

Imágenes de un movimiento.

Treintaycuatropiècesdistinguées&onestriptease de La Ribot

Images of a movement.

Treintaycuatropiècesdistinguées&onestriptease of La Ribot

Dra. Beatrice Bottin¹

bbottin@yahoo.fr

Resumen

Treintaycuatropiècesdistinguées &onestriptease (2007) es un documental que propone una nueva estética -caracterizada por una ruptura espaciotemporal, una inmersión sensorial y corporal- a través de la cual emerge una peculiar relación entre la artista y el espectador. La película explora el proceso creativo de treinta y cuatro *Piezas distinguidas* y un striptease de La Ribot. Se trata de ofrecer una nueva interpretación con una estética diferente, alejada del lenguaje más narrativo y emocional de la danza, orientando la percepción del espectador, así como su mirada. El montaje del documental opta por la ruptura y obedece a una búsqueda estética cuyo objetivo es desmontar el tiempo detallando el movimiento para elaborar un nuevo discurso. El cuerpo y la mirada de la coreógrafa-bailarina y de los espectadores se convierten en los protagonistas de la película que los pone en movimiento.

Palabras claves: La Ribot; danza; performance; cuerpo; vídeo.

Abstract

Treintaycuatropiècesdistinguées&onestriptease (2007) is a documentary that proposes a new aesthetic -characterized by a spatiotemporal rupture, a sensory and corporal immersion- through which emerges a peculiar relationship between the artist and the viewer. The film explores the creative process of thirty-four *Distinguished Pieces* by La Ribot. It is about offering a new interpretation with a different esthetic, away from the more narrative and emotional language of dance, guiding the viewer's perception as well as his gaze. The editing of the documentary opts for the rupture and obeys to an aesthetic search whose objective is to dismantle the time detailing the movement to elaborate a new discourse. The body and gaze of the choreographer-dancer and the spectators become the protagonists of the film that sets them in motion.

Key words: La Ribot; dance; performance; body; video.

Recibido: 11/04/2021. Aceptado: 18/05/2021.

1 Académica Université de Pau & Pays Adour, Francia.

Las artes escénicas y visuales no escapan a la internacionalización de la cultura a la que ya aludía André Malraux en su novela titulada *Los conquistadores* (1928). La circulación de las imágenes, producciones, exposiciones, espectáculos, así como el mercado del arte y el coleccionismo han ido atenuando, a veces borrando, las fronteras geográficas, lingüísticas, incluso las de los géneros. La creadora madrileña María Ribot, más conocida bajo el seudónimo de La Ribot, forma parte de los artistas que han optado por las migraciones tanto personales como escénicas para poder desarrollar sus proyectos transdisciplinares con más libertad, apostando en la hibridez. La coreógrafa-bailarina no solo destaca por sus creaciones mestizas sino también por sus numerosos desplazamientos y colaboraciones internacionales, como lo subraya ella misma:

Mon cœur appartient à la danse. C'est de là que je prends mon élan. Mais si je n'avais pas déménagé à Londres, et si je n'avais jamais connu la scène du Live Art anglais, Lois Keidan en tête (directrice de la Live Art Development Agency, ndlr), qui m'aide et m'a énormément influencée, je serais une chorégraphe "marginale" en Espagne. Et si Gérard Violette, directeur du Théâtre de la Ville de Paris, n'avait pas parié sur moi en 2000, je serais perçue en France comme une artiste de mime. D'ailleurs, j'ai gagné un prix de mime à Périgueux mais cela n'est pas si étrange : Franco B aussi (célèbre artiste italien du Live Art vivant en Angleterre, connu pour son travail de performance autour du corps, du viscéral et des fluides corporels, ndlr) en a gagné un (je ne sais plus où). Si Soledad Lorenzo, ma galeriste à Madrid, n'avait pas présenté *Still Distinguished* et la vidéo *Despliegue* en janvier 2002 dans sa galerie, le monde de l'art espagnol ne me connaîtrait pas. Sans aucun doute, en rendant mon travail public, ces trois personnages ont fait leur possible pour que je puisse travailler. (Dechery, 2009)²

Como la mayoría de las bailarinas, La Ribot empieza por estudiar la danza clásica y luego se orienta hacia la contemporánea. En 1985, monta su primera obra coreográfica, *Carita de Ángel*, un espectáculo imaginado para un trío de mujeres que baila al son de la canción epónima interpretada por Bonet de San Pedro. A partir de allí, inicia un trabajo de reflexión y de creación orientado hacia el cuerpo, su expresión, sus movimientos, su desnudez. Un año más tarde en Madrid, funda la compañía Bocanada Danza con Blanca Calvo. Juntas y hasta la disolución de la compañía en 1990, las dos artistas ponen en escena piezas breves basadas en lo transdisciplinar, entre danza, teatro y performance. Algunos años después, codirigen el festival *Desviaciones* (1997-2001) en colaboración con José A. Sánchez, cuyo programa compuesto por montajes coreográficos, conferencias y encuentros, da lugar a la publicación de dos libros: *Desviaciones y Cuerpos sobre blanco*. Establecida en Ginebra desde 2004, desarrolla proyectos creativos de enseñanza e investigación con otras personalidades del mundo de las Artes y monta obras en solitario o con diferentes

2 Mi corazón pertenece a la danza. De allí tomo impulso. Si no me hubiese mudado a Londres y si no hubiese conocido la escena del Live Art inglés, encabezada por Lois Keidan (directora de la Live Art Development Agency, ndlr), quien me ayuda y me influyó muchísimo, sería una coreógrafa "marginal" en España. Y si Gérard Violette, el director del Teatro de la Ville de Paris, no hubiese apostado en mí en el año 2000, sería considerada como una artista de de pantomima en Francia. Por cierto, me galardonaron con un Premio de pantomima en Périgueux (ciudad en el sur de Francia) pero no es de extrañar: Franco B también (famoso artista italiano del Live Art que vive en Inglaterra, conocido por su trabajo sobre el cuerpo, lo visceral, los fluidos corporales, ndlr) ganó uno (no sé dónde). Si Soledad Lorenzo, mi galerista en Madrid, no hubiese presentado *Still Distinguished* y el video *Despliegue* en enero de 2002 en su galería, el mundo del arte español no me conocería. Sin lugar a duda haciendo mi trabajo público, estos tres personajes hicieron lo posible para que pudiera trabajar (Dechery, 2009).

artistas. Sin embargo, sus creaciones más personales se caracterizan por un trabajo sobre el solo, iniciado y llevado a cabo en las *Piezas distinguidas*. Desde el principio de su carrera, La Ribot muestra un peculiar interés por los espectáculos sobre y con el cuerpo en los cuales se entremezclan la danza, la performance, el Live art, las artes plásticas, el vídeo, las instalaciones. En el año 2000, su exploración de los recursos audiovisuales evoluciona con la utilización del plano-secuencia en los montajes, siempre grabado desde el punto de vista del cuerpo. Imagina atrevidas instalaciones montadas en el mundo entero que la convierten en una artista internacional³ cuya carrera es marcada por la experimentación, lo transdisciplinar y la interculturalidad.

