

# Re-coreografiando parejas homónimas: la educación en danza de Rancière con Loïe Fuller\*

Por Joshua M. Hall\*\*

Traducción: Leandro A. Cuellar\*\*\*

**Resumen:** el filósofo contemporáneo Jacques Rancière ha sido criticado por una concepción de "política" que es insensible a la disminuida agencia de los oprimidos corpóreamente. En un artículo reciente, Dana Mills encuentra una solución a este supuesto problema en el libro más reciente de Rancière traducido al inglés, *Aisthesis*, en su capítulo sobre los escritos de Mallarmé sobre la bailarina moderna Loïe Fuller. Mi primera sección argumenta que la lectura de Mills exagera una "homonimia" (término de Rancière) en el uso de la palabra "inscripción" por parte de Rancière, que para él significa o bien un tallado literal vicioso en cuerpos vivos, o bien un tallado figurativo virtuoso en cuerpos no vivos. El primero, lo llamo "tallado corpóreo", mientras que el segundo es la "escritura corpórea" que considero que Mallarmé afirma en Fuller. Mi segunda sección observa que Rancière mismo pasa por alto una homonimia en Mallarmé sobre Fuller, a saber, "baile", que significa tanto "ballet" como baile en general (incluyendo el de Fuller). Mi tercera sección concluye que el capítulo de Rancière sobre Fuller incluye otra homonimia de "baile", que significa o bien "baile de concierto" o lo que he llamado un nuevo "arte del meta-movimiento" en Fuller. Este último arte, concluyo, es equivalente a la "escritura corpórea" de Mallarmé y puede entenderse como una nueva forma de educación en danza, en busca de una nueva utopía de trabajadores-danzantes.

**Palabras clave:** Jacques Rancière; danza; Stéphane Mallarmé; Loïe Fuller; justicia social.

---

\* Nota de traductor: la revista y el autor Joshua M. Hall han autorizado la traducción al español del texto: *Rechoreographing Homonymous Partners: Rancière's Dance with Loïe Fuller*, *Journal of Aesthetic Education* 56(3): 2022, 44-62.

\*\* Joshua M. Hall, trabaja como esteticista clínico en el Centro Médico UAB, obtuvo su doctorado en la Universidad Vanderbilt y se desempeñó como profesor asistente de Filosofía con seguimiento de la titularidad en la Universidad William Paterson. Su investigación se enfoca en los límites de la filosofía a través de diversas lentes históricas y geográficas, particularmente en la intersección entre estética, psicología y justicia social. Esto incluye sesenta y cinco artículos revisados por pares (incluidos en *The Pluralist*, *Philosophy and Literature* y *Essays in Criticism* de la Universidad de Oxford), diez capítulos en antologías y la coedición (junto con Sarah Tyson) de *Philosophy Imprisoned: The Love of Wisdom in the Age of Mass Incarceration*. Además, su trabajo relacionado con las artes incluye una nominación, por parte de los editores de la revista literaria *Verdad*, para formar parte de la antología anual *Best of the Net Anthology*, una colección de minilibros (*Bachata Adobe*) y poemas publicados en numerosas revistas literarias (recientemente en *North Dakota Quarterly*, *Folio*, *Off the Coast* y *Roanoke Review*).

\*\*\* Leandro A. Cuellar, reside en Buenos Aires y se encuentra a punto de concluir su formación académica en el Profesorado de Nivel Medio y Superior en la reconocida Universidad Nacional de General Sarmiento (Los Polvorines). Con una destacada trayectoria educativa, ha asistido a escuelas bilingües e institutos especializados en lengua inglesa, nutriendo así su pasión por el idioma. E-mail: leandrocuellarok@gmail.com

## 1. Introducción

El presente artículo plantea un nuevo tipo de encuentro educativo en la danza con Jacques Rancière. Motivado en parte por la objeción frecuente de los críticos de Rancière de que su filosofía (de ruptura democrática) socava involuntariamente la agencia de los oprimidos corporalmente. La solución a este problema, argumento, radica en su concepto de "homonimia", cuando este último se reinterpreta como un dúo entre dos parejas de baile figurativas, cuyo baile puede ser re-coreografiado. La homonimia también está en juego en el compromiso más sostenido de Rancière con la danza, concretamente en su análisis reciente de la crítica de danza del poeta simbolista Stéphane Mallarmé al pionero de la danza moderna Loïe Fuller. Más precisamente, identifico un caso crucial de "homonimia" en las interpretaciones de Rancière tanto del poeta como del coreógrafo, y en la interpretación de estos dos por parte de Lois McNay. Es en este momento que encuentro la posibilidad de un nuevo tipo de educación en la danza a través del ejemplo de Fuller<sup>1</sup>.

Para elaborar, McNay pasa por alto la "inscripción" de homonimia en Rancière, que puede significar tanto un "tallado" corporal negativo como una "escritura corpórea" positiva. Rancière pasa por alto la "danza" de homonimia en Mallarmé, que puede significar tanto "ballet" como "danza" (incluyendo la danza moderna). Y finalmente, Rancière pasa por alto su propia homonimia de "danza" en su capítulo sobre Fuller, que puede significar tanto "danza de concierto" como un nuevo "arte de meta-movimiento". Mi re-coreografía de estos parejas homónimas es emparejar la "escritura corpórea" de Rancière con la "danza moderna de Fuller" de Mallarmé y el "arte de meta-movimiento" de Rancière. Este trío, sugiero, es el lugar propuesto por Rancière para potenciar la agencia de los oprimidos corporalmente, una nueva forma de educación en la danza orientada hacia una utopía de trabajadores-danzantes, practicando un nuevo arte moderno de meta-movimiento a través de la escritura corpórea. Este nuevo arte va más allá de la danza de concierto hacia la danza serpentina de Fuller y las imágenes fílmicas de baile de Chaplin, y, por lo tanto, incluso más allá de la distinción entre danza literal/figurativa, y en eso radica su promesa educativa.

## 2. Crítica a la danza de Rancière

Aunque existe una creciente literatura secundaria sobre Rancière, sólo hay una obra académica que considera su compromiso con la danza, por lo que es allí donde me centraré<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Para más información sobre la educación estética y educación emancipadora vea: Tyson E. Lewis, *The aesthetics of education: Theatre, curiosity, and politics in the work of Jacques Rancière and Paulo Freire*. (London: Bloomsbury Academic, 2014).

<sup>2</sup> La interpretación más influyente de Rancière en inglés, tal vez, es Todd May. Veá Todd May, *The Political Thought of Jacques Rancière* (Edinburgh, 2008). También puede ver Samuel A. Chambers, *The Lessons of Rancière* (Oxford: Oxford University Press, 2014). Otra reciente se puede encontrar en Davide Panagia, *Rancière's Sentiments* (Durham, NC: Duke University Press, 2018). Y, para una buena introducción, vea Jean-Philippe Deranty, *Jacques Rancière: Key Concepts* (London: Routledge, 2014).

Dana Mills introduce su interpretación de Rancière sobre Fuller al señalar que varios académicos objetan que su concepto de "política" no proporciona un espacio positivo e institucional para la justicia social<sup>3</sup>. Por ejemplo, cita la afirmación de McNay de que Rancière, junto con los teóricos democráticos radicales en general, subestima lo que Bourdieu llama "sufrimiento social", o sea, el hecho de que la opresión puede disminuir la capacidad de agencia en la corporeidad de los oprimidos<sup>4</sup>. Aunque Mills reconoce la legitimidad de críticas como la de McNay, concluye, no obstante, que una respuesta satisfactoria a estas críticas se sugiere en el libro reciente de Rancière, *Aisthesis: Escenas del régimen estético del arte*, más precisamente en su capítulo sobre la crítica formal de danza de Mallarmé a la pionera de la danza moderna Loïe Fuller (1862-1928)<sup>5</sup>.

