

Pina Bausch e Lloyd Newson. O teatro na danza, a danza no teatro físico

Alfonso Rivera

[Recibido, xullo 2011; aceptado, outubro 2011]

RESUMO A relación do teatro coa danza, a confrontación entre ambos os dous e a mutua influencia xera un profundo intercambio e mestizaxe non material, formal e de contidos, establecendo un novo e controvertido campo de análise sobre novas narrativas escénicas. Neste sentido, o traballo da coreógrafa Pina Bausch e do director Lloyd Newson sitúanos nun ámbito fronteirizo entre a danza e o teatro físico onde as intervencións e as manifestación se cruzan e conflúen en espectáculos innovadores e de profunda emoción.

PALABRAS CHAVE: adestramento corporal, danza teatro, movemento, narrativas corporais, teatro físico.

ABSTRACT The relations between dance and theatre, the confrontation between both of them and the mutual influence generates a deep exchange and crossbreeding in the material, formal and of contents, establishing a new and controversial field of analysis on new scenic narratives. In this sense both the work of the choreographer Pina Bausch and the work of the director Lloyd Newson are situated in a liminal area between dance and the physical theater where the interventions and the practical examples are crossed and converge in innovative performances of deep emotion.

KEYWORDS: dance theatre, movement, narrative body, physical theatre, physical training.

249

Looking for reality, no more ballet slippers.
[Na procura da realidade, non máis zapatillas de ballet].

Reinhild Hoffmann

A expresividade do corpo é unha capacidade común valorada tanto nos ámbitos da danza coma nos do teatro. Na danza, a composición artística baséase no uso plástico da corporalidade, e no teatro, o corpo, en tanto que presenza física do actor, materializa o acto comunicativo e convértese nun elemento que produce significantes xestuais e mais espaciais.

Do mesmo xeito que no século XX asistimos a unha serie de movementos teatrais que non se conforman simplemente con pór en escena un texto literario senón que buscan un novo emprego do corpo no que se deu en chamar unha corrente corporeísta, na danza tamén podemos observar unha serie de tendencias que non se conforman co xesto baleiro nas súas execucións senón que tratan de encher as súas imaxes con contidos.

A relación do teatro coa danza, a confrontación entre ambos e a mutua influencia xera un profundo intercambio e mestizaxe no material, formal e de contidos, establecendo un novo e controvertido campo de análise sobre novas narrativas escénicas. Situámonos xa no ámbito fronteirizo entre a danza e o teatro físico, onde as intervencións e as manifestacións se cruzan e conflúen.

O termo *danza teatro* é case tan difícil de circunscribir e deliñar como o campo de acción do *teatro físico*. Se nos aproximamos ao ámbito da danza europea do século XX podemos identificar historicamente dous fenómenos opostos. Por unha banda, a danza busca emanciparse do realismo teatral e loita por definirse como arte independente e como arte da forma corporal no espazo. E por outra, xorden iniciativas que buscan unha vinculación co real, cun cariz de crítica social e política. Ambas as tendencias, a purista do xesto, que se inscribe no espazo sen unha pretensión discursiva, e a dramática, cargada de significacións e contidos, mantéñense dende principios de século e ambas pretenden romper o conservadorismo da danza clásica. Desta forma podemos falar dunha tendencia de danza abstracta, e outra de danza dramática, sendo esta última a que emprega un sentido máis teatral da posta en escena.

Situámonos entón nunha liña de danza teatro relacionada co *tanztheater* (*danza teatro*) e *ausdruckstanz* (*danza expresiva*), a danza expresiva alemá. Ambos os termos teñen as súas raíces no período convulso e delirante polo que atravesou Alemaña entre guerras e que se manifesta de forma orixinal na tensión dramática dunha danza que propón un universo de relacións complexas máis que unha mera representación dunha danza máis lírica. Introdúcese de forma atrevida a ruptura cos canons estéticos do movemento fermoso, rescatando a autenticidade e o impacto do xesto feo. Como ocorre tamén noutras artes do momento, deféndese unha beleza que se rebela ás esixencias dos canons formais. Trátase de lexitimar unha orixe do xesto baseado na expresión

subxectiva dos procesos anímicos e as vivencias do intérprete, así como unha loita cos elementos externos.

