

Pina Bausch.
Cuerpo y danza-teatro

Publicado con la colaboración de

Instituto de la Cultura
y las Artes de Cancún

Universidad Nacional Autónoma de México,
CulturaUNAM,
a través de la Dirección de Teatro

Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro

Gloria Luz Godínez

Prólogo
Fernando Renjifo

PASODEGATO

© de los textos: Gloria Luz Godínez Rivas, Fernando Jiménez Renjifo

Primera edición, 2017

Segunda edición, 2025

© Paso de Gato

Retorno 814 #8, Colonia El Centinela, c. p. 04450, Alcaldía Coyoacán,
cdmx, teléfonos: (55) 7573 5951, 7573 5952

www.pasodegato.com

editor@pasodegato.com, editorialpdg@gmail.com

ISBN: 978-607-69991-

Diseño de portada: Estefanía Leyva

Fotografía de portada: *Bandoneón* (1981), Pina Bausch. Dominique Mercy. © Ulli Weiss

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico sin autorización.

Impreso en México

ÍNDICE

PREFACIO	9
PRÓLOGO	
Un paseo con el espectro de Pina Bausch, <i>Fernando Renjifo</i>	13
INTRODUCCIÓN	19
1. GENEALOGÍA DE PINA BAUSCH	23
1.1. El cuerpo en las artes escénicas: de Aristóteles a Isadora Duncan.	24
1.2. La danza expresionista alemana.	33
1.3. La Judson Dance Theater de Nueva York	38
1.4. Antonin Artaud	40
1.5. Bertolt Brecht.	42
1.6. Pina Bausch	44
2. INICIOS DE PINA BAUSCH	49
2.1. <i>Orfeo y Eurídice</i>	49
El mito y sus interpretaciones	49
Ópera de Gluck	54
Ópera-danza de Pina Bausch	56
2.2. <i>La consagración de la primavera</i>	73
Historia de un estreno	73
Coreografía de Pina Bausch.	80
3. CONSOLIDACIÓN DE PINA BAUSCH	87
3.1. Entre lo público y lo privado	88
3.2. La escritura de Pina Bausch	91
3.3. <i>Café Müller</i>	96
Creación de espacio y tiempo	98
Fenomenología de gestos	100
Teatro visual	103
Repetición dinámica	106
Espectralidad sin representación.	114
3.4. <i>Kontakthof</i> . Cuerpo, género y efectos del tiempo	118

4. ITINERARIOS DE PINA BAUSCH	123
4.1. Ética y encuentros	123
<i>Tanzabend II</i> (Madrid)	123
4.2. Seres y rincones que se revelan al <i>flâneur</i>	126
<i>Viktor</i> (Roma)	126
4.3. Sigilosos sonidos de la migración	129
<i>Masurca Fogo</i> (Lisboa)	129
4.4. Un escenario en ruinas	134
<i>Palermo, Palermo.</i>	134
4.5. Efectos de superficie en el país de las maravillas	138
<i>Wiesenland</i> (Budapest)	138
4.6. Una nueva infancia	140
<i>Der Fensterputzer</i> (Hong Kong)	140
4.7. Trazos circulares	144
<i>Bamboo Blues</i> (Calcuta y Kerala)	144
4.8. La criticada felicidad de Pina.	148
<i>Ten Chi</i> (Saitama)	148
<i>Água</i> (São Paulo)	151
<i>Nur Du</i> (Los Ángeles)	154
4.9. Travestismo	155
<i>Bandoneón</i> (Buenos Aires).	155
4.10. El pez dorado	161
<i>Danzón</i> (México)	161
4.11. La última pieza	165
<i>"... Como el mosquito en la piedra, ay sí sí sí..."</i> (Santiago de Chile)	165
CONCLUSIONES	169
APÉNDICE	173
Entrevista a Irene Martínez Ríos (México)	174
Entrevista a Antonieta Astudillo (Chile).	180
REPERTORIO DE OBRAS.	185
BIBLIOGRAFÍA.	207

PREFACIO

Hace más de diez años comencé la investigación que dio lugar a este libro que hoy se edita por segunda vez sumando la voz de mi querido amigo y maestro Fernando Renjifo. Al mirar atrás observo con alegría cómo ha crecido este texto, pues es una oportunidad para revisar lo que ha legado y lo que promete. Me reconozco heredera de Pina Bausch por decisión y circunstancia.

