



REVISTA
DE INVESTIGACIÓN
Y PEDAGOGÍA
DEL ARTE,
FACULTAD DE ARTES,
UNIVERSIDAD
DE CUENCA;
NÚMERO 3,
ENERO-JUNIO DE 2018.
ISSN 2602-8158.
COPYRIGHT © 2018.
ARTÍCULO DE ACCESO
ABIERTO CON LICENCIA
CREATIVE COMMONS
ATTRIBUTION

LA RIBOT, DISTINGUIDA Y ESTÁTICA: UNA PERCEPCIÓN
ANALÍTICA, ESTUPEFACTA DE LA OBRA DE MARÍA JOSÉ
RIBOT MANZANO, *LA RIBOT* / THE RIBOT, DISTINGUISHED AND
STATIC: AN ANALYTIC AND ASTONISHED PERCEPTION OF
MARÍA JOSÉ RIBOT MANZANO'S WORK, *THE RIBOT*

ERNESTO ORTIZ MOSQUERA

Universidad de Cuenca / ernesto.ortiz@ucuenca.edu.ec

RESUMEN: Las estrategias y discursos para consumir, entender y asumir las propuestas coreográficas actuales —inscritas en un lugar distinto al régimen de sensibilidad supuesto por la modernidad— suponen un cambio en las maneras de percibir y asumir lo artístico en general, así como de ejercer un acercamiento menos disciplinado de la subjetividad. Un acercamiento que permita flexibilidad en lo que como sujetos asumimos legible, aprehensible. Un acercamiento que nos permita entender el “desafío político y teórico a la antigua alianza entre la invención simultánea de coreografía y modernidad como un ser hacia el movimiento y la ontología política del movimiento en la modernidad” (Lepecki, 24), que suponen estas nuevas propuestas escénicas. Un acercamiento sensible que, emancipado de una subjetividad construida en las presunciones estéticas de la modernidad, nos acerque al hecho artístico como a un ejercicio lúdico de delirio activo y consciente. Un acercamiento que nos ubique, con respecto al hecho escénico, en nuevas perspectivas sensibles, espaciales y de deseo.

PALABRAS CLAVE: danza, coreografía, danza moderna, danza contemporánea, subjetividad, La Ribot

ABSTRACT: In order to properly comprehend the current, contemporary choreographic works -its strategies and discourses- it is of main importance to transform the ways to perceive and come to terms with art in general. This transformation in perceiving art implies a less disciplined approach to subjectivity. This sort of approach must allow a certain level of flexibility of what, as individuals, we consider legible and understandable. An approach that permits us understand, in Lepecki's words, “the theoretical and political challenge to the old alliance of simultaneous invention of choreography and modernity as a being towards movement and the political ontology of movement in modernity” (Lepecki, 24), that are implied in this new scenic works. A sensible approach that, emancipated from a subjectivity designed and constructed on the aesthetic assumptions of Modernity, would bring us close to the artistic reality as a ludic practice. An approach that would place the spectator in a new, sensible, spatial perspective.

KEY WORDS: dance, choreography, modern dance, contemporary dance, subjectivity, La Ribot

RECIBIDO: 19 de julio de 2017 / **APROBADO:** 22 de septiembre de 2017

1. INTRODUCCIÓN

En su libro *Agotar la danza*, André Lepecki propone como hipótesis central de análisis de la producción coreográfica contemporánea, una evidente propensión hacia el detenimiento en el movimiento, en la cinestesia, propios de la danza.

Ocupado, crítica y analíticamente, por las producciones actuales y de los creadores que lideran los movimientos y las vanguardias, Lepecki reconoce una profunda preocupación —tanto en los públicos, como en la crítica especializada— acerca de la ontológica vinculación entre danza y movimiento continuo, frente a una aparente ralentización, e incluso una tendencia hacia la inmovilidad en la coreografía.

Esta tendencia, que parece haber seducido a varios de los creadores actuales, negaría, de alguna manera, la asunción histórica de que la danza implica necesariamente un flujo continuo de movimiento, de cuerpos que avanzan por el espacio y el tiempo.

El imaginario mundial coloca la danza en un lugar en el que cuerpos que saltan, giran y se aceleran, expresan ideas, sentimientos, imágenes e historias. Un espacio en el que los cuerpos que bailan se muestran vitales, activos, prestos a patentar un cúmulo de emociones y energías constantemente fluidas.

