

DON QUIJOTE Y LA DANZA POSTMODERNA*

Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO

Universidad de Oviedo

Analizar el eco de los temas literarios en un género escénico que renuncia a la palabra ofrece cierta dificultad. No obstante, sabemos desde hace tiempo que la difusión de la obra cervantina, y del *Quijote* en particular, afectó a la danza a lo largo de la historia y, como en el resto de los formatos artísticos, a lo largo de los siglos la novela dio lugar a multitud de relecturas y recreaciones, en nuestro caso bailadas o mimadas. Por ese motivo no es la primera vez que presento en este foro una ponencia relacionada con la danza escénica. En el primero de los congresos que la Universidad Autónoma de Madrid dedicó a Cervantes y el *Quijote* en la música estudié los ballets europeos de los siglos XVIII y XIX. En el segundo, celebrado cuatro años más tarde, tracé una panorámica sobre las adaptaciones de la novela en la danza del siglo XX y analicé en particular las creaciones de Millos y Lifar estrenadas en París. Otro encuentro científico reciente me proporcionó la ocasión para referirme al ballet *Don Quijote* de Balanchine y Nabokov estrenado en Nueva York en 1965¹. En la estela

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *El Quijote en la cultura europea. Mito y representación*, coordinado por Begoña Lolo (Universidad Autónoma de Madrid, CEMU 2012-017).

¹ Las publicaciones redactadas como reelaboración de las ponencias son las siguientes: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "El *Quijote* en el ballet europeo de los siglos XVIII y XIX: de Fuselier a Gorsky". En: *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Begoña Lolo (ed.). Madrid: Centro de Estudios Cervantinos-MEC, 2007, pp. 627-661; -. "El *Quijote* a mediados del siglo XX: creación y recepción de los ballets de Millos y Lifar". En: *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. B. Lolo (ed.). Madrid: Centro de Estudios Cervantinos-MICINN, Madrid, 2010, pp. 567-596; -. "Don *Quijote*, un ballet de George Balanchine y Nicolas Nabokov". En: *Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (en prensa, edición prevista en 2013).

de los trabajos anteriores, y como complemento a los mismos, quiero fijar ahora mi atención en una selección de obras coreográficas producidas en los últimos años del siglo XX, con la intención de acercar a los lectores a la gama de juegos que la postmodernidad ha impreso en el tratamiento escénico y corporal de la más famosa novela cervantina.

Se suele considerar que la danza postmoderna tiene su origen en Estados Unidos en la década de 1960, si bien la aplicación del término postmoderno a las artes interpretativas es algo más tardía. La influencia artística de Marcel Duchamp y el grupo Fluxus, la herencia de Merce Cunningham –conocido en la Musicología especialmente por su prolongada colaboración con John Cage–, las propuestas espectaculares que se ofrecieron en la Judson Memorial Church a principios de los sesenta y algunos nombres concretos hoy consagrados –Yvonne Rayner, Steve Paxton, Trisha Brown o Lucinda Childs– representan los hitos estadounidenses, o más propiamente neoyorkinos, de la primera danza postmoderna, un fenómeno que trajo consigo numerosos cambios a las prácticas coreográficas².

Rechazando tanto la exigencia técnica como la vertiente expresiva de la *modern dance*³, la postmodernidad vino a descomponer lenguajes y códigos establecidos, a experimentar con el cuerpo, a sustituir el concepto tradicional de espectáculo por el de *performance*, a crear una nueva relación con el público esperando ocasionalmente su participación activa y en todo caso confiando a los espectadores la tarea de dar sentido a lo que percibe. La danza postmoderna dio cabida al cuerpo ordinario en la escena e incorporó gestos cotidianos como materia prima. En cualquier caso, las relaciones de la danza postmoderna con la danza moderna no son simples ni de una sola dirección, tal y como ha señalado, entre otros, Ramsay Burt⁴.

² Uno de los primeros libros que definieron el concepto de postmodernidad en la danza contemporánea fue el de BANES, Sally. *Terpsicore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin, 1979. Véase también de la misma autora *Democracy's Body: Judson Dance Theater*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.

³ Es preferible respetar la expresión norteamericana ya que “danza moderna” en español es un concepto bastante ambiguo y difuso, quizá porque debido a una serie de circunstancias políticas e históricas no conocimos en el ciclo histórico adecuado las distintas corrientes europeas y americanas que se engloban bajo esa etiqueta.

⁴ BURT, Ramsay. “Undoing postmodern dance history”. Conferencia leída en el coloquio *Constructing Contemporary Dance*. Texto reproducido en Sarma, Laboratory for criticism, dramaturgy, research, and creation. Accesible en <sarma.be/docs/767> [consultado 1 octubre 2012].

Con la intención de efectuar un acercamiento selectivo a algunas lecturas postmodernas de la novela cervantina efectuadas por creadores nacidos entre 1950 y 1962, trataré aquí de cuatro obras coreográficas creadas en el lapso de doce años y debidas a Ginette Laurin (*Don Quichotte*, 1988), Santiago Sempere (*Don Quichotte, petites et grandes morts*, 1993), Jean-Claude Gallotta (*Presque Don Quichotte*, 1999) y La Ribot (*De la Mancha*, 2000).

TEATRO FÍSICO Y “CABALGADA LOCA” (LAURIN)

La coreógrafa canadiense Ginette Laurin (Montréal, 1955) fundó el grupo O Vertigo Danse, un reputado conjunto de danza contemporánea caracterizado por un estilo dinámico y vertiginoso –tal y como su título expresa– que desde 1984 vino a renovar “el vocabulario de los portés, las caídas, los vuelos”⁵ en una danza experimental y arriesgada. Formada inicialmente como gimnasta, Laurin estudió danza clásica y moderna en Canadá y en Nueva York.

La coreografía titulada *Don Quichotte* se cuenta entre las primeras que Laurin concibió para su grupo ya que fue creada sólo cuatro años después de la fundación de O Vertigo⁶. En la presentación de la pieza, interpretada por la compañía de Montréal en 1988, una breve nota decía en el programa de mano:

Sobre el tema de *Don Quichotte*, Ginette Laurin intenta describir, a través del carácter aventurero y extravagante del ingenioso hidalgo, todos sus fantasmas, sus locuras y sus sueños que Cervantes describe tan bien con su fina ironía, sabiduría y frescura.

El ingenio de Cervantes al describir los mecanismos de la locura y la sustancia filosófica que de ella se deriva son grandes fuentes de inspiración para la creación del lenguaje coreográfico.

Trabajando sobre el mismo personaje para todos los bailarines, Ginette Laurin se inspira en diferentes imágenes que reflejan a ese caballero legendario, insistiendo en la demencia y el delirio del héroe⁷.

⁵ PHILIPPON, Charles. “O Vertigo Danse”. En: *Le Soir* (Bélgica), 10-XI-1989, n. , p. 20. [COMPLETAR].

