

Moviendo fijamente la mirada

La intención de esta película es fijar una versión documental de un largo proceso de producción que comenzó en Madrid en el año 1991 con el striptease *¡Socorro! ¡Gloria!* y concluyó con el *despliegue* de las tres series de piezas distinguidas (1993, 1997, 2000) en las sucesivas presentaciones de *Panoramix* (2003) en Londres, Ginebra o París. Aunque el objetivo sea la preservación sensible de una obra efímera, resulta inevitable que la película se convierta en algo más y, del mismo modo que el libro *La Ribot* (2004) trasladó a la página impresa las constantes creativas y los intereses compositivos de la artista, también la película ofrece una nueva proyección de sus preocupaciones en un formato, el vídeo digital, por el que ya se ha interesado en otras obras recientes.

Si las *Piezas Distinguidas* se plantearon como un trabajo sobre el cuerpo y desde el cuerpo, *Treintaycuatropiècesdistingúées&onestriptease* es, ante todo, un trabajo sobre la mirada. El cuerpo deja de ser objeto y se convierte en excusa para la fijación de una mirada a la que compete la responsabilidad del movimiento. La película se muestra entonces como punto de llegada de un recorrido que comenzó en el teatro, es decir, en la observación de un cuerpo presente en acción (*Piezas Distinguidas* y *Más distinguidas 1ª versión*), se trasladó a la galería y al museo, invirtiendo parcialmente la asignación de movilidad y estatismo a intérprete y espectadores (*Más distinguidas 2ª versión* y *Still distinguished*), y concluye con una puesta en movimiento de la mirada misma.

¿Qué mirada? Se diría que *La Ribot* ha querido fijar *una*, que ella identifica como la del *espectador ideal*, alguien que no sólo se ha preocupado por seguirla allí donde ha representado cada una de sus piezas, sino también alguien que, familiarizado con ellas, no ha dudado en moverse en momentos aparentemente inoportunos, concentrarse en un detalle, en 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.

El espectador ideal (como todos los seres ideales) es un constructo: resulta de la suma de una serie de grabaciones muy heterogéneas (en color, en blanco y negro, con distintas calidades, ángulos y encuadres, tipos de movimiento y criterios de filmación) realizadas a lo largo de doce años por técnicos, amigos, realizadores y video-artistas. El espectador de la película es invitado a un viaje *a saltos*, que le transportan sin solución de continuidad de un tiempo próximo a un tiempo remoto, y de vuelta, de la observación de un cuerpo maduro a un cuerpo joven, de la imagen de una mujer rubia a la de una mujer con el pelo teñido de azul o naranja, de un espacio oscuro y sin referencias a un gran museo, a una pequeña galería o a un espacio encontrado, de un ambiente de complicidad a un ambiente distante, de la relajación al abigarramiento, de la calidez a una sensación de representación glacial. Un viaje privado de experiencia, privado de duración, pues la duración y la experiencia la fijaron las piezas y su presentación en vivo y a lo que se puede acceder ahora es, efectivamente, a un muy singular documento.

Como el objeto es la mirada, el montaje se ha liberado de la cronología original establecida en las series, pero también de todas aquellas limitaciones físicas y técnicas que condicionaron aún la composición de *Panoramix* y que tenían que ver con los estados del cuerpo o la utilización de las prendas y los objetos. Cualquier orden es posible, y ello da lugar a que los temas, siempre secundarios durante el proceso, se conviertan en ejes de composición y hagan posible la articulación de un nuevo discurso, siempre sutil, nunca demasiado explícito. Ahora el striptease pierde su función lógica y técnica, como prólogo, y se sitúa en el centro, justo después de la primera pieza de la primera serie a la que en otras ocasiones seguía, en tanto son las dos "sirenas", las dos secuencias más estáticas (1993 y 2000) las que abren y cierran la película.

