JOCHEN SCHMIDT

Experimentar lo que conmueve al ser humano

Treinta años de teatrodanza en Alemania

A lo largo de treinta años, el teatrodanza alemán no ha perdido frescura ni radicalidad.

En Otoño de 1972, el coreógrafo berlinés Gerhard Bohner se hizo cargo de la dirección de la compañía de danza del Teatro Estatal de Darmstadt, fundado poco antes. Hasta ese entonces, se llamaba a los elencos de danza alemanes „grupos de ballet"; pero Bohner definió a su pequeño grupo como „teatrodanza": una denominación que tuvo consecuencias. Un año después, Pina Bausch se hizo cargo del ballet del teatro de Wuppertal, cambiando inmediatamente la nomenclatura a „teatrodanza". Otras compañías de danza siguieron esta tendencia con el correr del tiempo. Hoy existen en el sistema alemán de teatros municipales, es decir, aquellos teatros financiados por completo o casi completamente por los contribuyentes, elencos de teatrodanza en Wuppertal, Bremen, Berlín y -si se permite incluir a una ciudad suiza situada en la frontera- en Basilea, así como en Bonn, Friburgo, Münster, Nuremberg, Leipzig, Cottbus, Heidelberg, Darmstadt, Giessen y Weimar. La lista probablemente no esté completa, pues se le puede añadir un gran número de grupos independientes de teatrodanza.

Sin embargo, las compañías de teatrodanza son sólo una minoría dentro del sistema de teatros municipales. La gran mayoría de las compañías de danza alemanas (aproximadamente un 80 por ciento) deben seguir siendo consideradas como „ballet", aún cuando no en todas sus piezas se usen las clásicas zapatillas de punta. No obstante, los „teatros danza" son, desde un punto de vista estético, el toque especial de sabor, la fuerza innovadora por excelencia de la danza alemana. Son ellos a los que dirige su atención la prensa internacional, ellos a quienes están dedicados los grandes titulares y artículos de las páginas culturales de diarios y revistas. Entre las compañías de ballet, sólo el „Ballet Frankfurt" de William Forsythe puede competir con el prestigio artístico de las mejores compañías de teatrodanza como las de Wuppertal, Bremen o Basilea. Vale señalar que el grupo de Forsythe ya está considerado por los especialistas como parte del teatrodanza, lo que en Alemania es, sin duda alguna, un elogio.

Como concepto y como producto artístico, el „teatrodanza" es de mayor antigüedad que la primera compañía denominada así. En 1967, casi al mismo tiempo, pero sin estar relacionados entre sí, la coreógrafa Pina Bausch,"Fragmente" (Fragmentos), y Johann Kresnik, „O sela pei", crearon sus primeras obras, de manera que 1967 puede ser considerado el año en que se inicia la nueva era del teatrodanza alemán. El concepto es aún más antiguo, si no se da validez al significado que tenía en Alemania Oriental, tal como se usaba en la Komische Oper de Berlín para definir a los más bien convencionales ballets dramáticos de su director de coreografía, Tom Schilling, y que no admitían la denominación occidental de Tanztheater.

El término fue acuñado en los tardíos 20 por el coreógrafo alemán Kurt Jooss, que pasó a la historia de la danza como el creador de „Der grüne Tisch" (La mesa verde). Jooss, uno de los fundadores de la Escuela Folkwang en 1928, tuvo que emigrar huyendo de los nazis en

JOCHEN SCHMIDT
NACIDO EN 1936 EN BORKEN / WESTFALIA
ESTUDIOS DE ECONOMÍA NACIONAL EN MÜNSTER, COLONIA Y MUNICH.
CRÍTICO DE DANZA DEL FAZ DESDE 1965.
LIBROS SOBRE EL COREÓGRAFO HANS VAN MANEN, EL TEATRODANZA ALEMÁN Y LA NOVELA POLICÍACA.
DIRECTOR ARTÍSTICO DEL FESTIVAL DE DANZA NRW DESDE 1984 HASTA 1994.

KURT JOOSS
Y LA ESCUELA SUPERIOR FOLKWANG

1933 hacia Inglaterra, pasando por Holanda. En 1949 volvió del exilio a la Escuela Folkwang. Su meta era crear una danza que fuese una síntesis del ballet clásico y de una „nueva gramática", „capacitada para expresar plenamente todos los temas del arte dramático". Las piezas de Jooss „Der grüne Tisch " y „Großstadt" (Metrópoli) están muy cerca de ese ideal.