Mills argumenta que Mallarmé y Rancière pasan por alto la agencia de la revolucionaria técnica de danza de Fuller, que Mills identifica como el poder detrás de que el cuerpo de Fuller se vuelva "ilocalizable" en su famosa danza serpentina<sup>6</sup>. Según Mills, este poder de hacer que el cuerpo sea ilocalizable constituye la inscripción que también podría desplegarse en el nivel del sujeto político de Rancière. Es decir, el sujeto político solo podría parecer que no tiene un lugar, mientras en realidad opera detrás de escena, comprometido (como la danza de Fuller) en la "escritura corpórea" de Mallarmé. Por ejemplo, Mills se refiere a Isadora Duncan, quien basó la fundación de la danza moderna en su encarnación (pies descalzos en lugar de zapatillas de punta) y en su género (movimiento naturalista para los cuerpos de las mujeres en lugar de la artificialización del ballet). Mills concluye que la danza de Duncan fue "inscrita", citando la interpretación de ese concepto en Rancière por Aletta Norval, en los cuerpos de sus numerosos estudiantes y audiencias.

Para entender mejor lo que Mills significa por "inscripción", ahora retomo al artículo de Norval. Para empezar, describe la "inscripción" como involucrando tanto un "tallado" como una "escritura en el cielo"<sup>7</sup>. Esto plantea la pregunta, desde el principio, de cómo "inscripción" podría ser ambas cosas simultáneamente, dado que la escritura en el cielo es un despliegue temporal en un fondo gaseoso, mientras que el tallado es una alteración permanente de una superficie sólida. Desafortunadamente, la posterior elaboración de Norval sobre la "inscripción" no aclara los problemas, es decir, "proyectar e inscribir nuevas y nunca antes vistas formas de

<sup>3</sup> Veá Liesbeth Groot Nibbelink, "Radical intimacy: Ontroerend Goed meets the emancipated spectator," *Contemporary Theatre Review* 22, no. 3 (2012): 412-20.

<sup>4</sup> Puede verse Lois McNay, *The Misguided Search for the Political* (Cambridge, UK: Polity, 2014). Esto me parece *prima facie* plausible dado el *magnum opus* temprano de Rancière, *La noche de los proletarios*, que relata el sufrimiento que paraliza la agencia impuesto a varios grupos del proletariado francés del siglo XIX. Volveré a este tema más adelante.

<sup>5</sup> Veá Jacques Rancière, *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, traducido por Zakir Paul (London: Verso 2013); Stéphane Mallarmé, *Divagations*, traducido por Barbara Johnson (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007); y Aletta J. Norval, "Writing a Name in the Sky': Rancière, Cavell, and the Possibility of Egalitarian Inscription," *The American Political Science Review* 106, no. 4 (2012): 810-826.

<sup>6</sup> Dana Mills, "The Dancing Woman is the Woman Who Dances into the Future: Rancière, Dance, Politics," *Philosophy & Rhetoric* 49, no. 4 (2016): 482-499, 487.

<sup>7</sup> Norval, "Writing a Name," 814.

ser y actuar en los imaginarios políticos existentes"<sup>8</sup>. Por un lado, las frases "proyectar" e "en los imaginarios políticos existentes" suenan más como escritura temporal en el cielo; por otro lado, la frase "formas de ser y actuar" suena más como la durabilidad del tallado. De esta manera, la interpretación de Norval sobre la "inscripción" comienza a sonar como un ejemplo de lo que Rancière llama una "homonimia", que la filosofía divide en sus significados componentes. En mis términos, la filosofía re-coreografía a los socios conceptuales de una homonimia que danza. Como lo expresa Rancière en *La política de la estética*, "Lo que he intentado pensar no es una dialéctica negativa, sino más bien una contradicción positiva", una "tensión galvanizante"<sup>9</sup>. Como él elabora en *Disenso*, la filosofía "despliega los intervalos que ponen a trabajar la homonimia" en los discursos teóricos, lo que hace de la filosofía "una práctica inseparablemente igualitaria o anarquista... de desclasificación que socava toda vigilancia de dominios y fórmulas"<sup>10</sup>. En otras palabras, los discursos teóricos (como la filosofía) se basan en conceptos (como "filosofía") que difuminan dos o más conceptos distintos (como "amor a la sabiduría" y "sabiduría"), cuya reconfiguración es responsabilidad de la filosofía. Volveré a este tema a continuación e intentaré re-coreografiar tres de esas homonimias. Volviendo a la homonimia de "inscripción", su importancia para las interpretaciones de Norval y Mills sobre Rancière es la siguiente: sus defensas de él se basan en la afirmación de que "la inscripción" aleja su concepto de "política" de una mera interrupción y lo orienta hacia una estabilidad constructiva. Como lo plantea Norval, Rancière se enfrenta al siguiente dilema:

*Por un lado, la democracia se presenta como rupturista, como un momento de quiebre respecto al orden prevaleciente. Por otro lado, la experiencia democrática debe ser capaz de intervenir y reconfigurar ese orden, lo cual solo es posible si no toma la forma de una ruptura o un quiebre completo.*<sup>11</sup>

Norval afirma haber resuelto este dilema al identificar (además de la 'desidentificación' que Rancière explícitamente postula como base de su 'sujeto político') la posibilidad de "(re)inscripción" y "reconfiguración"<sup>12</sup>.

Para ilustrar estos dos últimos fenómenos, Norval recurre a uno de los ejemplos favoritos de Rancière en política: el juicio de 1832 al revolucionario Auguste Blanqui, quien, cuando fue cuestionado por el magistrado sobre su profesión, respondió simplemente: "proletario"<sup>13</sup>. Al hacerlo, Rancière observa que Blanqui utilizó el poder homónimo de "profesión", que él re-coreografía como las dos parejas de baile de 'carrera' (que uno persigue) y "credo" (que uno

<sup>8</sup> Norval, "Writing a Name," 813.

<sup>9</sup> Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, ed. And trans. Gabriel Rockhill (New York: Bloomsbury, 2004), 54, 55.

<sup>10</sup> Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. y traducido por Steven Corcoran (New York: Bloomsbury, 2015), 226.

<sup>11</sup> Norval, "Writing a Name," 813.

<sup>12</sup> Norval, "Writing a Name," 825.

<sup>13</sup> Norval, "Writing a Name," 818.

declara). Aunque coincido con Norval en que la inscripción y la reconfiguración son dimensiones esenciales de lo político para Rancière, no estoy de acuerdo en que deban implicar las identificaciones a largo plazo de individuos. En cambio, encuentro en Rancière una predominancia de identificaciones de grupos a corto plazo.

Como Rancière escribe en su libro *El desacuerdo*: "la política es principalmente un conflicto sobre la existencia de un escenario común y sobre la existencia y el estatus de aquellos presentes en él", quienes son los "intérpretes" en ese escenario<sup>14</sup>. En estos términos, mientras Norval insiste en que el cambio político sostenible requiere de una figura ejemplar (como el proletario revolucionario Blanqui) que adopte una nueva identidad permanente, yo considero suficiente que un pequeño grupo de personas ocupe un escenario teatral literal o figurativo e identifique con un personaje o papel específico en un drama en desarrollo. Un ejemplo, también citado frecuentemente por Rancière, son los activistas de mayo del '68, que se identificaron con el lema: "¡Todos somos judíos alemanes!"<sup>15</sup>.

Así, la construcción de lo político en Rancière no es obra de las masas anónimas ni del héroe solitario. En cambio, es obra de pequeños grupos de intérpretes: habitantes de la frontera, marginados y transitorios. Estos pequeños grupos atraviesan las escrituras de Rancière como familias gitanas o compañías de circo, sosteniéndose a sí mismos a través de actuaciones en mundos temporalmente hostiles y cambiantes.

Por ejemplo, en *La noche de los proletarios*, Rancière no se enfoca en las masas de trabajadores de fábricas que quedaron en la miseria después de la Revolución de julio, ni en ningún héroe solitario de los mismos, sino que se enfoca en pequeños grupos de artesanos y profesionales semicalificados, mientras encuentran su camino literal y figurativamente a través de una Francia temporalmente desestabilizada. En palabras de Rancière, tales grupos intermedios representan "la clase fundamental contaminada por las ilusiones y formas indecisas de acción propias de los intermediarios: pequeños burgueses, artesanos y tenderos, que se introducen en todos los poros del tejido natural"<sup>16</sup>. Estos artistas trabajadores híbridos incluyen al "trabajador-escritor" J. P. Gilland (yerno de un "poeta-tejedor" no nombrado), un "sastre-poeta" no nombrado y el "poeta-zapatero" Savinien Lapointe.<sup>17</sup>

Por lo tanto, no es como proletarios, ni como miembros de un gremio comercial, ni como burgueses que estos pequeños grupos de personas crearon un nuevo sujeto político, sino como actores, desempeñando roles temporales y dinámicos. Como lo expresa Rancière en *El desacuerdo*, son "sujetos que no tienen cuerpos consistentes" y en cambio "son intérpretes fluctuantes"<sup>18</sup>. Esto parece estar muy alejado de la interpretación de Norval de la "inscripción" como la talla de identidades individuales a largo plazo. Basándose en esta última interpretación,

<sup>14</sup> Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy*, tans. Julie Rose (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), 26-27.

