

SOBRE EL SUELO/ BAJO TIERRA

JAIME CONDE-SALAZAR

En el relato de la historia tradicional y oficial de la danza, hay un edificio que permanece (estratégicamente) invisible. En dicho relato se habla de evoluciones, de reacciones, de rupturas, de técnicas, de héroes y heroínas capaces de afirmar el transcurso lineal del tiempo, de maestros, de influencias, de herencias etc. Pero rara vez se habla de la máquina en la que ocurren todos esos sucesos, es decir, del teatro. El teatro permanece como algo dado, que excede el objeto de la historia. En otras palabras, nunca se formula la pregunta ¿cómo es que alguien entra en una sala oscura, se sienta y espera a que algo suceda más allá, lejos y separado de su propio cuerpo?. Puestos a pensar mal (siempre con la intención de acertar, claro está) se puede sospechar que hablar del teatro que produce la danza podría poner en jaque no sólo los argumentos empleados en el relato oficial de la historia sino incluso al propio sujeto que ha concebido la posibilidad misma de algo como la "historia de la Danza". Pero no es este el problema del que me quiero ocupar ahora. Lo que me pone en situación de contar esta historia aquí es el hecho de que el proyecto de las piezas distinguidas de La Ribot ha generado una serie de arquitecturas que han hecho visible un teatro en el que las condiciones de la historia han sido alteradas de forma radical. Lo que propongo aquí es hacer un recorrido por los edificios que La Ribot ha construido a lo largo de poco más de diez años y, al tiempo, observar cómo los argumentos lineales de la historia oficial de la danza han sido sustituidos por una especie de feliz celebración de la desaparición, por una serie de actos vivos de la memoria.

Para ello comenzaré por el principio, es decir, por el suelo.

La caída

En 1983 Anna Teresa de Keersmaecker puso en escena una caída.

Aunque antes había habido otras, esta caída fue recibida como una especie de manifiesto que, de alguna manera, certificaba la ruina contenida en el teatro para ballet. Según cuenta la crítica, parece que a algunos este suceso les pilló por sorpresa y que incluso llegaron a asustarse al ver cómo las chicas de Rosas se desplomaban. Sin embar-

go, esta caída era algo que se veía venir desde hacía mucho tiempo: Anna Teresa de Keersmaecker no hizo más que completar una secuencia que se había iniciado bastantes años atrás. Podemos decir que la primera evidencia clara de que en el ballet había una caída implícita llegó en 1911 cuando Nizhinski, transformado en el espectro de la rosa saltó por la ventana dejando a Tamara Karsavina entregada en su sillón a sus complacientes ensoñaciones erótico-florales. En aquel momento nadie supo muy bien a donde llevaba el celebrado salto. Seguramente, los más avisados sospecharon que al otro lado de la ventana esperaba la calle de la ciudad moderna, aquel exterior absoluto por el que, como ha señalado Ramsay Burt, Nizhinski acostumbraba a vagar en plan *flâneur* baudelairiano en busca de experiencias visuales¹. Pero como con el salto se acababa el espectáculo, en aquel momento no debió de quedar claro qué es lo que pasaba al otro lado de aquel umbral. Para ver el golpe contra la acera hubo que esperar hasta 1964. Aquel año Fred Herko, componente del mítico primer grupo que tomó clases de composición con Robert Dunn en el estudio de Merce Cunningham, se lanza por una ventana y da a parar contra el suelo de la neoyorkina Cornelia Street. Nizhinski saltó por la ventana, Herko se estampó contra la acera. El americano completó lo que el ruso había iniciado. Sin duda, la secuencia era reveladora: a aquellos que saltaban por los aires, por mucha técnica que pusieran en uso, les esperaba el golpe contra el suelo. Y esto hacía fracasar la más importante promesa formulada por el ballet: aunque pareciera lo contrario, los cuerpos en escena pesaban tanto como los del patio de butacas.