Treintaycuatropiècesdistingüées&onestriptease es un documental de 2007 que propone una nueva estética -caracterizada por una ruptura espaciotemporal, una inmersión sensorial y corporal- a través de la cual emerge una peculiar relación entre el cuerpo de la artista y el espectador. La película explora el proceso creativo de treinta y cuatro *Piezas distinguidas*, cuya duración no supera los siete minutos. La calidad de las imágenes del DVD resulta a veces algo aleatoria en la medida en que, cuando se realizó la captación filmica, no se había contemplado la posibilidad comercializar la grabación o realizar un montaje con las obras. En realidad, las imágenes solo eran destinadas a formar parte de los archivos de la coreógrafa como otros testimonios de su peculiar recorrido artístico. Además, el documental tiene un valor especial en esta época de crisis sanitaria que ha tenido como consecuencia el cierre de los teatros, galerías, centros de arte en numerosos países y durante largos meses. No solo se trata de un material significativo para los investigadores y el público, que ya no puede acudir a las salas, sino que también permite descubrir el trabajo creativo de La Ribot, cuya carrera está marcando la historia de la danza contemporánea. Su polifacética trayectoria impide clasificarla. Bailarina, coreógrafa, artista plástica, La Ribot ocupa distintos espacios, utiliza formatos diferentes, se centra en el cuerpo desnudo y los objetos, desposee la danza de lo accesorio y de un lenguaje narrativo. Ni que decir tiene que la película puede verse de distintas maneras, del principio hasta el final sin cortes, como un documental. El espectador descubre así las piezas que se suceden sin que aparezcan los títulos como si se tratase de una serie de acciones de un mismo espectáculo con cambios de luces -oscuridad completa, blanco estelar- o como si estuviera paseándose por una exposición de obras coreográficas. No obstante, también puede decidir elegir un capítulo, es decir la obra, que más le interesa y ver el documental de manera segmentada, por episodios. El título del DVD entremezcla tres idiomas, una característica de las propuestas escénicas de la creadora que interpreta sus obras en las tres lenguas. La película se compone de treinta y cuatro *Piezas distinguidas* y el striptease *Socorro! Gloria!*, creados entre 1991 y 2003 y, ofrece un recorrido por el trabajo coreográfico en solitario de la artista de una duración de dos horas y media. Casi todas las piezas reunidas aquí pertenecen a un “propietario distinguido” puesto que la coreógrafa, que las interpreta, puso en venta algunas de estas creaciones efímeras. Mediante esta especie de adquisición-sponsoring, el coleccionista que adquiere la obra tiene la posibilidad de asistir a la representación de la pieza que posee cuando y donde lo desee. Las *Piezas distinguidas* son coreografías inmateriales que la creadora define como obras de arte que responden a un cuestionamiento del arte, su merchandising, por lo que optó por ponerlas en venta:

¿Cuál es el valor del arte vivo? ¿Cuánto es capaz de pagar un coleccionista por una pieza que nunca podrá poseer porque es efímera? Estas preguntas llevaron a La Ribot a sacar a la venta sus primeras tandas de piezas distinguidas.

3 Le dieron el Premio nacional de danza en España en el 2000 y el Gran Premio Suizo de Danza en 2019. En 2020 el Festival d'Automne de París, el Macba y el Mercat de les Flors de Barcelona le dedicaron retrospectivas y recibió por parte de la Bienal de Danza de Venecia un León de Oro por su carrera.

“El precio era simbólico, nadie llegó a pagar más de 100.000 pesetas [unos 600 euros], porque no me interesaba tanto el dinero como poner en cuestión la mercantilización del arte”, recuerda. El reto fue recibido con entusiasmo y llegó a vender 33 piezas a admiradores como la galerista Soledad Lorenzo, artistas como Tania Bruguera, coreógrafos y coleccionistas de todo tipo. “Pero llegó un momento, alrededor del año 2000, en que me sentí atrapada por el mercadeo y dejé de vender. Me gustaba el concepto, la cuestión sobre el valor del arte, los objetos y la propia danza, pero su ejecución me agotó”, explica. Su conclusión: “El mercado del arte, como todos, tiene unas costumbres. Cuando te sales del carril, es difícil encontrar cómplices” (Vidales, 2017).

Uno de los cómplices de estas sorprendentes transacciones, el catedrático alemán, especialista en teatro, Gerald Siegmund quien adquirió la famosa pieza número 34, titulada *Pa amb tomàquet* (2000), declaró al respecto:

J'ai acheté *Another Pa amb tomàquet*. Mais si les collectionneurs d'art peuvent décorer leur maison avec leurs tableaux et leurs objets d'art, je ne possède pour ma part qu'une série de gestes immatériels qui sont liés au corps de La Ribot. Je possède un acte performatif ; et avec *Another Pa amb tomàquet*, même cet acte est insignifiant. Le statut exceptionnel de la pièce réside dans le fait que le corps de La Ribot n'est même pas présent pendant la performance. Il est enregistré. Les seuls gestes qu'elle accomplit consistent à allumer et à éteindre les écrans vidéo avant et après le spectacle (Siegmund, 2004, p.72)⁴.

Al comprar una pieza, uno se vuelve propietario de una obra inmaterial, modulable, cambiante. ¿Absurdo, grotesco, provocador? Son las reacciones que podría tener un espectador al descubrir el universo de La Ribot. También son rasgos en los que se inspira la creadora para sus montajes e instalaciones en los que no duda en ponerse en peligro, ofreciéndose al público sin rodeos, entregándose en cuerpo y alma.

El humor es una de las características del proceso creativo de la artista. Lo burlesco, lo absurdo, lo excéntrico, lo subversivo, le permiten tomar distancia en el momento de abordar cuestiones más serias tales como la violencia, el dolor, la soledad, la vanidad de los esfuerzos y de las pretensiones. Mediante las *Piezas distinguidas*, adopta el punto de vista del artista plástico para llevar a cabo una reflexión sobre la creación, la producción y la difusión de la danza, el mercado y la valorización del Arte.

El orden de aparición de la piezas en el DVD -en el libreto que lo acompaña se ha indicado el nombre de cada uno de los propietarios- no corresponde a la cronología creativa, lo que da lugar a un espectáculo fuera de lo común: *Muriéndose la sirena* (1993 - en memoria de Chinorris); *Zurrutada* (2000 - Arteleku, San Sebastián); *De la vida violenta* (1993); *Hacia donde volver los ojos* (1994 - Ráfa Sánchez, Madrid); *19 equilibrios y un largo* (1997 - Margua Guergué, Nueva York); *Chair 2000* (2000 - Arsenic, Lausanne); *Numeranda* (1997 - Blanca Calvo, Madrid); *Missunderstanding* (1997 - North Wind, Barcelona); *Angelita*

4 Compré *Another Pa amb tomàquet*. Pero si los coleccionistas de arte pueden decorar su casa con cuadros y objetos de arte, por mi parte, solo poseo una serie de gestos inmatriciales vinculados con el cuerpo de La Ribot. Poseo una actuación performativa; y, con *Another Pa amb tomàquet*, incluso esta actuación es insignificante. El estatuto excepcional de la pieza reside en el hecho de que el cuerpo de La Ribot ni siquiera está presente durante la performance. Es grabado. Los únicos gestos que realiza ella, consisten en encender y apagar las pantallas antes y después del espectáculo (Siegmund, 2004, p. 72).

