

## **Dos que caminan juntos**

**BB**

**Bausch/Borzik**

Esther Merino Peral

emerino@ucm.es



Pina Bausch y Rolf Borzik. Foto © Jan Minarik

### Resumen

Más allá de la evidente complicidad, la asociación profesional entre los dos artistas dio como resultado la reconfiguración contemporánea del movimiento escénico.

### Palabras Clave

Bausch. Borzik. Cuerpo en Movimiento Escénico.

### Summary

Besides the evident complicity, the professional association between the two artists has resulted in the contemporary reconfiguration of the stage movement.

### Key Words

Bausch. Borzik. Body in movement on stage



No se puede entender a Pina Bausch (1940-2009) sin su vínculo emocional y profesional con Rolf Borzik (1944-1980), pareja y estrecho colaborador, fuera y dentro de los escenarios, desde que se conocieron en la Escuela Folkwang de Essen hasta la defunción de éste a una temprana edad.

La alemana de Solingen representa la culminación de la mujer emergente, no sólo como bailarina en el ámbito del espectáculo cortesano, a partir de la figura de Mademoiselle Verprè<sup>1</sup> como “coreógrafa” de Luis XIV. Y después de Verprè, Louis Madeleine Lany, Isadora Duncan, Martha Graham y otras tantas pioneras de lo que puede considerarse la modernidad en la consideración del baile, que llega a una integración hasta entonces desconocida con el otro principio rector de la composición escénica, precisamente por la concepción unitaria que desde tal aspecto lograron imprimir Bausch en el movimiento y Borzik, a través del diseño escenográfico.

Así, en apenas siglo y medio se superaron las controversias, la *querelle* suscitada entre quienes abogaban por la preeminencia de la maquinaria escenográfica, herencia de lo que se denominó la “escenografía de la maravilla” barroca, encarnada en Servandoni<sup>2</sup> y, por otra parte, en quien disputaba ese protagonismo para cederlo al cuerpo de baile, como era Novarre.<sup>3</sup>

Se hace realidad el *espacio viviente* de Adolphe Appia (1862-1928), o sea la identidad entre el espacio y la hiperbólica expresividad del cuerpo. Un espacio abierto, sin ataduras derivadas de la perspectiva brunelleschiana.

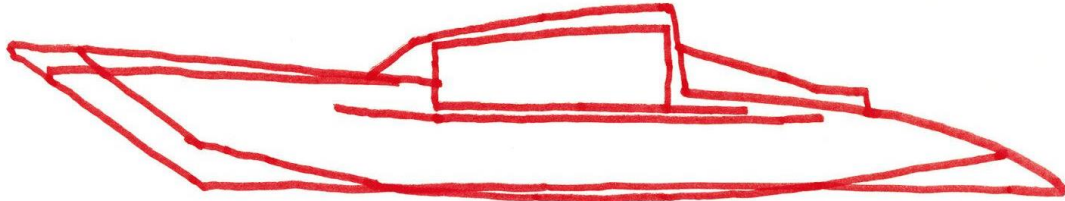
*Espacio vacío e ilimitado.*

---

<sup>1</sup> Sucediendo en el cargo a su padre, como diseñador junto a Lully de los movimientos ejecutados por el monarca francés, muy cercano a ser considerado como bailarín profesional en el marco de los escenarios de poder al servicio de su visibilización como centro del universo político de la lúdica áulica del Absolutismo. <https://www.ucm.es/mnemosineatlasescenografico/teatral-escenografico-singular>

<sup>2</sup> Giovanni Niccolò Servandoni (1695-1766). Michèle Sajous D’Oria, *Servandoni, maître des machines*, Classiques Garnier, 2022.

<sup>3</sup> Jean-Georges Noverre (París, 29 de abril de 1727 - Saint-Germain-en-Laye, 19 de octubre de 1810).



Boceto de Rolf Borzik. Barco hundiéndose



Friedrich. Mar de hielo.

A partir de esa temprana colaboración, empiezan a desdibujarse tiempo y espacio sobre el escenario, generándose un limbo neutro, en el cual, por ejemplo, un bloque de hielo no impide que los bailarines se desenvuelvan con una grácil ligereza de indumentaria. Decoración minimalista que amplifica la sensación de vacío espacial, como sello identitario de una concepción unitaria derivada de la asociación de sendos artistas, ubicada en primera instancia en la sede de la compañía Tanztheater Wuppertal, en el estado de Renania del norte-Westfalia. Uno de los más esclarecedores exponentes de idiosincrasia Miesiana del "menos es más", quien no en vano trabajó no muy lejos de aquí, en la vecina localidad de Krefeld, donde construyó algunas de sus paradigmáticas viviendas para ricos industriales (en este caso del sector textil) de la creciente potencia hegemónica en que se estaba convirtiendo la Alemania de entreguerras, como fueron la *Casa Lange* y la *Casa Esters*.