Pensado como una gran máquina para producir ilusiones visuales totales, el teatro para ballet era capaz de mostrar no sólo imágenes distantes de otros lugares, sino que además podía exhibir los cuerpos que los habitaban, es decir, los cuerpos vivos de los otros. Evidentemente, las estrategias empleadas para producir esa ilusión eran muchas. Pero quizás la más extraordinaria era la que negaba la gravedad: gracias al desarrollo de la técnica de baile y en especial de la técnica del baile sobre puntas, el ballet era capaz de suministrar cuerpos que parecían no pesar, ajenos a las leyes de la gravedad. A diferencia de quienes ocupaban la oscuridad del patio de butacas, willis, cisnes, sílfides, espectros, ensoñaciones y demás, parecían no necesitar superficie que las sostuviera. Glissade. Con acariciar el suelo irrelevante de la escena que parecía no sostener nada, bastaba. De esta manera, al mantenerse aparentemente ajenas a las leyes de la naturaleza que invariablemente afectaban a los espectadores, las que aparecían al otro lado del telón eran evidentemente otros, otros cuerpos. Pero, como es lógico, una negación así llevaba implícita la amenaza de una caída. Una caída que, al margen del golpe en sí (golpe que a Herko le costó la vida), devolvería el peso a los cuerpos en escena y haría imposible seguir consumiéndolos como personificaciones vivas de lo

¹ BURT, *Alien bodies*, 1998, p.28-9

Sobre el suelo/Bajo tierra

otro. Por esta razón la secuencia iniciada por Nizhinski y experimentada por Herko era un suceso revelador que, llevado al interior de la escena, tenía la capacidad de pronunciar aquello que todos llevaban temiendo demasiado tiempo. Como bien debió sospechar Anna Teresa de Keersmaecker había que saltar y caer para que se hundiera el teatro, para arruinar la economía que desde hacía más de siglo y medio llevaba produciendo cuerpos sin carne para el consumo burgués. Y eso es lo que hizo. Después, para la coreógrafa belga, vinieron los grandes encargos, la institucionalización, el atrincheramiento en las casas de ópera y la entrega a la seducción establecida. Pero Anna Teresa de Keersmaecker dejó entonces aquel teatro arruinado a disposición de quien quisiera mirarlo.

Sobre el suelo

Diez años después La Ribot inicia su proyecto de Las Piezas Distinguidas repitiendo la caída de las chicas de Rosas. Sin embargo, parece que este encuentro con el suelo tiene en ella un significado distinto: mientras que Anna Teresa de Keersmaecker utilizó la secuencia Nizhinski-Herko a modo de manifiesto, La Ribot al caer inicia una suerte de proyecto arquitectónico. Si a una el gesto le sirve para proclamar la ruina del teatro para ballet, a la otra le sirve para dar a parar contra una estructura de la que era posible deducir todo el edificio que aparecería a medida que el proyecto de Las Piezas Distinguidas se desarrollara. Así que La Ribot se cae insistentemente: en al menos doce de las 34 piezas creadas entre 1993 y 2000, se asiste o bien a una caída o bien a las consecuencias que trae emprender semejante trayecto. Y en esa insistencia, la superficie horizontal a la que dan a parar sus huesos se revela no sólo como una ruina sino como el lugar de la acción viva o, si queremos refugiarnos en la autoridad más eficaz de todas y utilizar el término elegido por Harold Rosenberg para explicar el trabajo de los héroes llamados expresionistas abstractos², el suelo llega a ser una "arena" en la que ella existe y lleva a cabo sus acciones. De esta manera, al caer La Ribot no sólo repetía el gesto que ponía fin a la negación de la gravedad, sino que además desvelaba que el suelo podía llegar a ser una estructura transformadora.

Este descubrimiento se hace evidente en el *Gran Game*, una obra en un principio independiente de Las Piezas Distinguidas pero que tiene unas consecuencias directas en la evolución del proyecto. Hasta 1997, Las Piezas Distinguidas se habían presentado dentro de una estructura espacial convencional: los espectadores sentados en sus butacas esperaban a que las acciones ocurrieran frente a sus ojos. A pesar de que el

² ROSENBERG, "The American Action Painters", *The tradition of the new*, 1959

gesto de desplomarse era muy elocuente y señalaba insistentemente al suelo como elemento revelador, no dejaba de ser un gesto aislado en el espacio ocupado exclusivamente por la artista. Es precisamente en 1999 con el *Gran Game* cuando el suelo, al convertirse en un tablero de juego, es señalado como campo de acción, como estructura espacial de límites visibles en la que se define la economía del evento. Rodeando todos los lados de aquel tablero y abandonando definitivamente el patio de butacas, los espectadores se situaban en los bordes y al mismo nivel de la superficie marcada para el juego. Desde ahí se asistía a las acciones que los participantes iban ejecutando siguiendo la lógica implacable de las reglas del juego creadas para la ocasión. De esta manera aunque seguía existiendo un umbral que separaba al público de los bailarines, éste venía determinado por las reglas del juego que, como todas las reglas de juego, son arbitrarias e innecesarias. En el *Gran Game* como en cualquier otro juego público hay gente que mira y hay gente que juega y, supuestamente, para pasar de un grupo a otro lo único que hay que hacer es tener ganas de jugar y estar dispuesto a respetar las reglas. El suelo, que hasta entonces había permanecido como una superficie imprecisa, al ser limitado por unos bordes establecidos según unas normas visibles y lógicas, era activado como estructura distinta al teatro tradicional. Sobre este suelo del *Gran Game* el encuentro de los bailarines y quienes iban a verlos sucedía en términos si no de igualdad, sí por lo menos de mutua aceptación y visibilidad correspondida. De alguna manera, la ruina señalada en las caídas de las piezas distinguidas, se convertía en un espacio practicable, en una suerte de cimientos para el edificio que aparecería un año más tarde.