Hay una fuerza espectral que acompaña a este libro, la invoqué en el proceso de escritura sin comprender plenamente la magnitud de este espectro que aparece y desaparece constantemente; lo explico bien a lo largo de estas páginas, mis lecturas insistentes sobre el tema se hacen notar. Sin embargo, son el tiempo y la vida cotidiana las únicas formas posibles de encarnar la comprensión espectral de una herencia. Hoy, diez años después, puedo decir que soy heredera de Pina Bausch. La coreógrafa alemana que deconstruí con esta investigación es hasta cierto punto mi fantasma. No es —nunca podrá ser— el retrato fiel de una maravillosa artista en cuerpo de mujer, de carne y hueso; sin embargo, es mi versión, mi maestra y mi compañera creativa.

Pero hay algo más, el espectro de Pina se revela en los momentos más insospechados. Esta nueva edición es, sin duda, una de esas apariciones imprevistas. Yo no escribí este texto para publicar un libro, mucho menos pensando que tendría este nuevo destino. En todo caso, su finalidad práctica era titularme en un doctorado en Literatura, y así fue. Pero el verdadero impulso para escribir fue corporal, el calor de la escritura surgió de mis entrañas, yo necesitaba seguir bailando mientras escribía. La afirmación principal en este libro es “Hay cuerpo” y mi escritura es una constatación del cuerpo que baila, sobre todo cuando el cuerpo, en algún momento, parece que no se mueve. Yo necesitaba afirmar a los cuerpos en la escena mientras decidía dejar de bailar. Lo explico.

Me formé como bailarina de danza contemporánea en la Ciudad de México y obtuve mi grado en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México, ambos mundos, aparentemente alejados, pude unirlos a través de la reflexión sobre el cuerpo, territorio de exploración, creación, superficie de afectos, efectos, fuerzas productivas y performativas. Después crucé el Atlántico y me quedé a vivir en la isla de Gran Canaria, aquí me casé, intenté bailar con poco éxito, hice mi doctorado en Teoría de la Literatura,¹ me embaracé y escribí sobre Pina Bausch entre el embarazo, el parto, la lactancia y el destete. En ese nuevo proyecto de vida familiar había poco espacio para la danza y sólo pude bailar desde la escritura.

Mientras escribía comencé a ser madre, tenía reflexiones poco académicas que no llegaron al texto, las rumiaba en silencio. En aquellos años y en la figura de una tesis de doctorado no podía permitirme escribir sobre ello; sin embargo, recuerdo cuando pensé por primera vez: “Pina Bausch fue madre de un niño y pudo hacer todo lo que hizo, ¿cómo lo hizo? Yo apenas puedo arrebatar algo de tiempo al hogar y la crianza para leer y escribir, ya no digamos para bailar”. Cuando salió la película *Pina* de Win Wenders llevé a mi bebé en un rebozo y lo amamanté en el cine; no anoté nada, ni una palabra, todo era cuerpo, leche, piel, sudor, pura emoción. Recuerdo también que le conté a mi hijo pequeñito la historia de Orfeo y Eurídice muchas veces y respondí a sus preguntas como si se tratara de un cuento de hadas. Ninguna de estas reflexiones sobre lo que hoy se llama “maternar” está presente en la tesis, en aquella época yo debía cumplir con el lenguaje académico y acepté en silencio las microviolencias implícitas en él; nadie me pidió callar, es cierto, pero el silencio autoimpuesto es el nudo más difícil de desatar.

Así, los espectros de Pina caminaron por la casa de madera con los pies descalzos y los ojos cerrados, aparecieron pronunciando secretas palabras,

¹ La Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) fue adquiriendo los materiales para esta investigación sobre Pina Bausch y poco a poco fui leyendo las primeras adquisiciones, revisando citas y bibliografía para seleccionar nuevo material y pedir los libros necesarios, la mayoría fueron consultadas en otras lenguas, sobre todo en inglés y francés, alguno en portugués y uno muy importante en alemán, *Introducción a la mortalidad* de Ronald Kay (1988), traducido por mi amiga Genoveva Armas. Hay que volver a decir que hasta antes de mi investigación, había muy poco material en castellano; este libro se ha posicionado ya como una referencia para posteriores estudios bauschianos tanto en Latinoamérica como en España y así lo demuestra esta segunda edición.