Mentres o ballet ten o seu cordón umbilical na Rusia do século XIX, unha procura das fontes da danza teatro lévanos aos comezos do século XX na Alemaña do *tanstheater* de Mary Wigman, Rudolf von Laban e Kurt Joos, e varias décadas despois á forte influencia da práctica de Pina Bausch e o Wuppertal Dance Theatre. Até a nova onda de danza teatro, ou tamén denominada *dance performance*, para Murray e Keefe (2007: 76) o paradigma dominante da danza teatro occidental foi marcado polas condicións culturais:

A danza europea do século XX reta a hexemonía da danza como movemento codificado, tecnicamente realizado, fluído e sen texto. Aquí, tanto o virtuosismo técnico (e banalidade narrativa) do ballet, e o formalismo estético da danza moderna se (des)integra no teatro, arte en vivo, *performance*, instalación e son. Aquí, nun principio, a danza loita por encontrar un diálogo coas convencións teatrais e particularmente cos principios do teatro brechtiano, pero máis tarde esta conversación se focaliza cara a marcos máis relacionados coas prácticas da arte contemporánea visual que cos imperativos do drama e o teatro.

Aquí, a exaltación purista da forma e o esteticismo é subvertido, dando paso ao credo articulado por Pina Bausch, Lloyd Newson e outros moitos artistas da danza teatro que afirmaban: non estou interesado en como se move a xente, senón en que é o que os move.

Neste territorio da danza teatro, Murray e Keefe sinalan que podemos atopar as seguintes características: *performer*-bailarín como autor creador cunha certa afirmación dun contido político, traballando estruturas que buscan conectar co real (tempo real, esgotamento real) e un xogo escénico (fronte ao virtuosismo técnico) que parte de formas de movemento que son persoais ao artista. A consecuencia disto xorde o rexeitamento ante a pregunta: isto é danza ou é teatro?

Sen dúbida existe un lugar privilexiado á hora de destacar a influencia que Pina Bausch exerceu non soamente sobre a danza e o teatro danza, senón sobre o panorama xeral do teatro físico e visual e a *performance* contemporánea. E aínda que resulta sorprendente que un director/coreógrafo como Lloyd Newson recoñecese a influencia de Bausch durante os anos emerxentes da súa compañía DV8, máis aínda o é a forte presenza que o traballo da coreó-

grafa alemá puido producir sobre figuras do talle de Peter Brook, Simon Mc Burney, Lles Ballets C da B, Jérôme Bels, Xavier lle Roy, A Ribot ou Jonathan Burrows.

Pero para arrincar cunha análise sobre o traballo de Pina Bausch e de Lloyd Newson débense pór en relevancia as súas respectivas reaccións contra a abstracción e o formalismo circunscritas dentro dos territorios da danza moderna. Tanto Bausch, como máis tarde Newson, estaban reaccionando apaixonadamente conforme á posición exemplificada polo coñecido *Non Manifesto* de Yvonne Rainer sobre a danza moderna, no cal afirma:

Non ao espectáculo non ao virtuosismo non ás transformacións e á maxia e ao facer. Non á crenza no *glamour* e transcendencia da imaxe da estrela non ao heroico non ao antiheroico non ás imaxes lixo non á involucración do intérprete ou espectador, non ao estilo, non ao amaneirado non á sedución do espectador polos ardidés do intérprete non a emocionarse ou ser emocionado (Rainer, 1965: 178).

252

Rainer é coñecida pola súa nova aproximación á danza. Rainer toma o corpo máis como unha fonte de infinitas variacións de movemento que como un provedor de emoción ou drama. Interésase máis polas relacións humanas, afastándose do recurso de intentar contar unha historia narrativa. Moitos dos elementos empregados por ela, tales como repetición, patróns, tarefas e xogos, máis tarde convertéronse en características da danza moderna. Por outra banda, Rainer tamén destaca polo seu interese en mesturar actuacións en directo con audiovisuais. Como vemos, a influencia de Rainer foi decisiva dentro das novas formulacións da danza moderna e deixou unha profunda pegada en creadores contemporáneos e posteriores.