En la llanura

En 2000 se estrena el último bloque del proyecto de Las Piezas Distinguidas con el título de *Still Distinguished*. A diferencia de lo que había sucedido en los dos bloques anteriores (*13 Piezas Distinguidas* (1993) y *Más Distinguidas* (1997)) en los que, como ya he dicho, las piezas aparecían en un espacio teatral más o menos convencional, estas nuevas piezas se presentaron dentro de un edificio aparentemente nuevo que habría sido construido para la ocasión. En realidad se trataba del mismo suelo del *Gran Game* con la diferencia de que en los bordes que separaban jugadores y no jugadores ahora se habían levantado paredes blancas con lo cual esta superficie se convertía en el corazón activo del edificio y en el único lugar posible. Frente a la estructura tradicional y heredada que distribuía el espacio en dos lugares distintos y yuxtapuestos, las nuevas piezas sucedían en un único espacio del que cualquier señal que indicara algún tipo de separación o fragmentación había sido eliminada. Si hasta entonces los espectadores

Sobre el suelo/Bajo tierra

habían permanecido protegidos, instalados en la posición distante propia del patio de butacas, en *Still Distinguished* no cabía esta posibilidad ya que los refugios, los lugares invisibles del poder habían desaparecido. Todos los elementos que generaban el espectáculo, incluidos los cuerpos de los espectadores, estaban a la vista, iluminados por una luz blanca y uniforme. De alguna manera era como si al teatro tradicional se le hubiera extirpado el patio de butacas y el público no hubiera tenido otro remedio que meterse en la escena, que pisar el tablero de juego. Pero tampoco se trataba de un espacio escénico tradicional ya que la oscuridad estratégica había sido sustituida por una claridad implacable. Dentro de aquel espacio de paredes y suelo blanco no quedaba otra que aceptar que todos los participantes estaban presentes y eran totalmente visibles. O dicho de otra manera, que las condiciones eran para todos las mismas y que uno podía ser tanto sujeto como objeto en aquella caja negra transformada en cubo blanco. Pero aquí debemos andar con cuidado: el cubo blanco de La Ribot nada tiene que ver con aquella estructura descrita por Brian O'Doherty como el paradigma espacial ideado por los formalistas estadounidenses para que ocurriera la modernidad³. En aquel cubo blanco (modelo ideal de la galería) en el que la exasperante higiene impedía que en su interior habitara cuerpo alguno, reinaba una suerte de visión total en la que la presencia del cuerpo era sustituida por la pura visión de un ojo absoluto. Nada más lejos de la caja blanca de La Ribot: aunque, en efecto, la claridad del espacio de *Still Distinguished* podía recordar a la de una galería de arte, la visión que allí sucedía no servía para deshacerse del cuerpo sino precisamente para recuperarlo. Por una parte, como ya he dicho, allí dentro todos los cuerpos eran perfectamente visibles. Y, por otra, y quizás esto es lo más interesante, las nuevas piezas para las que se había construido el cubo blanco estaban repletas de citas a las piezas presentadas en los bloques anteriores. Hasta 1997, las piezas se habían ido acumulando de forma lineal, una detrás de otra, tal y como estaba previsto en el proyecto original: cien piezas a lo largo de la vida. Nada hacía pensar que la línea no fuera recta o que a cada novedad no le fuera a seguir otra novedad. Sin embargo, algo esencial cambia con las *Still Distinguished*: tanto los objetos que los espectadores encontraban distribuidos por el suelo blanco de la sala, como muchas de las acciones que La Ribot llevaba a cabo, no eran nuevos del todo. Eran algo así como citas que hacían referencia a las piezas presentadas en los siete años anteriores. La peluca rubia, los trozos de silla de tijera, los carteles de cartón, el taxímetro hueco, la radio, los zapatos verdes, las medias superpuestas, la cinta de papel, las nuevas caídas e incluso el propio cuerpo de La Ribot interrumpían la producción lineal de acciones y marcaban una dirección hacia el pasado, hacia el recuerdo. Era como si las piezas de *Still Distinguished* fueran una actualización o incluso un re-

