

POLICÍAS DEL MOVIMIENTO

UNA IMAGEN DE LA DANZA EN JACQUES RANCIÈRE

Felipe Kong Aránguiz

Resumen

Se hace una revisión general de la obra de Jacques Rancière para extraer de allí las distintas visiones que el autor presenta sobre la danza. Estas se clasifican en 3 líneas (o hebras) que podríamos llamar estética, ética y cinematográfica. A partir de este análisis podemos llegar a una lectura crítica de la teoría de los regímenes de identificación del arte que este autor ha desarrollado durante los últimos 15 años. En particular, se trata de confrontar su pensamiento estético con su propia distinción, más temprana, entre política y policía. La comprensión compleja del *movimiento* que nos entrega la danza nos fuerza a reestructurar el esquema rancieriano, integrando en él una dimensión kinética que nos presenta su potencial político bajo otra faceta.

Palabras claves: Rancière, danza, estética, policía, regímenes de arte

Abstract

We make a general review of the work of Jacques Rancière, in order to extract from there different visions that the author have developed about dance. These are classified in 3 lines (or threads) that we can call aesthetic, ethic and cinematographic. From this analysis we can make a critical reading of the theory of regimes of identification of art that this author have worked during the last 15 years. In particular, we try to confront his aesthetic thinking against his own earlier distinction between politics and police. The complex comprehension of *movement* that is given by dance forces us to redesign the rancierian scheme, integrating in it a kinetic dimension that presents us its political potential under another facet.

Keywords: Rancière, dance, aesthetics, police, regimes of art.

Este ensayo tiene dos intenciones. La primera es revisar las imágenes de la danza que aparecen en los textos de Rancière, viendo a qué contextos se ligan e intentando generar una imagen compleja, *pensativa*, con estos retazos que van apareciendo. La segunda es ligar la clasificación que hace Rancière de los tres regímenes de identificación del arte con su pensamiento sobre la policía, tal como aparece en sus escritos políticos. ¿Qué tienen que ver las dos intenciones? Sería elegante poder

decir que a partir de su pensamiento sobre la danza se revelaría la *policía estética* de Rancière. Menos elegante sería hacer lo contrario: poner sus pasajes sobre la danza como un ejemplo entre otros del carácter policial de su pensamiento estético. Pero estas dos opciones me parecen demasiado retóricas, intentando enganchar dos intenciones como si fueran una sola, como si fueran el antes y el después de un solo camino. Por ello ensayaré una tercera opción, tal vez la menos elegante de todas: llegar a una *imagen de la danza* en Rancière y luego ficcionar sobre esa imagen los movimientos y distancias, las identidades y diferencias que se forman en ella en cuanto espacio de juego político-policial. Espacio de juego que, a su vez, es un espacio de danza, campo en el que irrumpe un plano de movimiento. No se trata de sacar a la luz una contradicción en el pensamiento de este autor, sino más bien de poner a jugar entre sí a los conceptos que él mismo nos presenta, para ver si aparecen cosas nuevas a partir de sus choques.

I

Partiré de una constatación que tal vez sea inútil: Rancière es un autor querible. Nunca un autor está de moda simplemente porque sí, sino porque viene a plantear las cosas de otra forma, a deshacer problemas viejos e instaurar problemas nuevos que aún hay que deshacer. *El maestro ignorante* le ha servido a los estudiantes de pedagogía para tener un ideal de enseñanza no jerárquica que, aunque difícilmente puedan actualizar en el sistema chileno, les recuerda el carácter meramente pragmático y contingente de su rol y del saber que lo rodea; *El desacuerdo* ha podido crear un pequeño gran acuerdo en la teoría postmarxista respecto a la potencia de lo político y sus diferencias radicales con las formas policiales; *El reparto de lo sensible* ha permitido que se piense de un modo más profundo las relaciones entre política y estética, lo que por lo menos en el campo del arte ha tenido buena acogida; *El espectador emancipado* ha tranquilizado a espectadores y actores que se sentían en permanente culpa por no ser lo suficientemente “políticos” o emancipadores. Sus textos sobre historia, literatura y cine tampoco han sido desoídos por las respectivas áreas. Ahora bien, en el pequeño mundo de la danza se leen sus textos sobre estética en general, pero no acerca de la danza en particular: el único texto que ha consagrado a la danza es “La danza de luz”, en *Aisthesis* (2011), siendo las demás menciones al tema esporádicas y disímiles. Buscamos ahora recoger estas pequeñas imágenes y ponerlas en relación, para ver qué problemas surgen y qué caminos de fuga se esbozan.