Pina Bausch e o Wuppertal Dance Theatre

Pola súa banda, Pina Bausch tamén comezou con controversia. En 1973 foi nomeada directora de danza dos teatros de Wuppertal e o traballo que por aqueles anos estaba desenvolvendo, unha mestura entre danza e teatro, era totalmente estraño ao seu novo berce. Pero de onde saíra unha artista así? Esta artista alemá nacida en plena Segunda Guerra Mundial (1940) empeza a destacar na danza á temperá idade de catorce anos, sendo dirixida xa por Kurt Jooss en Essen. Cinco anos máis tarde voa a Nova York, con só dezanoventa anos. Segue alí os seus estudos na Julliard School e baila no Metropolitan e na New York City Opera, influenciada por Martha Graham e polas teorías de Yvonne Rainer. Nos seus espectáculos, os intérpretes non soamente bailaban, senón que falaban, cantaban, e nalgunhas ocasións choraban ou até rían. Con todo, este estraño traballo consagrouse rapidamente. As sementes plantadas en Wuppertal floreceron nunha revolución que redefiniría a danza en todo o mundo. A danza teatro evolucionou nun xénero independente, inspirando a coreógrafos de todo o mundo e influíndo sobre o teatro e o ballet clásico. O seu éxito global pode ser atribuído ao feito de que Pina Bausch converteu nunha necesidade universal o tema central do seu traballo: a necesidade de amor. Até este punto desenvolveu unha forma artística que incorporaría unha gran variedade de influencias culturais.

253

Nas súas constantemente renovadas propostas poéticas, Bausch investigou aquilo que nos achega á necesidade de amor, e aquilo que nos afasta diso. O seu universo teatral non busca ensinar/educar, senón que xera experiencias. Crea un universo impulsado por imaxes de paisaxes interiores en movemento, a exploración dos sentimentos humanos, á vez que nunca renuncia á esperanza de que o anhelo de amor pode chegar a cumprirse. Outra clave esencial no seu traballo, ademais da esperanza, é un compromiso firme coa realidade. As súas pezas fan referencia decote a cousas que todos os membros do público coñecen, e que tamén experimentaron persoal e fisicamente.

Durante os trinta e seis anos que Pina Bausch está á fronte do labor da Tanztheater Wuppertal, até a súa morte en 2009, creou unha obra na que o espectador bota unha mirada certa e espida á realidade. A procura dese xerme interior como orixe do concepto artístico hérdao Pina Bausch do expresionismo alemán de principios de século.



Cafe Müller

254

Sen dúbida os anos setenta foron a época máis intensa e creativa para a coreógrafa Pina Bausch. E boa mostra diso foron dúas das súas pezas clásicas: *Cafe Müller* e *A consagración da primavera*, tal e como puidemos constatar os espectadores contemporáneos coa reposición actual destas pezas no Teatro do Liceo de Barcelona en setembro de 2008. *Cafe Müller* é considerada a súa obra mestra. Esta peza recrea un café deserto cheo de dúcias de cadeiras, que dalgún xeito evoca o café que tiñan seus pais durante a posguerra e aquel tempo en que a pequena Filipina (Pina) xogaba a esconderse entre as patas das cadeiras. É curioso pensar que na versión orixinal creada en 1978 non estaba previsto que ela bailase, e que, en realidade, a impresionante presenza que desprega en escena, inesquecível, sacerdotal, é case froito da casualidade. Pina recordaba anos máis tarde con respecto a esta peza como empezou facendo o papel para marcar os pasos dende o escenario, “pero dixéronme que se eu non saía a bailar non había obra”.

Lánguida, alta e extremadamente delgada, dentro dunha delicada e fina túnica branca como único abrigo, comeza a bailar a impresionante música de Henry Purcell que escolleu para *Cafe Müller: The Fairy Queen* e *Dido e Aeneas*. Cos ollos pechados e no medio dun salón baleiro de calor humana, pero con cadeiras espaxadas por toda a escena, a súa imaxe é a viva presenza dun ser humano só, abandonado e desamparado. Pina móvese enfundada nese camisón branco, esquelética como o espectro dun Cristo romántico, os brazos adiantados nunha calada súplica, un indescifrabel tormento solipsista.