⁶ He consultado un programa de mano con fecha de 28-VI-1988. Sin embargo, la ficha de la obra en la Bibliothèque de la Danse Vincent Warren indica como datos de estreno: Toronto, Harbourfront, 21-II-1989.

⁷ *Sur le thème de Don Quichotte, Ginette Laurin tente de dépeindre à travers le caractère aventureux et extravagant de l'ingénieux Hidalgo tous ses fantasmes, ses folies et ses rêves que Cervantes décrit si bien avec sa fine ironie, sa sagesse et sa fraîcheur.*

L'ingéniosité de Cervantes à décrire les mécanismes de la folie et la substance philosophique qui en découle, sont de grandes sources d'inspiration pour la création du langage chorégraphique.

Otro programa posterior, editado Nueva York, aclara que la pieza “no pretende contar la historia de la novela sino presentar estados emocionales, pasión y locura, así como imágenes físicas de hombres a caballo sugeridas por la gran novela”⁸. La sección de danza de la New York Public Library conserva la grabación audiovisual de la interpretación de Brooklyn y gracias a ella he podido conocer la pieza de Laurin en su totalidad⁹. A lo largo de poco más de media hora, ocho bailarines –cuatro hombres y cuatro mujeres– desafían la fuerza de la gravedad con un dinamismo extraordinario. En la primera parte juegan a montar y desmontar de mil formas distintas sobre cuatro sillas colocadas sobre patas fijas, corren y saltan por la escena y por eso se comprende que un crítico en particular dijera haber visto “una cabalgada loca a través de un imaginario coreográfico en el que los ritmos de flamenco se conjugan con movimientos que describen la pasión, el delirio, la demencia”¹⁰.

La obra comienza su andadura con el movimiento de los ocho bailarines en silencio –la independencia del discurso coreográfico respecto al sonoro es característica de la danza contemporánea– y sólo más tarde entra en escena el comentario musical, al que se irán añadiendo ocasionales risas, palmadas, relinchos o bufidos. Más adelante suena una guitarra andaluza distorsionada, que secunda poses de baile o toreo también convenientemente deconstruidas; las parejas van revistiéndose con chalecos o chaquetillas rojas. En determinados momentos los bailarines hacen sonar las castañuelas y taconeán –de manera fragmentaria y poco literal–, y con el ruido de cascos al galope se escuchan chillidos proferidos con los saltos acrobáticos y más carcajadas.

En las patas de los cuatro potros de gimnasia creyó reconocer Anna Kisselgoff ecos del caballo del conocido dibujo sobre don Quijote y Sancho realizado

Travaillant sur le même personnage pour tous les danseurs, Ginette Laurin s’inspire de différents images que nous reflète ce chevalier légendaire, en insistant sur la démence et le délire du héros.

Programa de mano, Montréal Danse et O Vertigo Danse, sesión del 28-VI-1988, organizado por la Société du Festival Danse Canada y le Centre national des Arts, p. 5. Traducción de la autora.

⁸ *Don Quichotte does not attempt to tell the story of Cervantes’s epic novel, but instead presents emotional states, passion and madness, and physical images of men on horseback suggested by the great Spanish novel.* Programa de Next Wave Festival, BAM 1990, p. 32. Traducción de la autora.

⁹ NYPL: MGZDVD 5-666 - Disc 2. Brooklyn Academy of Music “Next Waw Festival”. Grabación 14-XI-1990. Disc 2: *Don Quichotte*, 34 minutos. Música: Janitors Animated; escenografía: Rose-Marie Goulet; vestuario: Carole Courtois.

¹⁰ *Don Quichotte est construit telle une chevauchée éperdue à travers un imaginaire chorégraphique où rythmes de flamenco se conjuguent à des mouvements dépeignant la passion, le délire, la démence.* PHILIPPON, Ch. “O Vertigo Danse...”, p. 20.

por Pablo Picasso en 1955¹¹. También destacó la crítica del *New York Times* que en la pieza no había molinos ni idealismo de ningún tipo y en cambio se podían percibir impulsos eróticos de hombres y mujeres sugeridos por algunas de las muy diversas formas de cabalgar exploradas por la obra¹².

Bajo la etiqueta de “teatro físico” y en la idea de que los cuerpos flotantes son una metáfora de nuestros tiempos, Laurin insistió en sus declaraciones en que su danza no era académica¹³. En una de las críticas de la obra, Anstead cita sus palabras: “tenemos siempre problemas con las definiciones, pero nuestra danza no es intelectual”. La coreógrafa observa que la audiencia puede relacionarse con su creación “tan fácilmente como si fuera cine” y añade: “trabajamos mucho con las emociones, hay siempre un aspecto poético y proyectamos imágenes de nuestra sociedad contemporánea”¹⁴.

La música de este agitado *Don Quichotte* está firmada por Janitors Animated (nombre que esconde a Yves Chamberland según la crítica del *New York Times*) y funciona más como una banda sonora que como una obra de composición “artística” o de concierto. Según Philippon, las músicas utilizadas por Laurin no van más allá de la función del “papel pintado”¹⁵. En todo caso es interesante saber que la parte sonora fue elaborada después la coreografía y no a la inversa. En este punto Ginette Laurin subrayó su costumbre de participar habitualmente en la elaboración musical y el montaje. Según sus palabras:

La música es muy importante, pero no está en la base de mis creaciones. Aparte de algunas piezas cuya música estaba creada desde el principio, habitualmente yo creo primero la trama coreográfica y la trama sonora se

¹¹ PICASSO, Pablo. *Don Quijote y Sancho Panza*, 10-VIII-1955. Impreso por primera vez en *Les lettres françaises*, 18-24 de agosto de 1955, p. 12, en un número dedicado al 350 aniversario de la primera edición de la novela. HARTAU, Johannes. “Algunas representaciones iconográficas de Don Quijote en Francia”. En: *Mélanges de la Casa de Velazquez*, n. 37-2 (2007), puesto en línea el 11-X-2010. URL: <<http://mcv.revues.org/1692>> [consultado 8 septiembre 2012].

¹² KISSELGOFF, Anna. “Dance New; Canadian Choreographers Are Upwardly Mobile”. En: *The New York Times*, 25-XI-1990, n. .p. [COMPLETAR NÚMERO Y PÁGINA]

¹³ ANSTEAD, Alicia. “Danger Dancing. O Vertigo Danse of Montreal explores possibilities of risk-based dancing”. En: *Bangor Daily News*, 28-XI-1990, n. , p. 21. [COMPLETAR NÚMERO]

¹⁴ *The audience can relate to it easy like a film. We work a lot with emotions, so there's always a poetic aspect, and we do project images of our contemporary society.* Citado por ANSTEAD, A. “Danger Dancing...”, p. 21. Traducción de la autora.

¹⁵ En ese punto se refiere a *Don Quichotte* y a la otra pieza presentada en la misma sesión: *Chagall*. PHILIPPON, Ch. “O Vertigo Danse...”, p. 20.

añade luego. La música ayuda a recrear el ambiente o a dar soporte rítmico, en suma, a colorear la obra coreográfica¹⁶.

