

La espacialidad de los afectos en Pina Bausch

Marcelo de Andrade Pereira

(Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)

Traducción de Elaine Padilha Guimarães

¿Puede un afecto ocupar un lugar? Si lo pudiera, ¿qué lugar sería ese? Tales preguntas, aunque claras, dejan un margen de interpretación. La cuestión no es, en efecto, de orden figurativo o retórico; atañe a la posibilidad o no de que algo inmaterial o ausente sea materialmente tangible, que tenga, por decirlo así, una dimensión propiamente espacial. La paradoja está menos en un oxímoron que en la constitución misma del afecto y de su transmisión, es decir, de ser afectado por algo que adquiere su presencia en el contexto de la escenificación. Estrictamente hablando, se trata más bien de discutir el carácter material de lo que supuestamente no estaría presente (en su sentido espacial, no significando, por lo tanto, una representación de lo ausente) que de discutir precisamente el concepto de afecto en general. Existe, por lo tanto, un lugar específico, el del método y de la obra de Pina Bausch, célebre realizadora alemana.

A Pina Bausch no necesitamos presentarla. Su pensamiento y su obra están muy presentes en el marco de las formas de expresión escénica en el pasaje del siglo XX al XXI. Como es ampliamente conocido, la danza-teatro de Pina Bausch constituye un dominio específico de lenguaje, mejor dicho, de un *no lenguaje* o de un *entre lenguaje*. El *Tanztheater* se caracteriza, por cierto, como algo que *no* es ni teatro ni danza. Conviene recordar el modo en que José Gil entiende esa singular forma de expresión. En su bello artículo titulado *Gestos do pensamento*, dedicado a la coreógrafa, Gil sugiere que la danza-teatro de Bausch “faz correr um fio que serpenteia entre todos os gêneros de espetáculos (ou performances)”.¹ Su

¹ José Gil, “Gestos do pensamento: Pina Bausch”, en José Gil, *Movimento total: o corpo e a dança*; Lisboa, Relógio D’Água 2001; p. 214.



declaración tiene respaldo en una forma de composición que emplea todos los medios expresivos para llevar a cabo la creación de una atmósfera afectiva, de un espacio de sentidos multidimensional más que de una narrativa completamente estructurada que hay que representar que ser interpretada por el público.

Hasta ahí no hay novedades. El intento de ruptura que mencionábamos más arriba está relacionado, además, con una serie de dispositivos artísticos que han reconfigurado el territorio de las artes en la segunda mitad del siglo pasado, los cuales buscaron atenuar el hiato histórico e institucionalizado entre la vida entre la vida y el arte, entre ellos, los happenings, las instalaciones y las performances. Pina Bausch es, en ese sentido, una más en medio a muchos que borraron los límites de los lenguajes artísticos, de modo a sacar de la conjunción de formas la potencia máxima de los afectos. Tributaria tanto de los grandes innovadores de la danza moderna –Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, entre otros– cuanto de los happenings y performances, la obra de Pina Bausch proveyó soporte al movimiento de danza posmoderna, como bien nos recuerda Royd Climenhaga.² Su danza-teatro extrae de Graham y Humphrey una estructura dramática que tiende más a una *presentación* que a una *interpretación* literal de una narrativa cualquiera; sus primeras obras, basadas en piezas musicales –tales como *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky, *Orfeo y Eurídice* de Christoph Willibald Gluck– constituyen marcos indiciarios de una reducción del ballet a un conjunto de imágenes que pretendieron captar el núcleo de lo que se narra musicalmente. El rito sacrificial de la *Consagración*, por ejemplo, se lleva a cabo sobre un palco cubierto de tierra, en que uno ve expuestas la pérdida de la inocencia y la muerte en la forma, respectivamente, de un vestuario que va del blanco al marrón –en la medida en que los cuerpos de los bailarines, anteriormente limpios, se van ensuciando por el contacto de su sudor con la tierra– y en el agotamiento físico de la bailarina en la piel de la elegida.³

Aunque las primeras obras de Bausch estén signadas por la *representación* de narrativas musicales, como *Ifigenia en Táuride*, de 1973, también de Gluck y las ya mencionadas *Consagración de la Primavera* y *Orfeo y Eurídice*, de 1975, ello no

² Royd Climenhaga, *Pina Bausch*; London and New York, Routledge 2009; p. 07-08.