En este sentido, Lepecki (2006) se aventura incluso a proponer una eventual “traición” a la esencia de la danza, en esta tendencia “estertórica” del movimiento en las producciones contemporáneas, que contraviene toda idea previa acerca de lo que llamamos *danza*:

Esta última percepción (que la intrusión de los espasmos paralizantes de la coreografía contemporánea amenaza las propias posibilidades de futuridad de la danza) tiene relevancia para una discusión sobre algunas estrategias coreográficas recientes, donde la relación de la danza con el movimiento se está agotando. Sugiero que la percepción de la inmovilización del movimiento como amenaza para el futuro de la danza indica que cualquier interrupción del flujo de la danza (cualquier cuestionamiento coreográfico de la identidad de la danza como “ser en flujo”) representa no sólo una perturbación localizada de la capacidad del crítico para disfrutar de la danza, sino que, en un sentido más relevante, realiza un acto crítico de profundo impacto ontológico. No es de extrañar que algunos perciban semejante convulsión ontológica como una

traición a la propia esencia y naturaleza de la danza, de su signatura, de su ámbito privilegiado. (p. 14)

Esta traición del sempiterno vínculo entre danza y movimiento, implica que la primera está ontológicamente imbricada con el segundo, y que el espectro coreográfico del universo de la danza se asienta inexpugnablemente sobre esa imbricación perpetua. Solo aceptando que danza y movimiento son esencialmente pertenecientes, se podría hablar de una traición.

Esa unión esencial es entendida desde la danza como expresión humana, mucho antes de que se constituya a la danza escénica como un sistema disciplinar, como un lugar de conocimiento y aprehensión. Es entendida desde antes de que Luis XIV, el Rey Sol, junto al coreógrafo y compositor Lully, emprendan su proyecto de “profesionalización” de la danza: antes de que la danza se construya como un régimen que disciplina, educa y unifica los cuerpos.

Si existe una traición al “ser en flujo” que se asume por danza, probablemente sea porque estas nuevas estructuras de significación, que aparecen en la producción coreográfica contemporánea, han resultado difíciles de jerarquizar/organizar/categorizar, por parte de los críticos de danza, quienes, frente a la ralentización y silencio corporal, no han podido generar aún un nuevo sistema de valoración y entendimiento. Y porque ese impulso constante a un movimiento perpetuo en las producciones de la danza escénica, sobre todo a partir del Renacimiento, “se convierte en su modernidad” (Lepecki, 2006, p. 16).

Las expresiones dancísticas occidentales y su constante motilidad corresponden entonces al impulso de movimiento que, precisamente, caracteriza a la modernidad: “el proyecto de la danza occidental se alinea cada vez más con la producción y la exhibición de un cuerpo y una subjetividad aptos para ejecutar esta imparable motilidad” (Lepecki, 2006, p. 17).

Aunque los discursos escénicos de los representantes de la danza moderna —léase Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey— hubiesen buscado nuevos lugares de representación, en contraposición a la idea del cuerpo etéreo y *supraterreno* que se manejaba en el ballet, ninguno de estos afinó su producción en otra cosa que no fuera un cuerpo efectivo, disciplinado y enérgico: móvil.

Es precisamente en la danza moderna (Modern Dance) donde el cuerpo, como lugar de representación, adquiere mayor fuerza y presencia. Es precisamente en la

danza moderna y sus discursos, donde lo importante es este cuerpo que fluye imparabile y que narra historias, ya centradas en el hombre, en la humanidad, en la impronta que la historia deja en el cuerpo del ser humano. Y lo hace imbuida de un espíritu fortalecido por la rebeldía, un espíritu que buscaba su independencia de cualquier otro tipo de arte: teatro, música, ópera.

Si bien la danza moderna ha aportado una idea diferente para el cuerpo danzante, intentando tomar distancia del “cuerpo ideal” construido por el ballet durante siglos, también es cierto que, en general, ha conservado, para la escena, una estructura esencialmente narrativa, una construcción significativa en un espacio categorizado y marcado todavía por la centralidad del punto de vista y de las reglas de la perspectiva que prevalecen para el ballet desde la época de Luis XIV y la codificación del ballet de la corte (Lábatte, 2006, p. 14).