(1997 - Malpelo, Barcelona); *Outsized baggage* (2000 - Matthiew Doze, París); *no 14* (1997 - Lois Keidan, Londres); *La próxima vez* (1994 - Juan Domínguez, Madrid); *De la mancha* (2000 - R/B & Jérôme Bel, París); *Sin título II* (1994 - Olga Mesa, Madrid); *Manual de uso* (1997 - Thierry Spicher, Lausanne); *Cosmopolita* (1994 - Nacho Van Aerssen, Madrid); ¡ya me gustaría a mi ser pez! (1993 - North Wind, Barcelona); *Para tí!* (1994); *Sin título I* (1993); *Capricho mío* (1994 - Bernardo Laniado-Romero, Nueva York); *Narcisa* (1997); *Fatelo con me* (1993 - Daikin air conditioners, Madrid); *Socorro! Gloria!* (striptease - 1991); *Eufemia* (1993); *Pa amb tomàquet* (2000 - Gerald Siegmund, Frankfurt); *Another bloody mary* (2000 - Lois Keidan & Franko B, Londres); *no 26* (1997 - Ion Munduate, San Sebastián); *oh! compositione* (1997 - Robyn Archer, Adelaida); *Cándida iluminaris* (2000 - Víctor Ramos, París); *Sin título III* (1997 - Gag Comunicación, Madrid); *Poema infinito* (1997 - Julia y Pedro Núñez, Madrid); *Divana* (1997 - De Hexe Mathilde Monnier, Montpellier); *Sin título IV* (1997 - Isabelle Rochat, Lausanne); *La vaca sueca* (1994 - en memoria de Peter Brown); *S líquide* (2000 - Galería Soledad Lorenzo, Madrid). Por una cuestión de espacio, no analizaremos todas las piezas del documental, nos limitaremos a las más emblemáticas, las que suponen una evolución en el trabajo de la creadora y también nos centraremos en las que utilizan elementos textuales.

La Ribot opta por quebrar la unidad temporal y espacial, reestructurando la reflexión coreográfica ya que el proceso creativo de las piezas corresponde a varias etapas elaboradas en distintos países, escenarios y épocas. La primera serie titulada *13 Piezas distinguidas* se realizó entre 1993 y 1994. La segunda etapa, *Más distinguidas*, reúne las piezas interpretadas en 1997. La tercera serie, *Still distinguished*, abarca las piezas número 27 a 34 y fue creada en el 2000 en distintos lugares, teatros, galerías, museos: el Teatro de la ciudad de París, la Galería Soledad Lorenzo de Madrid, el Mousontrum de Francfort, el Museo Municipal para el Arte Actual S.M.A.K. de Gand (Bélgica), el Kiasma en Helsinki, el Moderna Museet de Stockholm, la South London Galerie de Londres.

En primer lugar, las tres series fueron reunidas en el espectáculo *Panoramix*, una retrospectiva de tres horas que también rompía el orden original. El público podía deambular para observar los cuadros vivos interpretados por la bailarina, se le ofrecía la posibilidad de elegir el sitio y la perspectiva que prefería -estar lo más cerca posible de la intérprete, verla de lejos o desde lo alto-. En segundo lugar, estas mismas piezas constituyen la estructura del documental, que obviamente no ofrece semejante libertad de movimiento al espectador cuya visión panorámica o parcial no es tan libre. El documental se divide en tres partes. La primera se compone de veintidós piezas pertenecientes a las tres series. La segunda consta del striptease y la tercera reúne doce piezas de distintas épocas. La cámara guía la mirada del espectador, pone el foco en lo que desea que descubra. Se trata de brindar una nueva interpretación con una estética diferente al orientar la percepción del espectador, así como su mirada. El montaje del documental opta por la ruptura y obedece a una búsqueda estética cuyo objetivo es desmontar el tiempo detallando el movimiento para elaborar un nuevo discurso. A través de este peculiar recorrido, La Ribot centra sus investigaciones en la mirada para analizar su papel, su lugar, su juego, en las distintas piezas que ha seleccionado para llevar a cabo esta reflexión. En el libreto del DVD, -cuyos textos aparecen en tres lenguas, español, inglés y francés-, José A. Sánchez afirma que la película intenta crear un espectador ideal, cómplice y participativo:

¿Qué mirada? Se diría que La Ribot ha querido fijar *una*, que ella identifica como la del *espectador ideal*, alguien que no solo se ha preocupado por seguirla allí donde ha representado cada una de las piezas, sino también alguien que, familiarizado con ellas, no ha dudado en moverse en momentos aparentemente inoportunos, concentrarse en un detalle, un objeto, fragmentar la imagen del cuerpo, dispersarse, observar al público, ir y venir, colarse entre las piernas de alguien o tumbarse descaradamente ante la intérprete para obtener el mejor ángulo de visión, alguien que ha disfrutado de una plena libertad, pero que, como espectador ideal, ha sabido respetar aquello que define la actuación frente a la pintura o la instalación: todas las libertades le han sido permitidas, excepto la alteración de la duración de cada pieza. (Sánchez, 2007)

El cuerpo así como la mirada de la coreógrafa-bailarina y de los espectadores se convierten en los protagonistas de la película que los pone en movimiento. Inmortaliza sus imágenes, en blanco y negro o en color en función de las épocas y en distintos espacios. El cuerpo y la mirada se expresan, hablan y comunican con el espectador que no solo es un simple observador, sino que tiene que implicarse en la actuación. Debe desplazarse para que la creadora actúe, tiene que abrirse un camino para verla, encontrar su propio sitio para disfrutar del espectáculo entre el resto del público. En cuanto al espectador que está detrás de la pantalla, se convierte en el testigo, el analista, el cómplice de las miradas incluso en una especie de *voyeur*.

El documental ofrece un sinfín de rupturas cronológicas, rítmicas, espaciales, coreográficas, indumentarias, incluso dramáticas. Pese a todo, la figura, el cuerpo desnudo siguen idénticos. Lo único que cambia y que remite a la ruptura en el transcurso del tiempo, es el color de la melena y del pubis, a menudo pelirrojo, embadurnado de rojo, a veces rubio. El decorado es sobrio, depurado, minimalista: fondos negros en los teatros, escenarios vacíos en la oscuridad, paredes blancas, luz cenital en las galerías y los museos donde los accesorios -sillas, prendas, pelucas, cinta adhesiva, cuerdas, etc.- suelen estar pegados en los muros con cinta adhesiva o esparcidos por el suelo como si la artista los hubiese tirado con negligencia, prisa, enfado, alegría o euforia.

