



La Ribot  
Espectáculo: 40 espontáneos  
Fotos: Anne Maniglier

# LA DANZA EN SU PUNTO DE MÁXIMA HORIZONTALIDAD

**¿Cómo se escribe la danza? Cuerpos, objetos, un espacio, tiempo y memoria... y siempre vuelta a empezar. Partir de lo establecido, retomar las convenciones, y darles la vuelta para volver a insuflarles sentido. Los espectadores participan de esta escritura, se integran al escenario formando parte de la vida a la que éste remite. Es así que la danza cobra su más pleno sentido. Veámoslo pormenorizadamente en La Ribot y su obra 40 espontáneos.**

**Amparo Écija.** Si nos preguntamos cómo la danza construye sus sentidos, sería bueno pensar en cómo se plantea la escritura coreográfica y escénica: la danza también se escribe sobre la superficie, como se escribe un libro o un poema; la danza también se despliega sobre la superficie, como un collage o una instalación. El caso de La Ribot es muy significativo, y me gustaría ilustrarlo con el análisis de su último trabajo: *40 espontáneos*.

## Claridad de la escritura

Desde el comienzo de su trayectoria, la coreógrafa entendió que, si la danza quería significar, la escritura debía ser muy clara, y para ello realizó un *striptease* (*Socorro! Gloria!*, 1991) donde se despojaba de todo lo accesorio y se quedaba con el cuerpo desnudo y los objetos. Con ellos componía su código de escritura y comenzaba el proyecto de las *Piezas distinguidas*: treinta y cuatro solos de corta duración, que partían del desnudo y el silencio y estaban «inspirados en el cuerpo y el movimiento». Se dividen en tres series: *13 piezas distinguidas* (1993), *Más distinguidas 97* (1997) y *Still distinguished* (2000), a lo largo de las cuales La Ribot evolucionaba desde el cuerpo y el espacio, planteando una escritura donde los códigos coreográficos se cuestionaban y se invertían constantemente.

Las dos primeras series se situaban en la caja negra del teatro, pero en la versión blanca de *Más distinguidas* (1999) la luz unificaba el espacio y dejaba al descubierto los rostros ocultos de la caja negra, que volvían a mostrarse en *El gran game* (1999), donde rompía con la frontalidad y situaba al público en el límite del tablero de juego. Con *Still distinguished* (2000), la danza se ubicaba radicalmente en el espacio y el tiempo de las artes visuales, el público compartía con la coreógrafa el lugar de la acción y se movía en torno suyo, componiendo su propia coreografía. La Ribot reunió todas las piezas en dos obras: la videoinstalación *Despliegue* (2001), donde extendía

sobre la superficie todos los objetos de las *piezas*, incluido su cuerpo desnudo, y la *performance* titulada *Panoramix* (2003), donde los fragmentos de las piezas se extendían sobre la superficie y las paredes de museos y galerías, y La Ribot compartía con el público el espacio donde acontecía *34 Piezas Distinguidas*.

En 2002 La Ribot imparte unos talleres en diferentes centros coreográficos, y es ahí donde surge la idea de un nuevo proyecto: *40 espontáneos*. La fuerte sensación de horizontalidad que había comen- en *Still distinguished* («una cosa totalmente extendida en la superficie el movimiento del público cobran ahora total protagonismo. Con esta La Ribot vuelve a situar la danza en el espacio del teatro, para transgredir de forma radical con la figura del espectador en escena, algo que venía planteando desde un momento temprano de su trayectoria, con los videos extras de la pieza *12 toneladas de plumas* (1991).

## 40 espontáneos escénicos

Un grupo de personas sin ninguna experiencia escénica llega al teatro a formar parte de *40 espontáneos* (2004). Una composición coreográfica que se escribe horizontalmente y queda registrada en un tapiz de una gran potencia plástica que los espontáneos construyen sobre la superficie del escenario. La Ribot parte de la definición taurina de espontáneo, «al que rompe las reglas del juego, salta al ruedo, roba la faena al torero y añadiendo una innecesaria dosis de riesgo a la fiesta, lo que es un arte que puede convertirse en una carnicería», la traslada a la maquinaria del teatro y crea una pieza coreográfica donde la danza construye sus sentidos a través de la transgresión y revisión de sus códigos, con el espontáneo como elemento desestabilizador y conciliador al mismo tiempo.