³ Idem; p. 10-11.



quiere decir que en ellas ya no se hubiese constituido el modo de escenificación que le sería tan característico. Sus experimentaciones en danza-teatro empiezan allí. Sin embargo, sólo adquieren una forma más acabada en las ya clásicas obras *Barba Azul*, de 1977; *Ven, danza conmigo* del mismo año; *Kontakthof* y *Café Müller*, de 1978. En *Barba Azul*, Bausch quita de la danza el primado del movimiento, la saca del centro, teatralizándola, extrayendo la máxima potencia de la significación; la música, que es de Béla Bartók, ya no guía la acción. Como hemos visto anteriormente, el elemento musical hacía del movimiento su rehén; en esa obra, por el contrario, la música es manejada en función de los movimientos, aunque sea ella el mote de la propia obra. Además, esa es la primera vez que Bausch privilegia un proceso más colectivo de creación, ya que inserta, por medio de la investigación autobiográfica, las experiencias de todos los que hacen parte, en especial de los *performers*.

Dicho de otro modo, con *Barba Azul*, Bausch inaugura un proceso que se funda en la respuesta de los individuos a las cuestiones que motivan la obra. Sin embargo, será solamente con *Ven, danza conmigo* que la experiencia pasada de los *performers* es utilizada como base de la escenificación, es decir, que presenta a los individuos por sí mismos.⁴ Lo mismo ocurre en *Kontakthof*: el presentarse del *performer* como él mismo recibe allí un doble tratamiento. En esa obra, los *performers* se presentan ante el público –desde el principio– como sujetos de hecho y sujetos de ficción, exhibiendo sus cuerpos, mostrando sus dientes, presentándose frontal o lateralmente, a fin de subrayar, quizás, la naturaleza de aquél espacio como espacio de exhibición, lo que implica darse a ver al otro, a un *otro*, el público, que ya está ahí para ver lo que se da a ver. Juntamente con *Café Müller*, también de 1978, esa obra y las otras mencionadas –*Barba Azul* y *Ven, danza conmigo*– constituyen el período de definición del *Tanztheater* como tal.

Todavía cabe enfatizar, acerca de esa sistemática de trabajo –presentificada por el *performer*–, que las obras de Pina Bausch no se limitan a una simple recolección de las más diversas experiencias y su organización dentro de la estructura dramática. Su técnica de rememoración –para algunos comentaristas

⁴ Royd Climenhaga, ob. cit.; p. 20-21.



comparable al psicoanálisis– constituye una forma de redimensionamiento de lo vivido, más que su mera reescenificación. Esta implica una tomada de conciencia por parte del *performer* que permite circunscribir, en el espacio de la escena, acciones *dadas*, por lo vivido, y acciones *posibles*, que hay que vivir o que son posibles de ser vividas por él.

De acuerdo con Norbert Servos, la exploración tanto del universo subjetivo de los *performers* como del cotidiano en general en la obra de Pina Bausch responde, hasta cierto punto, a una especie de *mutación subjetiva* que estaría ligada, por un lado, a las configuraciones sociales y, por otro, a las estructuras de las propias formas expresivas. O sea, para Servos, “el individuo y la sociedad forman una unidad de interacciones”, de tensiones establecidas entre el mundo exterior (de las reglas, de las normas, de las costumbres) y el mundo interior (de las pasiones, de los deseos, de los sentimientos no adiestrados por la razón), y es exactamente en ese contexto que los comportamientos humanos se desarrollan. La obra de Bausch traería al orden del día, por medio de analogías y repeticiones, la variabilidad de esos comportamientos, y, al hacer uso de esa multiplicidad, la posibilidad de transformarlos.⁵ En su obra *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*, Ciane Fernandes reitera esas afirmaciones al señalar que “la identidad corporal individual no es auténtica ni es contrastante a la sociedad. El cuerpo individual es un cuerpo social.” De acuerdo con ella, Bausch explora el “mapa corporal adquirido a través de la repetición desde la niñez”, transformándolo en una forma estética que re-presenta la experiencia pasada, haciendo al cuerpo consciente de su propia historia.⁶

Con relación al segundo tópico de la mutación intuido arriba, hay la transformación de las formas expresivas que consiste en la contienda entre la tradición, lo ya consolidado –como la danza clásica, por ejemplo, que con sus códigos y esquematizaciones, con sus reglas austeras, que mucho se asemejan al propio funcionamiento de la sociedad, constreñirían la actuación del sujeto, en el sentido que le sea más amplio– y la danza-teatro, como lenguaje que prescinde de

⁵ Norbert Servos, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poison rouge*; Paris, L'Arché 2001; p. 34-35.