Un ensayo de Michel Vaïs analizó de manera interdisciplinar y muy sugerente el diálogo que cuatro artistas contemporáneos de Quebec –la coreógrafa Ginette Laurin, el escultor Germain Bergeron, el músico Gilles Plante y el escritor Marc Chabot– sostuvieron con la novela cervantina¹⁷. Por lo que respecta a nuestra pieza, el experto teatral estima que Laurin supo retener tres elementos de la obra literaria: la locura, España y el caballo, quizá porque eran los que mejor se prestaban a su expresión coreográfica¹⁸.

La propia Laurin manifestó que ante todo se había propuesto realizar un estudio sobre la locura a través del movimiento y así, dice Vaïs, “el personaje de Quijote, exuberante y hablador, encontraba su escritura coreográfica”:

Él es tan verbomotor como ella puede ser “físico-motriz” y en ese sentido se prestaba bien a una investigación sobre la locura. Ahora bien, para habitar físicamente la locura, es necesario mostrar todo tipo de anomalías en el movimiento. Y como el caballo compañero de Don Quijote es también muy importante, intentó integrarlo en el movimiento. Había cuatro esculturas en escena representando sumariamente los caballos (una silla de montar sobre cuatro patas), pero la danza adoptaba en gran medida el movimiento de este animal por el porte de la cabeza o por la marcha¹⁹.

Después de analizar la grabación audiovisual puedo confirmar que no hay en la pieza coreográfica de Laurin ningún vestigio de narración, ya que la dramaturgia clásica está ausente y los bailarines/actores no representan personajes. Todos ellos, hombres y mujeres, son don Quijote aunque de manera

¹⁶ *La musique est très importante, mais elle n'est pas à la base du concept de mes créations. À part quelques pièces où la musique était créé au début, je crée habituellement la trame chorégraphique d'abord, et la trame sonore s'ajoute ensuite. La musique aide à recréer l'ambiance ou à donner un support rythmique, en somme, à colorer l'oeuvre chorégraphique.* RAJOTTE, Laurier. “...l'entrevue complète avec Ginette Laurin”. En: *La Scena Musicale*, 9-III-2005, n. , p. [COMPLETAR]. Traducción de la autora.

¹⁷ VAÏS, Michel. “Don Quichotte et l'invention artistique”. En: *Jeu: revue de théâtre*, n. 89 (1998-4), pp. 111-122.

¹⁸ *Ibid.*, p. 114.

¹⁹ *Ibid.*, p. 114. *Il est autant verbomoteur qu'elle peut être “physico-motrice” et, à ce titre, il se prêtait bien à une recherche sur la folie. Or, pour habiter physiquement la folie, il faut montrer toutes sortes d'anomalies dans le mouvement. Et comme le cheval, compagnon de Don Quichotte, est aussi très important, elle a essayé de l'intégrer dans le mouvement. Il y avait quatre sculptures sur scène représentant sommairement des chevaux (une selle sur quatre pattes), mais la danse empruntait énormément au mouvement de cet animal, par le port de tête ou l'allure.* Traducción de la autora.

abstracta y fundiéndose de diversas formas entre sí, con las patas del caballo y las sillas de montar. Si el programa de mano antes citado señalaba que la creadora había trabajado “sobre el mismo personaje para todos los bailarines”²⁰ Vaïs subraya, por su parte, que “don Quijote es un personaje evocador de diferentes formas”: “a la vez niño y sabio, muy bello y feo, casi deforme físicamente”. Quizá por eso aparecen en escena ocho intérpretes de tamaños disímiles sin aspecto de bailarines y cuyas diferencias se acentúan aún más gracias al vestuario y a la gestualidad. De todo ello deduce el crítico y profesor que “hay en la obra una suerte de elogio de la diferencia”²¹.

En cuanto a la dimensión española, opina Vaïs que el “calor ibérico” está presente en la utilización de los colores rojo y negro, en la fogosidad de los bailarines que plantan sus piernas en el suelo, en el sonido de las castañuelas y otros instrumentos tradicionales de nuestro país²².

En suma, *Don Quichotte* de Ginette Laurin muestra una reinterpretación postmoderna del tema cervantino en un estilo coreográfico muy dinámico y acrobático, con ciertos referentes culturales hispanos –como el caballo de Picasso y los guiños al flamenco–, ausencia de idealismo, erotismo salvaje y elogio de la diferencia, tal y como la crítica hizo notar. No hay personajes (todos y ninguno son don Quijote), ni molinos de viento, no hay Sancho ni Dulcinea. No hay narración ni aventuras. Las declaraciones de la coreógrafa y la observación directa de la interpretación de Brooklyn conducen a descartar la suposición de que las cuatro parejas formadas por un hombre y una mujer pudieran aludir en algún momento la relación del hidalgo con el amor o con una o varias de sus idealizaciones o realidades de encarnación femenina (Dulcinea, la Virgen, la pastora Marcela, la sobrina, etc.). Los juegos hombre-mujer se suman aquí a la superposición Quijote-caballo, a la convivencia en escena de cuerpos grandes y pequeños y a la recurrente des-realidad. Y, en efecto, la exploración física de la locura resulta inquietante, al dividir y tratar aisladamente algunos de sus signos y gestos de exageración o descontrol a través de secuencias de movimientos agitados e inesperados, en las que el salto, la arritmia, la risa, el grito y, sobre todo, la idea de cabalgar son la materia prima.

²⁰ Programa de mano, Montréal Danse et O Vertigo Danse, sesión del 28-VI-1988, organizado por la Société du Festival Danse Canada y le Centre national des Arts, p. 5.

²¹ *C'est un personnage évocateur de différents façons. Il est en même temps enfant et sage, très beau et laid, presque difforme physiquement. [...] Car il y a dans l'oeuvre une sorte d'éloge de la différence.* VAÏS, M. “Don Quichotte et l'invention artistique...”, p. 118.

²² *Ibid.*, p. 114.

EL DOBLE, LACAN Y LA CÁBALA (SEMPERE)

Santiago Sempere (Albaida, 1954) es de origen valenciano pero ha desarrollado la mayor parte de su carrera en Francia y Japón²³. Aunque en 1968 Sempere se estableció en el país vecino y actualmente reside en París, no por ello abandonó los temas españoles. Dos creaciones de base pictórica –la serie *Menines* (de 1986 a 1989) y un estudio sobre *Ribera* (1991)– fueron producidas por Sempere antes de sustituir la pintura por la literatura como fuente de inspiración, y concebir sus cuatro versiones basadas en el *Quijote* entre los años 1991 y 1993. Para ello contó con la colaboración de Cécile Le Prado, una compositora francesa de música electroacústica nacida en 1956 que estudió en el Conservatorio de Nantes y ha trabajado en GES Bierzon, en el INA-GRM y en el Ircam. Le Prado figura en los programas como responsable del “espacio sonoro”.