No es casual que las sirenas enmarquen la película, su imagen nos devuelve a uno de los núcleos del proyecto creativo de las piezas: la imaginación de un movimiento detenido, de un

silencio elocuente, de una presencia ausente, de una danza instantánea, de una muerte divertida o de una memoria estable. Todas estas antinomias encuentran solución en un medio, el cine, cuya definición está también atravesada por una oposición de contrarios: lo estático y lo dinámico.

¿Qué mejor modo de continuar la reflexión sobre los temas que han estado presentes en las piezas que en un medio basado en la producción de la ilusión de movimiento (y de vida) a partir de la yuxtaposición de imágenes detenidas, y que permite, además, ocupar al mismo tiempo la posición de autor, de intérprete y de espectador sin por ello abandonar la centralidad del cuerpo?

El cine sirvió a los chinos para reformular su idea de la danza como una interacción rítmica entre los dos polos de *qi* o "energía cósmica": la danza de *yang* (movimiento/principio solar) y de *yin* (detención/principio lunar). En el cine encuentra también solución el problema de la ingravidez, que tanto ha hecho sufrir a las bailarinas clásicas (y a algunas contemporáneas) en los últimos tres siglos. La simultaneidad de detención y acción, de inmovilidad y desplazamiento, de pesadez e ingravidez permitida por el medio cinematográfico ofrece a La Ribot nuevos recursos para el desarrollo de esa estética de la ligereza que desde hace años practica conscientemente.

La ligereza es indisociable del humor, que en el caso de La Ribot refiere a una tradición en la que podrían inscribirse artistas tan diversos como Eric Satie (a uno de cuyos valsos deben su título las piezas), Buster Keaton (el cómico distante), Joan Brossa (escritor de tantos striptease) o Piero Manzoni (vendedor de obras intangibles); a todos ellos une una cierta *modestia* creativa, que les impulsa a crear "arreglándoselas con lo que se tiene a mano", como los "bricoladores", en cuya acción sin pretensiones descubrió Levy-Strauss un pensamiento inaccesible a quienes se empeñen en observarles desde la racionalidad científica o, en nuestro caso, desde los criterios de la alta institución llamada Arte.

En su trabajo con los objetos y con los espacios durante los doce años de composición de las piezas, La Ribot mostró siempre una clara pasión por el bricolaje que ahora adquiere una nueva efectividad: el *bricolaje* cinematográfico dota de fisicidad aparente a aquello que el espectador sólo puede percibir como efecto de la luz sobre la pantalla. La disposición bricoladora somete al medio cinematográfico a una tensión (paralela a la que anteriormente había sometido al medio escénico o al espacio expositivo) que parece poner en cuestión uno de sus rasgos: la inmaterialidad. Es como si la ausencia del cuerpo fuera compensada por un tratamiento casi táctil de la imagen, como si se pretendiera hacer visible la intervención manual en el montaje de las imágenes digitalizadas.

El bricolaje justifica la calidad deficiente desde el punto de vista técnico de algunas secuencias, la utilización de efectos de montaje *encontrados*, pero también anima a manipular la imagen de los cuerpos que las imágenes registran, tanto el propio (el de La Ribot), que se muestra desde ángulos inaccesibles al espectador escénico (primerísimos planos, planos cenitales, contrapicados extremos...), como el de los espectadores que contribuyen a la obra con sus miradas, sus gestos, sus ropas, sus colores, sus estados de ánimo y las diferentes cualidades que les identifican como integrantes de grupos sociales o culturales moderadamente diversos.

Al apropiarse de la mirada, al fijar al "espectador ideal", La Ribot se ha apropiado también de la imagen de sus espectadores, les ha convertido en figurantes, o más bien en *extras*, confrontándoles a la evidencia de que ningún acto de mirar es gratuito. ¿Tampoco el de mirar esta película? Quizá en este caso, el espectador pueda sentirse más seguro: previsiblemente, el proceso ha llegado a su fin. ¿O no?

José A. Sánchez
Madrid, 2007