³ O'DOHERTY, *Inside the White Cube*, 1976

make de las piezas anteriores, de tal manera que el espectador no sólo recibía unas acciones ya resueltas en si mismas sino que cabía la posibilidad de que cada uno las completara haciendo las conexiones, los viajes a los que cada una de las citas daba pie. Así, la caja blanca de La Ribot lejos de ser un continente aséptico a la manera de las fantasías formalistas, era una estructura que acogía a un montón de cuerpos y a los objetos con los que se construían los recuerdos particulares del proyecto de Las Piezas Distinguidas. La caída que no había dejado de señalar insistentemente al suelo, llevaba a una estructura en forma de superficie común, de gran llanura que sostenía de igual manera a los espectadores y a la bailarina y que establecía una nueva economía para el encuentro. Pero había que tener cuidado para no equivocarse: aquel edificio tampoco era nuevo, no era una nueva construcción destinada a salvarnos. El cadáver de Herko sobre Comelia Street y el cuerpo de La Ribot desplomado insistentemente, probaban que si bien el suelo podía devolver el peso a los cuerpos que allí se adentraban, estos sólo servían para deambular por la ruina que dejan todas las cosas al acabarse, perderse o desaparecer. Esto se hacía evidente al final del espectáculo cuando La Ribot ya se había retirado y la llanura blanca quedaba sembrada de los restos de cada una de las acciones. Entre todos aquellos testigos solo quedaba deambular, y en el paseo recomponer todo lo que se ha perdido.

Bajo tierra

Después de *Still Distinguished* La Ribot deja de componer nuevas piezas distinguidas y parece que el trabajo arquitectónico se convierte en el corazón del proyecto. Lo que comenzó siendo un proceso de acumulación de acciones, a partir de 2000 deviene en un proceso de construcción de edificios cuya función era albergar las acciones ya desaparecidas.

En enero de 2002 se presentaba la instalación *Despliegue* en la galería Soledad Lorenzo de Madrid. Se trataba del primer intento de tratar el proyecto de las piezas distinguidas como un todo y de presentarlas juntas por primera vez. Para acoger semejante empresa, La Ribot construye un edificio enterrado que, perforando el suelo, hacía de la memoria un problema propio de la estructura espacial de la obra.

La instalación estaba compuesta por dos elementos muy sencillos: una pantalla colocada en la pared de la galería; y una proyección sobre el suelo que había sido cubierto para la ocasión con el cartón marrón de embalar que la bailarina suele utilizar. En ambas superficies se mostraba la misma acción pero desde puntos de vista distintos: en la pared se veían las imágenes grabadas por la pequeña cámara que La Ribot llevó en su mano mientras llevaba a cabo la acción; y sobre el suelo se veía la imagen

Sobre el suelo/Bajo tierra

de dicha acción grabada desde el techo del estudio de la bailarina. La tarea que la bailarina realizó en su estudio consistía básicamente en poner sobre un gran cartón los objetos que había utilizado en las treinta y cuatro piezas distinguidas al tiempo que realizaba pequeñas partes de aquellas acciones. Así, mientras que en la pared aparecía la prueba (casi corporal) de que aquello había sucedido, en el suelo se armaba una estructura que daba sentido a toda la obra y a la que me gustaría prestar una atención especial.

Si intentamos analizar los componentes del teatro para ballet, esa máquina inventada durante el primer tercio del s.XIX para la producción de ilusiones visuales del cuerpo del otro, veremos que consta de dos espacios yuxtapuestos y aislados entre sí: escena y sala. En el ballet ningún habitante de la sala atraviesa el proscenio para llegar a la escena o viceversa. Ambos espacios se distribuyen según un eje longitudinal que conecta el ojo del espectador ideal y el punto de fuga de la escena. De esta forma, gracias a la distancia que separa la escena de quien mira es posible la producción de imágenes lejanas del cuerpo y los lugares del otro. Pues bien, se puede decir que la proyección de *Despliegue* subvierte esta estructura haciendo girar 90° el eje del teatro de ballet: la sala o el lugar de la visión ocuparía el espacio que va del techo de la galería al cartón; y la escena sería el espacio virtual que va del techo al suelo del estudio de la bailarina. En esta estructura el espectador perdía el control sobre la imagen ya que el eje de la visión ya no era el de sus ojos sino una línea vertical y perpendicular a su mirada. Con los pies sobre el proscenio, la distancia del teatro para ballet se transformaba en profundidad: lo que había que ver era algo que aparecía en un espacio excavado, en un agujero que perforaba virtualmente el suelo de la galería. El giro del eje visual transformaba el teatro para ballet en algo así como en una arquitectura enterrada, en una especie de cenotafio o pirámide. Sobre la superficie una estructura a modo de marca, de llamada de atención; bajo tierra los objetos que certificaban la desaparición de las piezas. Si se trataba de hacer un ejercicio de memoria, parece que ninguna otra tipología habría sido más adecuada.