danzando sobre la mesa, sentándose conmigo al sofá mientras acariciaba la carita del bebé imaginando danzas por venir. En el fondo tenía un miedo enorme a renunciar a la vida profesional y una profunda tristeza por haber dejado de bailar. La escritura de este libro me salvó, hizo que mi cuerpo de madre pudiera existir como cuerpo performativo en un espacio espectral. Afortunadamente, nada es para siempre, todo es cuestión de tiempo. Hoy desarrollo mis propios proyectos de investigación documentada y artes vivas. Hasta la fecha sigo dedicándome al cuerpo en sus diferentes manifestaciones: deseo, repetición, migración, género, descolonización y feminismos territoriales; trabajo desde las cosmovisiones de México y Canarias, que a menudo se cruzan y se hacen visibles en mi cuerpo y en el de las mujeres que han bailado conmigo.

Repetir es volver a intentar, volver a subir la misma escalera y leer el mismo libro otra vez. Repetir puede dar lugar a lo nuevo. Como en las piezas de Bausch, la repetición performativa es profunda, ensancha el horizonte, se reiteran puntos de desigualdad, de flexión. Después de la muerte de Pina Bausch, la compañía ha seguido funcionando, diferentes directores artísticos han pasado por ella, hasta el más reciente, el francés Boris Charmatz. La estructura del repertorio es reponer las piezas de Bausch y alternarlas con nuevos espectáculos que lideran coreógrafos invitados. Por ejemplo, Charmatz propuso, en el verano de 2024, *Forever. Una inmersión a Café Müller de Pina Bausch*, con diferentes relaciones en el espacio y el tiempo escénicos. El teatro a la italiana se convirtió en una sala negra de ensayos con una escenografía original de la que el público podía entrar y salir durante las siete horas que duraba la inmersión. Veinticinco bailarines participaban en la escena bailando o dando testimonios de la creación de una de las más importantes piezas de la Tanztheater Wuppertal.

De manera paralela, Salomon Bausch, hijo de la coreógrafa alemana, creó la Fundación Pina Bausch para preservar los archivos existentes en forma audiovisual, fotográfica, programas de mano, notas, etc. También, la Fundación impulsó, entre 2020 y 2021, la reposición de *La consagración de la primavera*, con L'École des Sables de Senegal, con casi cuarenta bailarines de catorce países africanos interpretando la brillante coreografía de Bausch con música de Stravinsky. Hasta el año 2024 aún hubo presentaciones de esta versión africana de *Sacre* por ciudades como Tokio y Shanghái. Además, hay que señalar las estrategias de divulgación de la Fundación Pina Bausch mediante procesos educativos, entre ellos, la reciente reposición de fragmentos de la

pieza *Kontakthof* en la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana gracias al trabajo de Franko Schmidt.

Las reposiciones y reinterpretaciones de las piezas de Pina Bausch serán, inevitablemente, comparadas con su versión original, lo cual las dejará —valga la expresión— como un comentario al argumento principal. Sin embargo, hay que pensar en el cuerpo vivo como archivo, así, las recreaciones del repertorio pueden convertirse en un modo afectivo de historicidad. Si éste es el punto de partida para los remontajes, no me parece mal, pero hay que subrayarlo: las nuevas generaciones sólo conocerán desde la perspectiva del archivo el legado de Pina Bausch, lo que nos queda es cuestión de herencia y, como toda herencia, es espectral. Por eso nos damos a la tarea de volver a bailar, de leer y escribir sobre ella para volver a interiorizarla, a rememorarla haciendo un trabajo de duelo que no cesa, porque la memoria nunca es suficiente ni debería serlo, no es exacta ni verdadera, no es una, se multiplica en cada giro, en una y otra vuelta a las memorias de Pina Bausch.

Hoy es urgente recordar la frase que usaba a menudo: "Baila, baila, de lo contrario estamos perdidos". Se trata de una consigna que Pina escuchó de una joven gitana en Hungría, durante la residencia de creación en Budapest en el año 2000. La necesidad existencial del baile implícita en esa frase impactó tanto a Bausch que se convirtió en una de sus citas recurrentes.

A lo largo de la historia se ha demostrado que los ritmos son recursos imprescindibles para afrontar la vida cotidiana y reconquistar espacios de libertad, divinidad, pasión y alegría. Muchos pueblos azotados por las injusticias han desarrollado danzas maravillosas en medio de la catástrofe. ¿Y no es verdad que ahora, en 2025, sacudidos por la pandemia y las guerras, todos pertenecemos al mismo pueblo postrado ante la inmovilidad, el aislamiento y la injusticia? Somos el mismo pueblo confinado que mira la realidad a través de pantallas. Somos, a la vez, el cuerpo individual y el cuerpo social que ha perdido movimiento, ritmo y salud; por eso es urgente recuperar la energía y buscar estrategias para reestructurar nuestros cuerpos sin terror al contacto piel con piel. Hay que recuperar el placer, la danza y la alegría de vivir en comunidad, porque bailar y sanar también son actos políticos.