PINA BAUSCH-
DE LA DANZA MODERNA
AL TEATRODANZA

Casi cuarenta años después, Pina Bausch, discípula de Jooss, retomó las ideas de su maestro en Folkwang. La joven bailarina, nacida en 1940, estudió en Essen con Jooss y Hans Züllig y posteriormente en Nueva York con Anthony Tudor, José Limón, Louis Horst y La Meri, especialista en danzas asiáticas. Al volver a Essen, no se sentía satisfecha ni con el trabajo de la Escuela Superior de Danza ni con las esporádicas presentaciones del Ballet Folkwang, revivido por Jooss, de manera que ella misma empezó a montar coreografías, pequeñas piezas para ella y sus colegas. En 1967 creó su primera obra, „Fragmente" y un año después, aún en el estilo tradicional de la danza moderna, su primera obra maestra, „Im Wind der Zeit" (En el viento del tiempo). Con ella ganó en 1969 el primer premio del concurso de coreografías de Colonia, muy afamado en aquel entonces. Dos años después, Arno Wüstenhofer, el entonces director artístico del teatro de Wuppertal, invitó a la joven coreógrafa a trabajar en su teatro, y en 1973 la contrató como directora del ballet. Pina Bausch convirtió inmediatamente al ballet de Wuppertal en el „Teatrodanza Wuppertal", que pocos años después inició su recorrido triunfal por los escenarios del mundo. En los años siguientes, Pina Bausch montó las coreografías de una velada con temas de Stravinsky (que incluye la grandiosa „Consagración de la primavera", que ahora forma parte del repertorio de la Ópera de París), así como de las óperas de Gluck „Ifigenia en Tauro" y „Orfeo y Eurídice", obras de danza moderna con dimensiones teatrales. La danza moderna, que a pesar de Graham, Humprey y Limón, seguía siendo un género menor, cobra la facultad, a través de estas obras, de transportar los grandes temas de la literatura mundial sin hacerles perder mucho de su sustancia. La coreógrafa, sin embargo, no rechaza las tradiciones, si no que simplemente las expande, dirigiéndose hacia nuevos territorios.

LA REVUELTA DEL 68
Y EL ARTE

Desde entonces, Pina Bausch se aleja con cada obra de lo que aprendiera en Essen y Nueva York. Analiza la danza pura, absoluta, cada vez con mayor desconfianza. Cada vez más la traduce en imágenes teatrales de crítica social y con elementos realistas. Sus bailarines cantan y hablan. Este hecho no debe sorprender a nadie, pues en 1973, al asumir la dirección en Wuppertal, en una entrevista dijo lo que posteriormente sería una declaración de principios para todo el género: no le interesaba cómo se movían las personas, sino qué las conmovía.

Naturalmente la evolución de Pina Bausch - de la danza moderna al teatrodanza- no surge de manera aislada, sino como parte de una evolución general que tuvo lugar en los grupos de danza en Alemania desde la segunda mitad de los años sesenta. Jóvenes bailarines como Johann Kresnik o Gerhard Bohner llevaron las discusiones políticas de aquellos años a las compañías de ballet, reaccionando con sus obras ante las revueltas sociales y estudian-

tiles en particular. Cinco años antes que Bausch, Kresnik fue el primero de los revoltosos que montaban coreografías en ser llamado, a dirigir un elenco propio (a Bremen). Un año antes que a Bausch, en 1971, se le otorgó a Bohner la dirección del primer teatrodanza denominado así, en Darmstadt. Simultáneamente, en Colonia, el antiguo ballet de la ópera se transformó en un „foro de danza", de conducción colectiva, lo que también significó un paso importante en la historia de la danza alemana de posguerra, aunque el foro de danza, despreciado en su ciudad de origen, nunca haya sido considerado dentro del teatrodanza, sino que siguió una línea estética propia, más cercana al neoclasicismo y con un repertorio internacional, primero, y luego con piezas de su coreógrafo principal, Jochen Ulrich.