⁶ Ciane Fernandes, *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*; São Paulo, Annablume 2007; p. 30.



la ordenación/adequación del cuerpo del performer a códigos preestablecidos (lo que incurre en una especie de alienación e indiferenciación del sujeto, o sea, ausencia) en favor de su presencia, o, para decirlo de otro modo, de integración del sujeto a la escena.⁷

Analogía y repetición son, por su parte, elementos que permiten verificar un principio de orden mimético en la base de las construcciones escénicas de Bausch, tanto en lo que concierne a los performers cuanto a los paisajes afectivos y escenográficos que los rodean. Susan Kozel supone que tal principio constituye *por* y se constituye *como* momento de distorsión, sin quedar reducido, por lo tanto, a una mera reproducción o imitación.⁸ El concepto de mimesis de Kozel se basa, por su parte, en la acepción aristotélica del término, según la cual la mimesis es una forma de amplificación del sentido (dado y producido) de lo que es imitado. La mimesis en Bausch expande lo vivido, se acerca de ello, lo hace más reconocible, inclusive sin superarlo –porque lo distorsiona– y lo distorsiona, porque lo supera.

En Bausch, como hemos visto, los *performers* tienen nombres; son llamados por esos nombres, convocados a tomar parte en la escena como tales o como una versión de ellos mismos; esos individuos tienen nacionalidades, fuerzas, debilidades, historias, experiencias que le son particulares, específicas. En dichos espectáculos, la construcción de la escena resulta de la actuación del sujeto y no lo inverso. El *performer* no representa, rigurosamente hablando, ningún personaje, por lo menos, no bajo la forma de algo que pueda ser externo o ajeno a él mismo. Evidentemente, esa constatación no se aplica, como hemos subrayado, a la serie de *representaciones* que caracterizaron la obra inicial de la coreógrafa alemana, tales como *Ifigenia en Táuride* (1973), ni tampoco a *Orfeo y Eurídice* y *La Consagración de la Primavera* (1975).

Pina Bausch extrae de Rudolf Laban, Mary Wigman y Kurt Joos un proceso basado en la conexión entre el flujo y el ritmo corporales al espíritu del *performer*, llevándolo a la creación de una serie de movimientos que evocan sus sentimientos,

⁷ Norbert Servos, ob. cit.; p. 35.

⁸ Susan Kozel, "The story is told as a history of the body': strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch" In: Jane C. Desmond (org.), *Meaning in motion: new cultural studies of dance*; Durham/London, Duke University Press 1999; p. 101.

sus experiencias, que los presentifican en la escena, vocal y gestualmente.⁹ De ahí que es evidente que tal trabajo sea distinto de lo que existía hasta entonces, tanto en el ámbito del teatro como de la danza, formas expresivas cuyos procesos de creación eran señalados por la exterioridad. Es en la figura del dramaturgo, del director o del coreógrafo -y no en la del actor o bailarín- que se delineaba la representación de una narrativa en el dominio de las artes de la escena, antes de la ascensión de aquellos grandes innovadores. Tampoco la noción de narrativa se presentaba problemática en la obra de Pina Bausch, ya que se aproxima más a la narración, cobrando el sentido acuñado por el filósofo (también alemán) Walter Benjamin, que propiamente a la narrativa, concebida como una estructura lógica y lineal que encadena acciones que son representadas o presentadas en la escena.

Esa afirmación se aviene, ciertamente, con las intuiciones de Inge Baxmann acerca del mismo término, aunque aparentemente sean contradictorias. Para la autora, la danza-teatro de Bausch es menos una historia que hay que contar que experiencias escenificadas. Dado que el cuerpo es el medio narrativo -que con sus gestos, sus movimientos, crea imágenes; que con sus continuidades e interrupciones dibuja, provee contorno a un lugar, a un espacio de afectos- no se puede, de ese modo, atribuirle una función propiamente textual, un significado completamente reconocible.¹⁰

Lo narrado en las obras de Bausch se refiere a lo que no puede ser dicho, a lo que no se expresa en un lenguaje lógico y preciso y, sin embargo, es pasible de ser vinculado a un conjunto de representaciones que le son anteriores o ajenas - lo que no quiere decir que sea contradictorio-, siendo reconocido en el establecimiento de una relación estética que implica aproximarse al otro, a sus gestos, a sus movimientos, sin prejuizar funciones y sentidos. Las imágenes producidas por Bausch y sus *performers* hacen repiquetear el lenguaje, denunciando ora sus límites, ora sus potencialidades, sobre todo porque es dentro de ese dominio, el del lenguaje, que un no-lenguaje -como algo que sería refractario a ella misma, aislada del discurso por fuerza de su materialidad- puede

⁹ Royd Climenhaga, ob. cit.; p. 04.