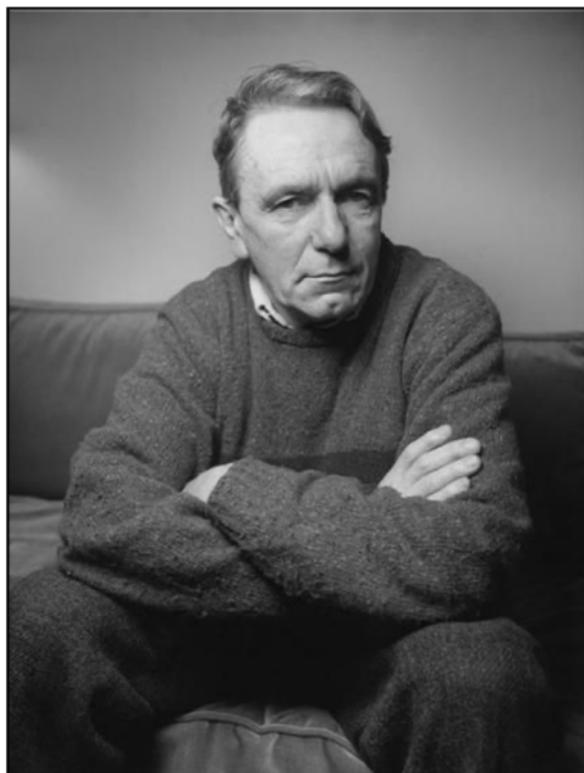
<sup>15</sup> Mills, "The Dancing Woman," 813.

<sup>16</sup> Jacques Rancière, *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-century France*, Traducido por John Drury (New York: Verso, 2012), 26.

<sup>17</sup> Rancière, *Proletarian Nights*, 4, 8, 14.

<sup>18</sup> Rancière, *Disagreement*, 89.

Mills va un paso más allá de Norval, conceptualizando esta talla de identidades individuales a largo plazo como una talla específicamente en los cuerpos de los individuos. Es aquí donde la tensión entre "escritura en el cielo" y "tallado" se vuelve más vívida y me parece vívidamente problemático. La solución consiste en aplicar el concepto de "homonimia" de Rancière a su propio uso de "inscripción", una re-coreografía de las dos parejas conceptuales que denominaré "escritura corpórea" y "tallado corporal".



*Rancière*

Junto a las referencias más numerosas y neutrales o positivas a "inscripción" en los escritos de Rancière (que Norval y Mills enfatizan), también hay muchas referencias peyorativas. Por ejemplo, en *La noche de los proletarios*, varias de las numerosas referencias a "inscripción" son decididamente negativas, en un sentido amplio foucaultiano y deleuziano de "inscripción" como la marca de los opresores en la corporeidad de los oprimidos. En una de estas referencias, Rancière se refiere a "deudas demasiado profundamente inscritas en la carne y el corazón como para saldarlas más tarde con aumentos salariales"<sup>19</sup>. En otro ejemplo, después de referirse a la estructura del Panóptico en las nuevas fábricas del siglo XIX en Francia, Rancière agrega que "no se necesita una arquitectura peculiar para estampar la omnipresencia del dominio y la servidumbre en el cuerpo de los trabajadores", lo cual se debía a "las lesiones y contusiones que inscriben la arbitrariedad del poder del Capital en el cuerpo de los 'malditos'"<sup>20</sup>. Y en *The Politics*

<sup>19</sup> Rancière, *Proletarian Nights*, 168.

<sup>20</sup> Rancière, *Proletarian Nights*, 233, 234.

of *Aesthetics* se observa que "el arte de las imitaciones es capaz de inscribir sus jerarquías y exclusiones específicas en la distribución mayor de las artes liberales y las artes mecánicas"<sup>21</sup>.

En general, encuentro un patrón en los escritos de Rancière en el cual la inscripción en cuerpos vivos (en contraposición a la inscripción en objetos inanimados) es o bien (a) positiva/neutral y figurativa, o (b) negativa y literal. En *Aisthesis*, por ejemplo, hay veinte instancias de "inscribir", trece de las cuales son figurativas y positivas/neutral, y siete de las cuales son literales. De estas últimas, cinco son marcas positivas en materiales artísticos (como piedra, lienzo y película), y dos son marcas negativas en cuerpos vivos<sup>22</sup>. Del mismo modo, en *The Politics of Aesthetics* hay once instancias de "inscribir", todas ellas son positivas/neutral y figurativas. Sin embargo, en ninguno de estos textos hay una sola inscripción positiva/neutral y literal en un cuerpo vivo.

Esta evidencia textual parece respaldar mi re-coreografía de la inscripción, cuando se aplica a cuerpos vivos, en las parejas conceptuales "escritura corpórea" y "tallado corporal", que corresponden a las dos partes mencionadas anteriormente en la descripción de Norval de "inscripción". La primera, alineada con la frase "escritura en el cielo" y nombrada según la frase de Mallarmé, la defino como "la escritura positiva y figurativa de un sujeto político". La segunda, alineada con su palabra "tallado", la defino como "la escritura negativa y literal en el cuerpo del sujeto político". En resumen, "escritura corpórea" es el acto del emancipador político, y "tallado corporal" es el resultado de la opresión policial de cuerpos no contados. Por lo tanto, solo el primero tiene el potencial para lo que estoy llamando un nuevo tipo de educación en la danza.

Tal vez la razón por la que Mills, Norval y Rockhill pasan por alto estas tensiones dentro de "inscripción" es que, al tratar de satisfacer a los críticos de Rancière, subestiman el poder del arte para iluminar políticamente nuevas formas en los escenarios (literales y figurativos) de la política. Tales escenarios, quiero sugerir, constituyen el locus de una forma superior de política constructiva en Rancière, ni mera ruptura (como afirman sus críticos), ni una institución permanente (hacia la cual sus defensores intentan orientar su pensamiento), sino un punto intermedio más feliz. Considere la puesta en escena de obras de arte (como lienzos de pinturas, papel de libros y escenarios teatrales) y discursos políticos (que a menudo tienen lugar en escenarios literales, como los de gimnasios, escuelas e iglesias). En palabras de Rancière en *Políticas de la estética*, "la política se desarrolla en el paradigma teatral como la relación entre el escenario y el público, como el significado producido por el cuerpo del actor, como juegos de

<sup>21</sup> Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 40.

<sup>22</sup> En el glosario adjunto a su traducción al inglés de *The Politics of Aesthetics*, Gabriel Rockhill ofrece una instancia de inscripción positiva y literal en un cuerpo vivo: a saber, 'el significado se inscribe como jeroglíficos en el cuerpo de las cosas' (Rancière, 'The Politics of Aesthetics', 85). Así, al igual que Norval y Mills, Rockhill parece combinar (quizás inconscientemente) (a) la inscripción positiva y figurativa en cuerpos no vivos, y (b) la inscripción negativa y literal en cuerpos vivos, para crear un nuevo tipo, a saber, © la inscripción positiva y literal en cuerpos vivos. Dado que © está presente raramente, si es que lo está, en la obra de Rancière, parece inadecuado como base para una política constructiva en su obra.

proximidad o distancia"<sup>23</sup>. Además, este locus teatral puede ser un sitio para la educación pública a través de actuaciones de danza en el escenario.

En otras palabras, cuando un nuevo sujeto político entra en el escenario de Rancière, lo hace como un conjunto, armado con nuevos nombres o epítetos (como "¡Todos somos judíos alemanes!"), y este conjunto articula una nueva visión imaginativa que re-coreografía los espacios de aparición a través de una escritura corporal que empodera la lucha política por una nueva división de lo sensible.