Cuando leo nuevamente las páginas de este libro, hay acontecimientos rítmicos y eso me alegra profundamente, porque experimento una vez más que en el cuerpo y en sus superficies no hay simetría posible; lo que hay es una danza dislocada que, en el mejor de los casos, dispara el gatillo de la felicidad en medio del campo de batalla.

PRÓLOGO

Un paseo con el espectro de Pina Bausch

Fernando Renjifo

Pertenezco a una de las generaciones que han tenido la suerte de asistir a las obras de la Tanztheater Wuppertal mientras vivía Pina Bausch. Lo considero una suerte porque podría, sin problema, alimentar el tópico que afirma que sus creaciones te transformaban la mirada, te nutrían, te inspiraban, te daban ganas de hacer (¡algo muy sintomático!). Recuerdo con bastante nitidez mis sensaciones y estados de ánimo al salir de cada una de las obras de Pina Bausch a las que asistí. Recuerdo salir muchas veces con una sonrisa profunda, invisible, de esas que tocan al mismo tiempo tanto la alegría como la tristeza existencial. Como si comprendieras el mundo y la historia de un plumazo. Y para quienes nos dedicábamos al teatro, la danza o la performance —y a las artes visuales—, eran una especie de revulsivo y ejemplo de libertad creadora. Ciertamente es también que, con el tiempo y tal vez a fuerza de ser tan prolífica, sus obras se fueron volviendo más previsibles, siempre con destellos y hallazgos, pero se podía reconocer en ellas ciertas fórmulas que se repetían, a lo que, por otro lado, toda artista tiene derecho. Otro tópico: el/la artista que hace siempre lo mismo, en el fondo, la misma obra. Lógico, y menos mal que existen e insisten.

Pero claro es que esa suerte a la que me refería no tiene que ver sólo con la edad o con el tiempo. Sino también con lugares geográficos, contextos culturales y posibilidades económicas. Aunque la Tanztheater Wuppertal giraba por los cinco continentes, obviamente no lo hacía con la misma frecuencia

por unos lugares que por otros, ni llegaba a todos los rincones del mundo. Recuerdo, por ejemplo, que cada vez que venía a Madrid, de tanto en tanto y generalmente con obras de repertorio —ya clásicas, con unos años encima—, era un acontecimiento, como supongo lo era en casi todas las ciudades adonde iba, y las entradas se agotaban rápidamente. En París se esperaba cada año por la misma época, en primavera, ávidamente, su última creación. Igualmente, las localidades se agotaban, con muchos meses de antelación, en cuanto se anunciaba la temporada del teatro en cuestión, incluso antes de saberse el título de la obra. Las veces que asistí en París a una obra de Pina Bausch fue casi por milagro, con un cartelito, escrito a mano, que decía “Je cherche billet”, por si a alguien le sobraba alguna entrada de última hora. Y había competencia dura, carteles mucho más audaces: “Soy artista”, “Soy bailarín/a”, “He venido desde no sé dónde”... Igual no entrábamos todas ni todos los que lo intentábamos, pero bastantes sí. Había una especie de solidaridad implícita, de ley no escrita que no permitía desperdiciar una entrada, y en aforos tan grandes siempre hay muchos faltantes. Estoy hablando de los años 90 y primeros 2000. La compañía ya traía por detrás unos buenos años de trayectoria.

En Madrid circulaba de boca en boca la leyenda, seguramente cierta, sobre Pina Bausch disfrutando y trasnochando en el bar Candela, santuario flamenco, ya desaparecido, en el barrio de Lavapiés. También circulaba la leyenda de que ella pedía, por contrato, poder fumar en los teatros durante los ensayos.