¹⁰ Inge Baxmann, "Dance Theatre: rebellion of the body, theatre of images and an inquiry into the sense of the senses" In: Royd Climenhaga, *The Pina Bausch Sourcebook: the making of tanztheater*; London, Routledge 2012; p. 144.

presentarse y, por consiguiente, tornarse presencia plena. En otras palabras, Pina Bausch crea con sus obras un campo no hermenéutico, concepto concebido por Hans Ulrich Gumbrecht.

Para Gumbrecht, el campo no hermenéutico denomina un territorio de imantación de sentidos que son los más diversos, los más incongruentes, a contrapelo de la hermenéutica, que supone una relación necesaria entre la expresión y la interpretación, entre el signo y el significado. En el campo no hermenéutico, la presencia –como vector espacial, físico y no mental– se antepone al significado que le puede ser atribuido. El no hermenéutico es el campo del posible, donde la presencia tiene preeminencia; invoca, por lo tanto, un “mundo cada vez menos estructurado y cada vez más viscoso y flotante”.¹¹ Otro punto que hay que destacar se refiere a la amalgama –en verdad, una entre varias amalgamas posibles– que Gumbrecht supone que se establece –en el y como campo no hermenéutico– entre el lenguaje y la presencia.

Gumbrecht piensa el *lenguaje* como una *realidad física*, sea hablada o gesticulada, que afecta nuestro cuerpo. Para él,

cuando la realidad física del lenguaje alcanza una forma, [...] decimos que esta forma posee un ‘ritmo’ – un ritmo que podemos sentir e identificar independientemente del significado que el lenguaje ‘carga’.¹²

Otra amalgama mencionada por Gumbrecht dice respecto a la capacidad del lenguaje que “bajo determinadas condiciones [...] [hace] tornar el pasado tangiblemente presente”. Sin embargo, uno debe subrayar que esa presencia del pasado no presente no pertenece a la categoría propiamente temporal, sino espacial. O sea, Gumbrecht infiere que “muchos objetos del pasado nos son simplemente tangibles en el espacio”; libros, herramientas, armas, edificaciones y “inclusive ciertos paisajes rurales o urbanos que sabemos que han sido escenario de eventos ‘históricamente importantes’”.¹³

¹¹ Hans Ulrich Gumbrecht, “O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação” In: Hans Ulrich Gumbrecht, *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*; Rio de Janeiro, EdUERJ 1998; p. 138.

¹² Hans Ulrich Gumbrecht, “A presença realizada na linguagem: com atenção especial para a presença do passado” In: *História da Historiografia* n. 03; Ouro Preto set/2009; p. 14.

¹³ IDem; p. 17.



En Pina Bausch, esa materialidad pasada (o del pasado) se expresa tanto en la exploración de un conjunto gestual, de una disposición física y anímica de los *performers* –que se remontaría, como resaltamos, a la niñez de los mismos– como en la materialidad (escenográfica) de un escenario de teatro que presentifica lugares o atmósferas afectivas, que construye un espacio real a partir del ficcional o del ficcionalizado, del imaginario de una determinada experiencia, que es, como también se ha observado, revivida en el escenario del teatro, presentada y no simplemente representada. Es interesante subrayar, inclusive, que el espacio tiene otra significación en el danza-teatro de Pina Bausch. Baxmann recuerda que el espacio en Bausch no debe ser entendido solamente como un “enlace entre vectores, velocidad y variabilidad temporal, como movimiento y direccionamiento local”, sino como sensación, en términos de condiciones emocionales.¹⁴ El espacio en Bausch oscila entre el registro subjetivo e el objetivo, por fuerza de su materialidad.

Como bien se sabe, buena parte de la producción de Pina Bausch resulta de una serie de residencias artísticas que realizó con su troupe alrededor de todo el globo terrestre. De esas expediciones retenía y plasmaba, bajo una forma estética distinta, la cultura del pueblo con que había establecido contacto por un corto período de tiempo, del cual había, por decir así, tomado parte. India, Brasil, Italia, Turquía, Hungría y Japón son apenas algunos entre innúmeros países que acogieron o fueron acogidos por Bausch. La experiencia vivida en esos lugares –y de ellos derivada– no es ilustrada ni tampoco ilustrativa en el escenario teatral de la coreógrafa alemana.