La primera de las obras que nos interesan, titulada *Duels*, de unos 60 minutos de duración, está inspirada en el caballero de los espejos y trata el tema de la confrontación a la propia imagen y a los otros. *Duels* fue estrenada en el Théâtre d’Ivry sur Seine el 14 de noviembre de 1991 y se presentó posteriormente en el Festival Dansa Valencia²⁴. Según las explicaciones del coreógrafo, la pieza es

un combate sin fin: el combate con el espejo, con los múltiples reflejos de uno mismo, con las tentaciones del Quijote para adentrarse en su misterio, para quebrar su imagen en la búsqueda del otro o de la coincidencia del otro más allá de la “ficción o realidad”. [...] se trata quizá de librar un combate con nobleza, pero para perder... como en una serie de combates interiores de los cambios sucesivos con tal de ganar un instante cara a cara con la verdad..., con un espejo que ya no dará imágenes sino un halo de luz..., la “blanca luna”²⁵.

La segunda pieza de Sempere, *Amours*, fue estrenada en el Festival de Châteauvallon. En ella don Quijote asiste a los juegos de los bailarines de la

²³ Hijo del pintor Francesc Messa (1915-1996), Santiago Sempere estudió Letras Modernas en la Universidad de Toulouse y Artes Escénicas en la Universidad de París-VIII. Sempere llegó a la danza tardíamente, trabajó en diversas compañías en la línea de Alvin Nikolais (Alexandre Witzman-Anaya, Quentin Rouiller y Susan Buirge) y en 1981 fue cofundador del grupo de investigación interdisciplinar Lolita Danse con cuatro colegas surgidos de la primera promoción del CNDC de Angers. Estudió flamenco, katak, katakali y Nô, y en la actualidad es profesor de yoga y técnica Alexander. [en línea] <www.santiagosempere.com> [consultado 15 octubre 2012], y BONIS, Bernardette. “Santiago Sempere d’Albaida”. En: *Danser. Paris*, n. 80 (juillet/aout 1990), pp. 42-43.

²⁴ En el Teatro Rialto, el 30-I-1992.

²⁵ Véase ficha de la obra en la página de Teatres de la Generalitat Valenciana: [en línea] <<http://teatres.gva.es>> [consultado 15 octubre 2012].

actualidad, jóvenes parejas que componen dúos amorosos con una característica ocupación del espacio y una emotividad producida por un conjunto de gran sinceridad, al decir de la crítica de *La Marseillaise*²⁶.

Por fin, la obra *Don Quichotte, petites et grandes morts*, presentada en el Centre Pompidou el 10 de marzo de 1993, unió en una sola sesión de 90 minutos las dos piezas anteriores con una dramaturgia que ensamblaba sus respectivos temas. Un falso entreacto, “Dix minutes à disposition”, servía para presentar el encierro de don Quijote- coreógrafo en la ficción, y un “Epilogue” daba sentido al donquijotismo del creador²⁷.

Un total de nueve bailarines, contando al coreógrafo –dos mujeres y siete hombres– son necesarios para encarnar en la versión final a dos Quijotes, Sancho Panza, el Caballero de los Espejos, Dulcinea y varios acompañantes. En su versión definitiva *Don Quichotte, petites et grandes morts* se hizo en Lanion (Bretagne), Ivry (París), Londres (The Place, Umbrella Dance Festival), La Courneuve (París), Festival de Châteauevallon, Festival Dansa Valencia y Gerona.

Además de esta creación en tres etapas, hizo Sempere una cuarta versión para niños, *Les Aléas du chevalier don Quixotte* (estrenada en Ivry sur Seine el 25 de noviembre de 1992), que tenía un gran molino y en la que don Quijote era un *negrito* de doce años. Esta versión planteaba una reflexión sobre el tema de la libertad, la independencia y la defensa de la justicia aplicada por la propia mano contra la intolerancia.

Tuve la oportunidad de interrogar al creador a través de un cuestionario, que respondió amablemente, y en una serie de comunicaciones escritas. A mi pregunta sobre por qué había elegido este tema para una serie de obras, Sempere aludió a una “elección personal íntima o artística”. Como motivaciones concretas señaló un cuadro de su padre, el pintor Francesc Messa, y “la idea de un viaje iniciático, la facultad *ibérica* de reírse de sí mismo, la modernidad del primer gran anti-héroe, el espejo de Lacan, el tema del doble y de la ficción/realidad”²⁸. En otra parte del cuestionario yo preguntaba sobre los libros o ensayos leídos o releídos al preparar la obra, y en este punto Sempere mencionó, además del *Quijote*, *Le chevalier inexistant* de Italo Calvino (en francés), *La face cachée du cerveau* y *Don Quichotte prophète d’Israel* de Dominique Aubier. Hemos de decir, en consecuencia, que el coreógrafo se interesa por una de las

²⁶ BARON, Louise. En: *La Marseillaise*. Recorte sin fecha citado en la antigua página web del coreógrafo.

²⁷ BONIS, Bernardette. “Santiago Sempere revisite Don Quichotte”. En: *Danser. Paris*, n. 109 (mars 1993), p. 19.

²⁸ Cuestionario enviado por la autora y cumplimentado por el coreógrafo el 27-XI-2009.

conocidas interpretaciones esotéricas y por los mensajes encriptados que podrían ser esclarecidos gracias a un eslabón perdido, el *Zohar* o *Sefer ha-Zohar* (*Libro del esplendor*, obra cabalística compuesta en Castilla en el siglo XIII)²⁹.

En cuanto a la forma de disponer los distintos elementos de la pieza (danza, música, acción, plástica, iluminación...) el autor explicó que había tratado de dar una impresión de claroscuro, un interior austero, un salón biblioteca contemporáneo, tal vez en un lugar rural. En la escena de los molinos don Quijote se ve rodeado de ventiladores viejos y oxidados cuya sombra se hace enorme por efecto de las luces. La muerte viene a suprimir elementos del lenguaje coreográfico repitiendo frases hasta la desaparición de la danza y el paso a la inmovilidad. Cada vez que muere un personaje, traza su línea. Don Quijote desaparece entre una borrasca de cenizas producida por los ventiladores colocados en el suelo³⁰.

Santiago Sempere subraya su parecido físico con el hidalgo manchego y se manifiesta en favor de la recuperación valores caídos en desuso como la utopía, la justicia, la nobleza, la defensa de los débiles, el amor y el deseo de crear, aunque aparentemente sus obras aludan a la "historia de un combate vano".

"UNA ESPECIE DE CEREBRO ABIERTO SOBRE LA ESCENA" (GALLOTTA)

Jean-Claude Gallotta (Grenoble, 1950) fundó en su ciudad natal el grupo Émile Dubois que congregó a bailarines, actores, músicos y artistas plásticos. Con ese conjunto ha desarrollado Gallotta su destacada carrera como coreógrafo. En 1980 la compañía se instaló en la Maison de la culture de Grenoble y cuatro años más tarde se convirtió en Centre Chorégraphique national de la ciudad³¹.

