

El retorno de las diosas. *Happy Island*, de La Ribot y Dançando com a diferença

Alba Gómez García

Universität Passau

Resumen: *Happy Island* es una creación escénica de la coreógrafa española La Ribot y la compañía portuguesa Dançando com a diferença. En este espectáculo los bailarines exploran el deseo a partir de la invención de ficciones que (se) realizan en sus cuerpos, con el propósito de cuestionar la representación normativa de la diversidad funcional y reivindicarse como sujetos sexuales. Me propongo analizar el proceso de creación de los personajes de *Happy Island* con el fin de revelar los planteamientos políticos de una pieza donde resulta clave la combinación de identidades reales y ficticias.

Palabras clave: Danza contemporánea, Discapacidad, Diversidad funcional, Sexualidad, Intermedialidad.

Résumé : *Happy Island* est une création scénique de la chorégraphe espagnole La Ribot et de la compagnie portugaise Dançando com a diferença. Dans ce spectacle, les danseurs explorent le désir à partir de l'invention de fictions réalisées par leurs propres corps, pour questionner la représentation normée de la diversité fonctionnelle et se revendiquer comme des sujets sexuels. Je propose d'analyser le processus de création des personnages de *Happy Island* afin de révéler les approches politiques d'une pièce où la combinaison d'identités réelles et fictives se révèle essentielle.

Mots-clés : Danse contemporaine, Handicap, Diversité fonctionnelle, Sexualité, Intermedialité.

1 - Introducción: un encuentro de artistas en la naturaleza

La subversión se inscribe en el nombre de una de las últimas creaciones de La Ribot (Madrid, 1962), pero no es la primera vez. La artista figura entre las representantes de la nueva danza europea, así como en la nómina de las principales bailarinas, coreógrafas, realizadoras y artistas visuales de España, donde obtuvo el Premio Nacional de Danza (2000) y la Medalla de Oro al Mérito de las Bellas Artes (2016). Recientemente, ha sido galardonada con el León de Oro en la *Biennale Danza de Venecia* (2020). La trayectoria de La Ribot se ha caracterizado por la búsqueda formal de la desnudez para alcanzar una cierta expresión esencial de la danza. Aunque próximas a las artes plásticas, sus creaciones se incardinan en el arte de acción, buscando así la experimentación con el lenguaje, los objetos, el cuerpo y el espacio escénico. Otros rasgos que bosquejan el perfil de su obra son su ambición transdisciplinar, la intermedialidad, la horizontalidad, el carácter político, crítico, festivo y humorístico, y la colaboración con otros compañeros de la profesión. Tal vez, su obra más conocida sea la serie de piezas que conforman las Piezas distinguidas (1993-2016)¹, aunque también destacan otras, en las que lo audiovisual cobra un enorme protagonismo, como las instalaciones *Another pa amb tomàquet* (2002) y *Beware of limitations!* (2014) — protagonizada por el compositor Carles Santos, de gran influencia en su obra —, o la película *Mariachi 17*, parte integrante de la pieza escénica *Llámame Mariachi* (2009); así como las piezas creadas en colaboración, como *El Triunfo de la Libertad* (2014), con el coreógrafo Juan Domínguez y el actor Juan Lorient; y *40 espontáneos* (2004), en la que intervinieron bailarines aficionados.

Happy Island (2018) se estrenó el 5 de septiembre de 2018 en Le Grütli (Centre de production et de diffusion des Arts vivants, en Ginebra, Suiza), en el marco del Festival de La Bâtie. La pieza supuso un punto de inflexión en la carrera de La Ribot. En una entrevista celebrada en febrero de 2019, la coreógrafa nos aseguró que el proceso de creación del espectáculo fue una de las experiencias artísticas más libres, sensibles y emocionales en las que había participado². La génesis de *Happy Island* se remonta al encargo que La Ribot recibió de Henrique Amoedo, fundador y director de Dançando com a diferença, compañía profesional de danza inclusiva radicada en Madeira (Portugal) y uno de los referentes del arte inclusivo en el contexto europeo. La propuesta de Amoedo para trabajar con sus bailarines entusiasmó a la artista, que nunca antes había trabajado con un elenco conformado por personas con diversidad funcional, físico-motriz y cognitiva. Desde su fundación, en 2001, Dançando com a diferença ha promovido la inclusión social y cultural a través de la danza, y la valoración y el aprovechamiento de las distintas capacidades de sus miembros en el trabajo creativo en equipo. Con su actividad, la compañía persigue modificar la imagen social

1. ÉCIJA PORTILLA, Amparo, "Danza distinguida, las piezas de La Ribot", *Boletín de arte*, nº 32-33 (2011-2012), págs. 233-249; SÁNCHEZ, José A., "La distinction et l'humour", in *La Ribot*, II, Claire Rousier (éd.), Pantin, Centre national de la danse/Gent, Merz-Luc Derycke, 2004, págs. 29-38.