Ni siquiera el gran salto cualitativo que significó la obra de Merce Cunningham, al terminar definitivamente con la dependencia de la música, por parte de su danza, refleja otro cuerpo que no sea el que fluye constantemente en movimiento. Sí, Cunningham logró darle a la danza su esencia más propia hasta ese momento, al desvincularla de todo esfuerzo representacional y de toda relación genética con la música; pero siempre fue un cuerpo activo, imparabile, formal, esencialmente cinético.

Las vanguardias y las tendencias subsiguientes se construyeron igualmente sobre cuerpos que vibran y fluyen. La danza expresionista alemana (Kurt Joss, Mary Wigman), el *teatrodanza* (Pina Bausch, Gerard Bohner), la danza posmoderna (Yvonne Reiner, Steve Paxton, Trisha Brown) siguen asentadas sobre la movilidad del cuerpo, sobre el discurso de movimiento continuo. Cabe destacar que el movimiento posmoderno norteamericano (la Judson Church Dance), abre, sin embargo, una puerta hacia nuevas posibilidades en esa movilidad: el *Manifiesto del No*, de Yvonne Reiner, busca desacralizar el acto danzario, quitándole cualquier adherencia trascendental, “estética”; promulgando una democratización del hecho de bailar, validando cualquier movimiento y cualquier cuerpo como capaz de bailar.

Incluso en coreógrafos contemporáneos como Win Wandekeybus, Anne Teresa de Keersmaecker o Sasha Waltz, con propuestas que van más allá de la representación y que dibujan incluso cuerpos en conflicto y difieren de la estética preciosista del ballet, se evidencia una *fisicidad* intensa y decidida.

Así, analizar la obra de La Ribot (España, 1965), implica un acercamiento que va más allá de las asunciones que se tienen acerca de lo que es la danza, su identidad ontológica y su discursividad; porque el agotamiento de la misma, al que se refiere Lepecki, nos obliga a replantear el régimen de significación con el que ha sido construida y desde el que se ha aprehendido, analizado y consumido.

Su obra permite reenmarcar la coreografía fuera de los límites disciplinarios artificialmente cerrados en sí mismos, así como identificar la ontología política de la investidura de la modernidad en su extraño ser hipercinético. Abordar lo coreográfico fuera de los propios límites de la danza supone proponer para los estudios de danza la ampliación de su objeto privilegiado de análisis; supone reclamar que los estudios de danza se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento (Lepecki, 2009, p. 20).

2. DESARROLLO

2.1 La Ribot: la distinción de su obra

En marzo de 2003, María José Ribot, La Ribot, presentó la obra *Panoramix* en la Tate Modern de Londres, como una recopilación de sus *34 Piezas Distinguidas* construidas durante una década (1993-2003), y acumuladas en un evento escénico que duró alrededor de tres horas.

Esta visión panorámica de la obra de La Ribot no se enmarca en ninguna categoría escénico-artística definida, pero se anuncia como “performance”, y dialoga innegablemente con las artes visuales, no solo por el espacio en el que se presenta (una galería de arte), sino por los planos de presentación en los que la obra juega.

Panoramix está compuesta por las tres series de solos, de entre treinta segundos y siete minutos de duración (*Piezas distinguidas*, *Más distinguidas* y *Still distinguished*), que La Ribot creó durante esa década, y cuyo concepto y “metabolismo” fue cambiando a lo largo de los años. Las dos primeras series fueron concebidas para un espacio convencional, caja negra, escenario pequeño; pero no fue sino hasta *Still distinguished* que el espacio fue cambiado y todas las piezas se reubicaron dentro del espacio blanco y desprovisto de los mecanismos ilusorios del teatro que es la galería: ese espacio en el que la perspectiva de las obras iba a cambiar.

Al reubicar las piezas en un lugar distinto del común para la danza, la convención escenario/público no existe ya, y los espectadores se encuentran desprovistos de las herramientas para asumir su propia presencia en el lugar. Sin la *cuarta pared*, el público debe deambular por el espacio, escogiendo su perspectiva y responsabilizándose por el ángulo desde el que decide mirar y por el orden jerárquico en el que construye una lectura.

Este cambio presume una democratización del espacio, un trastocar la relación de poder entre el artista/*performer* y el público, no solo porque el lugar se comparte comunitariamente, sino porque los objetos que utiliza están colocados sobre el piso y las paredes, al igual que las pertenencias del público (carteras, abrigos, bolsos) deben ser colocados sobre el suelo, y en donde cada uno decida.