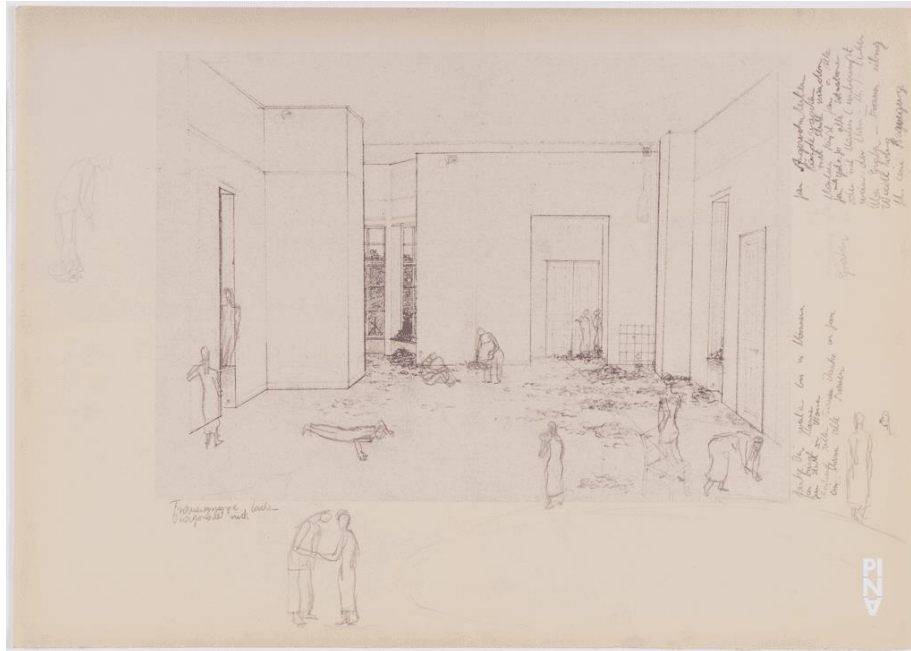


Tanztheater Wuppertal. Gerhard Graubner

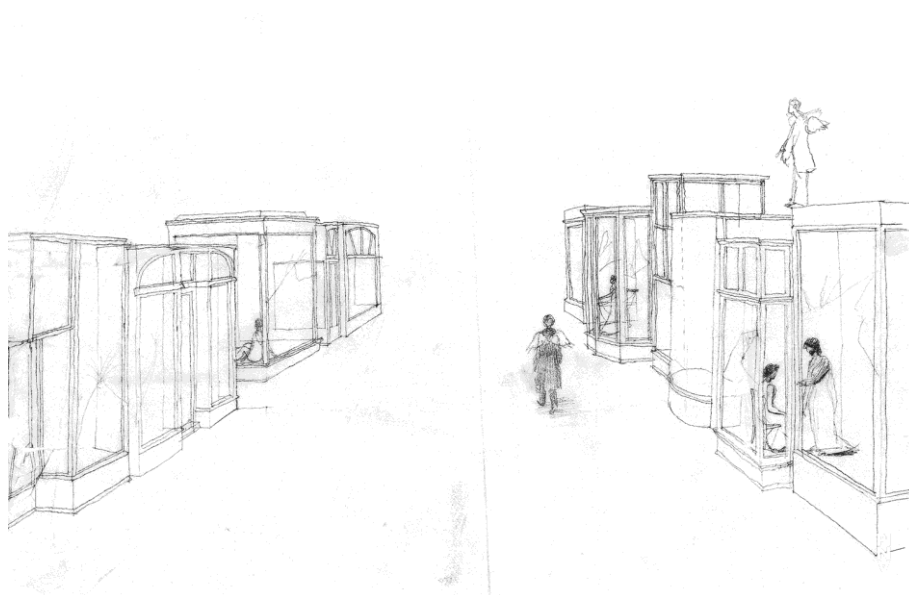
Sin ser éste el objeto de análisis habría que hacer alusión obligada a una de las muchas obras de la arquitectura teatral, en las que se había especializado Gerhard Graubner de Hannover (1899-1970), tales como el Teatro estatal de Baden, Karlsruhe o el interesantísimo Teatro de la ciudad de Coblenza, también conocido como *Teatro de la Comedia y el Baile*, con sendas formas circulares para ubicar tanto la *cavea* como el conjunto de la escena. Así como el Teatro de la Ópera de Hannover, en uno de cuyos diseños se pueden ver, incluso los trazos definidos por las líneas de la visión perspectiva sobre el aparato escenográfico, en la senda de tantos tratados del Renacimiento, como el de Fra Giocondo o Cesariano. En cualquier caso, lo que parece indubitable en el estilo de este arquitecto son las deudas con la desornamentación funcional de la Bauhaus, tanto como en la propuesta de vivienda genérica de Weimar, como en la de las casas de profesores que realizó el estudio de Gropius, de la misma forma que se ocupó del diseño espacial para los montajes del taller teatral dirigido por Schlemmer, donde se estrenó el 30 de septiembre de 1922 el denominado *Ballet Triádico*, que sentaba las bases de esa revolución teatral basada en el lenguaje del movimiento en conjunción con una escenografía minimalista y geométrica, que hacía realidad los postulados de Appia, de la disolución de fronteras temporales y espaciales con el espectador, convirtiéndose en precedente conceptual del binomio Bausch/Borzik.