BAUSCH, KRESNIK – Y LOS SUCESORES

Tras los pasos de Bausch, Kresnik y Bohner surgió en los años setenta una nueva generación de fuerzas jóvenes que situaron al nuevo género del teatrodanza sobre una plataforma de mayores dimensiones: Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, y las inglesas Rosamund Gilmore („Laokoon") y Vivienne Newport. Posteriormente seguirían siendo los graduados de la Escuela Folkwang (o, en un sentido más general, los coreógrafos de su entorno), quienes influyan y se sitúen a la cabeza del teatrodanza alemán, basándose en las ideas de Kurt Jooss y Pina Bausch: Wanda Golonka (que funda en Dusseldorf el grupo Neuer Tanz, Nueva Danza) y Urs Dietrich (compañero de Susanne Linke en la pieza „Affekte" (Afectos) que fue mostrada en todo el mundo, y que ahora trabaja con ella en Bremen); Joachim Schlömer (hoy jefe del teatrodanza de Basilea); Daniel Goldin (director del teatrodanza de Münster); Mark Sieczkarek, Mitsuro Sasaki y Henrietta Horn. Estos nombres nos llevan a la conclusión que una parte de los coreógrafos no proceden de Alemania. El teatrodanza alemán sirve de punto de encuentro para suizos, escoceses, austriacos, japoneses, argentinos y brasileros. Desde sus orígenes, el teatrodanza alemán ha sido de todo menos nacionalista. Sin embargo, la denominación „multicultural" tampoco sería exacta, pues los distintos coreógrafos, en sus diversas obras, tienen algo en común, un interés por el ser humano y sus más íntimas motivaciones antes que por el movimiento puro.

Naturalmente que en el teatrodanza alemán, como en cualquier otro movimiento estético, hay toda una serie de imitadores. El gran ejemplo de Pina Bausch se trasluce - y no sólo en Alemania - en muchas producciones mediocres. A su vez, y aún con todos los puntos en común, los protagonistas en el terreno del teatrodanza no se dejan alinear siguiendo un solo criterio; si bien Bausch y Kresnik desarrollaron paralelamente una estructura similar, una especie de danza -collage, capaz de fusionar los elementos más dispares sobre la base de una revista musical. Una dramaturgia de contrastes, que hizo de la repetición y de las variaciones casi musicales de un tema central su principio estilístico, consiguiendo así un equilibrio atrevido y perfecto entre sus bruscos cambios dramatúrgicos. Estas piezas, especialmente las de Pina Bausch - aunque esta descripción puede ser aplicada a las mejores obras del género - combinan la agitación con la tranquilidad, el tumulto con la soledad, la alegría con la tristeza, el ruido con el silencio, la claridad con la oscuridad, el humor con la frustración, la

vida con la muerte, al solista con el gupo, la estática con el movimiento. Tratan de ser al mismo tiempo una aguda sátira y una tierna ensoñación, dulces y amargas, llenas de crítica social y muy elegantes en su apariencia. También es cierto que a Bausch, Kresnik y Bohner (cuyas obras escapan a esta descripción y quien siguió su propio camino de manera consecuente) los separan mundos respecto a los contenidos. Kresnik, que definió su estilo como „teatro coreográfico", practicó y practica el teatrodanza como una acción desesperada y destructiva contra las (verdaderas y presuntas) deformaciones sociales y políticas del sistema capitalista. La corrupción de la doctrina marxista a través del socialismo real existente lo ha frustrado tanto como el derrotero de la Alemania reunificada a partir de principios de los noventa. Desde entonces ha perdido toda esperanza de que surja un mundo mejor.

Pina Bausch, por el contrario, formula un concepto más amplio del teatrodanza, como es la conmovedora queja ante las dificultades de la vida en común y el carácter inhóspito del mundo. Sus obras, cada vez más un „work in progress", un trabajo en proceso de diversos matices y atmósferas, intentan desarrollar un nuevo lenguaje corporal con el que se conseguiría una mejor comunicación entre las personas. Pero Gerhard Bohner, que murió en 1993 de Sida, se dedicó cada vez con mayor ahínco a las danzas que desarrollara Oskar Schlemmer en los años veinte en la Bauhaus, tratando de atribuir las abstracciones de Schlemmer al ser humano, sin alterar su belleza estructural.

LO COMUN: "CIERTA SINCERIDAD"

De esta manera, la casa del teatrodanza tuvo y tiene muchos espacios, cuyo equipamiento básico común - aparte del interés general por el ser humano y su entidad psicológica - no es fácil de describir. Probablemente se pueda definir a través de lo que no tiene: no existe un estilo académico. (En la danza de expresión tampoco hubo un estilo académico: cuando un reportero de televisión confrontó hace algunos años a Jooss y a Bausch, al maestro y a la alumna, con la pregunta de qué había aprendido la una del otro, ambos se miraron dudando durante largos instantes - una escena significativa - y estuvieron de acuerdo al responder „una cierta honestidad".)