2. Entrevista con La Ribot, realizada el 2 y el 3 de febrero de 2019. Cf. GÓMEZ-GARCÍA, Alba, "La capacidad es una invención que se hace realidad. Entrevista con La Ribot sobre *Happy Island*", in *Ficciones y límites. La diversidad funcional en las artes escénicas, la literatura, el cine y el arte sonoro*, Alba Gómez, David Navarro et Javier Velloso (eds.), Berlín, Peter Lang, 2021 [En prensa]. El resto de citas procede de esta fuente.

y la representación de la diversidad funcional, así como conquistar nuevos espacios, entre ellos, el medio profesional de las artes escénicas.

El resultado de esta colaboración alumbró a una obra cuya máxima consiste en celebrar el encuentro entre *persona*³ y lugar, la celebración de una existencia digna y plena en compañía de otros individuos. Cinco bailarines caracterizados del modo en que ellas y ellos han elegido, salen a escena progresivamente y se desplazan, se mueven o bailan, bien al unísono o en solos, en un escenario en cuyo fondo se proyecta un paisaje natural de Madeira muy particular. Tanto entre los cinco cuerpos que aparecen en escena, como en los más de veinte que pueden contabilizarse en el documental — grabado por la cineasta Raquel Freire —, y que conforman el resto de *Dançando com a diferença*, se forja una tensión que los atrae y repele de manera constante: son los afectos de las unas por los otros, las pasiones, la sexualidad. Pero, mientras que, en un momento determinado del espectáculo, la película muestra el testimonio autobiográfico de algunos bailarines y bailarinas como una suerte de proyecciones de futuro — de hecho, constituyen también una forma de confesión —, la coreografía escénica se adentra definitivamente en una ficción, en la que los personajes expresan su vitalidad a través de la danza.

Happy Island reivindica el deseo y la voluntad de decidir como derechos universales. En palabras de La Ribot, “tener un deseo es una revolución”. Tal y como nos explicó la artista, “*happy*” subraya la afortunada capacidad del ser humano para imaginar, concentrarse y proyectar cuanto logre satisfacer sus deseos; mientras que “*island*” evoca una cadena de aislamientos de distinta escala, que implican tanto al territorio como al individuo. Dicho de otro modo, se trata de llamar la atención sobre el lugar que ocupa la isla de Madeira en el mapa geográfico y político de Portugal, o la soledad que alejó al país de Europa durante la dictadura de Salazar. *Happy Island* acentúa así las coordenadas en que se sitúan los habitantes de estos espacios, cuya propia “insularidad” los descubre como sujetos únicos e irrepetibles, si bien, en el caso de las personas con diversidad funcional, este rasgo identitario corre el riesgo de colocarlos en los márgenes invisibles de la periferia.

En *Happy Island*, la ensayista y crítica portuguesa Claudia Galhós encuentra con acierto un género innovador, que incluye a las personas en la práctica artística del *site-specific*, es decir, en aquellas acciones que producen obras destinadas a ocupar un lugar específico, y cuyo sentido artístico nace, precisamente, de esa contextualización:

Em Happy Island, há pessoas que são lugares e lugares que são pessoas e no encontro, ou tensão, entre os dois gera-se ficção, mito, lenda. [...] A ilha é o lugar da fantasia mas a fantasia é o lugar de expressão livre de cada um e cada um é essa ilha que aparenta ser uma pintura à mão de uma paisagem [...] para, mais tarde, descobriremos que o seu isolamento é integrador de múltiplos conteúdos internos e profundamente relacional. Ilha e pessoa confundem-se. E todas as fábulas que habitam dentro dos dois. E assim fantasia e real aproximam-se de um sonho vivido e sonhado⁴.

3. Parece apropiado señalar el sentido del término cásico — *prósopon*, máscara, que oculta el rostro y altera la apariencia exterior —, en oposición a “persona” como concepto metafísico, que posteriormente estableció la diferencia entre la persona y la naturaleza.

