

Follas do Cineclub | 13/10/2021

O LAMENTO DA EMPERATRIZ

(Die Klage der Kaiserin, Pina Bausch, República Federal Alemá / Francia, 1990, 106', VO)

01

Tirado de: Romanini, Giulia. "Danza e paesaggio: Die Klage der Kaiserin di Pina Bausch". *Ricerche di S/Confine*, vol. 1, 2013, pp. 91-107 // Godínez Rivas, Gloria Luz. *Cuerpos: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch. Las Palmas de Gran Canaria, tesis doctoral, p.90. ULPGC, https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf. // Vásquez Rocca, Adolfo. "Danza abstracta y psicodrama analítico". *Revista de Arte*, vol.80, 2006, pp. 1-11. // Birringer, Johannes. "Pina Bausch: Dancing across Borders". *The Drama Review*, vol.30, nº2, 1986, pp. 85-97.*

[1] «O corpo xa non é un obstáculo que separa o pensamento de si mesmo». Esta afirmación de Deleuze ("A imaxe-tempo", Estudos sobre cine 2, 1985) reinstala o corpo no dominio da mente. Con Nietzsche xa se suxería un pensar desde o corpo. O corpo insiste e é esa pulsión vital a que o forza. A súa capacidade de metamorfose e de vertixe obríganos a interrogar o seu sistema de signos e valores. O teatro-danza e o psicodrama analítico cuestionan os automatismos psíquicos e os determinismos sociais. Deste xeito, as pulsións do corpo, as súas vibracións, a súa anatomía como destino, a súa morfofisioloxía e as condicións de posibilidade dos xestos son as que nos imprimen e dotan non só dunha posición ética, senón tamén –e fundamentalmente– estética na constitución da nosa subxectividade. O corpo así pensado afirmase como comportamento e xesto.

Os dominios da danza, en particular a obra de Pina Bausch, pesquedan no terreo das transformacións da mundanidade do corpo baixo os réximes do desexo. O corpo é unha produción física da arte de vivir –como forma plástica e conceptual no espazo– e da ética como tonalidade e particular vontade expresiva.

Pina Bausch (1940-2009) é quen reviviu o espírito da danza alemá ao crear o teatro-danza. Da súa man e do traballo dos seus bailaríns naceron pezas tan emblemáticas como *Ifixenia en*

Táuride (1973), *Café Mueller* (1978), *Bandoneón* (1987) e moitas outras tan discutidas como admiradas polo mundo [...]. Aos 14 anos xa comezara os seus estudos de danza na escola de Folkwang de Essen, onde se formou con varios mestres, entre eles o coreógrafo expresionista alemán Kurt Jooss. Trasládouse a Nova York en 1960 para acudir á escola Juilliard, converténdose despois en membro da compañía de ballet do Metropolitan Opera. En 1962, Bausch volveu a Alemaña, onde foi a solista do ballet de Folkwang. En 1973 comezou a traballar como directora artística e coreógrafa da compañía de teatro e danza fundada en Wuppertal. Alí, proclamouse moi cedo como creadora dese rico e extremadamente complexo territorio que se denominou Teatro-Danza.

Precozmente rupturista, testemuña dunha época esgazada na que coa devastación dos pilares fundamentais desaparece tamén o chan das crenzas máis sagradas, Bausch sitúase na primeira ringleira da escena *avant-garde* reinventando o movemento primixenio da danza. Redúcea aos poucos movementos posibles para unha época crítica, actúa impulsada por un afán de delimitar –nun axuste de contas coas categorías impostas do bo gusto e da beleza– os modelos canonizados do ‘corpo ideal’ co gallo de amosar unha realidade heteroxénea na que o movemento adquire un enorme poder transgresor [...]. Desta maneira, o que máis sorprende da danza é a ilusión da liberdade física absoluta que pola contra só se pode acadar a través do control máis extremo do corpo. Sobre o escenario forzas en pugna encárnanse nos corpos dos bailaríns; danzar é loitar.