Los edificios enterrados son una fantasía que se ha repetido constantemente a lo largo época moderna. Desde Boullée a Eisenmann estas estructuras no han dejado de ensayar visiones y disposiciones de la memoria. Pero, puestos a hacer un pequeño desvío, quizás a quien nos interesa más visitar en esta ocasión es a Hegel cuando en su "Estética" habla de las pirámides:

"En comparación con los edificios en la superficie, semejantes excavaciones parecen ser más tempranas, así que las enormes erecciones por encima del suelo pueden ser tenidas por imitaciones y florecimientos de lo subterráneo. Por eso el excavar no tiene nada que ver con una construcción en positivo sino con la extracción de un negativo."

Y más adelante:

“Tenemos ante nosotros una arquitectura doble, una por encima del suelo, la otra subterránea: laberinto bajo la tierra, vastas y magnificientes excavaciones, pasajes de más de 500 m., salas adornadas con jeroglíficos, todo trabajado con el mayor cuidado.”⁴

No tiene demasiado sentido que yo me ponga a hablar del papel del signo arquitectónico en el proyecto de la Estética de Hegel. Sólo quiero utilizar aquí la imagen de las pirámides que el filósofo nos ofrece para mirar a La Ribot. A esa luz, hay dos asuntos que me parecen muy interesantes. Por un lado, la idea de una estructura doble en la que la parte del edificio sobre el suelo es una especie de eco de lo enterrado, hace inevitable pensar en *Despliegue*: en la instalación, el proyector en el techo de la galería genera un espacio en superficie muy parecido al que recoge de la cámara colocada en el estudio de la bailarina generando una estructura doble en la que el lugar que ocupa el espectador parece repetir el lugar que se abre bajo sus pies. Y por otra el asunto del laberinto enterrado. La Ribot va poniendo los objetos de Las Piezas Distinguidas sobre el cartón. Y poco a poco se va construyendo un recorrido cada vez más intrincado y lioso, cada vez más rico... cada vez más laberinto. Por arriba una estructura clara y bajo tierra un laberinto en el que se forma el objeto de la memoria. Y entre los dos el trayecto de una nueva caída.

Hagamos otra visita ahora. En 1974 Denis Hollier en su *Prise de la Concorde* lee a George Bataille. Y al hacerlo vuelve a las pirámides y los laberintos. Entre ambos límites Hollier construye una secuencia que le sirve para explicar en qué consiste la idea bataillana del ser. Para nosotros esta secuencia mostrará un nuevo recorrido vertical, la nueva caída.

Hollier a partir de Bataille propone que el lenguaje, como punto de partida en la formación del ser, es “un laberinto en el que la identidad aparece en escena solo para perderse presentándose a sí misma como una relación, a través de las palabras, con otros seres humanos”⁵. Perdidos en ese laberinto del lenguaje permaneceríamos desorientados hasta que sobreviniera el segundo momento. Entonces aparecería la pirámide, imagen que Hollier emplea para representar la objetualización del sujeto: desde el vértice de la pirámide, es decir, visto desde arriba, el laberinto aparece como una estructura clara en la que no cabe la confusión. La pirámide traería algo así como un

⁴ HEGEL, F., *Aesthetics*. Quoted in Vidler, A., 1992, *The Architectural Uncanny*. MIT Press. Cambridge. P.132

⁵ Both Denis Hollier and Anthony Vidler reflect on the problem of the architectonic sign in Hegel. Hollier's efforts seem to be focused on framing the failure of Hegel's project of considering architecture the metaphor for his inquiries. See: HOLLIER, D. 1989. “The Hegelian Edifice”. *Against Architecture*. MIT. Cambridge. Pp. 4-13. On the other hand, Vidler doesn't question Hegel's use of architecture and tries to consider the consequences that this use has in architecture in itself. See VIDLER, A. 1999. “Shifting Ground”, *The Architectural Uncanny*. MIT. Cambridge. Pp.116-145

Sobre el suelo/Bajo tierra

momento de estabilidad a través del control visual. Y finalmente volveríamos de nuevo al laberinto:

“El vértice es el lugar del imaginario. Ícaro vuela hacia lo alto, para luego caer de nuevo. Una de las estrategias más sutiles (y traicioneras) del laberinto nos hace creer que es posible salir. La sublimación es una falsa salida que es parte integral de su economía. La pirámide es solo un producto del laberinto mismo, y pertenece profundamente a él”. “El vuelo hacia el vértice no es sino una de las rutas del laberinto” en palabras de Bataille.