4. GALHÓS, Claudia, “Pessoal específico”. 15 Janvier 2019 danca-inclusiva.com/trabalho/71/happy-island.

La importancia del *site-specific* radica en incorporar el contexto que incumbe al sitio individual; esto es, los significados simbólicos, sociales y políticos, que le han sido atribuidos, así como las circunstancias discursivas e históricas en las cuales se emplazan la obra de arte, el espectador y el sitio. Esta estrategia estética, recuerda Rosalyn Deutsche, se desarrolló para revelar las formas que los significados del arte adoptan en relación a sus marcos institucionales⁵. Pero, en el “*peçoal específico*” (“personal específico”), los individuos y el espacio de *Happy Island* serían, entonces, caminos de ida y vuelta entre lo real y la ficción. La estética intermedial, es decir, el empleo de una película documental en la pieza escénica, refuerza la tendencia hacia la combinación, e incluso confusión, de los límites de la realidad.

A continuación, ahondaré en el proceso que permitió a La Ribot y a los bailarines y bailarinas de *Dançando com a diferença* abordar en esta creación escénica el deseo y, en concreto, el deseo sexual como expresión de la plenitud del ser y elemento clave en la lucha política. Después, repasaré las propiedades del espacio que propone *Happy Island*, y que, como trataré de mostrar, tensan hasta el extremo el estatuto de lo real e introduce a sus habitantes en los dominios de la ficción.

2 - Persona: imaginación y deidades femeninas

Desde el principio, La Ribot se propuso como objetivo indagar en la singularidad de las bailarinas y bailarines, y no en sus diferencias, para valorar y visibilizar aún más su capacidad artística. La coreógrafa no tardó en reparar en el poder de la ficción como método de trabajo eficaz y cooperativo, ya que fue preciso salvar varias barreras de comunicación. En nuestra entrevista, La Ribot refirió una cita del ensayo *Sapiens, de animales a dioses* para hacer hincapié en la hipótesis de Harari de que la imaginación fue la capacidad humana que, hace miles de años, salvó a la especie de la extinción: “La ficción — que en *Happy Island* puede identificarse con el mundo mítico recreado en la Vereda do Fanal — es lo que nos da un lenguaje común⁶”. De esta manera, el trabajo de La Ribot con las bailarinas y el bailarín que escogió para la coreografía — cuatro mujeres y un hombre —, consistió en elaborar ficciones a partir de sus deseos y expectativas y sus proyectos de futuro, así como con la experiencia cotidiana, e investigar en qué medida estas vivencias se encuentran atravesadas por la sexualidad. En los ensayos, las prácticas pasaban por la simulación de partos, el aumento de pecho o la experimentación, a través del vestuario, del aspecto y la apariencia de sus cuerpos, a veces femeninos, masculinos, ambiguos o indeterminados.

Una de las particularidades más interesantes de *Happy Island* subraya la multiplicidad de tareas que La Ribot desempeñó en la pieza como directora y coreógrafa; y, en definitiva, como

5. DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Mass; Londres, MIT Press, 1996, pág. 61.

6. HARARI, Yuval Noah, *Sapiens, de animales a dioses: breve historia de la humanidad*, Barcelona, Debate, 2015, pág. 37.

artista visual y plástica. Ella se encargó de proveer tanto la escenografía como el vestuario, y seleccionó la música que vertebró la obra. Después procedió al ensamblaje de los diversos elementos estructurales, como, por ejemplo, la música, la imagen cinematográfica o el tiempo escénico; pero también los objetos que sustentan la escenografía y el vestuario, como un traje dorado o una boa de plumas. Todos ellos, continuaba explicándonos La Ribot,

tienen el mismo valor porque no existe una jerarquía, y se van organizando en el tiempo y el espacio escénico de un modo casi aleatorio. Todas mis creaciones son así — especialmente *Happy Island* —, aunque parten de ideas muy claras, y por eso necesito mucho tiempo para encargarme de hacerlo todo.

En este singular contexto de creación, donde, además, realidad, ficción y mito tienden a confundirse, parece pertinente retomar los conceptos del “*bricoleur*” y la “*pensée sauvage*”, esto es, el pensamiento mítico de Lévi-Strauss. La praxis del bricolaje que describe el antropólogo y filósofo se ajusta a la descripción del proceso creativo de *Happy Island* que nos transmitió La Ribot:

El *bricoleur* obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, son obras y trozos. El *bricoleur* es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas y de instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre arreglárselas “con lo que uno tenga”. [...] Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo⁷.