²⁹ AUBIER, Dominique. *Don Quichotte prophète d'Israel*. Paris: Robert Laffont, 1966. Para un comentario crítico sobre esta autora, véase CANAVAGGIO, Jean. *Don Quichotte, du livre au mythe*. [COMPLETAR LUGAR Y EDITORIAL] p. 222 y ss.

³⁰ Comunicación personal a la autora, 27-IX-2009.

³¹ FILIBERTI, Irène y LE MOAL, Philippe. "GALLOTTA Jean-Claude". En: *Dictionnaire de la Danse*. Ph. Le Moal (ed.). Paris: Larousse-Bordas, 1999, p. 172; "Presque Don Quichotte", Dossier de Presse, [en línea] <www.passion-theatre.org> [consultado 10 septiembre 2012]. Jean-Claude Gallotta estudió en la Escuela de Arte de su ciudad natal y descubrió la danza a los veinte años. Al principio practicó la danza clásica y el claqué, y sólo más tarde se adentró en la danza contemporánea. Entre 1976 y 1978 comenzó su creación de espectáculos pluridisciplinarios en lugares alternativos. Una estancia en Nueva York le descubrió la herencia de Merce Cunningham y Bob Wilson, así como la danza postmoderna de Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Trisha Brown o Douglas Dunn. Regresó a Grenoble en 1979.

Esta figura emblemática de la *nouvelle danse* francesa de los ochenta, que renunció al argumento y al libreto, a la gramática gestual establecida y a los vínculos obligados entre la música y la danza, decidió, ya cercano el fin del siglo XX, acercarse a la figura del protagonista cervantino en compañía del dramaturgo Claude-Henri Buffard. El resultado de esta colaboración lleva por título *Presque Don Quichotte* y se estrenó en el Hippodrome de Douai el 2 de febrero de 1999, debido a que la Maison de la culture de Grenoble estaba en obras. Tal y como ha explicado Buffard, Gallotta y él no se interesaron por una traslación de la obra literaria sino por el personaje y la idea ya que:

Don Quijote ha abandonado las páginas de la novela de Cervantes desde hace tiempo. Ha navegado sin ataduras, de siglo en siglo, hasta nuestros días, en que el nombre ha entrado en el diccionario de los nombres comunes. Ahí, el caballero errante ha perdido su singularidad. A fuerza de multiplicarse, la imagen se ha descarnado como si su modelo fuera el propio personaje, seco de cuerpo y flaco de cara. Torre Eiffel de la literatura española, flanqueada por su sombra corta y panzuda, se ha dejado reproducir en infinidad de platos, foulards, bacías de afeitarse³².

Como en otras obras concebidas por Gallotta en homenaje a mitos o leyendas³³, aunque la figura elegida impregne de algún modo la coreografía, el objetivo profundo es buscar su esencia, y en este caso la eliminación de los personajes de la novela dejó al descubierto “la vida, la locura, la utopía, la ensoñación, la rebelión”³⁴. Asistido en la coreografía por su habitual colabora-

³² BUFFARD, Claude-Henri. “Presque Don Quichotte”. Dossier de Presse [en línea] <www.passion-theatre.org> [consultado 30 septiembre 2012]. *Don Quichotte à quitté les pages du roman de Cervantès depuis longtemps. Il a navigué sans attaches, de siècle en siècle, jusqu'à nos jours où le nom est entré dans le dictionnaire des noms communes. Là, le chevalier errant a perdu sa singularité. A force de se multiplier, l'image s'est décharnée comme si elle avait pris modèle sur le personnage lui-même, sec de corps et maigre de visage. Tour Eiffel de la littérature espagnole, flanquée de son ombre courte et pansue, elle s'est laissée reproduire à l'infini sur les assiettes, les foulards, les plats à barbe.* Traducción de la autora.

³³ Entre ellas, antes de *Presque Don Quichotte* había creado *Ulysse* (1981, recreado en 1993), *Daphnis et Chloé* (1982), *Les Louves et Pandora* (1986), *La Légende de Roméo et Juliette* (1991) y *La Légende de Don Juan* (1992). Después haría *Les larmes de Marco Polo* (2000) y *Nosferatu* (2000). Otras creaciones de Gallotta están dedicadas a personajes imaginarios o reales, a las figuras de la danza o al género humano en sentido amplio. BUFFARD, Claude-Henri. “Un chorégraphe entre frictions et fiction”. En: DELAHAYE, Guy y BUFFARD, Claude-Henri. *Gallotta. Souvenirs obliques d'un chorégraphe*. Arles: Actes Sud/Centre Chorégraphique de Grenoble, 2005, pp. 25-77.

³⁴ GALLOTTA, Jean-Claude. “Paroles sur Don Quichotte”, RAI, Torino, 1999. Documento audiovisual accesible en numeridanse, international online dance video library: <http://www.numeridanse.tv/en/catalog?task=show_media_public&mediaRef=MEDI A101020200228966> [consultado 30 septiembre 2012].

dora Mathilde Altaraz, Jean-Claude Gallotta decidió “amputar a la obra de su figura central” para pensar que todos somos caballeros errantes. En consecuencia, los ocho bailarines –de nuevo cuatro hombres y cuatro mujeres, como en la pieza de Laurin– “ya no ilustran la fábula, no la adaptan, no la cuentan. Descubren en ellos la misma locura vital de ese mítico viejo niño capaz de todas las audacias y se maravillan por ello”³⁵. De algún modo la coreografía de Gallotta pretendía explorar lo que ha sobrevivido del mito en el mundo contemporáneo. Con el objetivo de lograr que los bailarines se apropiasen de la idea de don Quijote, el proceso creativo incluyó talleres sobre los grandes temas quijotescos: “la locura, la muerte, el deseo de soñar, la literatura...”³⁶.

La escena ilustra en varios sentidos la idea de la desposesión, de ausencia y de creación en directo:

Antes que nada, antes de cualquier espectáculo, la escena del teatro está desnuda, árida como la tierra seca de la Mancha, donde no parece que nada pueda crecer, ni el menor gesto ni la mínima palabra. De pronto aparecen de todas partes siluetas proyectadas, cuerpos sin sombra bajo cientos de cielos, ilusiones, fantasmas que se revelarán pronto como otros tantos cuerpos reales, móviles, de carne resplandeciente, de energía desmesurada. Es el comienzo de una aventura insensata, que no tiene todavía nombre ni destino, y que llamaremos más tarde la danza.

Una coreografía de Jean-Claude Gallotta está hecha de este modo. No se sabe nunca de dónde viene, cuál es su ciudad natal, que encuentros hará, qué amores va a provocar. Al abrirse camino descubre su meta y al escuchar el choque de los cuerpos descifra su ritmo. Se inventa como la novela de Cervantes: a medida que se escribe³⁷.