[2] A danza contemporánea atopou unha renovadora vertente abstracta e expresionista, ampliando así as súas fronteiras, deixando de ser un xénero teatral diferenciado para constituírse nunha manifestación máis dos procesos de hibridación propios da sensibilidade posmoderna. As fronteiras entre teatro, plástica, danza e literatura esvaécense nun espello que lle devolve unha imaxe ampliada e, ata certo punto, deformada das súas propias orixes.

A danza expresionista, tamén chamada danza abstracta, agroma no contexto da axitación das grandes vangarda europeas de comezos do século XX. A danza tradicional, vencellada ao ballet clásico, foi transformada mediante unha nova estética de movemento corporal onde non imperaba xa o valor da métrica, o ritmo, os saltos e os pasos previamente establecidos. Na danza expresionista recupérase o movemento libre, unha interacción máis dinámica co espazo e a posibilidade da autoexpresión corporal.

O concepto de ‘ballet posmoderno’, que apareceu nos círculos máis especializados a fins dos anos setenta, refírese a un conxunto de rupturas estético-expresivas entre as que se contan a eliminación da perspectiva unidimensional a favor dun espazo aberto, ampliado, que responde en certo modo aos descubrimentos da física moderna; a revalorización da dimensión cotiá, o continuo do humano nas súas manifestacións aparentemente banais e pedestres, incluíndo nesta apertura a palabra, o ruído ambiente, no que constitúe a irrupción da música concreta ao servizo da danza ou o abandono do taboado clásico por superficies naturais como o céspede, a terra, follas secas, flores ou incluso a auga. Todos estes elementos son parte do estilo que acada a súa máxima expresión nas obras de Pina Bausch. Este estilo, máis aló do virtuosismo técnico, fixo entrar á danza contemporánea na categoría das belas artes.

O LAMENTO DA EMPERATRIZ

VV. AA

As obras de Pina Bausch non seguen unha estrutura narrativa nin unha progresión lineal, constrúense máis ben a partir dunha serie de episodios. Múltiples accións escénicas simultáneas, imaxes sorprendentes, o emprego das experiencias específicas dos seus bailaríns, de actividades cotiás, de textos dirixidos a miúdo ao público e dunha gran variedade de músicas na banda sonora son elementos que levan o selo recoñecible de Bausch e que pasaron a formar parte dun léxico en Europa.

[3] As bailarinas e bailaríns das obras de Pina Bausch non gardan relación co ideal de beleza de corpos ou vestiarios; o seu estilo de 'collage' feito de fragmentos lembra máis ben ao cinema ou ás belas artes que á danza. Xeralmente os bailaríns actúan sobre superficies cubertas de caraveis de plástico, auga ou bulleiro ata os nocellos. En troques da música convencional do ballet, o teatro-danza de Wuppertal ofrece historias profundas da existencia mesma que son creadas en largas e profundas conversas entre a directora e os integrantes do corpo de baile.

Estes, seguindo o peculiar método de traballo da directora, implicábanse cos seus propios medos, desexos, complexos e, en suma, coa súa propia vulnerabilidade na creación da obra. Isto supuxo o emprego de toda unha xestualidade de comportamentos cotiás que escenifican a nosa fantasmagórica intimidade; unha enxurrada de xestos físicos e emocionais ao modo dos expresionistas nos que recicla e reintegra orixinalidade, tenrura, irónica crueldade e, sobre todo, unha viva e crúa humanidade. As súas obras están atravesadas pola fragilidade das inseguridades identitarias, cheas de sentimentos humanos tan elementais como a necesidade de seren amados ou, canto menos, odiados. Bausch explorou o lado máis desapiadado e desesperado do ser humano; por iso, non é casualidade que as súas obras provoquen reaccións tan extremas e antitéticas; tampouco é casual que reclamen tomas de posicións inequívocas. Todas as súas pezas tratan sobre cuestións fundamentais da condición humana e obrigan ao público a confrontarse con estes problemas: o amor e a angustia, a nostalgia e a tristeza, a soidade, a frustración e o terror, a infancia e a vellez, a morte, a explotación do home polo home, a memoria e o esquecemento.