Para expresar esta interpretación de manera más formal, la política constructiva de Rancière consiste en (1) representaciones escenificadas de (2) obras de arte individuales pertenecientes a (3) diversas tradiciones históricas. En otras palabras, lo que lleva la política de Rancière más allá de una mera ruptura es la perturbadora perpetuación de las tradiciones artísticas y políticas. Volviendo a Fuller, el verdadero poder de su "escritura corporal" es que sostuvo la tradición de la danza de concierto occidental al separar de manera disruptiva a los socios homónimos de "danza" y "ballet". Para comprender mejor los detalles de esta "escritura corporal", ahora me dirijo a su fuente autoritaria: la crítica de danza de Stéphane Mallarmé.

### 3. La re-coreografía de "ballet" de Mallarmé y la "danza" (moderna)

Ambas piezas de crítica de danza de Mallarmé que analiza Rancière, es decir, "ballets" y "Los fundamentos del ballet", se pueden encontrar en la colección de escritos de Mallarmé llamada *Divagaciones*, en la sección titulada "Garabateado en el teatro". Aquí considero ambas piezas, junto con otras dos de "Garabateado en el Teatro". Mi conclusión es que Mallarmé no está, como dice Rancière, afirmando la danza *per se*, sino más bien criticando el ballet a favor de la danza moderna de la cual Fuller fue una pionera (en gran medida subestimada). Encuentra en Fuller un ejemplo de una nueva forma de educación en danza, liberada de las restricciones patriarcales del ballet.

Comenzando con "ballets", consiste en la crítica de Mallarmé a dos ballets específicos realizados en el Teatro Eden de París: "Viviane" (coreografiado por Luigi Manzotti en 1884) y *Les Deux Pigeons* (coreografiado por Louis Mérante en 1886). Mallarmé describe una escena del primer ballet de la siguiente manera:

*Todo el coro de bailarines no bailará, agrupado alrededor de la estrella (¿podría haberse llamado mejor!), la danza ideal de las constelaciones. ¡En absoluto! desde allí despejaría, ves a través de qué mundos, directamente hacia el abismo del arte.<sup>24</sup>*

La afirmación de Mallarmé aquí parece ser que el coreógrafo de Viviane modeló esa danza según un poema en lugar de la naturaleza (en este caso, los cielos estrellados), lo que convierte

<sup>23</sup> Rancière, *The Politics of Aesthetics*, 12.

<sup>24</sup> Mallarmé, *Divagations*, 129.

la danza en una interpretación secundaria del poema (como en sí misma la interpretación principal de las estrellas).

La lectura de Rancière de este pasaje en su capítulo sobre Fuller, sin embargo, parece pasar por alto el punto de Mallarmé. La danza de Fuller, escribe Rancière allí, "encarna exactamente la idea de la danza expresada siete años antes por Mallarmé: el cuerpo del ballet representando 'la danza ideal de las constelaciones' únicamente alrededor de la estrella central"<sup>25</sup>. La frase "el cuerpo del ballet" parece ser el intento del traductor de Rancière de traducir al inglés el término técnico "cuerpos de ballet", que se refiere al grupo de bailarines que no son protagonistas en un ballet (y que, por lo tanto, debería haberse dejado sin traducir). Si mi inferencia es correcta, entonces Rancière está equivocado cuando escribe que Mallarmé afirma que los bailarines de apoyo de Viviane ejecutan con éxito la danza de las constelaciones (ya que en el pasaje anterior indica que no lo hacen).

Después de la cita anterior, Mallarmé continúa afirmando que "la danza" (que interpreto tentativamente como que se refiere específicamente a Viviane, en lugar del ballet o la danza):

*En su incesante omnipresencia, es una síntesis en movimiento de las actitudes de cada grupo; así como cada grupo es solo una fracción que detalla el conjunto, lo infinito. De ahí resulta una reciprocidad que produce lo no individual, tanto en la estrella como en el coro, el bailarín siendo solo un emblema, nunca alguien...*<sup>26</sup>

La pregunta interpretativa crucial aquí es si Mallarmé está afirmando una desencarnación de la danza *per se*, o en cambio está criticando a Viviane como una coreografía específica de calidad inferior. En juego en la respuesta a esta pregunta se encuentran tanto la valoración de Mallarmé de la incorporación (afirmativa o negativa) como el alcance de sus observaciones (danza de concierto ballet o danza en general).

Esta tensión se intensifica aún más en el siguiente párrafo, que, dado su carácter central en el capítulo de Rancière sobre Fuller, vale la pena citar aquí en su totalidad:

*El axioma o juicio que debe ser afirmado en el caso del ballet. A saber, que la bailarina no es una mujer bailando, por estas razones yuxtapuestas: que no es una mujer, sino una metáfora, resumiendo uno de los aspectos elementales de nuestra forma: un cuchillo, copa, flor, etc., y que no está bailando, sino sugiriendo, a través del milagro de las curvas y saltos, una especie de escritura corporal, lo que llevaría páginas de prosa, diálogo y descripción expresar, si se transcribiera: un poema independiente de cualquier aparato de escritura.*<sup>27</sup>

Las implicaciones de interpretar esta segunda cita son aún más notorias y claras. A saber, ignorar la primera oración de este pasaje e interpretar "bailarina" como "bailarina en general"

<sup>25</sup> Rancière, *Aisthesis*, 99.

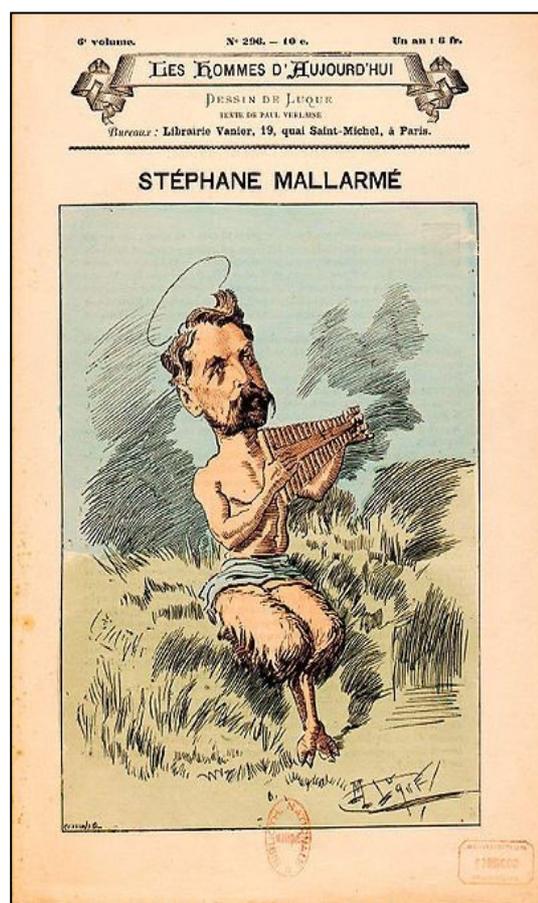
<sup>26</sup> Mallarmé, *Divagations*, 130.

<sup>27</sup> Mallarmé, *Divagations*, 130.

en lugar de "bailarina" resulta en una interpretación que, de hecho, es desencarnada y socava la agencia de la bailarina, por no mencionar que es absurda. ¿Ningún bailarín es una mujer que está bailando? (¿Se puede siquiera imaginar que escriba en su lugar "Ningún poeta es un hombre que está componiendo"?) Además, en esta interpretación de "bailarina" como "todas las bailarinas", incluso la parte más prometedora de este pasaje se ve socavada, a saber, la propuesta de Mallarmé de "escritura corporal".

Mallarmé identifica esta escritura corporal, no con "danza" (lo que afirmaría la agencia de la bailarina), sino con la "bailarina". Por ejemplo, el bailarín podría adoptar una postura y un gesto, siguiendo las órdenes del coreógrafo, que la convierte en una metáfora visual de un pájaro volador. En apoyo de esta inferencia, las últimas palabras en "Ballets", después de la referencia de Mallarmé a la "bailarina iletrada" como una "reveladora inconsciente", son las siguientes: "un signo, del cual ella es"<sup>28</sup>. Nuevamente, como en la cita anterior, el bailarín (y no la danza) se identifica con el puro gesto/signo/lenguaje, su agencia y maestría son robadas al reducirla a un objeto lingüístico de arte. Que ella es una danza, no como una maestra consciente de signos, sino como el objeto inconsciente que es un signo.