³⁵ BUFFARD, C.-H. “Presque Don Quichotte”. Dossier de Presse... [*Jean-Claude Gallotta et ses huit danseurs*] n’illustrent pas la fable, ne l’adaptent pas, ne la racontent pas. Ils découvrent en eux la même folie vitale que ce vieil enfant mythique qui eut toutes les audaces, et s’en émerveillent. Traducción de la autora.

³⁶ GALLOTTA, J.-C. “Paroles sur Don Quichotte”...

³⁷ *Avant toute chose, avant tout spectacle, la scène du théâtre est nue, aride comme la terre sèche de la Mancha, où rien ne semble pouvoir pousser, pas le moindre geste, pas le moindre mot. Soudain surviennent de toutes parts des silhouettes jetées, des corps sans ombres sous cent soleils, des illusions, des fantômes que se révéleront être bientôt autant de corps réels, mobiles, à la chair éclatante, à l’énergie démesurée. C’est le début d’une aventure insensée, qui n’a pas encore de nom ni de destination, et qu’on appellera plus tard la danse.*

Une chorégraphie de Jean-Claude Gallotta est ainsi faite. On ne sait jamais d’où elle vient, quel est son village natal, quelles rencontres elle fera, quelles amours elle provoquera. C’est en se frayant son chemin qu’elle découvre son but, c’est en écoutant le choc des corps qu’elle déchiffre son rythme. Elle s’invente comme le roman de Cervantès: à mesure qu’elle s’écrit. BUFFARD, C.-H. “Presque Don Quichotte”, Dossier de Presse... Traducción de la autora.

Si el aspecto plástico de *Presque Don Quichotte* es en muchos momentos afín al teatro del vacío, al arte pobre y al juego de objetos encontrados, el vestuario da un toque de intimidad a la experiencia compartida por quienes son o se sienten como don Quijote a lo largo de una hora y veinte minutos. El vestuario fue diseñado por Laurent Pelly, con ayuda de Céline Marin, no sin antes acudir a los ensayos y ver directamente las escenas que se estaban preparando. Tal y como lo refiere Gallotta, por una serie de asociaciones surgió la idea del pijama, una prenda que, sin renunciar a la simplicidad y la pobreza, se podría relacionar con muchos ángulos del tema: el sueño, la infancia, la locura, la enfermedad y las relaciones amorosas³⁸.

La concepción de la banda sonora fue realizada por el grupo Strigall, es decir, Antoine Strippoli, un guitarrista apasionado por las técnicas de grabación y sonorización que comenzó a colaborar con el coreógrafo en 1998, y el propio Jean-Claude Gallotta. Al igual que en la pieza de Laurin, al principio el movimiento se trabajó en el teatro solamente con el ritmo de la danza y la voz. Después, el proceso continuó con la incorporación de sonidos, una fase experimental en la que los dos componentes de Strigall fueron buscando distintos efectos y sonorizando, mezclando, superponiendo, distorsionando o ralentizando. Gallotta confiesa que alguna escena llegaron a probar más de diez músicas diferentes.

Como es costumbre en el catálogo de este coreógrafo, el ritmo del espectáculo se compone a base de fragmentos musicales de muy diversos estilos y se apoya en un *background* musical ecléctico que combina bruitismo, fragmentos de música clásica –se reconocen pasajes de la primera sinfonía de Mahler y del trío n.º 2 en Mi bemol mayor de Schubert– así como algunos “hallazgos” específicos tales como melodías orientales, de jazz o la cita de *Los picconeros* de Imperio Argentina.

En ese proceso también fueron incluidos algunos textos poéticos, que acabarían ocupando unos cinco minutos de la pieza, y en los que se evita tanto el efecto teatral como las funciones de libreto o guion cinematográfico tradicionalmente asignadas a las palabras según una relación tipificada respecto a la escena, la música o la narración. Buffard ha recordado que a partir de los años ochenta la experimentación vocal proporcionó nuevos registros de gestos y estados corporales, de forma que la sonoridad de los cuerpos empezó a contar tanto como su visibilidad. Y esto es particularmente cierto en la obra de Gallotta:

³⁸ GALLOTTA, J.-C. “Paroles sur Don Quichotte”...

Desde las primeras coreografías de Jean-Claude Gallotta se oía el ruido de palmadas sobre la piel, las inspiraciones, el choque de las epidermis, los jadeos, el roce de los vestidos, los gritos no retenidos bajo el esfuerzo, las interjecciones, las palabras inventadas, las palabras con sentido. El órgano de la palabra –habiendo mostrado su color, su forma, su movimiento, su elasticidad– tuvo cada vez más cosas que decir.

“Hemos aceptado el silencio pero no nos hemos cortado la lengua”, decía el coreógrafo desde principios de los años ochenta. Así, hoy, el texto, la sinopsis, las nuevas formas de narración que él introduce deben ser comprendidas ante todo como extensiones del campo coreográfico. Esto tomó forma con *Presque Don Quichotte* en 1999, con un dramaturgo a su lado, o mientras “él reanudaba la indisciplina” como escribió acertadamente Marie-Christine Vernay en *Libération*, comenzó a trabajar la relación entre la danza y el texto³⁹.

Por fin, los objetos cumplen en *Presque Don Quichotte* un papel importante. En declaraciones para la RAI, Gallotta explica su gusto por las cosas que están a su alrededor, su interés por la filosofía del directo y el deseo de evitar sofisticaciones y rebuscamientos. Por ejemplo, la cabeza del caballo que aparece en una de las escenas procede de una ópera y había estado olvidada durante más de diez años en su estudio. Gallotta la puso sobre una silla y sirvió para crear un solo⁴⁰. No sólo hay una escena alrededor de esta cabeza, también hay otros objetos –una gran espada, sillas de oficina con ruedas, libros, espuma de afeitar, un carrito-bicicleta tirado por un caballo de cartón, una cuerda y una pelota– que cobran un protagonismo singular en distintas partes de la obra. Buffard anuncia el sentido de los elementos de este modo:

Digamos que el loco errante está cansado y que deja a la escena poblarse de visiones, recuerdos, fragmentos de sueño y realidad entremezclados: una larga espada de madera, una trifulca, una conversación, los fantasmas

³⁹ *Dès les premières chorégraphies de Jean-Claude Gallotta, on entendit le bruit de claques sur la peau, les souffles, le choc des épidermes, les ahanelements, les froissements de costumes, les cris non retenus sous l'effort, les interjections, les mots inventés, les mots qui font sens. L'organe de la parole – ayant montré sa couleur, sa forme, son mouvement, son élasticité – eut de plus en plus de choses à dire.*

“Nous avons accepté le silence mais nous ne nous sommes pas coupé la langue”, disait le chorégraphe dès le début des années quatre-vingt. Ainsi, aujourd'hui, le texte, le synopsis, les nouvelles formes de narration qu'il introduit doivent être compris avant tout comme des extensions du champ chorégraphique. Cela prit forme avec *Presque Don Quichotte* en 1999, un dramaturge à ses côtés, où, tandis qu' "il renouait avec l'indiscipline", comme l'écrit justement Marie-Christine Vernay dans *Libération*, il commença à travailler la relation entre la danse et le texte. BUFFARD, C.-H. “Un chorégraphe entre frictions...”, pp. 38-39. Traducción de la autora.