Gestos y posturas previamente establecidos (tanto de la danza moderna como del ballet clásico) se dan en el teatrodanza sólo a manera de citas. Los coreógrafos del teatrodanza recolectan movimientos y modos de comportamiento triviales, cotidianos; es menos lo que inventan que lo que descubren. La danza que surge en estas circunstancias se basa completamente en las experiencias personales de los coreógrafos y, en consecuencia, varía mucho de lugar en lugar. En sus mejores manifestaciones - los trabajos de Bausch, Bohner, Hoffmann, Kresnik o Linke, y últimamente también los de Urs Dietrich y Joachim Schlömer - ha traspasado las fronteras de todo lo que se denomina danza a tal extremo que la fracción más conservadora del público apenas la reconoce como danza, es más, ni siquiera la acepta.

Durante más de una década, cinco personalidades fueron consideradas - en lo estético- puntales del teatrodanza: Pina Bausch (cuya característica particular la sitúa por encima de los demás), Gerhard Bohner, Johann Kresnik, Reinhild Hoffmann y Susanne Linke, quien se

ha convertido en los últimos años de bailarina solista a coreógrafa de elencos. Sin embargo, ya hace mucho que el quinteto se desmembró.

Gerhard Bohner falleció en 1993. Fue la primera víctima importante del Sida en el ambiente de la danza en Alemania. Sus últimos trabajos fueron coreografías para él mismo, vinculadas estrechamente a su manera de representarlas como solista. Por otro lado, el elenco para el que había trabajado, en la conformación de aquel entonces, ya no existe. Es por eso que durante un tiempo parecía que su obra no tardaría en desaparecer. Pero felizmente en los últimos tiempos ha habido reestrenos, por ejemplo del „Goldener Schnitt I" (Corte de oro I) a cargo del español Cesc Gelabert, que no sólo mantiene despierto el recuerdo de un gran coreógrafo, si no que también conserva los criterios establecidos por él.

GERHARD BOHNER Y REINHILD HOFFMANN

Reinhild Hoffmann fue la primera de su generación en sacar sus propias conclusiones de la nueva estética del „teatrodanza", incluyendo las locuciones y el canto, acercándose más a la actuación que al teatro musical. En el verano de 1986 se trasladó con su elenco desde el teatro de tres géneros en Bremen, donde se había desarrollado como la segunda fuerza propulsora del teatrodanza alemán después de Pina Bausch, al teatro de Bochum. Su deseo, y no sólo el suyo, era que la cooperación entre bailarines y actores brindara nuevos impulsos, tanto para la danza como para el teatro. Pero ese deseo no se cumplió.

En Bremen, las piezas de Hoffmann tuvieron durante un tiempo un nivel de calidad estética muy cercano a las de Pina Bausch. En Bochum cayó en la mediocridad. El experimento terminó en el verano de 1995 con la disolución del teatrodanza de Bochum. No obstante, los primeros intentos de reaparición de la coreógrafa -por ejemplo en el Modern Dance Theatre de Ankara, Turquía- alimenta la expectativa de que vuelva a encontrar la fuerza de antes.

Nadie en Alemania, y sólo pocos artistas en el mundo, pueden alcanzar el nivel de Susanne Linke como bailarina solista. En 1994 cumplió 50 años, edad que constituye una suerte de frontera mágica en la vida de un bailarín occidental. Es así que Susanne Linke, que todavía es una bailarina excelente, buscó un lugar donde trabajar en paz con su compañía, sin tener que preocuparse por el aspecto económico. Sería un eufemismo sostener que encontró ese lugar en el teatro de Bremen, ya que el teatro de esa ciudad tuvo que asumir drásticas medidas de austeridad y el teatrodanza iba a ser clausurado apenas llegó Susanne Linke; pero parece que para empezar, gracias a la interveción del director artístico Klaus Pierwoss, está a salvo.

LA MECA DE LA DANZA ¿BREMEN?