El montaje nos desvela casi todos los pilares de la obra de La Ribot empezando por su predilección por la desnudez. Sin embargo, no se trata de una aproximación erótica o sexual del cuerpo sino más bien de asumir una libertad y una liberación. La película empieza in medias res con la primera pieza de la serie, titulada *Muriéndose la sirena* (1993), una versión interpretada en el Palacio de Velázquez del Museo Reina Sofía de Madrid en 2003. Filmada desde lo alto, un plano general intenta captar la mayor parte del espacio donde se puede observar a La Ribot desnuda quien atraviesa con un paso decidido al grupo de espectadores sentados por el suelo. En las paredes aparecen todos los accesorios y complementos que utilizará la bailarina para las distintas interpretaciones que pueden verse en la película. De repente, La Ribot se detiene en medio de la asistencia, se pone una peluca rubia y se tumba por el suelo debajo de una sábana blanca adoptando una pose lasciva. La creadora opta por una extrema promiscuidad con el público, crea una atmósfera intimista en la que se convierte en una Eva moderna haciendo alarde de su propio cuerpo, su instrumento. Los espectadores se convierten entonces en figurantes. Se desvanecen el pudor, así como las distancias. El operador de cámara que inmortaliza a la sirena no solo capta la interpretación de la bailarina, sino que se mueve para grabar las reacciones, las actitudes, las posturas de los espectadores que van y viene, se desplazan, se acercan, se alejan, se quedan quietos, se

muestran distraídos, miran o conversan. La cámara filma el cuerpo de la sirena que sufre espasmos y sobresaltos, muriéndose ante los ojos de un público que la deja agonizar. Al final, se quita la peluca, se levanta y atraviesa de nuevo al público sin hacerle ningún caso, sin mirarlo, sin decir nada. Agarra una botella de agua de un litro y medio y empieza a beber, lentamente, frente a un espejo. Unos espectadores siguen observándola, otros están leyendo el programa o intentan encontrar el sitio más adecuado para asistir a la performance. Sin dejar de beber, La Ribot va agachándose, se sienta en el suelo y mientras va acabando la botella, se tumba lentamente antes de rendir el último soplo. La sirena se ha ahogado ante los ojos del público casi impasible. Se aborda aquí la vulnerabilidad del cuerpo al compartir el mismo espacio que el espectador que se encuentra en contacto directo con el cuerpo de la artista. La configuración del espacio obliga a los espectadores-figurantes a improvisar, acomodarse a los lugares, a la ausencia de asientos en los centros de arte. Deben adaptarse a la actuación, a las deambulaciones, a los movimientos de la creadora, como en *Hacia donde volver los ojos* (nº10), una pieza de 1994, montada en el Palacio de Velázquez del Museo Reina Sofía en 2003. La cámara filma lo íntimo, desde muy cerca optando por primeros planos, planos medio corto, planos detalle, para guiar la mirada del espectador, penetrar en la creación de la artista que se transforma en cuadro vivo colgado de la pared de una galería. Como una alusión a la censura, a lo que no se puede o no se quiere ver, ni mostrar, de pie en una silla plegable, el cuerpo doblado por la cintura con la cabeza hacia abajo, solo se escucha el gemido de la bailarina que se agarra a un micrófono. El cuerpo se convierte en el protagonista y también en una superficie de presentación de obras de arte vivas. Permite interrogar las formas artísticas, así como las ideas, los conceptos, que logra desvelar gracias a la coreografía. El público desempeña un papel fundamental ya que, sin él, no existirían las piezas expuestas que buscan su intervención, lo observan y se adaptan a él.

La siguiente pieza titulada *19 equilibrios y un largo* (nº19) de 1997, filmada en el Théâtre de la Ville de París en el 2000, se inscribe en la dinámica de la danza. En un escenario sobre un fondo negro, La Ribot superpone en su cuerpo un vestido colgado de una percha, se pone un casco de skateboard en la cabeza y empieza a bailar imitando los pasos característicos del ballet, pero con movimientos mecánicos y sacudidos. Realiza una danza en equilibrio en una cuerda invisible que se calca en la rítmica de la interpretación de la famosa canción, *O sole mío*. El cuerpo entero canta y los pasos corresponden a las inflexiones y tensiones de las cuerdas vocales del cantante. Al final saluda de una manera burlesca tirando los atuendos al suelo.

El documental se apropia de los cuerpos y de las miradas de los espectadores que se superponen a los de la artista. Muestra el cuerpo de la creadora desde perspectivas inalcanzables e invisibles en un teatro o desde cualquier otro espacio. El público con sus posturas, su vestimenta, sus reacciones, contribuye a la estructura de la obra. En la pieza *Chair 2000* (nº29), grabada durante el festival *Desviaciones* en Madrid en el 2000, son los testigos cómplices de un frágil equilibrio, del sufrimiento del cuerpo de una bailarina surgida de una antigua caja de música. Se trata aquí de una muñeca desnuda, accidentada, dañada y vendada. La Ribot explora el lenguaje corporal, su expresión, se expone ante los del público, se somete a una mirada de aprobación o totalmente indiferente. El cuerpo de la bailarina se presta a todas las posturas, a numerosos movimientos, a múltiples juegos. Es maleable, sensible, locuaz, narra una anécdota, invita a la reflexión y se cuenta a sí mismo.

Cambiamos de ambiente con *Numeranda* (nº15 - 1997), una versión presentada durante el festival *Danças na cidade* de Lisboa en 1997, que ironiza sobre el mundo moderno aludido mediante una banda sonora que reúne sonidos de timbres, máquinas, motores. Se

disimulan las partes más íntimas del cuerpo desnudo con dos bandas negras, idénticas a las que se utilizan para enmascarar y censurar la desnudez. El cuerpo intenta librarse de ellas, quiere acabar con los tabúes. La locura, el ruido del mundo moderno consiguen adiestrar este cuerpo que termina por quedarse quieto, casi paralizado por las prohibiciones. Un timbre de microondas marca el final de la pieza, la creadora se da la vuelta y sale de un paso decidido. Los elementos sonoros de distintas índoles son una de las características de las creaciones y contribuyen a la intensidad de la corta representación.

Algunas obras se interpretan en medio del silencio, los únicos elementos sonoros son los ruidos o susurros del público mientras que otras no prescinden de la música, de los sonidos tanto en el escenario como en el título. En el caso de *Missunderstanding* (n°24 - 1997) interpretada en el Théâtre de la Ville de París en el 2000. El título remite a un recuerdo de sonoridad entre “misunderstanding”, “confusión” en inglés y una “miss understanding”, o sea una “miss comprensiva” abierta al mestizaje que nutre la creatividad de la artista. De pie, frente al público, La Ribot baila en medio del escenario descomponiendo con las manos y los brazos, los pasos y los movimientos que suelen realizar los pies y las piernas al bailar. Se entremezclan posturas de danza clásica, pasos de flamenco, de modern jazz. Se trata de una confusión bastante organizada y bailada al ritmo de un mambo tocado por el pianista Rubén González. El cuerpo es polifacético, es un escenario, un actor, un instrumento, es la herramienta de la bailarina, su razón de ser, su creación que modula, descompone y perfecciona. No duda en ponerse en peligro o en rozar lo ridículo llevando disfraces improbables y grotescos. En la pieza *Angelita* (n°18 - 1997) puesta en escena durante el festival *Montpellier danse* en 1999, sale disfrazada de ángel burlesco para alabar los atributos del cuerpo. Pegando saltitos cómo un ángel que ya no puede volar, enumera una serie de verbos de acción que puede realizar un cuerpo en buena salud:

Si hablo de un cuerpo que sirve para: tapar, bailar, no tapar, destapar, suponer, correr, no bailar, desvelar, no contar, cantar, parir, pensar, mirar, decir, no hacer, sonreír, contar, volver, acabar, mover, hablar, leer, gestar, sacar, relatar, estar, mamar, coger, respirar, colocar, otear, limitar, no limitar, deshacer, olvidar, emprender, no acabar, empezar, cansar, llenar, vaciar, no llenar, ver, ejecutar, alucinar, esperar, huir, amamantar, contemplar, decidir, censurar, dirigir, dedicar, andar, gritar, pasar, reflejar, tocar, disfrutar, meditar, cambiar, jugar. ¿De qué cuerpo hablo?