⁴⁰ GALLOTTA, J.-C. “Paroles sur Don Quichotte”...

de mujeres demasiado bellas, un pedazo de infancia, algunos recuerdos de viaje... Es la hora en que recuerda sus combates⁴¹.

Marie-Christine Vernay reconoció en la cita de acciones o en el collage de objetos significativos la existencia de “pequeños homenajes *post-it*” a la novela cervantina aunque no por ello la trama de Gallotta dejase de vagabundear indisciplinadamente. A juicio de Vernay, el coreógrafo “inventa una novela picaresca de hoy en día donde la *rêverie*, quizá un poco ingenuamente, trata de resistir al fracaso cotidiano y guerrero”⁴².

Unos años más tarde se reconocerá que esta obra abrió una nueva etapa en el catálogo de Gallotta porque los textos de Claude-Henri Buffard se convirtieron en propulsores del movimiento y la compañía se adentró en lo que el coreógrafo denominaría “la distancia expresiva”⁴³.

El propio autor manifiesta que de un aparente desorden –es consciente de que construye y deconstruye de manera un tanto caótica– va surgiendo un hilo conductor que poco a poco produce emoción, sentido o sentimientos gracias a la mezcla de todos los componentes. Se presenta “una especie de cerebro abierto sobre la escena” y Gallotta, entendiendo que los bailarines son un espejo en el que mirarse, reenvía la pregunta a los espectadores: “¿Está don Quijote en vosotros?”⁴⁴.

LAS PALABRAS DEL QUIJOTE EN UN CONTEXTO INUSUAL (LA RIBOT)

María José Ribot Manzano (Madrid, 1962), “La Ribot”, fue inicialmente bailarina y más tarde coreógrafa y artista visual. Es una de las creadoras que contribuyeron al desarrollo de la nueva danza en España desde mediados de los años ochenta. Al igual que muchos otros coreógrafos contemporáneos, ha desarrollado buena parte de su carrera fuera de España. La artista, que recibió en 2000 el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura en la modalidad de Interpretación, vivió en Londres de 1997 a 2004 y reside en Ginebra desde entonces.

⁴¹ *Disons que le fou errant est fatigué, et qu'il laisse la scène se peupler de ses visions, de ses souvenirs, de ses bribes de rêve et de réel entremêlés: une longue épée de bois, une bagarre, une conversation, les fantômes de femmes trop belles, un bout d'enfance, quelques gris-gris de voyage... C'est l'heure où il se souvient de ses combats.* BUFFARD, C.-H. “Presque Don Quichotte”. Dossier de Presse...

⁴² VERNAY, Marie-Christine. “Danse. Une rêverie autour du personnage de Cervantès, ou Jean-Claude Gallotta renoue avec l'indiscipline...”. En: *Libération*, 2-III-1999, n. , p.[COM-PETAR NÚMERO PAG]

⁴³ DELAHAYE, G. y BUFFARD, C.-H. *Gallotta. Souvenirs obliques d'un chorégraphe...*, p. 149.

⁴⁴ GALLOTTA, J.-C. “Paroles sur Don Quichotte”...

Dentro de su extensa producción de obras breves, nos interesa aquí la pieza titulada *De La Mancha*, estrenada en el centro Arteleku de San Sebastián el 9 de junio de 2000 dentro del ciclo Mugatxoan y encuadrada en la tercera serie de “piezas distinguidas” que lleva por título *Still Distinguished*. Tras una presentación preliminar en San Sebastián y Bilbao, entre 2000 y 2003 esta serie fue presentada sucesivamente en trece países⁴⁵ y parte de su contenido pasó a formar parte de *Panoramix*.

Las obras que desde 1993 la artista viene denominando “piezas distinguidas” son solas que duran entre 30 segundos y 7 minutos, creados e interpretados por la autora, que los vende a un “propietario distinguido” cuyo nombre es mencionado siempre junto a la pieza. *De La Mancha* es propiedad de Jérôme Bel, bailarín y coreógrafo francés.

En esta nueva categoría, etiquetada bajo un título ambivalente, hay sin duda una alusión irónica al prestigio social (la distinción), pero también la sugerencia de que se trata de piezas destacadas, singulares, diferentes entre sí, tal y como la creadora ha afirmado⁴⁶. En todo caso, parece claro que la idea de distinción es una defensa irónica para quien se presenta desnuda con su cuerpo como herramienta principal y ofrece no pocas veces un discurso excéntrico.

En un formato de carácter transdisciplinar entre la danza, la performance y el arte visual, con el espíritu postmoderno y desenfadado que caracteriza el trabajo creativo de esta artista, en *De La Mancha* la bailarina desnuda se viste –si se puede llamar así a ponerse un *culotte* de caucho, rodilleras, coderas y zapatos de tacón–, busca su lugar en el espacio y coloca en el suelo los objetos que necesita como en una pequeña instalación. Se tumba sobre el vientre con un respaldo de silla sobre las nalgas, desenreda una madeja y empieza a hacer crochet, a mover la pieza de madera al ritmo de *Max* del cantautor italiano Paolo Conte y, sin interrumpir ninguna de las acciones anteriores, lee en voz alta el libro que tiene a su izquierda.

Insiste en realizar las tres acciones sin abandonar ninguna de ellas y busca el ritmo adecuado para compatibilizarlas: teje con las manos, lee con la vista y en voz alta un fragmento del libro abierto al azar y hace “bailar” a una silla

⁴⁵ Suiza, España, Alemania, Francia, Suecia, Reino Unido, Canadá, Irlanda, República Checa, Finlandia, Portugal, Bélgica, Estados Unidos. En España, además de la presentación parcial en San Sebastián y Bilbao, la serie *Still Distinguished* fue vista en Madrid, Cuenca y Vitoria. Para una relación detallada de lugares, salas y fechas en detalle véase <www.laribot.com>.

⁴⁶ Así lo explica La Ribot en el documental *La Ribot distinguida*, un film de Luc Peter. Intermezzo Films, 2004.

plegada sobre sus nalgas moviendo la pelvis o las piernas sin cambiar la postura general⁴⁷. Se traba a menudo pero continúa leyendo, tejiendo y bailando con la parte inferior del cuerpo. La dificultad se hace visible y audible con interrupciones, cambios de ritmo, incluso con una cierta ansiedad.

En esa acumulación de acciones de difícil o imposible simultaneidad han querido ver algunos críticos una histérica caricatura del consumismo y también una evidente desacralización de la obra de Cervantes en un acto erótico-doméstico. La coreógrafa afirma no haber buscado conscientemente ninguna metáfora sexual y subraya que los movimientos de la pelvis –que mueven un fragmento de silla plegable apoyada en las nalgas– eran los únicos posibles teniendo la vista fija en el libro y ocupadas las manos en la acción de tejer. Por otra parte, muchas de sus piezas son solos y es habitual que la artista se presente con su cuerpo desnudo y algunos objetos escogidos.