Laberinto, pirámide, laberinto. Estos tres pasos que propone Hollier, bien podrían ser los impulsos que hacen funcionar *Despliegue*. El primer laberinto estaría sin duda en la colección de las treinta y cuatro piezas distinguidas. Ese corpus, antes de ser utilizado en las últimas fases del proyecto, es un problema en sí mismo en el que se mezclan distintos tiempos, ideas, edificios y puntos de vista. La pirámide aparecería en la propia instalación: la acción que muestra la cámara desde el techo del estudio (repetido por el proyector en la galería) no hace sino convertir el laberinto de las piezas en un problema de extensión. Visto desde arriba y sometido a una economía de reproducción, el trabajo de La Ribot pierde todas las simultaneidades temporales y espaciales, las diferencias etc. y se convierte en una superficie clara en el que cada cosa aparece junto a la otra. Por último, el laberinto vuelve a aparecer en la pared de la galería. Aunque se trate de nuevo de una imagen reproducida, en la pantalla vertical que muestra las imágenes tomadas por la cámara que La Ribot lleva en la mano, reaparece la confusión, la desorientación espacial resultado de los viajes constantes y trabajos esforzados de la bailarina.

Ordenadas así las cosas según estos tres impulsos, el espectador se encuentra con un problema complicado. Si volvemos a la imagen propuesta por Hegel del laberinto enterrado bajo la pirámide, nos daremos cuenta de que sólo La Ribot emprende el vuelo y la caída. Ella es la única que aparece bajo tierra mezclando su cuerpo con las evidencias de las piezas. Mientras tanto, con los pies apoyados en el proscenio, los espectadores se quedan a medio camino sin saber lo que significa caer al agujero, si probar el dolor del golpe. Colocados en el borde, el laberinto no es más que una imagen reproducida y traducida a superficie. De pie sobre el cartón el ejercicio de memoria de La Ribot, aparece como un raro espectáculo de ballet subterráneo: desde el lugar poderoso de la visión cenital, el suceso aparece como algo lejano, algo de lo que el cuerpo del espectador está excluido. El laberinto se convierte sólo en el nombre de un lugar al que no hay posibilidad de llegar, un suelo al que nunca caeremos.

Fosa común

En febrero de 2003 La Ribot estrena *Panoramix* en la Tate Modern de Londres. Se trataba de la última parte del proyecto y del segundo intento de hacer aparecer juntas todas las piezas distinguidas. Pero a diferencia de lo que sucedía en *Despliegue*, en esta ocasión, el proyecto pasaba por crear un suceso vivo. Frente a las imágenes reproducidas de la instalación, *Panoramix* aparecía como un intento de que el ejercicio de memoria de las piezas ocurriera junto a los espectadores en el periodo de tiempo real que resulta de sumar la duración de cada una de las acciones, es decir, en aproximadamente tres horas. Y para ello La Ribot construye un nuevo edificio.

Panoramix ocurría en un espacio que, en un primer momento, podía recordar al de *Still Distinguished*: de nuevo, al entrar en la sala uno se encontraba en una gran superficie cubierta, esta vez, con cartón, iluminada uniformemente y sembrada de objetos. Un vez más, la máquina era un espacio único sin separaciones que pudieran generar una mirada privilegiada y exterior.

Sin embargo, pasado ese primer momento, se hacían evidentes dos diferencias fundamentales que anunciaban que se trataba de un edificio distinto. En primer lugar, las paredes de *Panoramix* tenían una función diferente a las de *Still Distinguished*. Mientras que en el bloque más antiguo, las paredes blancas servían para disolver los elementos verticales preexistentes en la galería o teatro, en *Panoramix* las paredes se habían convertido en una extensión vertical de la superficie de acción. Los objetos que antes solo poblaban el suelo, ahora ocupaban también las paredes haciendo de éstas superficies activas, límites opacos y visibles. El gran paisaje horizontal de *Still* se transformaba en algo así como el fondo de una caja cerrada por sus cuatro costados. Con los pies en ese fondo, los espectadores quedaban eventualmente atrapados en un espacio cúbico sólo abierto por la parte superior.