Las piezas se suceden una tras otra, entre el público —por momentos, estupefacto—, y privadas de los efectos lumínicos, escenográficos y sonoros normalmente utilizados en la danza y el teatro. La artista vagabundea parsimoniosa y, a ratos, hierática, por entre los elementos y objetos (sillas, ropas, zapatos, cartones), siempre desnuda. Esa desnudez, como si fuese una condición previa a todo lo establecido en su recorrido, solo es vestida cuando alguna de las piezas lo requiere. Al terminar, vuelve a desnudarse y continuar.

En este deambular, el plano horizontal hace aparición en el trabajo de La Ribot, no solo visualmente, pues constituye y conforma la relación entre los asistentes y ella misma. Esta puesta en escena de la horizontalidad, en *Panoramix*, apela a una entrega absoluta a la gravedad, como una consecuencia del cambio de perspectiva al salir de la sala de teatro, en la que la danza históricamente ha fluido en un plano vertical y ascendente. Un plano que —en el ballet romántico, por ejemplo— buscaba otorgar a la *ballerina* características superiores a su humanidad; buscaba conferirle un carácter etéreo y sublime, que la alejaba irreversiblemente del plano horizontal del espectador, del público común y corriente.

En el espacio de la galería, además, sus obras denotan una precariedad y un desorden que se oponen rotundamente a la institucionalidad, decoro y orden que revisten la idea que tenemos de galería. Las *Piezas distinguidas* se construyen con frágiles y precarios elementos y objetos, como cinta pegante y cartón. La danza se ralentiza o desaparece, la *cuarta pared* se difumina entre los asistentes y la bailarina;

el plano vertical se desploma ante la gravedad del cuerpo inerte de La Ribot, igualándola con todos los demás.

Se podría decir que La Ribot hereda de la danza moderna esta necesidad de *terrenalizar* el cuerpo y la danza, de convertir el discurso escénico en un hecho que comparte con el espectador un lugar cotidiano para el accionar escénico. Así que su obra, aunque no se alinea con la danza narrativa, mantiene la inquietud de la *modern dance* por desmitificar la relación del cuerpo con el discurso; aunque en esta, aún se hagan patentes muchos de los elementos constitutivos del ballet clásico.

Entregarse a la gravedad es la consecuencia necesaria del alejamiento de La Ribot respecto del marco teatral. Entregarse a la gravedad permite también leer en su deseo de reubicar sus piezas, un deseo paralelo de iniciar un derribo, una degradación de cualquier cosa que pueda considerarse “bien construida”: lo bien organizado, lo direccional, lo teleológico, lo que apunta a un objetivo, lo representacional, lo perspectivo, lo arquitectónico, lo coreográfico (Lepecki, 2009, p. 142).

En este sentido, las *Piezas distinguidas* —en palabras mismas de La Ribot— buscan salir del plano de la representación y ser construidas a través de la tarea, de la acción. Así, la representación es reemplazada por la presentación. La Ribot *presenta* sus obras en la galería, las ejecuta como un comando, como una tarea, para alejarse de la manipulación de emociones o de la búsqueda de trascendencia con su trabajo.

No hay en ella ninguna pretensión romántica por construir una imagen sublime, bella o inspiradora —no, al menos, en el sentido acostumbrado—; y la desnudez que la acompaña no se presenta ni seductora ni obscena. Esa desnudez es, por el contrario, una condición previa, un “estar en la escena” que la deslinda de toda carga erótica o provocadora. El cuerpo de la bailarina, como el cuerpo en el que las acciones *performativas* toman lugar.

La Ribot altera, perturba y revuelve las convenciones de la danza. Las destruye todas. Las elimina.

2.2 Ver a La Ribot

¿Qué sucede, entonces, con el público neófito cuando las asunciones y las ideas que han conformado con respecto a la danza, como manifestación artística, son trastocadas de manera tan radical, tan inesperada? ¿Qué sucede cuando la imagen de

la bailarina girando y saltando, elevándose por encima de su *partner*, alejándose del suelo, es reemplazada por un cuerpo desnudo, que recorre lentamente un espacio en el que uno mismo se encuentra como público?