Semejante operatividad resulta coherente en un proceso de investigación escénica, enmarcado, desde luego, en la poética que caracteriza a La Ribot y en la nueva danza europea, pero también en lo que podría denominarse teatro posdramático⁸, que pretende dialogar con un espacio específico, heterotópico — luego me detendré en este aspecto — e inserto en un tiempo premoderno, es decir, envuelto en una suerte de espiritualidad o religiosidad de carácter cósmico, y dispuesto bajo el designio de los ciclos de la vida y de la muerte. Siguiendo a Maffesoli, el resultado de este proceso de investigación y creación desemboca en una “sabiduría horizontal”, “que, lejos de la abstracción unívoca, la de la verticalidad trascendente, se ve encarnada en la pluralidad de las capacidades humanas, de la horizontalidad inmanente⁹”.

La “sabiduría horizontal” adoptó en *Happy Island* el cuerpo de feminidades místicas: los personajes en que eligieron convertirse las bailarinas de Dançando com a diferença. Por añadidura, la recuperación de los mitos de las diferentes civilizaciones contribuye a reforzar el vínculo humano con la naturaleza, de modo que los individuos identifican la convivencia armónica en la compleja

7. LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, págs. 35-37.

8. LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Murcia, Cendeac, 2017.

9. MAFFESOLI, Michel, *La tajada del diablo. Compendio de subversión posmoderna*, Madrid, Siglo XXI, 2005, pág. 148.



Figura 1. — Mujer-serpiente plumas. Foto: Caroline Morel Fontaine.

multiplicidad de seres y formas de sociabilidad¹⁰. De hecho, en los ensayos de *Happy Island*, fue preciso que los artistas imaginaran esas criaturas femeninas y se dejaran transformar por sus propiedades mágicas. No por casualidad, los rasgos más visibles que las bailarinas toman prestados para crear sus personajes, provienen de la cualidad animal de las deidades y de los personajes que pueblan los mitos y cuentos más antiguos. La Ribot diseñó un vestuario luminoso y festivo, con notas de cabaret, kitsch y punk, utilizando materiales que se ciñesen a los cuerpos y que enfatizaran y exageraran su singularidad y natural imperfección humana, además de su fragilidad¹¹.

Durante la ejecución de la pieza, el espectador contempla en primer lugar una entidad precolombina. Es Quetzalcóatl (Maria João Pereira) quien baja de su silla de ruedas para colocarse en posición de odalisca y seducir a los asistentes con su mirada desafiante. La artista transformada en la serpiente — el animal que ha asustado y repugnado al ser humano desde los albores de la Historia — encarna la dualidad divina de lo femenino y lo masculino, del error y la perfección, y del movimiento y la quietud. A continuación, aparece otra bailarina (Joana Caetano), cuyo cuerpo menudo, compacto y sensual recuerda a las figurillas elaboradas en Mesopotamia durante el período Neolítico. El encuentro entre ambas transcurrirá en un continuo movimiento de atracción y repulsa

10. HOLLAND-CUNZ, Barbara, *Ecofeminismos*, Madrid, Cátedra, 1994, págs. 280-281.

11. GARLAND-THOMSON, Rosemarie, "Integrating Disability, Transforming Feminist Theory", in *Gendering Disability*, Bonnie G. Smith y Beth Hutchison (eds.), New Brunswick, New Jersey y Londres, Rutgers University Press, 2004, págs. 73-103.

durante buena parte de la pieza. En tercer lugar, hace su aparición un personaje extraordinario que parece haber descendido de las estrellas, “La chica de la luna”. La fuerza y la misteriosa elegancia de esta artista (Bárbara Matos), caracterizada por la tersura, el dorado deslumbrante y el vientre abultado que le proporciona su traje, representa la fecundidad y la perpetua existencia, ajena a la temporalidad lineal.