En fin, aparte de lo anecdótico, el caso es que Pina Bausch consiguió ser un fenómeno cultural que trascendió fronteras, continentes y disciplinas. Como dice Gloria Godínez en la introducción de este libro:

La obra de Bausch ha abierto nuevos paradigmas para coreógrafos, bailarines, directores de teatro, actores, *performers*, escenógrafos, videocreadores y cineastas, porque ha transgredido los límites de las disciplinas artísticas. La teoría de la danza que aquí exponemos no separa la danza-teatro de la danza del gesto, del arte de acción o de la performance, justamente porque las artes han traspasado límites y se han creado híbridos que responden al signo de nuestra época. [p. 20]

En este párrafo me llama la atención sobre todo aquello de “el signo de nuestra época”. Denlo por subrayado. Estamos hablando de artes escénicas o artes vivas, cuyo carácter efímero les es absolutamente intrínseco. Pina

Bausch estuvo activa —y mucho, con una o dos creaciones por año— durante más de tres décadas y sus obras giraban intensamente por muchos lugares del mundo. Tuvo cientos de miles, tal vez millones de espectadores. Influyó en cientos, diría miles de creadores. El poder de atracción y seducción de su lenguaje (sumado al poderío de exhibición de la compañía) era tal que tuvo incontables hijas e hijos artísticos. Era palpable, además de por el entusiasmo que generaba entre los creadores, por todo lo que se reconocía como de influencia *pinabauschiana* en los escenarios, grandes y pequeños, de medio mundo. Nada que objetar. Todo lo contrario. Confirmación de la fuerza y rotundidad de un lenguaje que divide la historia en un antes y un después. Pero no deja de ser sorprendente que esta enorme influencia se ejerciera desde el carácter eminentemente efímero del acto escénico. ¿Qué mecanismos de percepción, memoria y contaminación voluntaria o involuntaria se activan en estos casos, hasta que algo llegue a ser *signo de nuestra época*? (Aunque, por supuesto, Bausch no sea la única culpable de ese hallazgo y atracción por la hibridación a la que alude Gloria.)

Como siempre sucede, sus hijas e hijos artísticos fueron unos más afortunados que otros, unos más literales que otros (y tal vez sean más interesantes sus nietas y nietos que sus hijas e hijos, como muchas veces sucede en las herencias del patrimonio inmaterial). Pero ésta es otra cuestión. El caso es que, al menos por esa vía, seamos conscientes o no, su impronta ha llegado hasta nuestros días.

Por otro lado, pienso que esos cientos de miles de espectadores y creadores-espectadores no son nada en comparación con los que, por las razones que sea, no conocieron su obra. Y pienso también, por supuesto, en las generaciones posteriores que no pudieron ni podrán asistir a ninguna de sus piezas en vivo con ella aún en vida.

Me vienen a la cabeza otros ejemplos de grandes transformadores de las artes escénicas del siglo xx, como Brecht, Grotowski o Kantor. Yo nunca presencié nada de ellos en vivo. Entre ellos y yo mediaban una, dos o tres generaciones, y unos cuantos kilómetros entre nuestros lugares de acción/residencia. Sí conocí a personas que asistieron a obras de Kantor. Sus testimonios fueron importantes, sugerentes y provocadores, y me emocionaba que alguien que yo conocía hubiera presenciado alguna de sus obras, como si eso generara un vínculo más fuerte, más real. O, mejor dicho, como si eso hiciera a Kantor más real. Aparte estaba la documentación, los estudios y las

referencias sobre estos creadores (que se filtraban por uno y otro lado), a los que fui accediendo con el tiempo, según me fueron generando interés. Así se me fueron apareciendo sus *espectros*. Por decirlo de otra manera, comprendí (en el sentido menos mental del verbo) que gran parte del teatro que me interesaba (aunque no lo supiera en su momento) era heredero de ellos. Y algo así sucede con Pina Bausch.

¿Cómo se rastrea esa historia, esa genealogía, esa transmisión? ¿Cómo se documenta? ¿Cómo se escribe? No voy a entrar aquí de lleno en la problemática de la documentación y transmisión de lo escénico. Dejo las preguntas como una sugerencia —a sabiendas bastante evidente— y continúo con el paseo. El trabajo de Pina está, en principio, teóricamente muy bien documentado (es obvio que la tecnología del video marca un antes y un después en la documentación de las artes vivas). Quiero decir, hay buenas filmaciones, muchas entrevistas, testimonios, cientos de estudios... ¿Es todo esto suficiente? Desde luego, son herramientas útiles e indispensables. ¿Pero son capaces de transmitir del todo la emoción, la sorpresa, la conmoción, la repercusión del acto escénico, su influencia en otras y otros creadores?