Con Susanne Linke y el joven suizo Urs Dietrich como co-directores, el Tanztheater Bremen retoma la tradición de los buenos tiempos, en los que se situó entre los cuerpos de baile dominantes en Alemania bajo la dirección de Johann Kresnik (que trabajó dos veces aquí), Reinhild Hoffmann y Gerhard Bohner. La propia Linke añadió al repertorio sus mejores piezas para elenco, que había desarrollado en su época de freelance con su propio grupo y otras compañías: la bella „Also Egmont, bitte" (Pero por favor, Egmont), que creó para la José Limón Dance Company de Nueva York; el original „Frauenballet" (Ballet femeni-

no), para el estudio Folkwang, en el que se junta la actitud crítica con la belleza formal; la sólida „Ruhr-Ort" (Lugar del Ruhr), en la que un grupo de hombres no sólo simula trabajar, sino que realmente trabaja; la exigente „Märkische Landschaft" (Paisaje de la marca), en la que un grupo de ángeles masculinos con gabardinas investigan la peligrosa tierra de nadie que separó durante décadas a los dos estados alemanes.

El joven asistente, Urs Dietrich, incluyó pequeñas obras de gran interés, como el solo „Da war plötzlich..." (De pronto hubo...), que lo ubica en la primera fila de los bailarines solistas, o las piezas para elenco „Die Langsamkeit des Augenblicks" (La lentitud del momento) y „DoReMiFaSo Latitod". La primera representa un „largo instante de timidez", en la que se conduce a los ejecutores a través de „un desierto, un camino por un túnel", y la segunda representa de manera tragicómica a personas -en una fulminante serie de solos y dúos- que no pueden estar juntas por temor a un acercamiento exagerado. El rechazo social y los defectos físicos son representados con gran virtuosismo. Aún los momentos más oscuros están matizados de una sutil comicidad.

En el último cuarto de siglo, ningún reproche crítico ha podido afectar a Pina Bausch. Tal vez ahora, poco antes del fin del milenio, no tenga ya la misma capacidad creativa como al inicio de su singular carrera, debido a las agotadoras giras de su elenco hasta el último confín de la Tierra; pero al menos se contenta con presentar cada año una nueva coreografía, mientras que antes llegaba a montar hasta tres piezas por año; piezas para toda una velada, que en el caso de Pina Bausch no significa una hora, sino tres, y a veces cuatro. Pero sus piezas siguen siendo el punto culminante de la temporada de danza en Alemania. Ya no son el Everest en medio de la planicie, pero se mantienen a la altura de un Matterhorn o Zugspitze.

„Mis piezas crecen de dentro hacia afuera"

Ya hace algunos años que cambió radicalmente el método de trabajo en el Tanztheater Wuppertal. Para Bausch, los pasos y los movimientos nunca fueron lo más importante. Desde fines de los años setenta cada coreografía nueva empieza con preguntas. Estas preguntas, cientos de preguntas, provocan respuestas verbales y físicas de los bailarines, quienes representan situaciones que tienen grabadas en la memoria, situaciones cómicas y trágicas, locas y muy normales; lo que el padre de una bailarina dijo en una determinada ocasión, lo que hacía la madre cuando ella era una niña, el modo en que se comportaban los hermanos o las hermanas, los tics de algún tío o tía o vecino. Algunos bailarines arrancan todo de sí en estas situaciones. Otros se mantienen a resguardo. Nadie está obligado a hacer nada (pero a largo plazo, el Tanztheater Wuppertal no es la compañía indicada para quienes no sean capaces de introducir algo de su propia personalidad en las piezas de Pina Bausch.)

„A partir de cierto punto", señala la coreógrafa, „empiezo a unirlo todo. Mis piezas no crecen desde el principio hasta el final, sino que crecen de adentro hacia afuera". Tal vez es eso lo que le permite conmover directamente el corazón del espectador de manera más intensa que cualquier otra forma de teatro. Esta conmoción sigue dividiendo al público en dos

bandos: una mayoría que admira las piezas de la coreógrafa apasionadamente y una minoría que las desprecia hasta odiarlas, porque ven al descubierto sus sentimientos más íntimos.

LA DANZA POLITICA DE JOHANN KRESNIK

Johann Kresnik es el salvaje del teatrodanza alemán, siempre bajo una gran presión. Todas sus piezas desarrollan temas muy políticos de una manera abiertamente brutal; muchas de ellas son adrede feas, desnudas, obcenas. Desde que empezó a montar coreografías, Kresnik criticó duramente a la sociedad alemana. Desde entonces, su opinión no ha cambiado demasiado, pero su conciencia se ha enturbiado. La manera en que se dio la reunificación alemana fue para él la pérdida de una gran oportunidad, a través de la „colonización" del Este por el Oeste (ésa es, por cierto, la visión de Kresnik).