Alternativamente, en la interpretación de "bailarina" como "bailarina de ballet"<sup>29</sup> en el párrafo anterior, uno podría interpretar el pasaje como una crítica favorable al feminismo del ballet como una forma de danza específica (en contraposición a la danza moderna o el flamenco, por ejemplo). En otras palabras, quizás Mallarmé esté de acuerdo aquí (con Fuller, Duncan y las comunidades de danza moderna y posmoderna en general) en que el ballet reduce problemáticamente la plena incorporación de las mujeres al estatus de un objeto que imita otros objetos (como las criaturas imaginarias de los ballets románticos o las abstracciones de los ballets neoclásicos). En otras palabras, quizás Mallarmé sugiere que se impide a la bailarina manifestar las complejas idiosincrasias de su feminidad y canalizar la plena agencia de sus deseos en su danza (como en el método de contracción y liberación de Martha Graham).



<sup>28</sup> Mallarmé, *Divagations*, 134.

<sup>29</sup> Nota del traductor: Se traduce la palabra inglesa "ballerina" por bailarina de ballet para distinguirla de "dancer" (bailarín/a) de cualquier tipo de baile.

Además, en esta interpretación alternativa de "bailarín" como "bailarina", la parte más prometedora del pasaje (sobre "escritura corporal") también se redime. A saber, la reducción del ballet (en lugar de la danza en general) a "escritura corporal" equivale a una reducción de una forma específica de danza que, desde una perspectiva feminista, siempre ha sido reduccionista y desempoderante para las bailarinas en relación con su género. En otras palabras, la descripción de Mallarmé de la "escritura corporal", cuando se entiende como aplicada al ballet, podría constituir una crítica de la escritura corporal en el ballet como mera herramienta para el coreógrafo. Y el coreógrafo, a su vez, que casi siempre era masculino en la época de Mallarmé, era simplemente la herramienta del texto operístico o poético para el ballet.

La evidencia textual en Mallarmé para esta interpretación de "bailarín" como "bailarina" se puede encontrar en su ensayo posterior, "The Only One Would Have to Be as Fluid". Allí, afirma que uno no puede "reconocer en el Ballet el nombre de la Danza, que es, si lo desean, un lenguaje jeroglífico"<sup>30</sup>. A diferencia de la bailarina, que, según él, "no entiende otra forma de elocuencia [que los 'pasos'], ni siquiera la del gesto", quizás la bailarina en general para Mallarmé (¿como Fuller?) todavía podría ser la maestra de su escritura corporal original, al igual que el poeta es el maestro de su escritura literal<sup>31</sup> (presumiblemente masculina). Además, dado que esta cita sobre los jeroglíficos identifica dichos jeroglíficos con "danza" (en lugar de con la "bailarina de ballet"), queda una posible distancia ontológica entre la obra de arte y el artista (o entre "obra" y "trabajador") suficiente para evitar una reducción de la bailarina a su "escritura" corporal.

En el contexto de mi lectura de Mallarmé, la interpretación de Rancière de su afirmación de que "Ella no es una mujer que baila" es novedosa y significativa para la danza específica a la que se aplica esa afirmación, es decir, la danza serpentiforme de Fuller. Rancière afirma que Mallarmé escribe esta famosa línea "casi anticipándose" a Fuller<sup>32</sup>. En comparación con la interpretación de "bailarín" como "bailarín(a)", la interpretación de Rancière de "bailarina" como "Fuller" es claramente una mejora significativa. En primer lugar, a diferencia de la mayoría de las formas de danza (y todo el ballet), la danza serpentiforme de Fuller casi no implica locomoción (lo que la convierte en un portador más apropiado del descriptor "ella no está bailando"). Además, lo que se involucra en la apariencia de danza en el trabajo de Fuller es un vestido (en lugar del cuerpo de Fuller), que como tal podría ser manipulado igualmente por un intérprete masculino (lo que hace que la danza de Fuller sea un portador más apropiado del descriptor "ella no es una mujer").

Sin embargo, hay un problema significativo con la interpretación de Rancière, que recuerda un problema similar en su interpretación de la crítica de Mallarmé a la "danza ideal de las constelaciones". En primer lugar, el referente de "el bailarín no es una mujer bailando" de Mallarmé no es explícitamente "Fuller", lo que significa que Rancière le está atribuyendo a Mallarmé una perspectiva sobre la danza de Fuller que el poeta no articuló explícitamente. Más

<sup>30</sup> Mallarmé, *Divagations*, 139.

<sup>31</sup> Mallarmé, *Divagations*, 133.

<sup>32</sup> Rancière, *Aisthesis*, 103.

importante aún, al leer "bailarina" como "Fuller", Rancière está (a) afirmando una cuenta de la danza en general que afirma problemáticamente la desencarnación de la bailarina en general, o (b) confundiendo una crítica potencialmente feminista y simpática al ballet con una simple afirmación de Fuller. En resumen, Rancière está (a) éticamente equivocado junto a Mallarmé, o (b) hermenéuticamente equivocado acerca de Mallarmé.

Como lectores de Mallarmé y Rancière, no podemos tener a ambos buenos y correctos al mismo tiempo en este caso. Por lo tanto, propongo que cortemos lo que podría haber parecido inicialmente un hilo interpretativo feliz, que va desde Mallarmé a través de Rancière hasta Fuller. Esto nos permitiría preservar intacto lo que es, argumentativamente, lo más valioso en Mallarmé, a saber, una crítica simpática al feminismo del ballet a favor de la danza de Fuller. Afortunadamente, aún se puede trazar un camino independiente hacia una conclusión de espíritu similar en Rancière. Como exploraré en mi próxima sección, el homónimo "bailar" se puede volver a coreografiar en sus parejas conceptuales que bailan de (1) una forma de danza de concierto formal inferior (incluido el ballet) y (2) un nuevo arte en Fuller que llamo "meta-movimiento".

#### 4. La re-coreografía de Rancière de la "danza" y el "arte de meta-movimiento"

Mi lectura de Rancière comienza, siguiendo la lectura de Mills sobre él, con el capítulo en *Aisthesis* sobre Fuller. El título del capítulo de Rancière, "La Danza de la Luz: París, Folies Bergère, 1893," sugiere de inmediato la misma controversia que en los "Ballets" de Mallarmé: aquí en Rancière, se trata de la luz, no la mujer, quien baila. Más precisamente, la luz baila con "un nuevo cuerpo, liberado del peso de su carne, reducido a un juego de líneas y tonos, girando en el espacio", en un "renacimiento estético"<sup>33</sup>.

Rancière presenta a Mallarmé como alguien que "intentó formular esta nueva estética en torno a tres conceptos: figura, sitio y ficción", y luego define dos de estos tres conceptos, que implícitamente proyecta sobre el poeta. Primero, la "figura" es "el potencial que aísla un sitio y construye este sitio como un lugar propio para apoyar apariciones, sus metamorfosis y su evaporación". Segundo, "ficción" es "la exhibición regulada de estas apariciones"<sup>34</sup>.

Es importante señalar que Fuller, como bailarina y coreógrafa, se reduce así a un potencial puro. No está claro, sin embargo, si esta reducción es realizada por Mallarmé, por Rancière o ambos, debido al uso que hace Rancière aquí de lo que los teóricos literarios llaman "discurso indirecto libre". En esta técnica, el lector no puede determinar si la voz narradora es la del autor, el narrador o una combinación de ambos. Rancière utiliza esta estrategia de discurso indirecto libre de manera generalizada en su obra, especialmente en sus estudios históricos. (Por ejemplo, en *El maestro ignorante*, las voces de Rancière y su protagonista, el educador democrático radical Joseph Jacotot, a menudo son indistinguibles).

<sup>33</sup> Rancière, *Aisthesis*, 94.

<sup>34</sup> Rancière, *Aisthesis*, 94.

Cualquiera que sea la fuente de esta reducción de Fuller, además de reducirla a un potencial puro, también reducen su danza al estatus de apariciones, como la danza de sombras en las paredes de la cueva de *República* de Platón. Utilizo la frase "danza de sombras" para resaltar, como he explorado en detalle en otro lugar (en relación con la relación de Kierkegaard con la danza), que la frase alemana traducida es "*Schattenspiel*". "*Schatten*" significa "sombra" y "*spiel*" significa tanto "juego" como "danza"<sup>35</sup>.