Podría decirse que estos personajes evocan el “retorno de la Diosa”. Lejos de ser un fenómeno clerical, tal regreso se presenta como una forma de religiosidad y una corriente de expresión cultural, que reivindica la prevalencia de la figura femenina. Conviene recordar que la Gran Madre fue el primer objeto de culto religioso de la humanidad, en la medida en que el sustento materno es la condición primordial para propiciar cualquier forma de veneración. Por consiguiente, la conexión de la mujer con la maternidad y la nutrición impregnaron significativamente su cuerpo como fuente de vida y alimento. El arraigo de la Diosa en la tierra inspiraba una percepción del universo como un todo orgánico y sagrado. La morfología de las antiguas figurillas femeninas sugiere que, en el culto ritual (la celebración del ser), estaban clavadas en el suelo para intensificar y perpetuar su pertenencia a la tierra. Así, la mujer se convertía en el templo consagrado a la vida y la muerte, dos extremos que se suceden en un tiempo cíclico, donde el renacimiento en el seno materno es constante. A su vez, ese tiempo se rige por un ritmo y un orden determinados por el calendario lunar, la gestación de la mujer o los ciclos agrícolas de la tierra, que se alternan en un vaivén de crecimiento y mengua, plenitud y decadencia, despertar y dormir, actividad y receptividad, extraversion e introversión¹². El papel fundamental de la mujer en las sociedades primitivas ha llevado a los estudiosos a argumentar que la visión moral del Paleolítico ya se fundamentaba en el mito de la Diosa, y que se intensificó en la civilización de la vieja Europa neolítica¹³.

La religiosidad que se desprende de la conexión naturaleza-individuo en *Happy Island* es, sin embargo, una religiosidad secular que se opone a cualquier mediación institucional. En esta isla heterotópica, el cuerpo se espiritualiza mediante la danza orgánica, ritual y libidinal, y expresa su apego intenso a la tierra. En resumidas cuentas, la presencia de las tres deidades femeninas en escena aboga por la subjetividad femenina como premisa para el diálogo plural, en una sociedad que se reencuentra con la naturaleza, celebra su voluntad de acción, y respeta y admira la alteridad que la enriquece¹⁴.

Una cuarta bailarina (Sofía Marote) invade la escena como una ráfaga rabiosamente roja, de pasión y dolor, corriendo de un lado a otro, como si fuese una caperucita que acabara de escaparse del cuento de la tradición europea. Por último, el fauno, un semidiós de resonancias punk (creado por Pedro Alexandre Silva) recorre el espacio escénico sin un atisbo de violencia varonil; muy al contrario, sus movimientos, aun investidos de gran fuerza, son extremadamente delicados

12. CASHFORD, Jules y BARING, Anne, *El mito de la diosa*, Siruela, Madrid, 2005, p. 71; DOWNING, Christine, *La diosa*, Kairós, Barcelona, 1998, págs. 21-28.

13. GIMBUTAS, Marija, *Diosas y dioses de la Vieja Europa*, Siruela, Madrid, 2014, pág. 33.

14. HOLLAND-CUNZ, Barbara, *Ecofeminismos*, *op. cit.* Conforme las sociedades del Neolítico se fueron asentando en pequeños núcleos urbanos, se alejaron poco a poco de la naturaleza, que entonces asimilaban como una fuerza femenina caótica merecedora del sometimiento de la razón por el dios cazador. Se ha visto en esta escisión el origen del esquema dual de pensamiento, que separa irreconciliablemente el mundo espiritual (mente, alma, instinto) del físico (materia, cuerpo, razón), y que dio lugar a un estado de “dios sin diosa”, heredado, a través de la mitología babilónica, por el judaísmo y el cristianismo. CASHFORD, Jules y BARING, Anne, *El mito de la diosa*, *op. cit.*, pág. 14.



Figura 2. — Mujer de rojo. Foto: Júlio Silva Castro.

y sensuales; sobre todo en uno de los instantes más bellos de la pieza, cuando debe iluminar a “La chica de la luna” con la ayuda de unos reflectores. Es interesante anotar que la apariencia de este fauno atravesó varias etapas de exploración durante los ensayos, en las que el artista se travistió sirviéndose de vestidos largos, accesorios y pelucas.

Así es como en *Happy Island* los cuerpos devienen el lugar del mito y la fantasía: la capacidad imaginada — ser y desear a la otredad — se instala en los bailarines con diversidad funcional y se inscribe en ellos como una realidad apabullante, para alcanzar toda su potencialidad durante la escenificación. Estos cuerpos-palimpsesto lucen la marca de las ficciones subjetivas — fantasías, promesas, expectativas, intenciones y proyectos — más íntimas de las artistas. Urden, pues, una ficción colectiva universal y un lenguaje común, gracias a la heterogeneidad de los individuos — también imaginarios — que lo habitan.