El ángel quebrado se da cuenta de la incapacidad en la que se encuentra. Pese a todo no se deja por vencido y aún vulnerable, renace en la pieza siguiente.

La próxima vez (n°12 - 1994) se estrenó en el escenario del teatro Alfil de Madrid. La Ribot se presenta ante el público adoptando un tono y una actitud molestos. Finge disimular su cuerpo desnudo detrás de un minivestido negro rebelde que se niega a quedarse quieto. Se burla de sí misma, de la prenda que se le cae de las manos y también del público que se ríe y que está a la expectación de que se desvele el cuerpo:

Pues si... nunca he comprendido lo que pasaba, era como si fuera, no sé, quizás tenía algo de escurridizo, sí, escurridizo, parecía como, no sé como que iba a pasar algo, pero luego nunca ocurría nada, era como, ... no sé quizás, había algo de... no, yo creo que en el fondo todos estábamos pensando en lo mismo, pero...pero... no sé, era como si... si... bueno... a lo mejor, no sé, quizás, quizás, no sé, quizás, ¿Quizás tenía algo de morbo?

Habla a los espectadores, los mira, finge la confusión y toma el poder logrando establecer una verdadera complicidad con ellos, a pesar de la distancia física originada por la frontalidad. Luego, el documental explora la pieza *Sin título II (nº11 - 1997)* en la que la creadora está tumbada por el suelo del escenario, boca para abajo. Barre a los espectadores con la mirada, se detiene en algunos, los mira fijamente como si quisiera incomodarles mientras ella está desnuda y parece relajada, desinhibida, pensativa. Cambia de actitud y de postura, de repente se la nota asustada, molesta, interrogativa. Desvela su estado de ánimo, sus pensamientos, sin decir una palabra, moviendo el cuerpo lentamente. Se endereza un poco como si estuviese tomando el sol en una playa, vacila y cita versos de Fernando Pessoa mencionando su nombre, el año de creación y la ciudad al final de su declaración. Dice textualmente sin la menor emoción: “Cultivo el odio a la acción como una flor de invernadero. Me alabo a mismo de mi clarividencia de la vida. Fernando Pessoa, 1915, Lisboa”. Gracias a esta cita, la actuación cobra todo su sentido y al desaparecer en la oscuridad del escenario, el público entiende que el cuerpo de La Ribot era una flor que disfrutaba del calor en el invernadero-escenario mientras los jardineros-espectadores la cuidaban, la miraban y la ayudaban a abrirse y revelarse ante sus ojos.

La atmósfera poética de la pieza cede el paso a *Manual de uso (nº20 - 1997)* interpretada en francés en el Théâtre de la Ville de París en el 2000. En esta creación, se relega el cuerpo a la categoría de un simple aparato mecánico que se deja de lado sin rodeos cuando ya no sirve para nada o no responde. La coreógrafa rompe la ficción y no vacila en inspirarse de nuevo en lo burlesco para suscitar la risa o al menos la sonrisa. La Ribot se atavía en medio del público, se engalana con distintos complementos y accesorios con escrúpulo, para después arrancarlos con rabia. El cuerpo aparece bajo múltiples facetas. Está desnudo, se viste, se decora, se prepara, se formatea, se multiplica, se fragmenta y de nuevo se desnuda. La bailarina ofrece un lugar predominante al espectador a quien involucra en el secreto de la performance. Establece una colaboración con él, lo asocia a la elaboración de la creación que va siguiendo paso a paso. Al principio se viste con un impermeable y pantalones transparentes. Saca un manual de uso del bolsillo y empieza a leerlo en francés:

Nous vous remercions d'avoir choisi cet appareil.
Cet appareil, à la fois léger et compact est exceptionnellement puissant.
Avant de l'utiliser, veuillez lire ces instructions attentivement. Voir spécifications.
Spécifications.
Type: Femelle commune.
Base: 38.
Volume maximum: 90.
Energie: Accumulateur automatique.
Ventilation: Mécanique.
Puissance: Beaucoup.

Esta primera parte sirve de introducción a la acción que consiste en poner en marcha el aparato-cuerpo-mujer descrito humorísticamente. Luego, La Ribot va enumerando los consejos para poner en marcha el aparato corporal femenino. Los cumple escrupulosamente y va descubriendo las funciones compartiendo la experiencia con el espectador divertido: “Retirez le couvercle supérieur”. Ejecuta la orden y se quita el impermeable transparente. “Retirez le couvercle inférieur et gardez-le”. Se quita los pantalones y los guarda en una mano. “Dépliez l'appareil”, estira los brazos y el busto. “Décomposez les membres de l'appareil. Agitez l'appareil en réalisant les opérations 1 et 2”, estira el conjunto del cuerpo

y se agita. “Pliez l’appareil en deux. Répéter l’opération. Faites glissez doucement l’appareil jusqu’au sol”. Dobra el cuerpo dos veces y se deja caer al suelo. “Insérez la baguette supérieure droite dans la rainure inférieure droite du couvercle inférieur”, se pone el brazo derecho en la pierna derecha del pantalón. “Pour préserver l’environnement ne le jetez pas dans une poubelle domestique à la fin de sa vie utile. Insérez la partie centrale du couvercle inférieur dans la partie supérieure de l’appareil”, se pone la otra pierna del pantalón en la cabeza cubriéndose la cara. “Vissez le couvercle restant autour de l’appareil”, se enrolla la pierna alrededor de la cabeza y hace un nudo. “Attendez patiemment jusqu’à l’extinction totale de l’appareil”, se tumba por el suelo y espera. Impaciente ya que no pasa nada, echa un vistazo al manual y tras repetir “Attendez”, vuelve a tumbarse.

En la pieza siguiente, *Cosmopolita* (nº7 - 1994), estrenada en el Teatro Pradillo de Madrid, el cuerpo se convierte en una especie de escenario que divierte al público y le permite que emprenda un viaje anatómico. La creadora aparece vestida de bailarina de cabaret con un body verde y una peluca roja, ambos de lentejuelas, como una Josefina Becker contemporánea. Esta vez, pone en escena un cuerpo que se convierte en un mapa incluyendo al público. Cada una de sus partes y miembros representan un país o una región, lo que provoca la risa del espectador que también identifica la correlación gracias a los juegos de sonoridades. Aparece con los brazos alzados enseñando las manos y lanza: “Las Palmas”. Ejecuta movimientos sensuales, se mece, se acaricia y va enumerando: “Manila” como un chal que se cae y que desvela una silueta; “Brasil” corresponde al brazo; “Sudán” es el sobaco; “Tetuán” simbolizada por el pecho; “Costa Rica”, son las caderas y el posterior; “Buenos Aires” enseña al público; “Países Bajos”, se toca el pubis. Da la vuelta al cuerpo mientras los espectadores se ríen: “Pernambuco, Rodesia, Oregón, Baviera, Hong-Kong, Ohio, Libia, Peloponeso, Honduras, Amazonas y Verona”.