Las escenificaciones que tienen ciudades como fundamento invocan un universo de sentidos que no se dan solamente en una representación gráfica o inclusive estereotipada de los paisajes naturales, arquitectónicos y humanos que identifican esos locales. La India de Pina Bausch, vista en *Bamboo Blues*, de 2007, se erige delante de una cortina blanca plisada que ora devela, ora oculta a los *performers*.

¹⁴ Inge Baxmann, ob. cit.; p. 146.



La cortina blanca de *Bamboo Blues* se presenta, así, como análoga al velo engañoso que recubre nuestra percepción –etnocentrada– de la cultura india. En esa obra, India se produce y se deshace en el traspasar de una tela a través de la cual nada puede ser de hecho visto, sino aquello o aquellas imágenes que se proyectan sobre ella. No hay en *Bamboo Blues* ninguna remisión reductora a la cultura o al paisaje indiano; tales elementos se encuentran sintetizados en el lenguaje de Bausch, en los afectos que toman lugar en el escenario, que se materializan bajo la forma de sensaciones: olores, sonidos, *trompe-l'oeil*. De India, Pina Bausch retiene la alegría, las creencias, las costumbres, la espiritualidad de un pueblo, no necesariamente haciendo uso de los signos que supuestamente la identificarían. Retiene, inclusive, la certeza de que cualquier intento de comprender tal cultura constituye un emprendimiento destinado de antemano a fracasar y en eso está su exuberancia, en ese margen, en ese hiato entre lo vivido y su expresión. La interpretación, en ese sentido, es siempre y *a priori* insuficiente.

Lo mismo se aplica, por ejemplo, al sentido, mejor diciendo, a un sentido pasible de ser aprehendido en *Japón* de Bausch, tal y como se da a ver en la obra *Ten Chi*, de 2004. En ella, una cola de ballena irrumpe en el piso, ocupando un lado del escenario. En un dado momento del espectáculo, copos de nieve o pétalos de flores de cerezo caen, suavemente, sobre los performers. Ese elemento constituye una incógnita, instaura una dificultad interpretativa que la realizadora no hace hincapie de solucionar, de disolver. Es lo que es, es lo que el público siente como si fuese.



En imagen: *Ten Chi* (2004)

Foto: Bettina StöB

Fuente:

<http://www.pina-bausch.de>

Del mismo modo que Gumbrecht, también Pina Bausch resistía a la idea de que la interpretación pudiera captar el mundo en su integridad y dinamismo y aún de que pudiera dar cuenta del sentido en sus obras. El carácter paradójico de sus obras es un indicio de su posición de rehusar una interpretación única y pretensamente fidedigna. Como se puede percibir, en más de una ocasión Pina Bausch fue extremadamente clara en relación a la multiplicidad de puntos de vista que podrían ser establecidos por las imágenes que ella ha creado, junto con sus performers, de los afectos que con ellos había plasmado, dado un lugar, presentificado. Sin embargo, como bien señala José Gil, esa multiplicidad no implica necesariamente una polisemia, ya que sigue la "misma dirección que la obra induce", lo que quiere decir que pueden ser opuestas entre sí, contradecirse, "atentar contra el gusto subjetivo de cada espectador".¹⁵ El sentido de lo narrado pasa adelante de la narrativa.

En ese sentido, es necesario subrayar que la remisión a la noción de narración en Walter Benjamin que utilizamos para caracterizar la obra de Bausch no es, de ningún modo, accidental y eso se debe a dos razones. Para Walter Benjamin, la narración dice respecto a una forma historiográfica de transmisión de sentidos social e colectivamente construidos. El conjunto de esas significaciones constituye lo que él llama *de tradición*, entendida como la carga de un saber que rige por tiempo indeterminado, por su eficacia y atemporalidad.¹⁶

Se refiere a una especie de conocimiento que no se transmite y ni siquiera se recibe sólo racionalmente; se trata de un conocimiento que se da epidérmica y visceralmente, como y en la experiencia. Walter Benjamin sigue, en efecto, un concepto de experiencia que pone el individuo en la posición de sujeto, de un sujeto que es susceptible a lo que ocurre, que es traspasado por la historia, que influye y se deja influir por la misma. El sujeto de la experiencia de Benjamin es, en ese sentido, próximo y, quizás, similar al sujeto que se presenta en el decurso de las acciones escenificadas en las obras de Pina Bausch, como también producidas por él mismo.