En el siguiente apartado examinaré el espacio en que se desarrolla el documental, que podría denominarse como la expresión de lo real ficcionado. La representación audiovisual del espacio es muy significativa en *Happy Island* porque sitúa la pieza escénica que acabo de describir — y que, por oposición, consideraré como ficción realizada — en un lugar real específico. Sin embargo, en tanto que este emplazamiento sucede sobre un escenario, el paisaje pierde su estatus de realidad y se presta como plataforma de acceso a otro lugar, semejante al modelo real, pero definitivamente ficticio. Por eso, es sobre el escenario donde los bailarines adoptan identidades imaginarias.

3 - Lugar: La Vereda do Fanal deviene en espacio mítico

Cuando La Ribot y los miembros de Bailando com a diferença se desplazaron al paraje donde se grabaría la película, la coreógrafa — según lo que nos transmitió en nuestra entrevista — imaginó contemplar todas las criaturas inventadas por la humanidad a lo largo de la Historia. La artista halló en el bosque de laurisilva de la Vereda do Fanal algo del sustrato del imaginario común, palpable en la pintura, la escultura y el relato escrito en cualquier época y lugar, y que no es sino la prueba definitiva que constituye al ser humano en artista.

La Vereda do Fanal se encuentra al norte de Madeira. Está situada a más de mil metros de altura y alberga uno de los bosques de laurisilva más excepcionales del mundo, declarado Patrimonio Natural por la UNESCO en 1999. Se trata de un antiquísimo vestigio de la naturaleza que cubría Europa hace millones de años, donde, a menudo, las nubes ocultan la exuberante vegetación y los árboles, inclinados y retorcidos en formas imposibles. No es extraño que este bello y enigmático paisaje fuera elegido como portal de acceso a otro mundo. “La película surgió debido a la imposibilidad de trabajar con todos los bailarines de la compañía”, afirma La Ribot. La coreógrafa quería que los y las artistas de Dançando com a diferença se relajaran y mimetizaran con el espacio, que jugaran entre ellos, fingiendo haber participado en una orgía instantes antes de la grabación: este será el punto de inflexión de la obra. El espectador que ve estas imágenes proyectadas como único decorado durante la representación, asume que se trata de escenas premeditadamente fingidas, si bien puede intuir que la relación, así planteada, entre sexualidad y diversidad funcional, constituye un artificio muy próximo a lo posible. De hecho, es en el juego que propone La Ribot donde se revela la eficacia artística de *Happy Island* para generar una distancia o un disenso con respecto a la realidad¹⁵.

El espacio en *Happy Island* pasa a convertirse en un microcosmos mágico o Jardín de las delicias, cuyos habitantes gozan hasta la extenuación del placer que les proporcionan sus cuerpos. A pesar de la apariencia salvaje y anárquica de este lugar aislado, la vida en él se rige por las reglas autóctonas que señalaba con anterioridad, y que coinciden con los ciclos naturales. De este modo, el paraje que el espectador advierte mediante la proyección de la película, situaría a las bailarinas y sus personajes en las antípodas de la utopía para identificarse con la heterotopía. Un breve repaso de los rasgos con que Foucault caracterizó este tipo de espacios me permitirá relacionarlos con la “insularidad”, la propiedad específica que refería al principio del ensayo.

En primer lugar, el comportamiento de los individuos que viven en las heterotopías se desvía de la norma. Aquello que los excluye del resto de la sociedad es, por añadidura, una construcción cultural cuyo significado puede variar en función del contexto en que adquiera su sentido. Además, una heterotopía reúne en un único lugar real múltiples lugares que son incompatibles entre sí¹⁶. *Happy Island* evoca la condición aislada del espacio y de los individuos, al tiempo que su unión colectiva hace del grupo un cuerpo holístico (“há pessoas que são lugares e lugares que são

15. RANCIÈRE, Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial SRL, 2010, págs. 68-71.

16. FOUCAULT, Michel, “Des espaces autres”, in *Dits et écrits. 1954-1988*, IV, Paris, Gallimard, 1994, págs. 752-762.

peessoas”). Dicho de otro modo, la paradójica función de la isla consistiría en convertir la diversidad en la norma. Por consiguiente, el espacio de la ficción insufla fuerza a un tipo de representación “al revés” (*writing in reverse*), filmica y escénicamente. Hartwig ha señalado que esta estrategia de representación es eficaz para desenmascarar el contexto social adoptando la perspectiva de la “anormalidad¹⁷”. En última instancia, la incidencia del tiempo — tal y como se ha concebido tradicionalmente — es imposible en una heterotopía, no existe. Puesto que se ha detenido para hacerse eterno, puede concluirse que el espacio en *Happy Island* se constituye como un territorio mítico.