Estas asunciones e ideas previas de la danza, fueron construidas precisamente en un momento específico de la historia, con un trasfondo político también específico. Y constituyeron el régimen de significación que se nos otorgó —histórica y occidentalmente hablando— para el consumo de la misma. Ya lo explica, claramente, Álvaro Cuadra (2013) en *Escenas de lo sensible*:

Estos “modos de significación” están, desde luego, estrechamente ligados a las condiciones materiales, y las particulares relaciones sociales que lo hacen posible en un momento histórico determinado. No obstante, estos “modos de significación” constituyen un espacio fenoménico cualitativamente distinto. Mientras una economía cultural se define en el espacio económico, histórico y social, un “modo de significación” estatuye un cierto *sensorium* de masas, un espacio de posibles perceptuales y con ello los límites de un imaginario histórico social dado.” (p. 2)

De allí que los recursos para consumir, entender y asumir propuestas coreográficas como las de La Ribot, supongan un cambio de esas significaciones o, al menos, un acercamiento menos disciplinado de la subjetividad. Un acercamiento que permita flexibilidad en lo que, como sujetos, asumimos legible, aprehensible. Un acercamiento que nos permita entender el “desafío político y teórico a la antigua alianza entre la invención simultánea de coreografía y modernidad como un *ser hacia el movimiento* y la ontología política del movimiento en la modernidad” (Lepecki, 2009, p. 24), que suponen estas nuevas propuestas escénicas.

Un acercamiento sensible que, emancipado de una subjetividad construida en las presunciones estéticas de la modernidad, nos acerque al hecho artístico como a un ejercicio lúdico de delirio activo y consciente. Un acercamiento que nos ubique, con respecto al hecho escénico, en nuevas perspectivas sensibles, espaciales y de deseo.

Este tipo de acercamiento solo es posible cuando asumimos la subjetividad como un “poder *realizativo* (performativo), como la posibilidad de que la vida sea constantemente inventada y reinventada” (Lepecki, 2009, p. 25).

Los productos escénicos como los de La Ribot permiten un desmantelamiento de las relaciones de poder, que operan en las artes como la danza, también porque

dialogan intensamente con otras manifestaciones artísticas. La ampliación del territorio interdisciplinar permite revertir las grandes verdades de la danza, los *metarrelatos* que han constituido su esencia y nuestra percepción educada; y nos ofrecen posibilidades intertextuales que reconfiguran el espacio y la praxis escénicos.

La situación en un territorio interdisciplinar, el protagonismo concedido a los objetos, la palabra y la imagen, la concepción del cuerpo no como instrumento de expresión sino más bien de pensamiento, la práctica de la desestabilización, del desequilibrio, la insistencia en las desviaciones y la voluntad de comunicar directamente con el espectador, con su cuerpo, con su pensamiento encarnado son algunos de los rasgos que caracterizan lo que podríamos llamar la nueva danza española (Sánchez, 2002, p. 193).

Cuando las artes escénicas se empezaron a contaminar, a cruzar con las artes visuales y sus modos de operación, el espectro de posibilidades estéticas y de consumo sensible de las obras creció con amplitud. Es precisamente en este diálogo entre las artes, donde suceden los cambios cualitativos y aparecen los sesgos de brillantez y genialidad, los hitos históricos de las artes (Robert Wilson-Philip Glass; Merce Cunningham-John Cage, etc.); y cuando los mismos territorios de la danza se expanden, crecen y se transforman; no para dejar de ser, sino para empezar a ser, para continuar siendo.

Por eso, también, el título de la última serie de solos de La Ribot, *Still distinguished*, apela a la continuidad, a la permanencia y la transformación en el tiempo (*still*, en inglés: aún, todavía, mientras). Y, por supuesto, a la quietud, a lo que se detiene, a lo que regresa la mirada sobre sí mismo (*still*, en inglés: quieto, inmóvil), para repensarse y reconstituirse.

La quietud en la que se sume la bailarina en ciertas piezas, apela también a la contemplación que implica la acción del público en una galería, ante la obra. Ante una obra que, en plano escultórico, debe rodear y cambiar de perspectiva visual para consumir. A la que debe rodear para terminar de construir en su propia mirada, convirtiéndose así en ejecutor mismo de la obra.

Cuando La Ribot trastoca el plano vertical común de la danza, para derrumbarla sobre el suelo y asumir la horizontalidad, también está dialogando con el pasado. Con la herencia de la *action painting* que Jackson Pollock empezó en 1947, cuando baja el

lienzo al suelo para pintar sobre él, desde arriba, para encontrar nuevas estructuras de creación con el goteo.