Pina esculpe o espazo cos seus xestos a modo de paxaro ferido deixando unha triste sensación de soidade, contaxiando angustia e racho. E é que dalgún xeito, *Cafe Müller* é en esencia pura tristeza, corenta e cinco minutos de pura melancolía transmitida a partir do seu propio xeito de recrear o mundo.



A segunda escena arrinca inmediatamente a continuación. Trátase dunha escena que podemos sinalar como unha das imaxes máis emblemáticas do traballo coreográfico de Bausch. Nela Aida Vainieri e Dominique Mercy, destacados membros da Tanztheater Wuppertal, realizan unha conmovedora interpretación. Vainieri, cegamente á deriva polo espazo, detense fronte á presenza de Mercy. Jan Minarik entra pola parte posterior da escena e modifica deliberadamente o abrazo orixinal da parella fronte a fronte nun segundo *tableau* no que Vainieri é agora sostida nos brazos de Mercy. Con todo, ao afastarse Minarik esta pose descomponse inmediatamente caendo a muller ao chan e regresando ao abrazo orixinal. Minarik volve e repite a serie de xestos para colocar a parella na posición en que Vainieri é sostida nos brazos de Mercy, e sucede o mesmo. Xérase entón unha secuencia en *loop* que se vai acelerando e aumentando en intensidade. A parella transmite no seu frenético abrazo desesperado a unión, o temor, o terríbel medo a sentirse sós, abandonados a si mesmos, á súa magnética necesidade de amor. Celebran o seu vínculo, a través de desesperados movementos de repetición constante que expón dous corpos extremadamente segmentados a modo de marionetas, coa única diferenza de que os nosos protagonistas posúen unha respiración axitada e vital que só parece descansar no seu abrazo eterno.



Existe outro personaxe que se dedica a mover as cadeiras da sala para que a personaxe feminina interpretada por Vainieri, no seu nostálgico baile similar ao de Bausch, non choque con elas, non atope obstáculos no seu camiño. A presenza deste home ten como fin último protexer a muller da contorna no que se atopa, abstraída e cos ollos completamente pechados, expresando a súa soidade mediante o movemento repetitivo e o pensamento ausente. Ambas as mulleres, Bausch e Vainieri, interpretan unha coreografía similar, coincidente nalgúns momentos, diverxente e independente noutros. Golpéanse no seu camiñar á deriva, como sonámbulas castigándose, varias veces contra unha parede lateral, cuxo dramatismo é acentuado polos seus ollos pechados ante o espectador impotente. Ambas transmiten dor e desprotección nunha dualidade que talvez representa o presente e o pasado dun mesmo soño, un vínculo atemporal dunha única persoa desdobraada en dous corpos.

É importante recordar que, do mesmo xeito que en *Cafe Müller*, as obras de Pina Bausch non seguen unha estrutura narrativa nin unha progresión lineal lóxica. As súas dramaturxias constrúense a partir dunha serie de episodios, imaxes poéticas e escenas repetitivas. Múltiples accións escénicas simultáneas, imaxes impactantes, a utilización das experiencias específicas dos seus intérpretes como material no proceso de creación, de actividades cotiás levadas á estilización, de textos dirixidos a miúdo directamente ao público e dunha gran selección de músicas no espazo sonoro son elementos que levan a marca recoñecíbel de Bausch e que pasaron a formar parte dun léxico esencial da danza teatro en Europa.

Entre os elementos máis significativos do traballo de Bausch con relación ao teatro e o teatral moitos críticos destacaron os seus discursos ao redor do

real. Os crus materiais que Pina habitualmente coreografa parten de movementos e xestos da vida diaria, as accións realistas do cotián. Ao mesmo tempo Pina Bausch traballa en escena con material que provén das súas propias obsesións, os seus medos e desexos, a súa vulnerabilidade. Isto lévaa a empregar xestos magoantes nas súas coreografías, espindo unha fantasmagórica intimidade e, ao modo dos expresionistas, as súas obras pobóanse de crueldade e ironía, atravesadas pola fragilidade humana.



