gestar*. Encarnada con la mayor pureza posible por Pina, la danza regresa al más humano de sus cometidos: recoger, levantar, suspender la inanidad de aquellas acciones que, mientras vivimos, son «medios» para un fin siempre desatendido; exponer como un bien sagrado la vanidad de nuestros gestos, de nuestros pobres instrumentos humanos; y exhibir, en última instancia, «una *medialidad*; *hacer visible el medio como tal*» (Agamben, 1996: 52). Entregada a esta tarea delicada de mantener los ademanes de la vida en suspenso entre anhelo y cumplimiento, entre esperanza y recuerdo, de «salvar» de la nada y *gestar senza tempo* los gestos que la vida descarta, la danza dejaría de ser enclave estético de fines sin medios, para convertirse en el último enclave metafísico de los *medios sin fin*.

Nazareth y Pina son la viva imagen de dos instancias que cualquier Tanztheater tratará como aspiraciones gemelas: *de aspirar desde la vida a la otra vida que ya está en la danza, y de soñar desde la danza con toda la danza que ya se gesta en la vida*.

En el final de *Café Müller* las dos instancias se funden cuando Nazareth viste Pina de los signos (peluca y abrigo) que la habían convertido hasta ahora en una figura de la existencia y de sus inadecuaciones. La pelirroja que es *totalmente sombra* coincide en fin con la sonámbula que es *sombra de todo*: los síntomas caóticos de la existencia reposan sobre el único síntoma que pueda absorberlos, contenerlos, transfigurarlos todos. Vida y danza se solapan así, en una noche común a ambas, hecha de ecos y reflejos. Tal vez esta sea la eternidad (porque el espacio se eclipsa y solo queda el tiempo), tal

vez sea realmente una figura de la muerte esta que se pasea por la penumbra del final. Si es así, *Café Müller* habrá gestado de una manera casi religiosa el cometido de toda una poética. Y el Tanztheater habrá logrado ser el anacronismo estructural de la danza de occidente por declarar una verdad sagrada y sencilla: *que la danza es la forma vivida del Más Allá de todo cuanto vive*.



Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. «Note sul gesto». En: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Turín: Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53.
- *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Turín: Bollati Boringhieri, 2009. Homo sacer; II, 2.
- AUERBACH, Erich. «Figura». En: *Studi su Dante*. Traducción de María Luisa Pieri Bonino. Edición original en *Instanbuler Schriften*, 1944. Milán: Feltrinelli, 1963, p. 174-220.
- BANES, Sally. «Steve Paxton: Physical Things». *Dance Scope*. (Nueva York: American Dance Guild), 13 (invierno/primavera 1979), p. 11-25.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le strategie fatali*. Traducción de Sandro d'Alessandro. Edición original en Grasset & Fasquelle, 1983. Milán: SE, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk (Vollständige Ausgabe)*. Fráncfurt: Suhrkamp, 1991.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. *Il teatro di Pina Bausch*. Milán: Ubulibri, 1985.
- «L'altra danza di Pina Bausch». En: VACCARINO, Elisa (ed.): *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*. Génova: Costa & Nolan, 1993, p. 161-168.
- BERGSON, Henri. *Le rire*. Edición original de 1899. París: Flammarion, 2013.
- BÖLL, Heinrich. *Frauen vor Flusslandschaft*. Edición original de 1985. Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 2007.
- CASINI ROPA, Eugenia. «La Cultura del corpo in Germania». En: CASINI ROPA, Eugenia (ed.): *Alle origini della danza moderna*. Bolonia: Il Mulino, 1990, p. 81-100.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Rigodon*. París: Gallimard, 1969.
- CLIMENHAGA, Royd *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. Nueva York: Routledge, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Antonio Oviedo. Edición original en Les Editions de Minuit, 2000. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Edición original en Les Éditions de Minuit, 2002. Madrid: Abada, 2009.
- FRATINI SERAFIDE, Roberto. *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Barcelona, Mercat de les Flors: 2012.
- «Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca». En: BUTTÀ, Licia; CARRUESCO, Jesús; MASSIP, Francesc; SUBÍAS, Eva: *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiquitat clàssica fins a l'edat mitjana*. Tarragona: ICAC, 2014, p. 85-108.

- «Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas». En: FRATINI, Roberto; POLO, Magda; RAUBERT NONELL, Bàrbara: *Filosofía de la danza*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, p. 37-93.
- GRADINGER, Malve. «Pina Bausch». En: BREMSER, Martha (ed.): *Fifty Contemporary Choreographers*. Londres: Routledge, 1999, p. 25-29.
- GUILBERT, Laure. *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruselas: Éditions Complexe, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Zur Sache des Denkens*. Edición original en Niemeyer, 1969. Jena: Verlag Vittorio Klostermann, 2007.
- HILLMAN, James. *Il sogno e il mondo infero*. Traducción de Paola Donfrancesco. Edición original de 1979. Milán: Il Saggiatore, 1988.
- HOGHE, Raimund. *Pina Bausch. Histoires de Théâtre dansé*. Traducción de Dominique Petit. Edición original en Suhrkamp Verlag, 1986. París: L'Arche, 1987.
- LABAN, Rudolf. *The Mastery of Movement*. Londres: Macdonald & Evans, 1960.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. París: Klincksieck, 1971.
- MATTÉ BLANCO, Ignacio. *L'inconscio come insiemi infiniti*. Traducción de Pietro Bria. Turín: Einaudi, 2000.
- MÜLLER, Hedwig; SERVOS, Norbert. «Expressionism? Ausdruckstanz and the New Dance Theatre in Germany». *Dance Theatre Journal*, 2, n. 1, (1984), p. 107.
- MURAY, Philippe. *Céline*. París: Seuil, 1981.
- NOVACK, Cynthia J. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press, 1999.
- NORTH, Marion. «Shadow Moves». En: MC CAW, Dick: *The Laban Sourcebook*. Nueva York: Routledge, 2011, p. 257-264.
- ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Edición original de 1993. Turín: Einaudi, 2015.
- PARTSCH-BERGSOHN, Lisa. *The Makers of Modern Dance in Germany*. Princeton Book Company. 2003.
- PAXTON, Steve. «Contact Improvisation». *The Drama Review*, 19 (T-65, marzo 1975), p. 40-42.
- SCHEFER, Olivier. «Qu'est-ce que le figural?». *Critique*, 630 (noviembre 1999), p. 912-925.
- SERVOS, Norbert. *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Edición original en Kallmeyerche Verlagsbuchhandlung, 1996. París: L'Arche, 2001.
- VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Edición original de 1938. París: Gallimard, 2016.
- WALTHER, Suzanne K. *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*. Edición original de 1995. Nueva York: Rutledge, 2013.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Traducción de Francisco López Martín. Edición original en Verso, 2011. Madrid: Akal, 2011.