Quisiera detenerme en la conexión entre el espacio y los personajes de la pieza. La expresión que Galhós acuña para referirse a *Happy Island* como “personal específico”, en sustitución de *site-specific*¹⁸, no solo revela la profundidad de los lazos de unión entre la naturaleza y los individuos, sino que sugiere la unidad cósmica que ambos elementos conforman. Como si de un paisaje de Brueghel El Viejo se tratara, las formas naturales que crecen en esta isla ajena a la civilización predominan sobre el orden social. La naturaleza inspira las escenas desjerarquizadas de *Happy Island*, cuyos protagonistas son personas que se entregan al placer de lo que, como sujetos subalternos¹⁹, la Historia les ha negado: la sexualidad, la existencia, la comunión con el origen.

Maffesoli — que constata una “ecologización del mundo²⁰”, superadora de la dicotomía naturaleza-civilización, propia de la modernidad — sostiene que la sociedad contemporánea ha incorporado a la naturaleza en un proceso mutuo de colaboración, en el que esta jamás volverá a ser explotada por la primera. La situación ficticia de una orgía en plena Vereda do Fanal — recreada tanto en la película como sobre el escenario — implica la reivindicación del “deseo del otro como expresión de un yo global en comunión con la tierra²¹”. La comunión alrededor de un fuego, que bien puede haber instigado Dionisos, forja un nuevo cuerpo social, una tribu que impone una manera de ser más apegada a la existencia que al pensamiento, y muestra sin titubeos la fragilidad humana — la certeza de que nada permanecerá después del éxtasis — expresada en toda su crudeza; también, en todo su esplendor. Para el sociólogo francés, semejante grado de exposición individual ante el grupo, comporta un riesgo susceptible de subvertir el orden institucionalizado²². El resultado de esta fusión instintiva alumbraría la “unicidad”, por oposición a la unidad: lo que surge de nuevo no es una identidad cerrada, individual y homogeneizante, sino una suerte de identidad (“identificación”) transitoria, colectiva y heterogénea, que obedece a un momento y unos fines compartidos²³. En *Happy Island*, dicho resultado se aprecia a través del empleo de la ficción, estrategia fundamental para construir un canal de comunicación entre los individuos, siempre diferentes, pero diversos en sus capacidades, que comparten deseos e inquietudes semejantes.

17. HARTWIG, Susanne, “Positions of partiality: acercamientos a la diversidad funcional cognitiva”, in Julio Checa et Susanne Harteig (éds.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlin, Peter Lang, 2018, pág. 190.

18. GALHÓS, Claudia, “Pessoal específico”, *op. cit.*

19. SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, Museu d'art contemporani de Barcelona, 2009.

20. MAFFESOLI, Michel, *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*, Madrid, Siglo XXI, 2007, pág. 177.

21. MAFFESOLI, Michel, *La tajada...*, *op. cit.*, págs. 64-65.

22. *Ibid.*, p. 137.

23. MAFFESOLI, Michel, *En el crisol...*, *op. cit.*, 2007, págs. 26-27.



Figura 3. — Panorámica general. Foto: Júlio Silva Castro.

Quizá esta nueva forma de existencia extrema suscriba una mayor autenticidad durante la ejecución de una pieza como *Happy Island*. Los cuerpos fuera de la norma de las y los artistas con diversidad funcional se cargan de significado dramático con más intensidad en el escenario²⁴, para rebelarse ante la racionalidad apolínea; es decir, la dominación y el castigo que el sistema social impone a los cuerpos imperfectos y sus correspondientes (e ilegítimas) sexualidades²⁵.

4 - Conclusión: ética política y estética del deseo

Las artes escénicas que han venido denominándose posdramáticas constituyen un medio eficaz para problematizar el estatus de lo real, tal y como lo ha sostenido el pensamiento oc-

24. Julio Checa señala la pertinencia de situar la diversidad funcional y, sobre todo, la discapacidad, en el espacio de la representación, en virtud de “la riqueza significativa de la semiosis teatral, capaz de provocar muy diferentes producciones de sentido a un público en un tiempo y un espacio compartidos”. CHECA, Julio, “La representación de la diversidad funcional en la escena contemporánea española: perfiles”, in Julio Checa et Susanne Hartwig (eds.), *¿Discapacidad?...*, op. cit., pág. 27.

25. FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*, Madrid, Siglo XXI, 1998, págs. 11-12.

cidental. Encuadradas en la corriente de la nueva danza europea, las creaciones de La Ribot han suscrito este cuestionamiento desde los inicios de su trayectoria. En *Happy Island* aprovecha la autonomía y la especificidad artísticas de una compañía de danza inclusiva, bajo la pretensión de subvertir la imagen normativa de las personas con diversidad funcional, a partir del tabú existente entre sexualidad y discapacidad, y reivindicar sus derechos como sujetos sexuales. La Ribot ha optado por tensionar el estatuto de lo real y de la ficción en dos sentidos: primero, habilitando un espacio natural, real, como escenario heterotópico donde la fantasía puede realizarse de forma efectiva; y, en segundo lugar, estableciendo un pacto de ficción con los bailarines, que desemboque en la culminación más realista de las capacidades por ellos imaginadas.

La pieza propone, pues, una mirada realista hacia las potencialidades de las personas con diversidad funcional a través del trabajo de los bailarines de *Dançando com a diferença*, reforzando además sus cualidades más bellas, deseables y poéticas. Fruto de la confluencia de su autonomía — objetivo principal de este conjunto de danza contemporánea profesional — y de la libertad artística que La Ribot ha confiado a sus miembros, se obtiene como resultado una pieza escénica ejemplar en tanto que experiencia ética, política y estética.

Por una parte, mediante la recuperación del mito y la apuesta por una subjetividad femenina plural, *Happy Island* recrea un espacio donde las relaciones humanas son libres e igualitarias; donde la singularidad de cada uno de sus habitantes convive en armonía con una conciencia común, que inserta a los individuos el un sentir colectivo. La puesta en escena de identidades porosas — reales y ficticias, complementarias, aunque en tensión entre sí — subraya el relativismo de la *persona*, en un constante devenir que resulta de las capacidades reales e imaginadas de los bailarines: “Más allá de la fortaleza [...] del *individuo* autónomo, la brecha permite a la *persona* heterónima expresar las múltiples facetas de su deseo. Fuesen éstas las más sombrías, las más inmorales, las menos conformes a su identidad²⁶”. El distanciamiento que necesariamente genera la elaboración de ficciones da lugar a la representación ética²⁷ del deseo sexual, individual y colectivo, promovido y reivindicado por personas con diversidad funcional. En última instancia, al mostrar el estado sexual de un grupo, se consigue reflejar y reforzar efectivamente su estatus político y social. Siguiendo a Wilkerson, la agencia sexual no consiste solo en la capacidad de elegir, participar o rechazar los actos sexuales, sino que debe ser entendida “as a more profound good which is in many ways socially based, involving not only a sense of oneself as a sexual being, but also a larger social dimension in which others recognize and respect one’s identity²⁸”.

Por otra parte, el desdoblamiento humano en la alteridad divina apunta hacia la pérdida consciente del sujeto racional para fundirse en un conjunto sensible más vasto, el contexto ideal que propicia tiene la comunión colectiva con lo místico. La comunicación deja de fundamentarse en el lenguaje para abrazar nuevas formas arraigadas en los sentidos. Es precisamente aquí, en esta “socialización específica” o “pasión compartida” que celebran los habitantes de la “isla feliz”, donde Maffesoli identifica la ética intrínseca en la *estética* del estar-juntos: “Es una ética en el sentido

26. MAFFESOLI, Michel, *La tajada...*, *op. cit.*, 2005, pág. 128.

27. SÁNCHEZ, José A., *Cuerpos ajenos*, Madrid, La uña RoTa, 2017, pág. 33.

28. WILKERSON, Abby, “Disability, Sex Radicalism and Political Agency”, *NWSA Journal*, vol. 14, nº 3, 2002, pág. 35.

fuerte del mismo: lo que permite que a partir de algo que es exterior a mí se pueda operar un reconocimiento de mí mismo. Este algo exterior puede ser otro mí mismo²⁹”.

El posicionamiento ético de *Happy Island* permite a la pieza superar la mera persecución de la autonomía, propia del individuo moderno aislado (o “insularizado”), para proponer en su lugar un espectáculo colectivo legítimamente artístico, donde los individuos con diversidad funcional son, sobre todo, artistas que disfrutan viviendo por y para las artes escénicas.

29 . MAFFESOLI, Michel, *En el crisol...*, op. cit., 2007, pág. 32.