257

Lloyd Newson e DV8

Debemos destacar a importancia do británico Lloyd Newson na identificación e cuñamento do concepto *physical theatre*, tanto polo conxunto de trazos estilísticos na súa práctica teatral como por xerar un termo orixinal para distanciar o seu traballo do da danza moderna. Á hora de intentar definir que é o teatro físico enfrontámonos ao feito de que unha boa parte do teatro contemporáneo foi denominado “teatro físico”. Trátase dun termo que moitas novas compañías e artistas usaron como parte dunha retórica que aspira tanto a enmarcar a súa práctica como a soar de moda, moderno e atractivo para un público potencial. O termo teatro físico deuse a coñecer nas artes escénicas durante as tres últimas décadas do século XX, caracterizando unha nova tendencia teatral. Acredítase que foi cuñado primeiramente en Ingla-

terra agrupando unha gama diversa de creacións e manifestacións escénicas incluíndo o mimo corporal, a danza teatro, o teatro de máscara, o *clown*, o circo moderno, o *body-art* e os espectáculos acrobáticos.

Esta aparente multiplicidade conceptual do termo deriva probabelmente da condición interdisciplinar dos ámbitos que dalgún xeito o foron incorporando ao seu legado así como da riqueza de linguaxes exploradas por un gran número de compañías profesionais. Unha das características fundamentais que une todas estas manifestacións diversas incluídas baixo o concepto de teatro físico é que todas elas buscan a expresión do intérprete a partir de elementos físicos ou corporais.

A débeda con Newson e co traballo exposto pola compañía DV8 sobre o cuñamento do termo *physical theatre* é directa. De feito a pregunta que é o teatro físico? apareceu como unha constante da compañía e ao intentar definir o seu traballo Newson afirma que o traballo de DV8 Physical Theatre baséase no feito de tomar riscos, estética e fisicamente, romper as barreiras entre a danza e o teatro, e sobre todo, comunicar ideas e sentimentos claramente e sen pretensións. É determinante ser radical aínda que accesíbel, e levar este traballo a un público tan amplo como sexa posíbel.

258

Newson responde á pregunta sobre que é o teatro físico reiterando a súa intención de crear un tipo de traballo que posúa contido por medio da ruptura das barreiras entre a danza e o teatro, revestir a danza con significado e contidos, especialmente cando perdeu este valor a través das técnicas formalizadas. Esta ruptura consciente lévao a expor escenas nas cales existen personaxes, situacións e texto, aínda que son traballadas dende unha linguaxe corporal por parte dos intérpretes. Coa expresión “linguaxe corporal”, ou mellor o devandito “linguaxes corporais”, refírome a que a alta calidade dos corpos adestrados (en danza e outras artes do movemento) dos artistas que participan nos seus elencos lévanos a un tipo de discurso onde, aínda que existe o texto, é nos silencios cheos de expresividade onde se xera boa parte do discurso da escena. Se o texto nos leva a xerar ideas dentro do discurso, o movemento lévanos a xerar sentimentos –e até me atrevería a dicir que tamén viceversa.

Newson recoñece a Pina Bausch como a súa maior influencia, pero tamén cita personalidades como Anne Teresa de Keersmaeker, Pete Brooks (*Impact theatre*) e Tim Etchells. As conexións con Bausch podemos atopalas

en relación ao *Non Manifest* de Yvonne Rainer citado anteriormente. Como un dos principios que configuran o traballo de Newson está a afirmación dun desexo por dicir cousas. Esta aspiración está particularmente articulada en resposta ás políticas sexuais da danza moderna e o ballet. A súa preocupación sen complexos por estes contidos son evidentes en traballos tales como *Never Again*, *Dead Dreams of Monochrome Men*, *Strange Fish* e *Enter Achilles*. Newson argumenta en contra das opresivas políticas de xénero existentes nos zapatos de punta, tutús e arabescos no ballet clásico. Do mesmo xeito que Bausch, Newson regresa nos seus traballos regularmente aos temas sociais construíndo e coreografando a linguaxe física das súas pezas a partir dos individuos cos que traballa. Deste xeito Newson explica:

O que me fascina é quen son os intérpretes, e o estilo da compañía variará dependendo da amálgama deses intérpretes. Ningún de nós se move da mesma forma: gustaríame recoñecer cales son as diferenzas e o que significan, non as erradicar. É esta aproximación, penso, o que nos permite ver e comprender individuos en lugar de formas (Newson, 1998: 110).