Muche, Meyer y Gropius. *Haus am Horn*, Exposición de Bauhaus en Weimar 1923.



Diseño escénico de Rolf Borzik © Pina Bausch Foundation



Diseño escenográfico de Rolf Borzik © Pina Bausch Foundation



“Rasguño” o esbozo reconstructivo del trazado de calle vitruviana para uno de los tres géneros dramáticos clásicos.

Espacios reales, como el interior de una habitación o una calle, similar al esbozo de calle vitruviana recreado por Leonardo, que sólo es un peldaño hacia otro espacio infinito, que es el imaginario, generado mediante una economía de medios de depuración idiosincrática, en el cual sólo queda el territorio para el desarrollo del baile, no menos descarnado, de fuerzas telúricas y poderes atávicos, que encarnan los bailarines como nuevos sacerdotes del ritual místico.

Por otra parte, ya desde tiempos remotos alusivos a las diosas madre, que regían el devenir natural, (Cibeles y Gea), desde las decoraciones de sarcófagos, los animales son el recordatorio del carácter simbólico que para el hombre representa su vínculo. Devoción infinita y otras tantas virtudes que vuelven a prefigurar estados anímicos sobre el escenario, a manera de portaestandartes de una emoción en ciernes, la del baile desbordante de expresividad. Y, a partir de ahí se suceden los montajes en los cuales se proyectan las referencias paradigmáticas de la semiótica que explica la estrecha colaboración entre ambos artistas.



Malou Airaud y Vivienne Newport en “Iphigenie auf Tauris” de Pina Bausch en la Opernhaus Wuppertal, temporada 1973. Diseño escenográfico de Rolf Borzik © Pina Bausch Foundation. Vicente del Amo.



Ánfora de figuras negras con representación de bailarina con cótalos. Siglo V a. C



Crátera con escena de Ifigenia de Eurípides. Cerámica de figuras rojas.

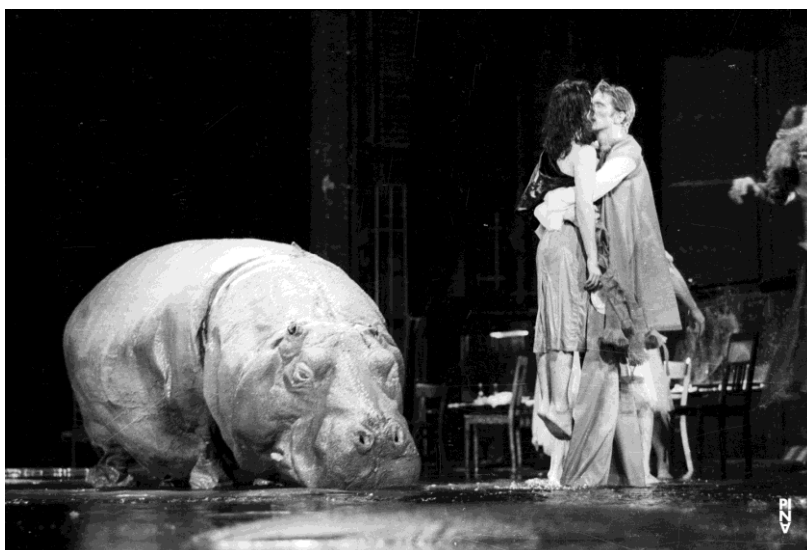


*Danzatrice* o bailarina de un Vaso Ático.