La segunda diferencia con el espacio del último bloque venía dada por la naturaleza de los objetos que poblaban el suelo y las paredes. Al contrario de lo que ocurría con los objetos de *Still* que, a pesar de estar plagados de citas a las piezas anteriores, seguían siendo promesas de que nuevas piezas iban a aparecer, los objetos de *Panoramix* no eran nuevos y el espectador que conociera las piezas podía identificarlos con facilidad. Todos aquellos restos funcionaban como pruebas de la desaparición por la que ya habían pasado las 34 piezas distinguidas y no como el anuncio de algo nuevo.

La idea de un espacio en forma de caja cerrada en cuyo fondo y paredes aparecían depositados los restos de una acción pasada mezclados con los cuerpos de los espectadores y el de la propia bailarina, remitía una vez más a la idea de cenotafio, de estructura enterrada que albergaba la memoria. Era como si el edificio de *Despliegue* hubiera sido rescatado de la economía propia del vídeo y transformado en un lugar habitado

Sobre el suelo/Bajo tierra

por cuerpos y objetos reales y no por sus simulacros reproducidos. Bajo tierra se formaba un nuevo laberinto vivo resultado del movimiento y la presencia de todos los que habitaban *Panoramix*. Ordenadas así las cosas era muy difícil no pensar en los frescos de la cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida.

Pintados a lo largo de 1798, Goya construye, en torno a uno de los milagros del santo lisboeta, una imagen inquietante que transforma tanto el espacio construido como el cuerpo de los visitantes. Quien entra en la ermita se encuentra con que por encima de su cabeza San Antonio hace resucitar a un asesinado. Desde abajo se ve allá arriba a los espectadores pintados que se agolpan alrededor de una barandilla (también pintada) para asistir al extraordinario suceso. Por detrás de ellos asoma un paisaje rocoso que anuncia que lo que se ve arriba sucede al aire libre. O dicho de otra manera, las rocas pintadas en la cúpula, hacen pensar que si por arriba está el paisaje, tanto los que miramos como la propia ermita estamos bajo tierra, en una especie de sima o gruta. Arriba el aire libre y abajo, de nuevo, lo subterráneo. Y separando ambos espacios la barandilla pintada, ese elemento ilusorio que por una parte comprime el vacío central del edificio y por otro contiene a los espectadores pintados para que no se desplomen por esa especie de chimenea que conecta el exterior con un supuesto mundo bajo tierra. Distribuidos así los espacios cabe preguntarse por nuestro cuerpo, por el cuerpo de quienes visitan la ermita, ¿quiénes somos los que miramos desde abajo hacia ese milagro que sucede en la superficie, al aire libre?

La clave parece estar en el cadáver que recibe el milagro. Los frescos pintados muestran el cuerpo macilento que, apoyado en una especie de banqueta situada en el paisaje rocoso, junta las manos en actitud de oración. En ninguna parte de ese exterior pintado se explica de dónde viene el cadáver. No hay fosas pintadas, ni grutas ni nada que indique dónde descansaba el muerto. Así que no queda otra que sospechar de la única fosa construida, es decir, del espacio en el que se ha transformado la propia ermita. La pista definitiva la da el boceto conservado en la colección Maldonado de Madrid: la imagen muestra el suceso antes de la intervención del Santo. El asesinado, con el cuerpo medio colgando por encima de la barandilla, es arrastrado como si estuviera siendo extraído de la gruta a la que se abre dicha barandilla. Ese agujero es la propia ermita, el lugar que ocupamos los cuerpos aparentemente vivos que miramos desde abajo. Por tanto, si el muerto está siendo extraído de la gruta en la que los frescos han transformado la ermita y nosotros estamos en el fondo de esa gruta, no parece descabellado pensar que los que miramos somos compañeros del muerto. Muertos que, depositados en una suerte de fosa común, asistimos desde el subsuelo al extraordinario suceso de la resurrección.

Pues bien, algo similar podría haber pasado en *Panoramix* con la diferencia de que la parte construida por La Ribot no sería la de la superficie como en el caso de los

frescos de Goya, sino, precisamente la inferior, la subterránea. En el edificio que la bailarina construye, lo visible no serían los que miran desde arriba sino los muertos que andan por abajo. En el fondo de ese cenotafio en forma de caja blanca, los espectadores deambulaban. Y al hacerlo se confundían con otros cuerpos, con los objetos que probaban que las piezas distinguidas habían desaparecido, e incluso con la propia bailarina. En el fondo de esta peculiar sima, todos juntos y mezclados componían una especie de laberinto en el que ocurría la memoria de las piezas y en el que se certificaba la muerte que ya había sobrevenido.