Desta forma podemos sinalar como características do seu traballo que o material coreográfico xorde de xestos cotiáns e hábitos corporais cos que se establece unha exploración en relación ao movemento e o espazo arquitectónico, e a aceptación da sensualidade como recurso dramaturxico.

Se nos centramos no traballo relativo á linguaxe física, observamos que Newson explora, por unha banda, o potencial coreográfico baseado nos comportamentos diarios como accións e xestos, e por outra banda, un repertorio de movementos rápidos e precisos, afastados dos manierismos típicos da danza. Particularmente nos seus primeiros traballos, o de Newson contén un amplo repertorio de caídas, saltos, agarradas e viravoltas espectaculares a miúdo interpretados nun ritmo trepidante. Este tipo de habilidades esixe un alto adestramento físico por parte dos intérpretes que traballan nos seus espectáculos. Con todo, a diferenza de gran parte da danza moderna e contemporánea dos anos setenta e oitenta, estas enerxéticas e arriscadas peripecias técnicas están ao servizo dun contexto sociocultural e toman unha forma dramática sobre o escenario. O vocabulario coreográfico de Newson non se amosa como un material de exhibicionismo técnico nin como unha expresión dunha abstracción matemática. Con todo, Newson explica o emprego algunhas das estratexias no proceso de creación de coetáneos, coreógrafos e creadores que recorren a elas con propósitos diferentes:

Fixen talleres con Twyla Tharp, Cunningham e Cage soamente utilizando fórmulas matemáticas para crear movementos, utilizando progresión, inversión ou posibilidade aleatoria. E utilizo eses procesos en si, son soamente un medio de atopar ou estruturar o material. Moita xente en danza está a traballar con fórmulas e non importa como é iso de intrincado, a min sempre me parece vacuo e baleiro (Murray e Keefe, 2007: 83).

The Cost of Living

Esta magnífica peza foi concibida por Lloyd Newson en 2004 e realizada tanto nun formato de espectáculo en directo como nunha versión en vídeo. En España os espectadores puidemos gozar da montaxe no Teatro de Madrid no outono de 2007. Nela atopamos un bo exemplo de espectáculo no cal o corpo e os seus movementos son tomados como vehículo narrativo, como instrumento prioritario para contarnos unha determinada historia polas peripecias dun grupo de personaxes que parecen saídos dun circo moderno.

The Cost of Living está ambientada en Cromer, pequena cidade pesqueira na costa do condado británico de Norfolk. O peirao desta cidade durante a tempada de verán resulta un destino atractivo polos seus múltiples espectáculos de entretemento. É xusto aquí onde arrinca a peza. Atopámonos ante seis actores vestidos de pallasos e levando unhas carautas de plástico que realizan un espectáculo de rúa baseado nunha coreografía de repetitivos e xeométricos movementos de cabeza. Eddie, un dos nosos protagonistas, atópase aburrido deste traballo e durante a representación do número de rúa reflexiona sobre o sentido de facer todo isto, e se alguén, talvez Deus, os observa. Rompe a secuencia de movementos e logra desfacer o espectáculo. Un elemento sorpresivo acontece cando vemos saír da caixa o seu amigo Dave, un actor/bailarín sen pernas.

Na seguinte escena os nosos protagonistas Eddie e Dave, aburridos no seu cuarto, asómanse á fiestra e descubren dúas mozas bailando na rúa. Interésanse polo que están facendo e cando deciden baixar a bailar con elas resulta que desapareceron. Aquí comeza unha peculiar relación entre Eddie e Vivien. Esta relación será exposta ao longo da peza onde veremos como se atopan unha noite nunha discoteca. O exceso de enerxía sexual maniféstase en Eddie por medio dunha serie de frenéticos saltos curtos e rápidos, ao principio xunto ao seu amigo Rowan, e máis tarde fronte a Vivien. Ese tipo

de fisicalidade na relación entre ambos amósanos o tipo de atracción animal que senten un polo outro.