Desde siempre, el teatro coreográfico de Kresnik ataca las restricciones sociales que, en su opinión, enferman a las personas, las hacen morir o las motivan a matarse o a matar a los demás. Así, los héroes y heroínas de sus obras suelen ser casi sin excepción personas (ficticias, a menudo reales) asesinas, que fueron asesinadas o que se suicidaron: el cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (sobre el que tratan dos piezas de Kresnik, amén de otra obra basada en una película de Pasolini), la poeta estadounidense Sylvia Plath, la comunista alemana Rosa Luxemburg, el suizo hijo de millonarios „Fritz Zorn" (Federico Furia), el gran director de teatro alemán Gustaf Gründgens, la terrorista alemana Ulrike Meinhoff, el Macbeth de Shakespeare o el Woyzeck de Büchner, que asesina a su amada creyendo que así ejecuta su venganza contra el mundo.

La fuerza motivadora de las piezas de Pina Bausch es básicamente el deseo de ser amado. La motivación de Kresnik son primordialmente el odio y la ira. Sólo „Frida Kahlo", la pieza de Kresnik sobre la pintora mexicana, está llena de amor hacia su protagonista. Tal vez es por eso que se convirtió, junto a „Macbeth" y „Ulrike Meinhoff" en lo mejor de su repertorio.

El teatrodanza alemán ya tiene más de treinta años, si se toma como punto de partida el año de los estrenos de las óperas primas de Bausch y Kresnik, 1967, mientras que la tercera generación de coreógrafos ya se ha puesto a trabajar. No es de sorprender que ninguno de los nietos alcance la grandeza de Pina Bausch, que cual „Madre Coraje de la nueva danza" alisó todos los caminos, pues no todos los años nacen innovadores de su categoría, mucho menos en un país relativamente pequeño como es Alemania. Sin embargo, las quejas que se manifiestan de vez en cuando sosteniendo que el teatrodanza ya alcanzó su pletnitud para convertirse luego sólo en un fenómeno histórico, están muy lejos de la realidad. El teatrodanza sigue brindando nuevos talentos en sorprendente abundancia, sobre todo el departamento de danza de la Escuela Superior Folkwang, de Essen, de donde salieron Bausch, Hoffmann y Linke (aunque Linke sostenga que su modelo real fue la bailarina Dore Hoyer) y que sigue demostrando ser una especie de fuente de la eterna juventud para coreógrafos de talento.

LA TERCERA GENERACION: JOACHIM SCHLÖMER

De ellos, el que más ha avanzado, tanto en su carrera como en su desarrollo artístico, es Joachim Schlömer, de 35 años, a quien Pina Bausch en ocasiones ha mencionado como ejem-

plo de que el departamento de danza de Folkwang (al menos bajo su dirección, entre 1983 y 1992) también aceptó y apoyó a estudiantes que no poseían las condiciones físicas ideales para la profesión de bailarín y que tal vez hubieran sido rechazados en otras instituciones académicas.

Naturlmente que Schlömer aprendió en Folkwang lo que todos aprenden: más que un estilo, un principio estético que conduce al alumno a dar lo mejor de sus aptitudes y que propicia la total libertad artística.

Schlömer siempre exigió mantener esa libertad como coreógrafo. De hecho, no es casualidad que el joven bailarín, después de graduarse, se dirigiera al estadounidense Mark Morris, que en aquel entonces trabajaba en Bruselas y cuyo estilo podría denominarse „ecléctico", aunque sólo de manera prudente, pues cada una de las coreografías de Morris tiene un estilo distinto. Schlömer tampoco puede ser encasillado dentro de un estilo definido, y tampoco es un imitador de Bausch, aunque al igual que ella, se interesa mucho por el ser humano. Sin embargo, su actitud no es la de un rechazo exagerado del movimiento puro, como la de muchos de sus colegas, y su compromiso social es, por lo menos en sus obras, menor que su interés por una buena composición visual.