La diferencia del trabajo de Pollock con el de La Ribot, es que la acción de aquel buscaba una nueva forma de intervenir el lienzo, para finalmente volverlo a colocar en el plano vertical (que es el plano de la representación). De esa forma, también se advierte en la labor de Pollock una impronta patriarcal y *falocéntrica*. No hay en la acción de Pollock un deseo o una búsqueda de lo horizontal, como lugar de creación, como espacio de perspectiva de la obra. Es tan solo un camino por el que atravesar con su pincel (el falo) para intervenir voluntariamente sobre el lienzo (la vagina), y erigir el cuadro finalmente a una postura vertical (el hijo).

Las acciones de Pollock sobre el lienzo tumbado eran equivalentes a una territorialización, entendida aquí como un acto que se apodera de un medio y lo convierte en propiedad mediante la marca (Lepecki, 2009, p. 125).

La Ribot se aleja totalmente de la actividad proactiva masculina de Pollock, para yacer en el suelo, reptar o caminar sin fuerzas sobre él. No para recoger fuerzas y elevarse luego hacia las alturas y hacia el virtuosismo físico de la danza común, sino para habitar esa horizontalidad y sobrevivir en ella, como si el espacio fuera uno solo con la bailarina. No hay una relación de poder de la bailarina sobre el espacio. No hay una jerarquía superior de ella con respecto al público, ni con respecto a los objetos que también habitan el lugar.

La Ribot, en su deambular pasivo/inocuo, también propone una acción escénica cargada de política y sentido (que se vuelve activa/nociva), como cuando yace tumbada desnuda con objetos rojos sobre y a su alrededor. Esta acción estática subvierte la imagen de la bailarina incólume y perfecta, sin secreciones de ningún tipo, para —sin proferir panfletariamente un discurso feminista— evidenciar las particularidades del mundo femenino, la violencia a la que está expuesto el cuerpo de la mujer como espacio de representación y objeto de poder.

3. CONCLUSIONES

Los diálogos que se plantean en las *Piezas distinguidas*, tal vez sin proponérselo conscientemente, tienen más que ver con que la problemática social está localizada en la intérprete/*performer*. En ella habitan los sedimentos sociales y la memoria colectiva; de ella estos emergen convertidos en imágenes y momentos en su obra,

antes que narrar una historia que detente un discurso específico sobre el problema. En ese sentido, la composición escénica de la coreógrafa supera el plano narrativo y representacional, para acceder a un terreno del imaginario y lo presente, de lo que aparece, casi de manera anecdótica. Y que nos obliga, como espectadores, a replantarnos la lectura literal/anecdótica de la obra, precisamente por su condición no terminada, por su condición apenas enunciante de los elementos.

Entonces, la obra de La Ribot, ¿acaso no propone concebir un nuevo régimen de significación de la danza, del hecho escénico, frente a la hegemonía del uso de un cuerpo que siempre es solo portador de un conflicto dramático ajeno al cuerpo mismo?

Pensar en un nuevo régimen de significación desde la obra de La Ribot no es una tarea sencilla. Las implicaciones que su obra podría tener, requieren de un análisis mucho más profundo y sostenido en el tiempo; probablemente sea necesario un estudio comparativo y contrastante con la producción aledaña a su práctica creativa, con la trascendencia e impronta que su accionar escénico imprima en la historia, con el conjunto de todas las artes a las que ella hace referencia, o de las que se sirve.

En palabras de Álvaro Cuadra (2013), “Cualquier pretensión por caracterizar la cultura en un momento dado de la historia supone hacerse cargo del repertorio simbólico y material que condiciona tanto los flujos de significantes como el imaginario histórico social que quiere significarlos” (*Los bigotes...*, p. 4).

En la misma línea de pensamiento de Cuadra —en un momento histórico en que el consumo de la obra de arte se ha transformado esencialmente, en el que el cambio de espectador a usuario en la red permite un acceso ilimitado a la imagen y a lo que ella reemplaza—, queda preguntarse: ¿qué sucede cuando ese usuario de cultura, sin la mediación del computador, se ve abocado a consumir la obra de La Ribot en vivo, sin la opción de abandonar la experiencia al cerrar la página de Internet?

Por otra parte, y de manera más preocupante: ¿qué cambios se operan en la capacidad de consumo de la obra de danza como tal, si el acceso a ella es posible una y otra vez? ¿Qué sucede con el *momentum* de la danza, cuando desprovista de una caja negra, de unas luces particularmente diseñadas, de un vestuario intencionadamente escogido, de una narrativa particularmente conmovedora o intensa, solo vagabundea en medio de los espectadores, como si todos fuesen capaces

de esa acción, en igualdad de condiciones y de intenciones? ¿Se enfría su aura? ¿Asistimos en *Panoramix* a un momento *postauréutico* de la danza?