Porque aunque La Ribot volviera a bailar las piezas en aquella ocasión, esta vuelta a la vida, esta especie de revival, de restauración no hacía sino subrayar el tiempo que se había perdido, es decir, la muerte y desaparición que afectan inevitablemente a todas las artes vivas. Dice Peggy Phelan en su famoso y comentado artículo "The ontology of performance" que "la única vida de la performance está en el presente. La acción no puede salvarse, grabarse, documentarse o participar de cualquier otra manera en la circulación de representaciones de la representación: una vez que lo hace se convierte en algo distinto a la acción." Y más adelante "La acción sucede en un tiempo que no volverá a repetirse. Puede repetirse el suceso, pero la propia repetición ya marca la acción como algo diferente. El documento de una acción es entonces un acicate para la memoria, una invitación a que la memoria se haga presente"⁶

Así, llegado el momento de hacer memoria, parece que La Ribot construye su edificio para celebrar esa desaparición que según Peggy Phelan da el ser a toda acción. Lo fascinante del asunto es que al tratarse de un espacio común en el que la bailarina se mezcla en igualdad de condiciones con los restos de las piezas y con los propios espectadores, la celebrada desaparición no es sólo la de una obra de danza, sino la de todas esas presencias que deambulan por el fondo de la caja. Sobre aquel suelo, entonces se habrían desplomado los cuerpos de todos los que miran. Tal y como podría estar probando *Panoramix* la caída anunciada por el salto de Nizhinski no afectaba sólo a los que aparecían en escena sino a todo aquel que entrara en el teatro. Si *Despliegue* había mostrado el límite subterráneo de la caída, *Panoramix* hacía que los espectadores se desplomaran, como hizo Fred Herko, sobre aquel fondo de la caja. Una vez convertidos en muertos como los de San Antonio de la Florida sólo quedaba componer o recomponer la memoria.

La Ribot bien podría haber decidido someter las piezas a una economía de reproducción y crear una versión "oficial" del proyecto que suministrara a la historia de la danza una mercancía fácil de colocar en sus líneas de evolución y que prescindiera de la parte viva y problemática del proyecto. Sin embargo *Panoramix*, al ser un evento, un

⁶ PHELAN, P., 1993, *Unmarked*, Routledge, Londres, p.146

Sobre el suelo/Bajo tierra

suceso vivo, sustituye la historia por la memoria, es decir, por la amalgama de las vidas pasadas y recuerdos de cada uno de los presentes en la obra. Al igual que al pisar el mismo suelo que ocupa la bailarina, los espectadores se convierten en parte de las piezas, al caer en *Panoramix* los cuerpos en continua desaparición de quienes miran, se convierten en los documentos que conforman la memoria del proyecto. Con lo cual, en vez del relato de la historia oficial de la danza, La Ribot crea un suceso (hoy ya desaparecido también) en el que se acumulan objetos, piezas distinguidas, cuerpos conocidos y desconocidos, recuerdos de la piezas, recuerdos de otras cosas, experiencias perdidas etc. Y todos ellos componen una memoria en forma de laberinto que después de tres horas desaparece. En el fondo del cenotafio efimero de *Panoramix*, tiene lugar un acto de resistencia a la historia de la danza: frente al teatro para ballet en el que un sujeto hegemónico produce el relato unívoco de la historia, la sima en forma de caja blanca crea un economía basada en los encuentros accidentales y no programados entre los que habitan el lugar. En esos encuentros visibles se forma un relato impreciso y múltiple que coloca las piezas distinguidas en una historia que sólo dura tres horas y después desaparece. De esta manera, podríamos pensar que se completa la caída que arruina la máquina del ballet y su producto más refinado, es decir, la historia de la danza.

Nizhinski salta por la ventana. Fred Herko se estampa contra la Cornelia Street. Anna Teresa de Keersmaecker *hace que en la caída de las chicas de Rosas se hunda el teatro para ballet*. Y La Ribot se cae insistentemente hasta lograr que quienes miran se desplomen sobre el suelo que ella ocupa.

Abstract

This article analyses some architectural aspects present in La Ribot's latest work. During more than a decade, the Spanish performer has explored different spatial structures for representation. The Piezas Distinguidas ("Distinguished pieces") project can be understood as a linear sequence where the living body subverts the structure of ballet theatre building.