Como la propia figura humana, parte indisoluble del espacio escénico, son igualmente los animales, independientemente de su artificiosidad, porque representan la naturaleza, no sólo la naturaleza externa, sino también la naturaleza interna de los sentimientos. De la misma forma que vienen a encarnar aquellas fuerzas de la Naturaleza ancestrales, desde el Minotauro a la Serpiente Pitón, sobre las que terminó imponiéndose la fuerza del raciocinio del ser humano, del *ethos* sobre el *pathos* epatante, como Teseo hiciera en Creta y el propio dios del sol y de las Artes, Apolo en Delfos, respectivamente.

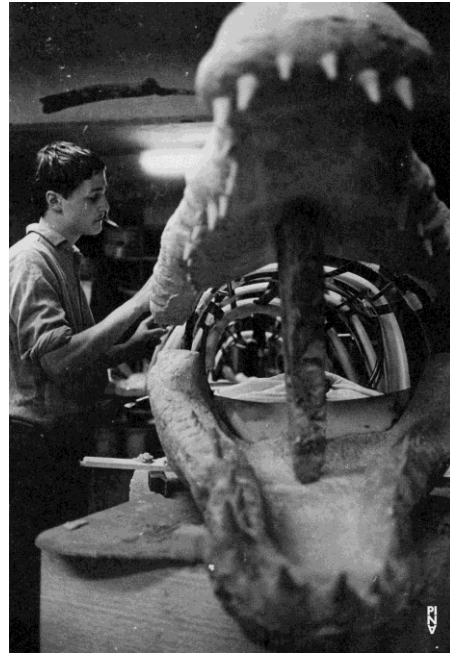
Suelos cubiertos de hierba, de tierra, de hojas, de agua que recuerdan naumaquias del pasado simplificadas, que parecen rememorar los cuatro elementos de la escenografía pretérita. El agua convertida en escenario de nuevo, de combates simulados, pero en este caso de lucha espiritual, que trasciende la anécdota para convertirse en categoría universal. Como se representa la fuerza del agua en *Arien* (1979), donde se cuenta una historia de amor de gran ternura, tan triste como hermosa, entre una mujer y un hipopótamo, que aparece en el escenario con su pesada carga melancólica a manera de muda declaración de amor imposible.



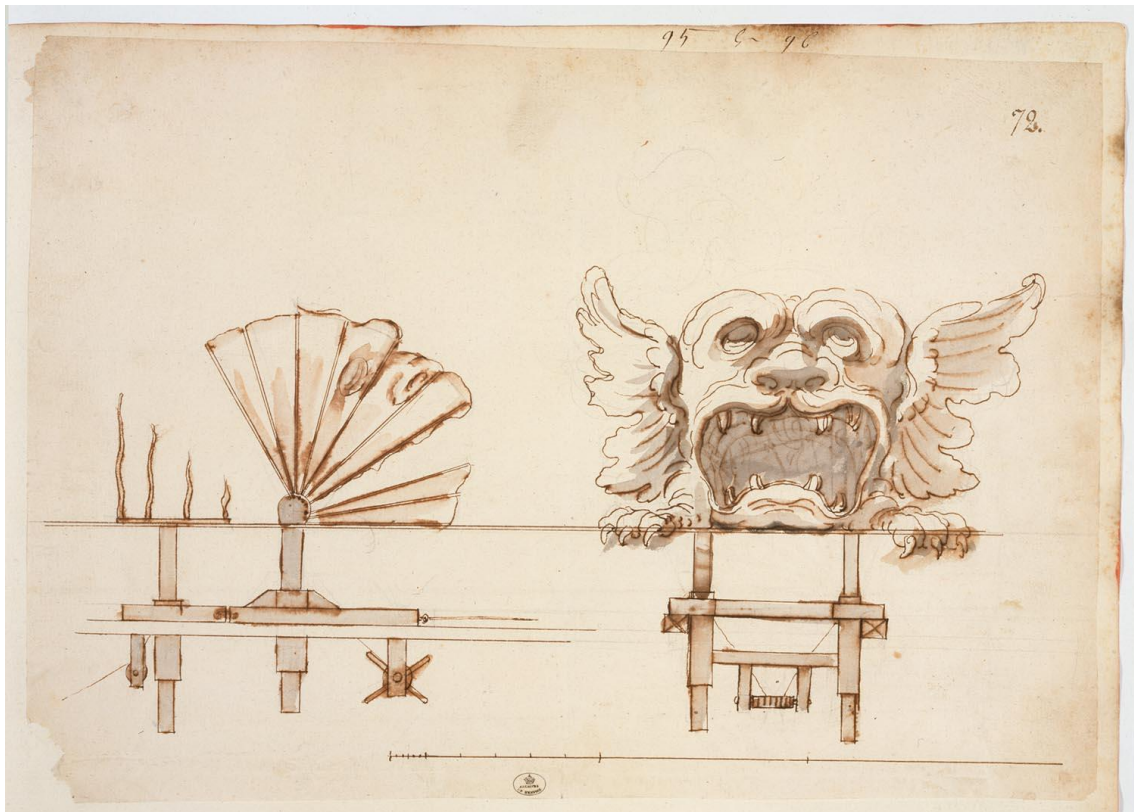
Diseños escenográficos de Borzik ©Pina Bausch Foundatio. Uli Weiss