*Loïe Fuller*

Rancièrre sugiere que este juego de sombras es una danza de sombras en el capítulo de *Aisthesis* sobre Charlie Chaplin como coreógrafo de las sombras de la luz de la máquina cinematográfica. (Esta implicación ya está sugerida por el título de ese capítulo, "La máquina y su sombra"). Esta conexión entre juego y danza también tiene una importante implicación para Friedrich Schiller, quien ocupa el ápice heroico del régimen estético del arte de Rancièrre. El concepto central de Schiller de "*spieltrieb*", normalmente traducido como "impulso de juego" pero también traducible como "impulso de danza", es un ejemplo frecuente de la visión utópica de un pueblo que ha superado la división entre trabajador y artista<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Véase Joshua M. Hall, "Religious Lightness in Infinite Vortex: Dancing with Kierkegaard," *Epoché: A Journal of the History of Philosophy* 23, no. 1 (2018): 125-144.

<sup>36</sup> Para ver más la importancia de la danza en Schiller, véase Joshua M. Hall, "Core Aspects of Dance: Schiller and Dewey on Grace," *Dance Chronicle* 40, no. 1 (2017): 74-98.

Volviendo a los tres términos de la nueva estética (figura, ficción y sitio), "sitio" es el único término que Rancière no define explícitamente, pero también parece ser el único término aparentemente sustancial para él. Específicamente, "sitio" parece ser, implícitamente, el espacio donde el potencial del bailarín puede materializarse, en forma de ilusiones de la danza (como la flor y las olas evocadas por el vestido serpentina de Fuller). En este punto, si se atribuye esta estética reduccionista tanto a Rancière como a Mallarmé, la crítica de Mills (es decir, que Rancière despoja a Fuller de su corporeidad) comienza a parecer justificada. La bailarina y su danza están vacías. Sin embargo, esta imagen simple se complica inmediatamente por la descripción posterior de Rancière de la danza serpentina de Fuller.

En primer lugar, Rancière señala que Fuller misma "diseñó y popularizó" su danza. En segundo lugar, escribe que lo que Fuller "hace con el largo vestido que proyecta alrededor de sí misma" es "dibujar la forma de una mariposa, un lirio, una cesta de flores, una ola creciente o una rosa"<sup>37</sup>. En tercer lugar, califica que estos dibujos corporales "son principalmente giros puros: espirales y remolinos centrados y guiados por su cuerpo"<sup>38</sup>. Observa cómo, en los tres momentos, Rancière atribuye agencia a Fuller y a su cuerpo. Además, Rancière agrega que el vestido de Fuller "es el complemento que el cuerpo se da a sí mismo para cambiar su forma y su función"<sup>39</sup>. En otras palabras, el vestido es la primera pieza de tecnología de baile del cuerpo, extendiendo la danza más allá de lo meramente orgánico, hasta el límite entre la danza y las otras artes (incluyendo la moda y la iluminación teatral).

Además, incluso el momento que parece más desempoderador en la descripción de Rancière de la danza de Fuller, es decir, su referencia a su cuerpo como "un 'centro muerto'", es simplemente otra cita de Mallarmé (y, por lo tanto, no necesariamente la opinión de Rancière). Al igual que con la reducción anterior de Fuller a potencial y su danza a simples apariciones, así también con esta cita de "centro muerto", no está claro si se atribuye solo a Mallarmé o a ambos, Mallarmé y Rancière. Una razón para inclinarse hacia la interpretación solo de Mallarmé es que Rancière inmediatamente después atribuye nuevamente agencia a Fuller (por cuarta vez), al referirse al "cuerpo que utiliza un instrumento material para producir un medio sensible de sensaciones que no se le asemeja de ninguna manera"<sup>40</sup>.

Incluso la frase que Mills enfatiza repetidamente en su crítica de la descripción de Rancière de la danza de Fuller, es decir, "cuerpo ilocalizable", solo aparece después de que Rancière primero afirma "el artificio a través del cual un cuerpo se extiende para engendrar formas en las que desaparece"<sup>41</sup>. Rancière parece anticipar así la afirmación de Mills de que la supuesta desaparición del cuerpo bailarín de Fuller es simplemente la apariencia de una desaparición, y una que está directamente empoderada por la técnica de danza incorporada de Fuller. En apoyo de esta posibilidad, en la siguiente página Rancière escribe que "el cuerpo del

<sup>37</sup> Rancière, *Aisthesis*, 95.

<sup>38</sup> Rancière, *Aisthesis*, 95.

<sup>39</sup> Rancière, *Aisthesis*, 96.

<sup>40</sup> Rancière, *Aisthesis*, 96.

<sup>41</sup> Rancière, *Aisthesis*, 97.

bailarán constituye tanto la operación del poema como la superficie en la que está escrito", y que Fuller "es una aparición autosuficiente". Esta última frase, argumento, es más significativa para las preocupaciones de Mills que "cuerpo ilocalizable", porque sugiere que Rancière reconoce a Fuller como más plenamente encarnada que su audiencia no bailarina. Es decir, para Rancière, el cuerpo de Fuller es autosuficiente, no sólo para sostener su encarnación cotidiana, sino también para crear un nuevo tipo de encarnación aparente en el escenario de la danza. Para respaldar esta interpretación, Rancière también afirma que el trabajo de baile de Chaplin es un empoderamiento tecnológico de su encarnación cotidiana, en lugar de una reducción de la misma.

Habiendo advertido contra una identificación apresurada de las interpretaciones de Rancière y Mallarmé sobre la danza de Fuller, y habiendo sugerido cómo la interpretación de Rancière podría defenderse contra la crítica de Mills de que Rancière desencarna a Fuller, paso ahora a una lectura de todo el capítulo de Rancière sobre Fuller. La conclusión de mi lectura es que el objetivo central de Rancière es re-coreografiar la homónima "danza" en dos parejas conceptuales que bailan, "danza de concierto" y un "arte del meta-movimiento". Desde esta perspectiva, Rancière está realmente preocupado por los cuerpos, pero menos con los cuerpos de bailarines profesionales como Fuller, y más con los cuerpos de los miembros de su audiencia de clase trabajadora en el Folies Bergère, proletarios cuya emancipación se prefigura en las luces de su nueva forma de arte. Una emancipación que sus descendientes aún podrían encontrar, si vemos su trabajo como un ejemplo de una nueva forma de educación en danza.

En las primeras páginas del capítulo de Rancière sobre Fuller, afirma que su "actuación dibuja la forma general de lo que la luz hace visible", más precisamente las "formas y relaciones elementales de la forma" que "simbolizan el puro acto de aparecer y desaparecer". En resumen, la revelación principal de la luz son las formas en relación (en lugar de objetos). En el caso de Fuller, la actuación de la forma de la luz gravita en torno a su largo vestido, que Rancière llama (siguiendo a Mallarmé) un "velo", y que describe como "tanto figura como fondo"<sup>42</sup>. Es decir, (a) el vestido-como-vestido es el fondo, (b) el vestido-como-las-formas-que-crea es la figura, y ambos (a) y (b) están constituidos por una tela continua. Para Rancière, esta es la transformación clave del trabajo de Fuller: no de mujer encarnada a bailarina desencarnada (como sostiene Mills), sino más bien de *bailarina-como-figura* a *danza-como-figura-y-fondo*.

Habiendo insinuado este nuevo movimiento coreográfico, en el cual la figura de la danza encarnada se expande para ocupar su (anterior) fondo, Rancière luego regresa a los conceptos que proyecta anteriormente sobre Mallarmé, es decir, "figura" y "ficción", desarrollándolos de una manera que socava la tradicional distinción entre figura y fondo. El concepto de figura en general, afirma Rancière, "es dos cosas en una", a saber, (1) "la presencia literal y material de un cuerpo" y (2) "la operación poética de condensación metamórfica y desplazamiento metonímico"<sup>43</sup>. En otras palabras, una figura es tanto una cosa como una imagen; y a veces una figura puede ser ambas al mismo tiempo, o existir en algún punto intermedio entre las dos, tal

<sup>42</sup> Rancière, *Aisthesis*, 98.