Durante cinco días los espontáneos trabajan el cuerpo y la memoria como elementos que componen la coreografía. Aprenden a hablar con el cuerpo, a sentir un cuerpo que pesa y cae, cae pegado a otro cuerpo, pegado a un objeto, cae muy lentamente porque lo que cuenta es el peso y la gravedad, no el movimiento. Desde el cuerpo se define parte de las acciones que componen la pieza: escurrirse en los cuerpos o en los objetos, caer al suelo y mirar hacia arriba, subido a un objeto. También desde el cuerpo se compone la base sonora de la pieza: la risa, entendida como puro movimiento muscular, sin ninguna carga emocional. En el mismo nivel que los cuerpos están los objetos, la memoria de una trayectoria vital y artística; la «memoria blanda»

(las piezas de ropa de los «trajes de *cocktail*» fragmentados, las telas y los carteles) y la «memoria dura» (las sillas, los sillones, las mesas), todo ello marcado por la ausencia del que hasta entonces había sido el objeto centralizador: el cuerpo desnudo de la coreógrafa. Desde la memoria se define el resto de acciones: vestirse y desvestirse, y construir el tapiz, colocando, como en *Another Bloody Mary*, cada objeto en su punto de máxima horizontalidad para expandir la escritura en el espacio.

Cuando el público entra en la sala, encuentra el escenario y el patio de butacas atestado de objetos, como «si hubiera ocurrido un desastre». La risa de los espontáneos marca el inicio de la primera parte de la coreografía: treinta minutos de recorridos y acciones de la memoria para componer sobre la superficie del escenario la escritura coreográfica. Terminada la primera construcción del tapiz, todos han dejado de reír y yacen sobre él mostrando sus números, su única identificación, como los extras en una batalla de romanos. Entonces se da al público un tiempo de tres minutos, marcado por el silencio y la quietud, para que sean conscientes de que, por primera vez desde el comienzo de la pieza, hay una separación clara entre el escenario y el público y lo que sucede se rige por un código coreográfico preciso. El nivel de tensión provocado por el desconcierto se integra como parte de la pieza y activa la escritura periférica: el movimiento del público. En un ataque frenético, los espontáneos destrozan la memoria blanda y forman una pila con las prendas de ropa, para a continuación componer su «traje de *cocktail*». Se recupera la risa, se introducen las acciones y comienza la segunda construcción de la memoria horizontal, idéntica a la primera, que verifica la composición milimétrica de la coreografía e insiste en su voluntad comunicadora: se vuelve a escribir la historia. La horizontalidad (la memoria blanda y la acción de tumbarse) dialoga con la verticalidad (la memoria dura y la acción de subirse a mirar) y con el proceso que las une, la acción de escurrirse en los cuerpos y en los objetos. Aparece la figura del polizón, «el deseo del espectador de subir a escena», que sólo realiza las acciones y no construye porque no tiene memoria.

La Ribot se apoya en los códigos de la danza — cuerpo, movimiento, técnica, música y espacio escénico — para dar sentido y categoría artística a una pieza en el límite de toda convención. Pero cuando estos códigos se sitúan en su punto de máxima horizontalidad, estallan por los aires, rompen su hermetismo y dialogan con las artes plásticas y de acción, en una pieza donde nada se representa, todo lo que sucede es real y la música

se compone desde las entrañas de los intérpretes. Los cuerpos cotidianos, redescubiertos en su fisicidad e indiferentes al virtuosismo y la fama, construyen el *storyboard* de un poema coreográfico y plástico.

La Ribot ha vuelto al teatro para realizar su tercer *striptease*. En el primero, *Socorro! Gloria!* (1991), se despojaba de toda su ropa para, desde el cuerpo y la desnudez, comenzar una nueva forma de entender la danza: las *Piezas distinguidas*. En la videoinstalación *Despliegue* (2001), se despojaba de los objetos de las *Piezas...* y las presentaba todas juntas de forma fragmentada. Con *40 espontáneos* se despoja de su memoria, rompe la barrera que la separa del espectador y escribe sobre el escenario un manifiesto coreográfico de una elocuente plasticidad.

Hacia el final de la segunda construcción, algunos espontáneos dejan de reír y comienzan a cubrir el tapiz con cartones. Quienes caen sobre ellos mueren y permanecen tumbados mientras todo queda cubierto: cuerpos inertes sobre un paisaje sin memoria. La escritura se ha borrado, lo coreográfico ha desaparecido del escenario del teatro. Los espontáneos han retornado al mundo real devolviéndole la memoria, el sentido de la danza. ✖

*Amparo Écija es licenciada en Historia del Arte, realiza su tesis doctoral sobre nueva danza en la UCLM. Pertenece al grupo de investigación del Archivo Virtual de Artes Escénicas.*



27