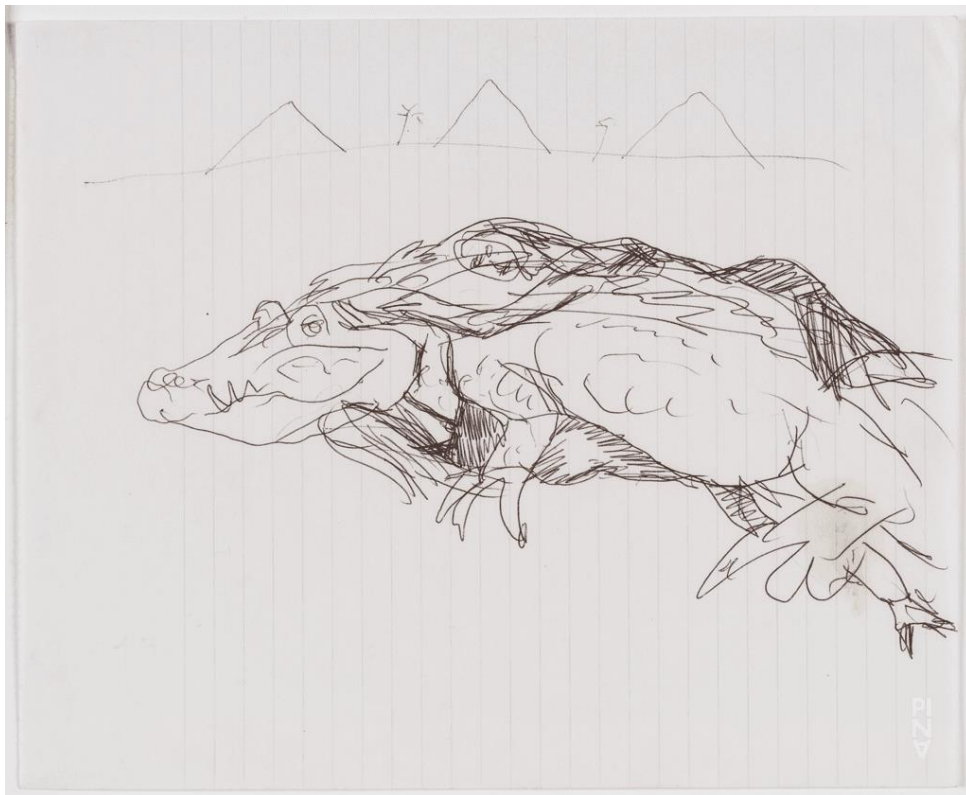
En el caso de *Keuschheitslegende* o *La leyenda de la castidad* (1979) son unos enormes cocodrilos los que se desplazan con aparente normalidad igualmente sobre un ambiente acuático pero figurado, para los que es imposible obviar la referencia al mítico ser arrojado al fondo de la montaña sobre la que se celebraba en la Antigüedad el triunfo del orden sobre el caos de la naturaleza imprevisible en Delfos y que ahora, se mueve liberado con total soltura como exponente de expresividad superlativa en coexistencia pacífica con el ser humano, igualmente desenfrenado.