Na cartografía dos comportamentos humanos agresivos e potencialmente destrutivos, latentes na natureza humana, un dos elementos que concorre na configuración das artes escénicas contemporáneas –entre elas a danza– é a dialéctica defensa-agresión. A expresión corporal escenifica a agresión ritualizada coma campo de enfrontamento teatral da posta en escena das nosas pulsións eróticas e thanáticas, das nosas estratexias representativas e modelos de sedución e agresión litúrxicos [...]. Ao longo de corenta anos de traballo, a compañía de danza-teatro de Wuppertal creou un enfoque de xénero [...] no que puxo de relevo o dano que ocasionan as convencións sociais baseadas na oposición binaria home-muller e nos consecuentes modelos estereotipados dos corpos sexoados. Pina amosa a opresión e o sufrimento que nos revelan as formas de expresión propias dos roles de xénero, instituídas segundo convención, esgotadas e terxiversadas.

Bausch amosa como as persoas senten a necesidade de participar en xogos que reflicten o dezo de recoñecemento, afecto e aceptación social. Fondamente vividas, as certezas humanas albíscanse a través da fráxil tea das convencións obrigatorias que rexeitan a liberdade erótica por un engano de ledicia simulada. Tanto as coñecidas cancións románticas como os clixés hollywoodienses contrástanse cos efectos traxicómicos que produce o cumprimento das expectativas creadas polos bailaríns. Estes atestan a súa beleza, a súa sensibilidade, o seu irredento éxito e a súa desesperada necesidade de intimidade. Cando corren cara as primeiras filas, ameazan con tirarse do límite que separa o público do escenario. Esa referencia tan explícita á realidade social do teatro só salienta o proceso a través do cal a coreografía da complexión social de Bausch traduce as necesidades emocionais –vivas xeralmente como unha compulsión opresiva que adopta formas masculinas e femininas concretas– nunha epiderme de actitudes culturais cara os xéneros que as sustentan. Cada transgresión da forma ten en conta as respostas e expectativas do público, engadíndoas á acción paródica do escenario.

[4] Seguindo esta liña, *O lamento da emperatriz* revélase coma un soño. O filme eríxese na súa totalidade como unha sucesión de imaxes breves, con protagonistas que cambian e que contan pequenas historias aparentemente incomprendibles, postas núa secuencia de acordo a uns criterios irracionais e artellados a través dunha montaxe fragmentaria de maneira brusca e improvisada. O volume de planos supera o centenar e a media de tempo adicado a cada un é de aproximadamente 40 segundos. Este dato deixa intuír moitas cousas sobre a composición do filme e o método empregado: en primeira instancia, segue o mesmo proceso que para a creación das pezas teatrais (*Stücke*), é dicir, unha composición mediante a xustaposición, a miúdo de xeito contrastado, dos múltiples materiais que xorden nas longas sesións de improvisación cos bailaríns, actores, coautores... Porén, os resultados son diametralmente distintos.

Atendendo ao ambiente do teatro coas súas regras, múltiples puntos de vista, espazos tridimensionais e roles interactivos do público, a bidimensionalidade da pantalla propón unha constelación de estímulos visibles nun acontecer frenético e angustioso que ten pouco de amigable e aínda menos de divertido. Isto é coma se a subtracción do espazo teatral comportara a elisión do pouso que sempre perdura tras a representación: se os espectáculos permiten facer rir ao público e que as personaxes se presenten a través dun filtro codificado, co vídeo este pouso redúcese e deixa ao descuberto o propio subconsciente coma un soño. Deste xeito, coma un tecido onírico no que o fío se desemeleña no curso do filme, a hipnose envolve ao espectador nunha néboa de significado que se disipará cando o inconsciente, cheo de buracos, libere a súa intuición. Quen son estas personaxes? En que espazo se están a mover? De que xeito? E, sobre todo, por que?

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) cineclubedecompostela.wordpress.com [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

13 DE OUTUBRO

O LAMENTO DA EMPERATRIZ
(Die Klage der Kaiserin, Pina Bausch, República Federal Alemá / Francia, 1990, 106', VO)

20 DE OUTUBRO

BELÍSIMA
(Bellissima, Luchino Visconti, Italia, 1951, 108', VOSG)

27 DE OUTUBRO

AUTOCINE SEN SAÍDA
(Dead End Drive-In, Brian Trenchard-Smith, Australia, 1986, 88', VOSG)