<sup>43</sup> Rancière, *Aisthesis*, 99.

vez especialmente en la danza de Fuller. En cuanto a "ficción", Rancière la redefine como una "exhibición pura de un juego de formas". En el caso de Fuller, esta exhibición de formas es un "boceto [de] vuelo en lugar del pájaro, el torbellino en lugar de la ola, la floración en lugar de la flor"<sup>44</sup>. En resumen, esta "nueva ficción" es "la disposición de las apariencias como una forma de escritura"<sup>45</sup>. Esta nueva ficción de la aparición también, según Rancière, es "el significado de la palabra 'simbolismo'", es decir, "la supresión de la diferencia entre expresión simbólica y expresión directa". La cima del simbolismo, por lo tanto, se parece a primera vista a la danza (y, a segunda vista, a la simple aparición del rubor). "El movimiento se presenta en cada movimiento", escribe Rancière sobre el arte de Fuller, porque "el movimiento de los velos no es una parte del movimiento: es su potencial en acción"<sup>46</sup>. En otras palabras, el movimiento de Fuller trasciende la danza para convertirse en un nuevo arte del movimiento del movimiento, o lo que llamo "meta-movimiento".

Este punto sobre el simbolismo y su concepto de un "arte" singular también es significativo, según Rancière, para vindicar retroactivamente el esfuerzo fallido de Fuller por obtener los derechos de autor de su obra serpentina. Su esfuerzo fracasó, señala Rancière, porque "el sistema judicial estadounidense" seguía funcionando según "un código poético... perteneciente al régimen representativo de las artes"<sup>47</sup>. Sin embargo, desde la perspectiva del "régimen estético" de Rancière (que incluye a Mallarmé), cuando se trata del trabajo de Fuller, "no estamos tratando con una mujer que hace gestos elegantes, sino con una figura: un cuerpo que instituye el lugar de su transformación metafórica, su fragmentación en un juego de formas metafóricas"<sup>48</sup>. De esta manera, argumenta Rancière, "fragmentando el cuerpo bailarín, redistribuyendo sus fuerzas y haciendo que engendre formas fuera de sí mismo", Fuller "participó en la ruptura a través de la cual el nuevo arte de la danza desestima el arte representativo del ballet"<sup>49</sup>. Es decir, mientras que el ballet se limita a un solo cuerpo humano orgánico, el arte de Fuller divide el cuerpo y lo utiliza para complementarse a sí mismo con cuerpos artificiales.

Esto ya es un gran elogio por parte de Rancière, pero eleva aún más a Fuller, insinuando que su trabajo trasciende incluso la danza moderna, y luego la danza en sí misma. Fuller es aún más importante que Isadora Duncan, afirma Rancière, porque mientras que Duncan permanece ligada a la danza moderna, Fuller "fue una pionera en una empresa mayor de la cual la danza moderna era una parte autónoma"<sup>50</sup>. Además de "proponer nuevos gestos corporales", Fuller también, según Rancière, "buscó remodelar todos los elementos de la actuación: la puesta en

<sup>44</sup> Rancière, *Aisthesis*, 100.

<sup>45</sup> Rancière, *Aisthesis*, 101.

<sup>46</sup> Rancière, *Aisthesis*, 101.

<sup>47</sup> Rancière, *Aisthesis*, 102.

<sup>48</sup> Rancière, *Aisthesis*, 103.

<sup>49</sup> Rancière, *Aisthesis*, 104.

<sup>50</sup> Rancière, *Aisthesis*, 104.

escena, la iluminación, e incluso la arquitectura del lugar"<sup>51</sup>. En efecto, Fuller propone "una fórmula para el Art Nouveau en sí", ayudando a crear lo siguiente:

*un arte de la indistinción de las artes, un arte de su fusión, por así decirlo... porque niega las supuestas especificidades de materiales y procesos, porque se presenta como la exhibición de potenciales y formas anteriores a estas especificaciones. Antes de la danza, existe el movimiento; antes de la pintura, el gesto y la luz; antes del poema, la traza de signos y formas: gestos del mundo, patrones del mundo.*<sup>52</sup>

En otras palabras, Fuller amplía el poder del arte de la danza, e incluso del arte en sí, al localizar y manipular un nivel de material más fundamental, casi invisible: los movimientos a partir de los cuales se realizan los gestos. De esta manera, Rancière escribe que Fuller completa "el sueño iniciado por el romanticismo", es decir, de un arte que "se enfoca en seguir su propio potencial, que se captura en la noción griega de *physis*". Para este sueño, Rancière escribe: "El baile de Loïe [Fuller] ofrece su fórmula ejemplar", al ofrecer "puro artificio, un encuentro puro entre la naturaleza y la técnica"<sup>53</sup>. Por esta razón, Rancière concluye: "Fuller es la artista por excelencia, la artista que convierte su cuerpo en un medio para inventar formas", pero "también inseparablemente la inventora que, en los márgenes de sus actuaciones, presenta patentes de invención que extienden, amplían y multiplican esta invención de formas"<sup>54</sup>.

Habiendo trascendido la danza para llegar a un nuevo arte de meta-movimiento, Fuller también trasciende el arte, a través del artificio, para llegar a una nueva naturaleza. En palabras de Rancière, Fuller revela que la "embriaguez del arte es la naturaleza, el paso de la noche a las formas y el retorno de las formas a la noche, recreado por puro artificio". Aquí, Rancière finalmente admite que se ha despedido de Mallarmé, quien "no prestó mucha atención a la idealidad eléctrica. El velo contaba más para él que la luz que lo iluminaba"<sup>55</sup>. Sin embargo, esta luz artificial y eléctrica es fundamental para Rancière. "La electricidad", escribe, "era adecuada para realizar la nueva 'embriaguez del arte' porque es tanto la fuerza natural del artificio como la fuerza artificial de la naturaleza... la forma espiritual de la materia, o la forma material de la espiritualidad"<sup>56</sup>. En resumen, Fuller ofrece "el escenario de un nuevo mundo donde el arte y la ciencia se unen"<sup>57</sup>.

<sup>51</sup> Rancière, *Aisthesis*, 105.

<sup>52</sup> Rancière, *Aisthesis*, 105, 106.

<sup>53</sup> Rancière, *Aisthesis*, 106.

<sup>54</sup> Rancière, *Aisthesis*, 107.

<sup>55</sup> Rancière, *Aisthesis*, 107.

<sup>56</sup> Rancière, *Aisthesis*, 108.

<sup>57</sup> Rancière, *Aisthesis*, 109.

## 5. Conclusión: danzando con los sueños utópicos de Rancière

Con esta conexión de baile ahora iluminada desde las sombrías paredes, concluiré considerando el capítulo de Rancière sobre Fuller junto con su capítulo sobre Chaplin y sus escritos en otros lugares sobre los dos socios de baile del homónimo que es su régimen estético del arte. Para Rancière, Fuller representa una tendencia del régimen estético del arte (ejemplificada por la "educación estética" de Schiller), que consiste en utilizar el arte para crear un nuevo mundo de percepción sensorial (en el caso de Fuller, con un vestido iluminado eléctricamente continuamente remodelado ante la audiencia de clase trabajadora del Folies Bergère). Chaplin representa la tendencia opuesta de ese régimen, ejemplificada por la teoría crítica de Adorno, que insiste en la autonomía purificada del arte frente a la mercantilización capitalista<sup>58</sup>.

"En la medida en que la fórmula estética vincula el arte con lo no artístico desde el principio, establece esa vida entre dos puntos de desaparición: el arte convirtiéndose en mera vida o el arte convirtiéndose en mero arte", afirma Rancière en *Disenso*, "donde la vida del arte en el régimen estético del arte consiste precisamente en un traslado entre estos escenarios"<sup>59</sup>. Este "traslado", además, entre los dos socios de la danza del régimen estético del arte, podría entenderse en sí mismo como un juego o un baile.

Es decir, Fuller utiliza su danza de luz para enseñar a una audiencia predominantemente de clase trabajadora acerca de la creación de nuevas formas y relaciones de vida, mientras que Chaplin utiliza su danza de sombras para satirizar la existencia en las sombras de y para los prisioneros de la deslumbrante fluorescencia de las jaulas del capitalismo tardío. Para ambos, Fuller y Chaplin, está en juego el sufrimiento social de los cuerpos oprimidos. Precisamente para esos cuerpos oprimidos, Rancière llega a (a) su conclusión optimista con respecto a Fuller (celebrando su separación del homónimo "danza" en sus socios "danza" y "arte") y (b) su conclusión pesimista con respecto a Chaplin (testigo del enfoque de Chaplin en la opresión del capitalismo de los restos naturales de los cuerpos humanos que explota).