El siglo que despunta, inaugura un tiempo paradójico, un tiempo que ha dejado atrás todo lastre objetual, un tiempo que reniega del sujeto trascendental, tiempo de ocasos y agonías. Un tiempo vacío, empero, saturado de imágenes que se nos presentifican (sic) ontológicamente sustantivadas, paisajes tan edénicos como gélidos. Las nuevas coordenadas de la cultura parecen suspender toda significación posible en un “still point”, como presintió el poeta T. S. Elliot. Un punto en el que el tiempo y el espacio histórico parecen curvarse sobre sí mismos, en una insospechada singularidad (Cuadra, *Los bigotes...*, 2013, p. 9).

El arte contemporáneo evidencia una gran transformación en la cultura, en las prácticas y el pensamiento de los creadores, lo que se refleja en una reestructuración de los signos y de sus usos. En ese sentido, *Panoramix* implica, definitivamente, un replanteamiento de la mirada hacia la danza. Sin importar la morada cultural desde la que se observe, sin importar el gusto o la filiación estética a la que se pertenezca, estas propuestas coreográficas exigen del espectador una reconfiguración de su postura pasiva, y deberá construir un sentido en ellas; no solo apelando a su capacidad racional, sino a la riqueza sensorial que implica la ensoñación, la estupefacción con la que se puede ver la obra.

Ensoñación y estupefacción entendidas como lugares desde los que, permitiendo un maridaje entre los sentidos y la razón, se amplíe la percepción del hecho escénico, se extienda la capacidad de lectura de la obra, y se promueva una práctica de danza que permita saltos cualitativos en la escena.

En esta acción radica también, evidentemente, un cambio político del arte, que —intencionadamente o no— desmantela las estrategias y los discursos del poder sobre el cuerpo y sus representaciones. André Lepecki (2006) lo explica con toda lucidez: “la percepción y la práctica de la danza a través del punto de vista del pensamiento político podría realmente abrir la posibilidad de movilizar no solo las teorías, sino además cuerpos que de otro modo serían políticamente pasivos” (p. 31).

Probablemente, estos dislocamientos en las prácticas escénicas y en las asunciones políticas del cuerpo, responden a un viraje necesario en las estructuras ideológicas y los manejos de un *tardocapitalismo*. Un cambio que se evidencia imperativo,

impostergable, si buscamos avanzar históricamente en espiral ascendente, como sociedad y como seres humanos:

La revocación del alineamiento incuestionado de la danza con el movimiento, iniciado por el acto inmóvil, supone una reconsideración de la participación del bailarín en la movilidad: inicia una crítica, desde el punto de vista escénico, de su participación en la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formaciones ideológicas de la modernidad capitalista tardía. (Lepecki, 2006, p. 38)

BIBLIOGRAFÍA

- Cuadra, Álvaro (2013). *Escenas de lo imposible, Emancipación y crítica en Jacques Rancière*. Santiago de Chile: Universidad Arcis. Escuela Latinoamericana de Estudios de Postgrado.
- (2012). *Los Bigotes de la Mona Lisa*. Santiago de Chile: CC eBook.
- Lábatte, Beatriz (2006). *Teatro-Danza, los pensamientos y las prácticas*. Cuadernos de Picadero. Buenos Aires: Cilincop S.A.
- Lepecki, André (2006). *Agotar la danza*. Trad. Antonio Fernández Lera. Madrid: Universidad de Alcalá.
- Sánchez, José Antonio (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha.
- Ribot, María José (2003). “Ese espacio que se abre... donde todo está girando. Encuentro con la Ribot”. J. A. Sánchez y J. Conde Salazar. *Cuerpos sobre blanco*. Cuenca: Ediciones Universidad de Castilla-La Mancha.
- Rodríguez, Ana (2008). *¿Qué es el cuerpo?* Quito: Sexto Festival No Más Luna en el Agua. Proyectos Multidisciplinarios Experimentales en Proceso. Frente de Danza Independiente.
- M. J. Ribot (Productor) (2007). *Treinta y cuatro piezas distinguidas y un strip tease*. (<https://vimeo.com/77055009>), Centro Pompidou. París, Francia.