Logo desa noite, Eddie e Vivien comezan a saír. Aos poucos revélanos que Eddie ama unha Vivien diferente. É dicir, que ten unha imaxe distinta dela na súa cabeza e gustaríalle que Vivien se comportase doutro xeito para encaixar co ideal de moza que ten. Esta diferenza de expectativas está estupendamente definida na escena na que Eddie lle presenta a Vivien ao seu amigo Rowan. Eddie pídelle a Vivien que conte o divertido chiste de onte e que baile espectacularmente tal e como fixo o día anterior. Eddie matiza fronte ao seu amigo que en realidade onte ela bailaba moito mellor e o seu chiste era máis gracioso. É este conflito esencial o que os leva a separarse definitivamente. Paga a pena destacar unha das escenas finais da peza, na cal, por medio dunha triangulación de miradas furtivas entre Eddie, Vivien e unha moza loura no fondo, comprendemos a situación de desengano e celos entre a parella. Unha vez máis nesta escena as imaxes son máis elocuentes que as palabras.

Outro dos temas nucleares da peza vén da man de Dave, o excepcional bailarín sen pernas. Dende a súa aparición ao principio da peza até o final, Dave reta o espectador a cuestionarse como nos sentiríamos se nos atopásemos na súa situación. Na escena da discoteca, Dave realiza un solo de danza co cal pretende seducir unha moza imaxinaria. Dave utiliza as súas mellores armas de sedutor para relacionarse cunha moza que finalmente resulta ser só unha fantasía, e termina por marchar só ao baño, mostra da dramática soidade do noso personaxe.

Noutra escena posterior, Dave atópase sentado nun parque e un tipo cunha videocámara na man achégase e comeza a facerlle preguntas. Trátase dunha escena con gran tensión, xa que son preguntas moi directas e desagradábeis como:

que pasou coas túas pernas, naciches así ou cortáronchas? Tes ano? Como vas ao baño? Pódeste masturbar? Que é esa chepa que tes nas costas? Culpas a Deus por nacer? Tes amigos? Estiveches algunha vez nunha pelexa? Se queres podes golpearme primeiro, despois golpeareite eu. Porque es un home, verdade?, confías en min? Porque eu non confío en ti?

O feito de que non se nos ensine o rostro do home gravando coa cámara subxectiva fainos identificar esas preguntas cunha mentalidade xeneralizada

de indiferenza e desprezo por parte da sociedade cara a persoas como Dave. Logo desta secuencia podemos gozar dunha impactante escena na cal aparece un grupo de intérpretes camiñando sobre as súas mans detrás de Dave e a modo de coro. Por uns momentos toda a humanidade está de parte de Dave, bailando ao seu son e camiñando pola vida co esforzo dos seus brazos. Pois todos nós posuímos dun xeito ou doutra un *handicap*, xa sexa físico, mental ou moral. Ao dar a volta o home da cámara e mirar cara atrás descubrimos que se trataba dunha fantasía de Dave e que en realidade se atopa só.

A terceira das historias reflectidas nesta peza remítenos a Rowan, un mozo serio e introvertido cuxa soidade se manifesta por medio dunha secuencia de movemento codificada. Paga a pena destacar dentro da peza unha excitante escena na cal Rowan se retira a unha ruela cun equipo portátil de música e realiza a súa particular secuencia de movemento, pero a medida que a música avanza a súa secuencia evoluciona dun xeito catártico até se converter nunha danza explosiva e vitalista pola ruela. É nese momento cando se atopa con Tanja, unha moza que vive unida ao seu *bula-hoop*. O aro convértese nun elemento esencial que caracteriza a personaxe de Tanja, resumindo a súa esencia por medio desta habilidade circense. No encontro entre Tanja e Rowan existe certa atracción, pero a natureza distinta de Tanja fai que os intentos de Rowan por abrazala queden truncados. Esta relación evoluciona ao longo da peza, até que case ao final, Tanja é acosada por uns mozos no peirao, e ela deféndese usando de forma violenta as súas habilidades co aro. É logo deste encontro cando Rowan senta ao seu lado, cóllense da man e camiñan xuntos compartindo o aro. Sen dúbida é agora cando por fin falan o mesmo idioma e os seus sentimentos orbitan ao redor dun mesmo centro.