¹⁵ José Gil, ob. cit.; p. 213.

¹⁶ Walter Benjamin, "O Narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov", en Walter Benjamin, *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas I*; São Paulo, Brasiliense 1994; p. 197-221.



A fin de cuentas, el sustrato de la acción sus obras es siempre la experiencia humana como tal, o, para decirlo de otro modo, aquello que queda como sentido o es aprehendido como sentido o significación de la experiencia de los *performers* – que, como se puede observar, no está despegada del mundo colectivo, del mundo social, sino que constituye justamente una variación del mismo. Siendo así, podemos afirmar que eso constituye el meollo de lo que es transmitido, presentificado en el escenario por los *performers*– lo que asegura, en cierta medida, más bien una reverberación en el público que precisamente su entendimiento. La palabra *reverberación* toma aquí el lugar antes reservado a la comprensión, al entendimiento; esta no se confunde con él, ya que indica algo más global y profundo, que permite, por su vez, reconocer un efecto producido por la obra que sobrepasa los límites dados por una razón discursiva, efectos que acarrearán una experiencia plena de sentidos, dados y producidos. Por sentido dado, entendemos la respuesta al material, la sensibilidad, la sensación; por sentido producido, un significado o su pléthora. Como experiencia, el estético remonta más bien a la significación que al signo, es un tipo de racionalidad elástica, productiva, multiplicadora de sentidos y no reductora como su antípoda.

Existe todavía un segundo aspecto de la narración y de la experiencia en Walter Benjamin que se correlaciona con al mismo tiempo en que identifica la obra de Pina Bausch. Veámoslo. De acuerdo con Walter Benjamin, el *narrador* –y aquí tomamos Bausch y sus *performers* como narradores– constituye una figura prototípica formada por la fusión de dos tipos de individuos, los cuales remontan a dos escuelas historiográficas diametralmente opuestas, que son el marino viajero y el campesino sedentario. El marino viajero representa el individuo cuyo saber viene de afuera: él narra los eventos que ocurrieron en un espacio muy lejano, transmite una experiencia que se caracteriza básicamente por su amplitud, diversidad, multiplicidad. El campesino sedentario, por otra parte, se refiere al sujeto cuya experiencia que hay que transmitir se da en la observación del ritmo de la tierra, de las costumbres, de los modos de ser y vivir de una comunidad dentro de un lugar determinado.¹⁷ Nos recuerda que “la amplitud del saber nómada en el narrador se

¹⁷ Walter Benjamin, ob. cit.; p. 199.



suma a la profundidad, la interioridad del saber campesino”.¹⁸ En la obra de Bausch, tales saberes se interpenetran de modo a materializar en el cuerpo del performer y del público los sentidos dados y producidos que esos mismos saberes – un saber de piel, hay que decirlo– constituyen.

Como hemos visto, Bausch actualiza, al mismo tiempo en que recrea con su lenguaje –que tanto traiciona cuanto permanece fiel a la experiencia– los lugares lejanos por los cuales pasó (en respecto a las obras producidas a partir de las residencias artísticas), pero también por los lugares de los sentimientos que habitan un montón de sensaciones que nos son propias, que confieren a nuestra existencia su presencia. En el escenario de Bausch, los afectos de la realizadora habitan, los de sus *performers*, como también de su público, el cual, a semejanza de los primeros, también actúa.

doutorfungo@gmail.com

ABSTRACT:

This article deals with the material aspect of affections in the work of German choreographer Pina Bausch. Through the research of her creation methods, the text intends to point out and describe forms of crystallizing and sharing meanings which constitute the non-hermeneutical field, which are, for that reason, refractory to an interpretative approach of the artistic event. We discuss also the relationship between presence and language in the context of creative process and in the scenic repertoire of Pina Bausch. This study relies on the theories of experience and narration by Walter Benjamin as well as on the theory of materiality of communication and on the concept of presence in Hans Ulrich Gumbrecht.

Palabras clave: Bausch, Danza-teatro, Presencia, Lenguaje, Afectos.

Keywords: Bausch, Dance-theatre, Presence, Language, Affections.

¹⁸ Marcelo de Andrade Pereira, “Usina do Trabalho do Ator: (des)caminhos da criação.”, en *Revista Brasileira de Estudos da Presença* v.02, n.02; Porto Alegre, jul/dez 2012; p. 526.