Gloria dice en el prefacio a esta segunda edición:

las nuevas generaciones sólo conocerán desde la perspectiva del archivo el legado de Pina Bausch, lo que nos queda es cuestión de herencia y, como toda herencia, es espectral. Por eso nos damos a la tarea de volver a bailar, de leer y escribir sobre ella para volver a interiorizarla, a rememorarla haciendo un trabajo de duelo que no cesa, porque la memoria nunca es suficiente ni debería serlo, no es exacta ni verdadera, no es una, se multiplica en cada giro, en una y otra vuelta a las memorias de Pina Bausch. [p. 12]

Lo que sigue, este libro, es un estudio, pero no sólo. Diría que, desde la escritura, Gloria crea las condiciones de posibilidad de *otra* aparición del espectro de Pina Bausch. La noción de *espectro*, tomada de Derrida, que Gloria Godínez viene trabajando desde hace muchos años en sus investigaciones y prácticas de escritura filosófica, atraviesa todo este libro y lo ilumina de una manera muy particular. Cuando la conocí en México, en los primeros años de la década de los 2000, ya andaba con ello. A quienes no estén familiarizados con este concepto, o a quienes les resuenen connotaciones negativas o temerosas, me gustaría decirles que no se asusten. Sólo estamos hablando de

convocar a un amigo ausente, que de algún modo está aquí, entre nosotros; de reconocer y acoger su presencia desde su ausencia. Una mirada e invocación al pasado que nos ayuda a comprender y a disfrutar del presente. Que me perdone Pina, que me perdone Gloria y que me perdonen los teóricos académicos por la atrevida simplificación.

En este libro hay descripciones y reflexiones generosas y exhaustivas (que son de agradecer), pero, en el fondo, creo, más allá de ser inevitable y conscientemente *otro* documento, estudio y archivo, quiere hablar y habla de lo intangible (pero visible) (o no), de la presencia de lo ausente. Fíjense en los entresijos, en las líneas que se cuelan y traicionan (o no, todo lo contrario) el análisis más filosófico, en las líneas *travestidas*. En lo que a la misma Gloria le desborda.

Más acá (digo *más acá*, no *más allá*) de lo espectral, ante la insalvable carencia del mero documento, son de agradecer los esfuerzos por abordar la obra y el legado de Bausch desde diferentes perspectivas y sensibilidades. Una de las particularidades de este estudio, que proviene de su tesis doctoral, es que Gloria Godínez lo aborda, confesa y deliberadamente, desde una *perspectiva latinoamericana*, que se deja ver en las citas, en los testimonios, en los enfoques, en las referencias cruzadas. No es banal el ejercicio de leer a Pina Bausch, coreógrafa centroeuropea por excelencia (aunque seguramente fascinada por Latinoamérica), desde el Sur global. Por otro lado, Gloria aborda este trabajo desde su propia doble formación y práctica en filosofía y en danza, un binomio no muy habitual. Las herramientas filosóficas generan un marco muy enriquecedor para situar la obra de Bausch en su contexto cultural e histórico, así como para descubrir nuevos enfoques y matices sobre ella. Pero tal vez lo más determinante de este estudio es ese acercamiento que hace Gloria desde la experiencia del movimiento, de la danza, del propio cuerpo. En el libro hay una constante preocupación por entender el proceso creativo a partir de los cuerpos, y por entender qué significados y valores adquieren en escena esos cuerpos trabajados e interpelados de esa manera. Y puede que ahí radique una de las mayores aportaciones de Bausch a la danza y el teatro. Cuerpos presentes, pensantes, singulares, con memoria, con edad, con orígenes. Cuerpos que no (sólo) interpretan, más bien *performan* (ya se encontrarán, bien al principio, una curiosa nota a pie de página a la que estoy haciendo un guiño con este préstamo neologizado). Hoy en día todo esto nos resulta bastante habitual, porque de hecho la escena se contagió para

siempre de este (re)descubrimiento, pero en su momento no debía de ser nada evidente ni su importancia ni cómo llegar a ello, cuando se venía de una danza de cuerpos canónicos y homogeneizados y de un teatro de personajes más que de personas. Ahí una de las genialidades de Bausch.

No nos faltan razones pues para convocar a su espectro. Y este libro es una buena manera de hacerlo. Tanto para quienes tuvimos la suerte de asistir a sus obras mientras ella vivía y creaba, como para las generaciones posteriores, que se tienen que acercar a su legado desde el archivo, el documento y el estudio. Que este paseo sea gozosamente *espectral*.