Como ya lo hemos mencionado, la música es un elemento clave en algunas creaciones. Por ejemplo, en *Para ti* (nº13), interpretada en el Festival Sevelin 36 de Lausana en 1997, baila al ritmo de una música de Django Reinhardt y dedica cada secuencia de danza a un espectador claramente identificado o no, o a varios: “Esto es para ti. No, no para ti. Para la mujer de rojo. Para este lado. Para esa pareja. Para este señor. Para aquel señor”. Pasa de la sensualidad a una coreografía endiablada al enunciar “¡Para mi madre!” para terminar con unos movimientos casi eróticos dedicados a un espectador que señala con el dedo: “Para ti, para ti, para ti...”. La función del cuerpo es agradar al espectador, se establece un verdadero juego de seducción sin dejar de lado lo humorístico. A pesar de la distancia física, de la frontera entre escenario y sala, La Ribot consigue establecer una cercanía con los espectadores, una casi intimidad.

Sin título I (nº3), filmado en el Palacio de Velázquez del Museo Reina Sofía en 2003, nos traslada de nuevo a un espacio compartido con el público. La Ribot, vestida de un amplio abrigo color marrón, atraviesa con paso decidido a los espectadores. Se detiene en medio de ellos mientras van acercándose a ella. Se inmoviliza y los mira, casi desafiante. Transcurren algunos instantes sin que nada ocurra. De repente rompe el silencio y lanza: “1, 2, 3 al escondite inglés! Te he visto”. Se va quitándose el abrigo que la deja desnuda. El humor es una constante en el trabajo creativo de La Ribot. Lo utiliza para destacar el carácter absurdo de una complicada realidad, difícil de entender. Expone y superpone aspectos a veces contradictorios y opuestos tales como, el dolor, lo absurdo, la violencia, la fragilidad, la incapacidad, la belleza, la sensualidad. Intenta abordarlos con un aparente desinterés provocando la risa para mejor confrontarse a lo dramático.

Damos un paso hacia un pasado más remoto con la pieza siguiente, *Capricho mío* (nº8), interpretada en el escenario del Théâtre de l'Usine de Ginebra en 1995. La bailarina aparece con una toalla amarilla que disimula su cuerpo, lleva una cinta métrica en la mano. Empieza por medirse la frente y grita "20". Luego, el brazo y anuncia "73". Con una especie de frenesí, toma medidas aleatorias de algunas partes del cuerpo contorsionándose y sin que haya ni correspondencia ni lógica: "20. 73. 58. 74. 31. 128. 33. 7. 16. 40. Metro y medio. Dos metros. 1. 19. 78". Acaba la escena en francés, orgullosa, mostrando e indicando sus verdaderas mensuraciones: "90, 60, 90". El espectador percibe fácilmente el humor burlesco que caracteriza numerosas piezas y que forma parte del proceso creativo de la artista. En el Teatro Pradillo de Madrid, La Ribot interpreta *Fatelo con me* (nº2) en 1993, una especie de danza con un sucedáneo de abanico que no es más que una lámina de cartón marrón detrás de la cual disimula su cuerpo desnudo.

La segunda parte del documental se centra en una única obra, el striptease *Socorro! Gloria!*, una interpretación filmada durante el festival Sevelin 36 de Lausana en 1997. Realiza un striptease burlesco, muy lejos de su habitual connotación erótica, durante el cual se va quitando innumerables prendas. En el escenario empieza por dejar caer el abrigo y el sombrero, pero no resulta suficiente para sentirse cómoda y sigue deshaciéndose de todas las capas de prendas: jersey, pantalones, blusas, medias, bragas, hasta quedarse desnuda. Se ha despojado de los adornos, de las convenciones, de los prejuicios y así puede crear a partir de su cuerpo que se convierte en un inagotable lienzo. El striptease es la obra fundadora de las piezas a través de las cuales va desprotegiéndose, revelando un cuerpo vulnerable, expuesto al transcurso del tiempo, al tiempo y a la mirada del Otro.

Después de esta interpretación humorística, cambiamos de ambiente, de tono y de escenario. En un decorado de un blanco inmaculado, el cuerpo de La Ribot protagoniza *Eufemia* (nº5), una performance sangrienta grabada en el Palacio de Velázquez del Museo Reina Sofía de Madrid en 2003. La sangre -una pintura de un rojo vivo- ensucia el vestido blanco, se derrama en las piernas hasta llegar a manchar el suelo. La intérprete observa la ropa invadida por el color rojo. Parece asustada y molesta por algo que tiene debajo del hombro. Mientras tanto, la cámara que la está filmando, se encuentra en medio del público y tiene que abrirse un camino entre los espectadores que no le hacen ningún caso. La movilidad ofrece una imagen inestable, lejos de lo profesional, como si se tratase de unas vistas robadas, grabadas a escondidas. Filma tanto a la bailarina como a los espectadores, los espía para captar las reacciones sin que se den cuenta. La impresión de realidad de la escena es voluntariamente quebrada por La Ribot quien de repente activa una pera infladora conectada a una pompa que suelta un espeso líquido rojo. El cuerpo sufre, pero también se ríe, se burla del engaño de la ficción.

La pieza siguiente empieza por la llegada de La Ribot -vestida de una braga color gris, un jersey naranja y sandalia de tacones fucsia- que entra por una puerta de salida de emergencia, atraviesa a los espectadores mirándolos con una sonrisa divertida y, sale por otra puerta de emergencia. Llega un técnico responsable del sonido y de la iluminación, la cámara lo sigue y luego mediante un traveling repasa a los espectadores sentados por el suelo apoyados en las paredes. Entre ellos, se encuentran unos televisores colocados por el suelo. La cámara se detiene en un grupo de mujeres que están mirando una de las pequeñas pantallas en la que se emiten unas imágenes. Suena una música en la sala. En la pantalla enfocada por el operador vemos una mano izquierda que intenta deshacer un diente de ajo. La mano agarra un cuchillo para cortar ajos y tomates. Empieza a frotarlos meticulosamente en los pies, las piernas, en la cara, en todo el cuerpo al que pertenece.

Se trata del inicio del cortometraje *Pa amb tomàquet* (n°34) grabado durante el festival *Desviaciones* en Madrid en el 2000. Aquí el cuerpo de la intérprete se asemeja a una vulgar rebanada de pan untada de tomate, de ajo y aliñada o salpicada con aceite de oliva. La Ribot realiza la famosa receta catalana a partir de su propio cuerpo, en ello y con ello. Filma el conjunto de la preparación sujetando la cámara con una mano y utilizando la otra para la manipulación de los ingredientes y la actuación. El operador que graba la escena con otra cámara, adopta el punto de vista del público a la vez divertido y desconcertado que asiste a la performance en la galería. De repente cambia de enfoque, el técnico se mueve para seguir los movimientos de los espectadores. Algunos se han puesto de pie para ver mejor lo que se difunde en la pantalla, la cámara adopta su postura para que el televidente pueda descubrir lo mismo que los que están en la sala. Cine en el cine, teatro en el teatro, se multiplican las miradas, así como los puntos de vista y la manera de entender las escenas. El título y la interpretación convierten el cuerpo en una vulgar rebanada de pan, que la artista protagoniza con una buena dosis de humor. En su sitio web, explica la actuación y proporciona las instrucciones por si alguien quisiera probar la experiencia:

Sosteniendo la cámara con la mano derecha y el cuchillo con la izquierda, apuñala repetidamente el ajo y los tomates hasta que estén partidos por la mitad. Quitate la ropa y frota las extremidades con ajo, prestando mucha atención a pies, vientre, muslos, rostro y cuello. Aplasta los tomates y úntate abundantemente con aceite de oliva. (Sé generosa: ¡esto es cocina campesina catalana, no cuisine minceur!). Graba en vídeo el proceso de preparación y la acción del cuchillo “con una total falta de modestia”, introduciendo movimientos de cámara cada vez más agitados. Si se hace correctamente, los tomates partidos por la mitad comenzarán a parecerse a las célebres imágenes del desagüe en la escena de la ducha de *Psicosis*. Al finalizar, limpia las superficies con la ropa interior y tira los desechos asquerosamente aceitosos en la caja de cartón. Al mismo tiempo, utiliza el mando a distancia del CD para seleccionar fragmentos musicales adecuadamente hitchcockianos (La Ribot).