Interrogada por la autora sobre las razones particulares para la elección del tema cervantino en esta pieza distinguida n. 31, La Ribot ha respondido que su relación con el *Quijote* parte de un recuerdo de juventud: era un libro de lectura obligatoria en la enseñanza media y la joven de dieciséis años –que ya acudía a clases de danza– se propuso tejer sus mallas a la vez que leía y fumaba, estimulada por el objetivo de lograr lo que llamaba “misión imposible”, vencer un problema de coordinación y comprobar si podía rentabilizar el tiempo llevando a cabo varias acciones a la vez⁴⁸.

El objetivo de la pieza –afirma La Ribot– es lograr el desarrollo adecuado de tres acciones simultáneas que exigen la implicación de distintas partes del cuerpo y seguir además el ritmo de la música. Es evidente que la dificultad es grande y por eso, aunque lo intenta a lo largo de varios minutos, no lo consigue más que en apenas “diez segundos de gloria”. María Ribot confiesa que en ese sentido sí le interesa don Quijote, que acaba al final tan humillado y triste: “esos diez segundos de gloria son también los que don Quijote consigue”⁴⁹.

En cuanto a la desacralización de la obra de Cervantes, La Ribot reconoce su ironía o su broma respecto a la obra universal que es también un símbolo cultural de España: “el libro largo, clásico, de la cultura española”. En las primeras presentaciones de la pieza no lo hacía, pero en la gira *Still Distinguished* de 2000-2003 empezó a anunciar el título antes de leer el texto: “Don Quijote”.

⁴⁷ El inicio de *De La Mancha* grabado en el Centre Pompidou aparece en el documental *La Ribot distinguida*.

⁴⁸ La Ribot en comunicación personal con la autora, 4-VI-2010; entrevista en *La Ribot distinguida*, un film de Luc Peter. Intermezzo Films, 2004.

⁴⁹ La Ribot. Comunicación personal con la autora, 4-VI-2010.

Usaba una edición barata, de mercadillo, que tenía varios tomos e iba cambiando el tomo. Abría el libro al azar y leía por una página distinta cada vez. De ese modo la artista afirma que fue conociendo mejor el *Quijote* y que algunos fragmentos leídos le provocaban risa⁵⁰.

La resistencia de los creadores postmodernos a “cerrar” los significados de su creación –casi todos entienden que eso es tarea de los receptores– no aminora su carga política y, en el caso de *La Ribot* la indisciplina⁵¹, el impulso irónico o sarcástico suele producir sonrisas o perplejidad.

Al igual que otras piezas distinguidas de su repertorio, la artista presenta esta obra en el espacio desjerarquizado de los museos y las salas de exposiciones, lugares por los que el público puede transitar, seguirla o acomodarse libremente, lo que dota a la observación de una impronta multi-direccional.

* * * * *

¿Cómo analizar desde el punto de vista cervantino estos no relatos, carentes de personajes, que ofrecen al espectador de la danza contemporánea un discurso indeterminado y ambiguo salpicado, de vez en cuando, como escribió Vernay, de una pequeña alusión *post-it* en forma de espuma de afeitar, patas de caballo, risas o libros por el suelo?

Rasgos como la fragmentación, la discontinuidad, la aparición de contradicciones, el empleo de citas de obras del pasado o de elementos de la cultura popular, el recurso a la ironía o a un doble código forman un conjunto opuesto al ideal de consistencia interna y clausura que caracterizaba la modernidad tal y como la ha descrito Jonathan D. Kramer en su trabajo sobre el postmodernismo en la música⁵².

La creación contemporánea parte de la deconstrucción de las principales categorías que habían vertebrado la música moderna, la danza moderna, el teatro moderno. Por eso se presenta en escena una sucesión de momentos sin relación prefijada alguna, percepciones disociadas que descentran y se dispersan en una pluralidad de instantes, renunciando a articular a totalidad, a

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ CASTRO FLÓREZ, Fernando. “Una aproximación (excéntrica) a *La Ribot*”. En: *La Ribot*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo, 2002, pp. 5-14.

⁵² KRAMER, Jonathan D. “The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. En: *Post-modern Music / Postmodern Thought*. Judy Lochead and Joseph Auner (eds.). New York and London: Routledge, 2002, pp. 13-26.

dar a la obra un sentido globalmente construido. Por otra parte, la nueva danza se mueve en la invasión de campos o en un sentido transdisciplinar ya que los coreógrafos intervienen en la dramaturgia, sonorizan e iluminan, y los bailarines actúan, hablan o producen ruidos.

En este contexto nuestro héroe se domestica, es vivido en la intimidad, desde el pijama. El mito se disgrega entre hombres y mujeres, en cuerpos diversos, “otros” que sienten con él o pensando como él y se manifiestan a través de movimientos y gestos. La obra literaria se lee sin solemnidad, sin preparación, y desde una desnuda voz femenina que se traba a la vez que ejecuta acciones poco espirituales.

Aunque hay asociaciones y contigüidades, se evitan las imágenes más conocidas, los vestidos se eliminan para presentar directamente el esqueleto, un esqueleto en el que sin embargo no podemos evitar reconocer algunos rasgos. En la locura representada mediante el cabalgar desordenado y caótico de los bailarines-gimnastas de Laurin cada cual puede ver en algún momento a don Quijote y Dulcinea, a don Quijote y Rocinante, a don Quijote y Sancho. También se aprecian los guiños al color español en el flamenco deconstruido, la guitarra y las castañuelas — otros *post-it* de la nacionalidad —, en seguida sumergidos en un contexto electrónico.

En particular, las citas musicales o el uso directo de piezas preexistentes en una nueva amalgama son casi constantes en la danza contemporánea. Ya se ha visto que el espíritu de don Quijote se presenta con fragmentos de Mahler o Schubert, canciones de Imperio Argentina o de Paolo Conte. La emoción trágica de las melodías del primero, el lirismo del segundo y el desenfado de los dos restantes adquieren sentido para un conocedor de las referencias pero también para quien no sabe exactamente cuál es la cita y percibe no obstante su tono expresivo. Se escuchan además sonidos, ruidos y voces, pero este don Quijote contemporáneo, a menudo electrónico, apenas produce ya nuevas músicas de concierto como sucedía en la era moderna.

Con diversos matices, a través de un erotismo provocador y del desafío a la gravedad (Laurin), del énfasis en la muerte y la ausencia (Sempere), de la recuperación de la infancia (Gallotta) o de la lectura literal desacralizada (La Ribot), los espectadores vuelven a recordar o a imaginar una vez más elementos seleccionados de la más famosa novela cervantina, a evocar unas pocas ideas esenciales y a comprender y sentir la esencia del protagonista como un antihéroe de la postmodernidad.

¿Está aún don Quijote en nosotros?