Tras su temporada como bailarín en Bruselas, Schlömer dirigió dos elencos de danza (en Ulm y Weimar) en el transcurso de cinco años. En el sexto año llegó a Basilea, donde tuvo que reconciliar a un público que sólo conocía el ballet clásico con la estética muy distinta del teatrodanza. En sus seis años de director del elenco y coreógrafo jefe, Schlömer ha sido de una productividad casi atemorizadora. En este lapso -si no he perdido una visión general debido al acelerado ritmo del coreógrafo- no sólo ha creado once coreografías para su propio elenco (muchos de sus bailarines se trasladaron con él de un lugar a otro), sino también tres piezas de media hora para el White Oaks Dance Project del genio de la danza Mikhail Barishnikof y otras dos para la ópera de Lyon.

Entre sus mejores piezas se cuentan la ligera „Louisiana Mama", realizada en Ulm; algunas de las enigmáticas piezas de su época en Weimar, como „Und in der Ferne die Nacht" (Y en la lejanía la noche, basada en las variaciones Goldberg de Bach); o „Hochland" (Alturas) y la sobria coreografía con música de Schubert (un quinteto de cuerdas) titulada „Herbst" (Otoño), su primera creación nueva en Basilea. Pero con sus últimos trabajos, -realizados mientras se redactan estas líneas- para la ópera de Lyon, Schlömer se ha superado a sí mismo. Su „Petruschka" le otorga al espectador una visión completamente nueva de la obra, ubicándola al nivel del „Sacre". Sin embargo su „Concerto", que completa la velada de Stravinsky en Lyon, demuestra que Schlömer es uno de los coreógrafos más imaginativos y originales del presente, que sobre todo sabe cómo aprovechar de forma ingeniosa los brazos y el tronco de los bailarines.

DANIEL GOLDIN Y MARK SIECZKAREK...

Por muy buen camino se encuentran también el argentino Daniel Goldin y el escocés Mark Sieczkarek. Goldin se hizo conocer rápidamente -tras haber realizado pequeñas y be-

llas piezas para el estudio de danza Folkwang, el „performance group" de la escuela superior- al hacerse cargo en 1996 del teatrodanza de la Compañía Municipal de Münster, con las piezas „Cancionero-Liederbuch", que traduce en imágenes coreográficas el estado de conciencia de todo un continente (el sudamericano), y con „Labyrinth" (Laberinto). Sieczkarek, que vive hace diez años en Essen, trabaja con un elenco propio, conformado para cada ocasión, o con el estudio de danza Folkwang, alcanzando alto un nivel estético en piezas como „Hurricane - Men Solos", „Drops of rain in perfect days of June" o „Red Hot". Estas dos últimas tratan de una manera muy particular el tema del Sida.

También Rainer Behr, Stefan Brinkmann y Malou Airaudo, una de las más importantes protagonistas del elenco de Pina Bausch en Wuppertal y hoy maestra en Folkwang, y que en la madurez ha descubierto su vocación por la coreografía; todos ellos se hallan en camino de hacerse de un nombre como coreógrafos. Sin embargo, los supera Henrietta Horn, que en un tiempo sorprendentemente corto se ha establecido como uno de los talentos que despiertan mayores expectativas en el teatrodanza alemán.

...Y HENRIETTA HORN

Nacida en Berlín, estudió de 1987 a 1992 danza elemental en la Escuela Superior de Deportes de Colonia, pasando después al departamento de danza de la Escuela Folkwang, donde culminó sus estudios en el Verano de 1996 en la especialidad de coreografía. Los jurados del renombrado premio Folkwang consideraron, en el invierno anterior, que ella no había alcanzado aún la madurez necesaria. Pero pocos meses después ganó de manera indiscutible el primer premio del concurso de coreografías del programa de intercambio germano-holandés „dialog cultuur - NL in NRW", progresando desde entonces a un ritmo vertiginoso. La obra completa de Henrietta Horn aún cabe en una caja de cartón, es decir, en una sola velada de danza, pero sin lugar a dudas con ella crece uno de los talentos más vigorosos del teatrodanza desde hace años; además uno de los más extraordinarios e inconformes, ya que desde el punto de vista estilístico Horn no se ubica en la secuela de Bausch y compañía, sino que sus obras -y su propia manera de bailar- recuerdan más a las grandes bailarinas alemanas de los años veinte: la bisnieta vuelve a la fuente de las madres fundadoras.