A través de este plano-secuencia La Ribot confiesa querer parodiar la famosa escena de la ducha en la película de Hitchcock, convirtiéndola en acto de liberación feminista ya que es ella quien dirige y muestra. Este montaje marca una etapa decisiva en el proceso creativo de La Ribot. El vídeo y la escritura coreográfica se vuelven indisociables. Los movimientos del cuerpo son los que deciden los movimientos de la cámara que baila con el cuerpo que la sujeta. Se vuelven más estrechos los ángulos, el plano-secuencia restituye un peculiar encuadre del cuerpo a partir de los movimientos, rápidos, lentos, sacudidos, torpes pero también muy precisos.

Se asocia de nuevo el cuerpo con la comida o más bien con la bebida en *Another bloody mary* (n°27) grabado en la galería Slg South London Gallery en 2001. La bailarina interpreta el cóctel epónimo con su cuerpo. Primero, coloca accesorios rojos por el suelo, un delantal, unos bigudíes, objetos de plástico, etc. Recuerdan el color de la bebida que se derrama por el suelo. Luego, calza zapatos de tacón verde para simbolizar la rama de apio que suele decorar las copas. Se pone una peluca rubia y se pega una coleta rubia en el pubis, que le servirá para enmascarar su vagina cuando abre las piernas como si quisiera adoptar una postura de víctima. Invita a los espectadores a disfrutar de una especie de vista aérea, activando el plano horizontal y la promiscuidad con el público, lo que sería imposible conseguir en un teatro convencional. Además, el hecho de filmar la escena, de

desplazarse en medio del público, ofrece otras perspectivas y permite que el televidente tenga una visión privilegiada ya que observa y descubre la reacción de los espectadores al presenciar la performance. Sin embargo, esta obra se presta a distintas lecturas. Podría ser un homenaje rendido a Gilles Jobin, su expareja, ya que *Bloody Mary* es el título de un espectáculo que creó en 1995, cuyo tema es la identidad. También podría referirse a la sanguinaria reina Mary Tudor o tal vez solo se trate de la puesta en escena de las violencias cometidas en una Mary que encarna a todas las mujeres maltratadas.

La formación clásica de la coreógrafa habita sus performances donde se descomponen y recomponen las posturas del ballet. Se descomponen, se asocian, se superponen. Una manera de aludir a la rigidez de la danza clásica, a la dificultad de transgredir las reglas, la tradición, considerados como un verdadero sacrilegio por los puristas. La Ribot también mima pasos de danzas latinas, hace bailar sus brazos como si fuesen sus pies. Se entremezclan las melodías, los géneros y las culturas gracias al cuerpo y a la danza.

En *Cándida iluminaris* (nº20), filmada en el festival Arsenic de Lausanne en el 2000, La Ribot alinea en el suelo sus objetos predilectos: un prendedor en forma de flor, un cochecito azul, un pequeño abeto, un oso de peluche, un camión naranja, un pequeño ventilador azul utilizado en *Divana*, un reloj de la marca Swatch, una muñeca que se parece a ella, un cartón donde se puede leer “do not touch”, una sandalia fucsia y una braga que va quitándose, el asiento de una silla de madera plegable, la radio utilizada en *Ya me gustaría a mí ser pez !* encendida sin que se oiga el programa, el jersey naranja que se quita, la cinta métrica de *Capricho mío*. Los ordena por tamaño, del menor al mayor, para formar una línea al final de la cual se tumba la intérprete y que se prolonga entre los espectadores sentados por el suelo. Consigue una unión especial, dramática y estética. Todos los protagonistas de este cuadro forman parte de una misma obra, de su coherencia y es así como cobra todo su sentido. Los espectadores son figurantes imprescindibles de la piezas y libres de decidir de sus movimientos para contribuir a la interpretación. La creadora cuida de ellos y se adapta a ellos.

Las dos piezas siguientes remiten a los rasgos característicos del trabajo creativo de La Ribot: el humor, lo absurdo y lo burlesco. En la primera, *Sin título III* (nº23), se presenta desnuda con el pubis pintado de rojo ante el público del Théâtre de la Ville en París en el 2000, agarrando por el cuello un flaco pollo de plástico desplumado cuyo cuerpo recuerda el de la bailarina: tez fina y rosada, alta, delgada, desmelenada. La cámara enfoca el cuerpo de ambos para guiar al televidente, resaltar mejor las similitudes para que llegue a la conclusión deseada: la semejanza entre ambos. La creadora se queda inmóvil durante algunos minutos mirando fijamente al público con un aire grave. De repente suelta en francés: “Là, je ne sais pas quoi faire”, tira el pollo con violencia hacia los espectadores y se va.

Cambiamos por completo de ambiente en *Poema infinito* (nº21) que se desarrolla en el Museo Reina Sofía en 2003. La coreógrafa se cuelga un gran cuaderno blanco alrededor del cuello para disimular su desnudez. Escribe con un rotulador negro: “Poema para Pablo”. Arranca la hoja y la tira al suelo mientras se ríe el público. Escribe de nuevo “Vals distinguee nº2”. Mira a los espectadores, les deja un instante para leer, arranca la hoja y la tira. Apunta en otra “Du précieux”. Luego, “Dégoûté”, lo que de nuevo provoca la risa del público. Suena una música. Reconocemos *Les trois valse distinguées du précieux dégoûté* de Erik Satie mientras La Ribot sigue dibujando varios autorretratos abstractos en el libreto colgado del cuello. A través de esta pieza, rinde un homenaje al músico y a su obra para piano que se compone de tres movimientos: *Su talla*, *Sus lentes*, *Sus piernas*. Sin ruptura ni transición

pasamos a la performance *Divana* (n°25) en la Tate Modern de Londres en 2003 que analizó José A. Sánchez:

Se divierte con la obra de Yves Klein y John Cage. Vestida con un es-
trafalario conjunto de traje y peluca de color azul aguamarina, La Ribot
se sienta en escena con un minúsculo ventilador y un cronómetro ac-
cionados por pilas y exhorta al público a intentar cuatro minutos de in-
movilidad. El primero es para “reflexión”, el siguiente para “meditación”,
el tercero para “contemplación” mientras que el último es simplemente
un “silencio”. Cada una de las definiciones de La Ribot provoca una car-
cajada, pero tienen un trasfondo crítico. Cuando Klein, en 1957, colocó
distintos precios en un grupo de monocromos idénticos, explicó que re-
flejaba la “sensibilidad pictórica” específica de cada obra, sin dejar claro
si el gesto era un caso de sinceridad basada en la confusión mental o una
treta vanguardista. *Divana* de La Ribot recurre a ese tipo de argucias auto-
rales y sugiere un escepticismo más general sobre el artificioso espiritua-
lismo en una buena parte del arte de la performance. Tal como lo entendía
Cage, el silencio no necesita ninguna pátina trascendental para ser un
objeto estético válido. A través de cada uno de los silencios de *Divana*,
el pequeño ventilador sigue zumbando lealmente: un “sonido ambien-
tal” artificial que subraya la referencia cagiana más afectuosa de la pieza.
(Sánchez, 1999)