A lo largo de su obra, Rancière permanece comprensivo con las figuras del "sufrimiento social" de varios pueblos, desde los plebeyos de la antigua Roma, hasta los artesanos franceses del siglo XIX, pasando por los sufragistas del siglo XX, hasta los refugiados sirios de hoy, a quienes se les niega el tiempo libre necesario para participar plenamente en las artes (liberales, bellas, etc.). En términos de danza de concierto, ya que no todos pueden tener una igual oportunidad de bailar en el escenario, Rancière parece exhortarnos a permitir que esos escenarios ardan y dejar que el fuego resultante re-coreografie esa danza en sus parejas conceptuales de (1) una forma de arte de baile burgués y (2) un meta-movimiento que redistribuye lo sensible. De esta manera, las tecnologías de baile (como el vestido y las luces eléctricas de Fuller, y las cámaras de cine y luces de Chaplin) podrían enseñarnos el camino

<sup>58</sup> Rancière, *Aisthesis*, 21, 22.

<sup>59</sup> Rancière, *Dissensus*, 140.

hacia una naturaleza recreada para todos los cuerpos socialmente sufridos que permanecen silenciosamente invisibles.

Esto, finalmente, es lo que Rancière en *El desacuerdo* llama "la contracción de dos mundos en un solo mundo", el mundo cotidiano y el mundo del escenario político artístico, este último siendo el sitio de la puesta en escena, las obras y las tradiciones que constituyen la danza del arte y la política<sup>60</sup>.

Este es el verdadero lugar de la danza en Rancière, donde los homónimos se re-coreografían en sus parejas conceptuales de danza. La herencia de baile de Rancière es doble, proviene de la danza de la dialéctica de Hegel y de la danza del *spieltrieb* de Schiller. Es la "tensión galvanizante" de la "contradicción positiva" que revierte la dialéctica. Y realiza lo que los bailarines sociales llaman "back-leading", en el que el seguidor guía al líder desde su posición subordinada, armonizando lo que Schiller llamaría la "energización" y la "belleza fundente" de los compañeros<sup>61</sup>.

En este baile dialéctico hegeliano, y al rendirse a este impulso schilleriano, Rancière toma la "torsión" que identifica con la política y la aplica a la filosofía. Encuentra bailes dentro y entre Chaplin, Fuller y Mallarmé, explorando sus coreografías de "escritura corporal", luz y formas y relaciones elementales. Y Rancière se mueve, a lo largo de todo, en la búsqueda coreográfica de una nueva división de la sociedad, donde cada trabajador también será un artista, y todos los que han experimentado el "sufrimiento social" en su corporeidad puedan unirse al baile utópico.

En este punto, es probable que permanezcan dos objeciones importantes. Primero, ¿cómo se puede distinguir una visión positiva de una utopía de baile de los "eventos de movimientos masivos" del siglo XX afiliados al estalinismo y los nazis, incluidos los "coros de movimiento" de Rudolf Laban<sup>62</sup>.

Una respuesta alentadora se encuentra en el libro *Cuerpos alienígenas: representaciones de la Modernidad, Raza y Nación en la danza moderna temprana*, de Ramsay Burt. En un capítulo titulado "Totalitarismo y ornamento masivo", Burt sostiene que tales eventos de movimientos masivos precedieron a las versiones totalitarias infames y también fueron utilizados por organizaciones de extrema izquierda (Burt 2011, 106). "Lo que es significativo acerca del uso de estos espectáculos por parte de Hitler", agrega Burt (citando a Eichberg), "es el hecho de que les resultó difícil de controlar y poco efectivo"<sup>63</sup>.

En resumen, los nazis no solo no tenían un monopolio sobre estos eventos, ni siquiera los manejaban bien. En cuanto a la relación de Laban con los nazis, Ramsay enfatiza "la cancelación

<sup>60</sup> Rancière, *Disagreement*, 27.

<sup>61</sup> For more on the relationship between Hegel and his dialectic to dance, see Joshua M. Hall, "St. Vitus' Women of Color: Dancing with Hegel," *Comparative and Continental Philosophy* 9, no. 1(2017): 43-61.

<sup>62</sup> Veá, por ejemplo, Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (New York: Verso, 2011).

<sup>63</sup> Ramsay Burt, *Alien Bodies: Representations of Modernity, "Race" and Nation in Early Modern Dance* (London: Routledge, 1998), 107, citing Henning Eichberg, "The Nazi Thingspiel: Theater for the Masses in Fascism and Proletarian Culture," *New German Critique* 11 (1977): 133-150.

de los *bewegungschore* de Laban y el posterior despido de Laban de su cargo en el Ministerio de Propaganda de Goebbels"<sup>64</sup>.

En general, lo que hace problemática la apropiación totalitaria de estos eventos, concluye Burt, "no radica en la actividad en sí, sino en los ideales a los que se alentaba a los participantes a aspirar"<sup>65</sup>. Así pues, estos eventos han sido reutilizados para ideales de izquierda, y eventos similares podrían ser perfectamente compatibles con la utopía de trabajadores-danzantes de Rancière.



*Charles Chaplin en Tiempos modernos*

Esto, finalmente, sugiere una última pregunta probable. ¿Cómo se llega a tal utopía desde esta nueva forma de meta-movimiento, dada su inclusión de danzas metafóricas y figurativas? Un buen punto de partida son las danzas folklóricas, como las danzas latinas conocidas como salsa y bachata, porque no son diseñadas por coreógrafos burgueses (como Graham o Laban), ni por ministerios de propaganda gubernamentales. En cambio, surgen de manera orgánica entre las masas desempoderadas. Forman parte de la atmósfera comunitaria, se aprenden en casa, se practican en reuniones locales y ayudan a consumir los eventos importantes en la vida

<sup>64</sup> Burt, *Alien Bodies*, 107.

<sup>65</sup> Burt, *Alien Bodies*, 117.

de las personas y la comunidad<sup>66</sup>. Son fáciles de enseñar y fáciles de aprender para las personas comunes de la comunidad.

En el mismo espíritu, Fuller entretuvo a las masas en el Folies Bergère, un lugar de bajo nivel cultural, mientras que Chaplin deleitaba a audiencias comparables por el bajo precio de una entrada al cine. Inspirados por esto, muchos de los desempoderados comenzaron a imitar la danza serpentina de Fuller y las danzas imaginarias del vagabundo de Chaplin. Cuando una bailarina (como Fuller) lleva la danza a las masas al transformarla en formas más accesibles, o un artista (como Chaplin) transforma una práctica artística no relacionada con la danza en una danza figurativa, o un filósofo (como el autor presente) se mezcla con la gente y aprende las danzas vernáculas que continúan creando e improvisando, cada vez los trabajadores y artistas se acercan más a bailar juntos, tanto literalmente como figurativamente, en la dirección de lograr los sueños utópicos de Rancière.

---

<sup>66</sup> Para una reciente exploración de la salsa y sus orígenes, véase Juliet McMains, *Spinning Mambo into Salsa: Caribbean Dance in Global Commerce* (New York: Oxford, 2015).

## Bibliografía

Hall, Joshua. (2017). "Core Aspects of Dance: Schiller and Dewey on Grace," *Dance Chronicle* 40, no. 1. 74-98.

----- (2018). "Religious Lightness in Infinite Vortex: Dancing with Kierkegaard," *Epoché: A Journal of the History of Philosophy* 23, no. 1. 125-144.

Mallarmé, Stéphane. (2007) *Divagations*, traducido por Barbara Johnson. Cambridge, MA: Harvard University Press

Norval, Aletta. (2012), "'Writing a Name in the Sky': Rancière, Cavell, and the Possibility of Egalitarian Inscription," *The American Political Science Review* (106), no. 4. 810-826.

Tyson E. Lewis, *The aesthetics of education: Theatre, curiosity, and politics in the work of Jacques Rancière and Paulo Freire* (London: Bloomsbury Academic, 2014).

Rancière, Jacques. (1999). *Disagreement: Politics and Philosophy*, tans. Julie Rose Minneapolis: University of Minnesota Press., 26-27.

----- (2004) *The Politics of Aesthetics*, ed. y trducido por Gabriel Rockhill. New York: Bloomsbury.

----- (2012) *Proletarian Nights: The Workers' Dream in Nineteenth-century France*. Traducido por John Drury. New York: Verso.

----- (2013). *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, traducido por Zakir Paul. Londres: Verso.

----- (2015) *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. y traducido por. Steven Corcoran. New York: Bloomsbury.