Finamente, podemos destacar a amizade como un dos alicerces conceptuais de *The Cost of Living*. Na derradeira escena Eddie e Dave, tombados nunhas hamacas fronte ao mar, reflexionan sobre a forma en que unhas persoas pagan polos erros das outras e fantasían sobre a idea de viaxar a México. Dave móntase sobre a parte posterior da pelve de Eddie mentres este se agacha cara a diante e camiñan xuntos. A potentísima imaxe lateral de ambos é como se Dave encaixase perfectamente na metade superior de Eddie e xuntos fosen unha única persoa.

En parte un filme de danza, en parte un drama, esta creación da compañía DV8 é unha combinación de diálogos e un xeito non convencional de aproximarse ao movemento. Newson aproveita extraordinariamente os

vocabularios físicos e as habilidades técnicas dos seus bailaríns ao servizo da dramaturxia, pero faino dentro dun proceso máis relacionado co teatro de creación (*devising theatre*) que coas estruturas convencionais da danza contemporánea. Por exemplo, as estruturas e dinámicas do *contact improvisation* –un dúo que leva en encontro mutuo dos bailaríns, peso compartido, movemento co-realizado, fluxo colectivo a modo de coro– son aquí empregadas dentro dunha carga metafórica ao servizo dos contidos. O material derívase a partir de improvisacións conducidas dende o comportamento característico de cada un dos intérpretes, en lugar de patróns coreográficos abstractos. Esta forma de utilizar o material de movemento xurdido dun vocabulario persoal do intérprete aproveitando as súas habilidades técnicas adquiridas por medio de anos de adestramento, aproxímanos a un código excepcional de linguaxe contemporánea e virtuoso ao mesmo tempo.

Newson, o confeso admirador de Bausch, xoga neste espectáculo ao contraxeito en relación cos patróns estabelecidos: harmoniza os movementos dunha intérprete fisicamente perfecta cos doutra cuxo corpo que está fóra do canon, faille sitio a unha artista de *hula-hoop*, realiza unha parodia dos *reality-shows*, implica o público criticamente dende o principio e fai de David Toole, un bailarín sen pernas, a estrela do espectáculo. Con iso dinamita os clixés e elabora un paradoxo elocuente: crea beleza co que ninguén *a priori* desexaría ver.

A música, a estética, a posta en escena, unha historia de amizade, superación, valores e vida narrada fundamentalmente a través dunha precisa linguaxe corporal contáxianos unha sensación de beleza, de pracer e de profunda emoción. Todas as historias paralelas que conforman a obra, tratan sobre como nos avaliamos a nós mesmos e a outras persoas. Dalgún xeito, esta magnífica peza fai asomar a pregunta de canto vale unha vida, ao mesmo tempo que expón unha extraordinaria forma de explorar novas narrativas que difuminan os campos do teatro e a danza.

Newson e Bausch, dous exemplos dunha danza teatral, dúas caras dunha mesma moeda, dous xestos comprometidos coa esencia humana que tomaron o movemento, no seu sentido máis amplo e esencial ao mesmo tempo, como a súa linguaxe poética vital. Danzade intérpretes, danzade!

Alfonso Rivera

Escola Superior de Arte Dramática de Galicia

Bibliografía

- Brozas, M^a Paz. 2003. *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Harvie, Jen. 2002. *DV8's Can We Afford This: The Cost of Devising*. Global Markets: Theatre Research International.
- Murray, Simon e John Keefe. 2007. *Physical Theatres. A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
- Newson, Lloyd. 1998. *DV8 research Information Pack*. Londres: Dance Makers Portfolio.
- Rainer, Yvonne. 1965. *Tulane Drama Review*, n^o 10. Cambridge: MIT Press.
- Romano, Lúcia. 2005. *O Teatro do Corpo Manifesto. Teatro Físico*. São Paulo: Debates.
- Sánchez, M^a José. 2004. *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.