La cámara se fija en los espectadores silenciosos y pensativos. La Ribot agradece
a todos, se levanta, se quita y lanza el vestido y los accesorios y se va siempre atravesando
al público. Cambiamos de ambiente para entrar en el universo de otra performance, *Sin
título IV* (n°17) presentada en el Kulturzentrum den Minoriten en Graz, Austria en 1999,
en la que vemos a La Ribot tumbada por el suelo, en una posición parecida a las que
adoptaban las ninfas pintadas por Velásquez, mirándose en un espejo redondo que mueve
delicadamente con la mano para ir reflejando su cuerpo entero. Luego juega con ello, se
mueve más rápidamente hasta que se caiga por el suelo y acabe así la interpretación.

El DVD acaba con *S liquide* (n°33), una pieza que fue interpretada en el Museo
Reina Sofía en 2003. En ella, La Ribot empieza a desplegar una manta de supervivencia. Se
la ata alrededor de la cintura y se tumba boquiabierto hacia el suelo. Coloca un micrófono
muy cerca de su vientre y pone los brazos en cruz como si quisiera imitar la postura de
una víctima de accidente a punto de rendir el último soplo. El vídeo alterna los primeros
planos y los planos filmados desde arriba que permiten tener un panorama de la creadora
rodeada de los espectadores quietos, concentrados y observadores. La Ribot va levantándose
mientras la cámara la filma desde muy cerca, se pasea y detalla su rostro, su pecho, su
vientre. Descubrimos un primer plano del pie, de la cara, de un seno. La cámara, como un
voyeur, muestra todo el cuerpo. La artista vuelve a ponerse de pie y desaparece la imagen
para dejar sitio a una pantalla blanca a modo de telón.

A través de las *Piezas distinguidas* La Ribot investiga tanto las preocupaciones
estéticas como las cuestiones políticas. Se convierte en un pintor que crea ante los ojos del
público, utilizando su propio cuerpo como pincel y lienzo. Va convirtiéndose en objeto
de arte, en escenario para acabar en obra de arte. Se trata de cuestionar las artes escénicas
y visuales, de mezclarlas para crear composiciones únicas, nuevos medios de expresión
que se ha decidido plasmar en un documental que multiplica los enfoques y reactiva las

dimensiones sociopolíticas de la estética. La película permite observar y analizar la mirada de la coreógrafa, ver a través del ojo del operador de cámara, leer en los ojos del público, interpretar los movimientos de los cuerpos. El DVD despierta la curiosidad, penetra en el universo de La Ribot, desvela un recorrido coreográfico del que forma parte la película. Revela las distintas migraciones a lo largo del proceso creativo de las *Piezas distinguidas* que deben su apelación a la obra de Erik Satie, *Les Trois Valses distingüees du précieux dégoûté* (1914). Las primeras 13 *Piezas distinguidas* fueron creadas para un espacio similar a un teatro tradicional y una perspectiva unidireccional del público. La única protagonista que se ve en los vídeos es La Ribot. Sin embargo, se oyen las reacciones de los espectadores e incluso se pueden imaginar a través de la actuación de la bailarina. *Más distinguidas* se montó inicialmente para un escenario cercano al público y por tanto las piezas que la componen conservan un elemento de frontalidad. Al principio, se interpretaban en salas de teatro mientras que, a partir del año 2000, se alejan de los espacios escénicos tradicionales y se representan en museos y galerías de arte. El documental alterna entre los dos espacios. El público entra en el cuadro ya que es un elemento más de la creación. En la serie *Still Distinguished* se abandonan por completo las relaciones espaciales del teatro tradicional. Las piezas se orientan hacia una presentación en galerías, utilizando a la vez el vídeo y la acción en vivo. Permiten una libertad casi completa de movimiento de los espectadores alrededor del espacio de la interpretación y del cuerpo de la bailarina. El despojo del espacio o el minimalismo de la puesta en escena son reacciones al efecto espectacular que persiguen a veces las artes escénicas. Todo se produce ante los ojos del espectador-figurante, no se disimula nada, no se recurre a efectos especiales, se comparte todo con él y para los que no pudieron asistir a las performances pues se le regala los recuerdos consignados en el DVD.

Referencias bibliográficas:

- AA.VV. (2004). *La Ribot, volume I et volume II*. Pantin : Collection Parcours d'artistes, Merz & Centre National de la Danse.
- Ballesteros González A. & Vilvandre De Sousa C. (2000). *La estética de la transgresión: revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Cornago O. (coord.). (2011). *A veces me pregunto por qué sigo bailando*: Continta me tienes.
- (2015). *Ensayos de teoría escénica sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores.
- Cozzarin C. (2010). "Una mujer sucede: el video y la escena en Lláname Mariachi". Recuperado en el sitio Danzanet.com el 17 de mayo de 2021.
- Dechery C. "Interview. La Ribot : 'J'invente des situations catastrophiques pour l'art et la danse'". Recuperado del sitio Poptronics el 17 de mayo de 2021
<http://www.poptronics.fr/La-Ribot-J-invente-des-situations>
- De Naverán I. & Écira A. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Murcia: CENDEAC.
- Días Guardiola J. (2020). "El cuerpo es el paisaje más bello de todos". *ABC Cultural*.
- Écija Portilla A. (2010). "Danza distinguida, las piezas de La Ribot". *Boletín de Arte* n° 32-33. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga.
- Gray M. (2011). *Claves y estrategias metateatrales*. Madrid: Grelo Ediciones.

La Ribot

Recuperado del sitio de La Ribot el 17 de mayo de 2021

<http://www.laribot.com>

Treintaycuatropiecesdistingúees&onestriptease. Realización e interpretación: La Ribot
Producción: Pro-Helvetia, La Casa Encendida, Mercat de les Flors, Studio Le Fresnoy,
La Ribot 36 Gazelles
DVD 150 min.

Kihm C. (2009). “María La Ribot 34 pièces distinguées & one striptease”. *Artpress*.

Lepecki A. (2009). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá: Cuerpo de Letra # 1. Universidad de Alcalá, Mercat de les Flors, Centro Coreográfico Galego.

Malraux A. (1976). *Les conquérants*. Paris: Le Livre de Poche.

Millet, K. (2010). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.

Rancière J. (2013). *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique éditions.

Sánchez J. A. (coord.). (2006). *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.

— (Edit.). (1999). *Desviaciones*. Cuenca: La Inesperada.

Sánchez J. A. & Conde-Salazar J. (coord.). (2003). *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.

Vidales R. “La Ribot: la provocación aún es posible en la danza”.

Recuperado el 17 de mayo de 2021 en el sitio *El País*

https://elpais.com/cultura/2017/02/22/actualidad/1487776830_578484.html