También fuera de la tradición y de la estética de Folkwang (que de ningún modo es monolítica), están apareciendo en el terreno del teatrodanza orginales manifestaciones artísticas. En Friburgo, el ex bailarín de Kresnik, Pavel Mikulastik, que al iniciarse la temporada 97/98 organiza un elenco de teatrodanza en la ex capital alemana, Bonn, sustituyendo al ballet clásico, ha desarrollado a lo largo de los años una estética que si bien deriva del teatro coreográfico de la crueldad de Kresnik, busca su propio camino tratando temas contemporáneos en piezas como „La Strada" o „Tanz- und Liebesstunden" (Horas de danza y de amor).

PAVEL MICULASTIK
„NEUER TANZ" (NUEVA DANZA)
Y SASHA WALTZ

En Dusseldorf, la coreógrafa Wanda Golonka, junto al artista plástico V.A. Wölfl, quien anteriormente había diseñado la escenografía para obras de Kresnik en Viena, Bremen y Heidelberg, convirtió al grupo „Neuer Tanz" (Nueva Danza) en la compañía de vanguardia más

codiciada de la república. Sus coreogafías minimalistas y sobrias en los impresionantes espacios de Wölfl recibieron con toda justicia el primer premio de producción para danza, acompañado de una jugosa suma de dinero. (El segundo premio, por motivos que no cualquiera entiende, lo recibió en 1997 el grupo de Frankfurt „S.O.A.P." del coreógrafo portugués Rui Horta, que sólo funciona como empresa para giras y cuyo esperanto en danza tuvo mucho éxito en todo el mundo.) Tras el retiro de Golonka, Wölfl, coreógrafo y escenógrafo en una persona, trata de continuar este trabajo y de mantener la calidad artística. La primera obra de Wölfl como coreógrafo „xyz - Bewegtes Opfer" (xyz - Víctima en movimiento), demostró ser bastante prometedora.

El nuevo talento de mayor consideración entre los coreógrafos fuera del radio de influencia de Folkwang quizás sea Sascha Waltz, que reside en Berlín y que recibió sus primeras clases de baile en el estudio de una alumna de Wigman en Karlsruhe, su ciudad natal. Continuó su formación en Amsterdam y después, como antes que ella Bausch, Bohner, Hoffmann y otros, fue a Nueva York en la segunda mitad de los ochenta, donde permaneció casi dos años. En 1994 recibió el segundo premio del concurso de coreografías en Groningen, Holanda. Algunas semanas después alcanzó un gran éxito, siendo muy admirada en Berlín durante la selección de la representación alemana para el concurso de coreógrafos de Bagnolet. Desde entonces se ha convertido en la preferida de todos.

Entre 1994 y 1996, Sascha Waltz montó tres coreografías de aproximadamente una hora cada una, las tres partes del tríptico „Travelongue", que en la secuencia de su creación y numeración, tienen lugar en una cocina, un bar con acceso a un cuarto de baño y un dormitorio. En 1996 siguió „Allee der Kosmonauten" (Avenida de los cosmonautas). Todas estas piezas son danza pura de movimientos rapidísimos y muy precisos que continuamente y de manera sorpresiva cambian de dirección; tienen una aperiencia ligera y son un magnífico entretenimiento para el espectador por su humor y frescura.

En las artes, treinta años abarcan más que una generación. No muchas épocas de la historia del teatro han alcanzado tres décadas de duración sin detrimento de su sustancia, o ni siquiera han llegado a ese límite. Sin embargo, el teatrodanza alemán se mantiene, con todos sus inconvenientes, orgulloso y entero treinta años después de haber surgido. Las figuras fundadoras más importantes, sobre todo Pina Bausch, mantienen su nivel artístico privilegiado no sólo a nivel nacional, sino que también siguen siendo fuente de sorpesas estéticas. Pina Bausch hace mucho que se ha convertido en un monumento a sí misma. Desde la base crecen sin embargo cada vez nuevos talentos, capacitados sin duda a conducir al teatrodanza hacia el próximo milenio con renovadas fuerzas, nuevas ideas para coreografías y una radicalidad que no disminuye.

El hecho de que las creaciones de estos coreógrafos no escandalicen masivamente al público de hoy como lo hicieran en su momento las obras de Bausch, Kresnik y compañía, no es tanto la culpa del teatrodanza sino del correr de los tiempos. Pues, ¿qué más puede conmo-

ver realmente al espectador que desde su sala ve a través de treinta o más canales de televisión las cosas más sorprendentes y edificantes; sensaciones, monstruosidades, desastres y catástrofes del mundo? Con el corazón en la mano, ¿acaso a usted se le ocurre algo?