*Keuschheitslegende (La leyenda de la castidad)* © Pina Bausch Foundation



Jean Berain. Diseño de máquina para escena infernal. Siglo XVII



Sendos diseños de Borzik para La leyenda de la castidad. ©Pina Bausch Foundation



*Keuschheitslegende (La leyenda de la castidad)* © Pina Bausch Foundation

A esas alturas, las obras de tan sincrónica sinfonía se han convertido en ostensibles ejemplos de danza performativa expresionista, con escenografía descarnada, como la vida misma, que impregna el carácter del propio baile. Ni en el mejor de los sueños de Noverre, en su disputa con Servandoni por la preeminencia de la dramaturgia escénica, habría imaginado tan fructífera asociación entre baile y escenografía. En *Café Müller* (1978) se reforzó dicha conexión. Bausch ejecuta movimientos catárticos y Borzik va despejándole el camino, trazando el itinerario entre una aparente maraña de sillas que simulan el interior de un local, contribuyendo con la dirección escénica a tal manifestación de corporal liberalidad.



*Café Müller*. Diseño escenográfico de Borzik © Pina Bausch Foundation



En *Kontakthof*, el movimiento grupal que busca el diálogo empático con el espectador parece igualmente constreñido a un salón de baile, el cual, sin embargo, es redimido por una pared aséptica a manera de gran telón de fondo sobre el que se emplaza una pantalla que induce a la doble ficción del teatro en el teatro, la paradoja metafórica barroca, en este caso lograda a través un espacio escenográfico simplificado al máximo.

Espacio abierto. Espacio ilimitado.

Espacio natural. Espacio real.



*Kontakthof*

<https://youtu.be/4ZbfsLW707I>

Teatro dentro del teatro. Concepción barroca transformada en espacio diáfano.

La fugacidad del montaje transitorio y efímero trasciende a categoría de universalidad a través de este trabajo de intrínseca colaboración. Al fin y al cabo, el objetivo es perturbar como el *stupire* de la estupefacción barroca, epatar a cualquier precio, para tocar la fibra emocional del espectador. Salvando siglos y distancia cronológica, objetivo y razón de ser de escenografía y baile han llegado a la confluencia sintética, que desmonta antiguas rivalidades ya mencionadas, como las de Servandoni y Noverre en el siglo XVIII. A partir de la realidad verosímil se trasciende a un mundo imaginario. Exactamente igual que preconizaba Alberti, cuando decía que había que contemplar el artificio como si uno se asomara a una ventana y lo que viera fuera prolongación del espacio real, pero al fin, ilusorio. Espacios de libertad en ambos casos, prolongación de la imaginación del artista y del espectador que participar del engaño con devoción mística.

De la misma forma que el árbol de Buontalenti<sup>4</sup> -uno de los recursos escenográficos ideados para la representación de los *Intermezzi* de *La Pellegrina* (1589) en los espectáculos florentinos para los Medici- que regenera su floresta a ojos de los espectadores ocultando el mecanismo o tramoya que lo hacía posible, ahora la metáfora cosmogónica se lleva a cuevas directamente, tal como se ve en la ya icónica imagen del montaje con el que Bausch cerró su trayectoria profesional y vital en 2011. La vuelta al origen. El canto del cisne de una artista a la vanguardia, que murió sin poder asistir al estreno de su creación y que retrotrae indefectiblemente a sus inicios con Borzík, donde se gestaron los ideales de una nueva concepción del movimiento, emanado y en comunión con la Naturaleza en todas sus acepciones.

<sup>4</sup> Bernardo Buontalenti (1531-1608).



Clementine Deluy en Como el musgo en la piedra 2011. © Foteini Christofilopoulou



Recreación con IA de la mítica imagen de la danza ideada por Pina Baus.

Pocas veces las nuevas tecnologías -aún hasta ahora al menos- logran trascender el sentido y la iconografía original. En este caso la hiperrealidad se impone sobre su *alma mater* y la metáfora de la Naturaleza se aligera de su carga emanando del mismo corazón del ser humano, cual prefiguración contemporánea del mito de Dafne o de la regeneración asociada al de Perséfone.



*Dos que caminan juntos*

Desde la concepción clásica del baile figurado y pautado, de connotaciones metafóricas, a la explosión de raigambre helenística e intrínseco carácter deconstructivo y catártico, que tras las primeras vanguardias se consolidaron en una danza posmoderna, de la que Bausch y Borzic fueron indiscutibles protagonistas.

*“haciendo que el goce fuese momentáneo como el sonido, breve como un corto sueño y fugaz como el relámpago que en la oscuridad de la noche ilumina el cielo y tierra, y antes que el hombre tenga tiempo de decir «mira», se ha perdido ya en el seno de las tinieblas. Tan pronto las cosas brillantes se abisman en las sombras...”*

*El sueño de una noche de verano. Shakespeare.*