No empezaremos cronológicamente, sino a partir de la localización de ciertas hebras, ideas de la danza que mantienen una continuidad desde una obra a otra. Pero antes de eso veremos un pasaje interesante de *El malestar en la estética*, donde se intenta mostrar cómo funciona una identificación del arte o, mejor dicho, la separación entre lo artístico y lo no artístico. Sabemos que Rancière distingue entre tres regímenes de identificación del arte: ético, representativo y estético. Aquí habla de la identificación en general, y para ello se ocupa a la danza como ejemplo:

Para que haya arte se precisan una mirada y un pensamiento que lo identifiquen. Y dicha identificación supone un proceso complejo de diferenciación. Para que una estatua o una pintura sean arte, se requieren dos condiciones aparentemente contradictorias. Es preciso que se vea en ellas el producto de un arte, y no una mera imagen de la que sólo se juzga la legitimidad de principio o la semejanza de hecho. Pero también es preciso que se perciba otra cosa que el producto de un arte, es decir, del ejercicio reglamentado de un saber hacer. La danza no es un arte en tanto sólo se la ve como consumación de un ritual religioso o terapéutico. Pero no lo es más en tanto en ella se vea el ejercicio de un simple virtuosismo corporal. Para que se la tenga por arte, se precisa otra cosa. Y esa “otra cosa”, hasta la época de Stendhal, se llamó una *historia*. Para la poética del siglo XVIII, saber si el arte de la danza pertenece a las bellas artes se remite a una cuestión simple: ¿la danza cuenta una historia? ¿Es una *mimesis*? (Rancièrè 2011b, pp. 15-16)

En este fragmento, Rancièrè está describiendo el funcionamiento del régimen representativo o poético de las artes. Pero eso lo notamos sólo al final, en el momento en que relaciona la “otra cosa” con una historia o mimesis. Antes de eso está hablando de la identificación en sí, aun no ligada a un régimen. Para que haya arte se necesita una identificación, y por lo tanto, un criterio, una “otra cosa”. Fuera del régimen representativo, ¿cuál sería esa “otra cosa” que nos permitiera identificar la danza como arte? Rancièrè abandona el ejemplo de la danza cuando habla luego del régimen estético, dejando esta indeterminación irresuelta. Pero podemos tal vez recrearla después de recorrer los otros pasajes en que habla del tema. Existen tres hebras principales respecto a la danza en la obra de Rancièrè, que pasaremos a ver a continuación.

II

La primera hebra, y la más evidente, es la que parte en *Mallarmé: la politique de la sirène* (1996) y llega (por ahora) hasta *Aisthesis*: la danza como imagen de una liberación del signo y del relato, una apertura del proceso de significación sin llegar a significado. Esta “danza estética” aparece por oposición a la “danza representativa” de Noverre, fundada en la idea de mimesis, a la que sin embargo se le reconoce un avance respecto a las convenciones del ballet académico anterior: “Esta individualización de las figuras expresivas y la naturalidad que agrupa los cuerpos conforme lo exigido por las situaciones les proponen el modelo de una *vivacidad* que cuenta más que la movilidad efectiva de los cuerpos” (Rancièrè 2013, p. 24). Vivacidad que Noverre encontraba en la pintura, paradigma de esta mimesis abierta que ya no se liga a un relato exterior a la obra sino a la expresividad de los gestos mismos, que revelarán sentimientos y pensamientos para ir formando un relato mediante un lenguaje de danza. Así se inicia lo que se conoce como “ballet romántico”, un sistema de prácticas y convenciones respecto a la relación entre danza y mimesis que recién

se interrumpiría a fines del siglo XIX, momento en que “la danza se establecerá como arte autónomo al explotar todas las posibilidades de movimiento brindadas por el cuerpo liberado de la obligación de contar una historia, ilustrar un carácter o dar imágenes a una música” (Rancière 2013, p. 26)

Rancière menciona a Isadora Duncan y Rudolf Laban como exponentes centrales de este giro estético de la danza, lo cual no lo distingue de la mayoría de las revisiones históricas de este período. Es a partir de Duncan y su danza, que llamaba a un mundo nuevo inspirándose en antiguas vasijas griegas, que se termina de desatar el cuerpo de la mimesis: “el movimiento libre, el movimiento igual al reposo solo libera sus poderes expresivos cuando se deshacen los lazos que obligaban a las posiciones del cuerpo a significar emociones determinadas” (Rancière 2013, p. 27). Pero no son estos nombres los que marcarán la pauta respecto a la nueva danza en la obra de Rancière, sino los de Loie Fuller y Stéphane Mallarmé. Es a partir de los textos que Mallarmé le dedica al espectáculo de Fuller que Rancière entra en el tema de la danza, en 1996. Para el poeta, la danza sería la forma idílica de presentación de la idealidad pura: “La música silenciosa del espíritu, su escritura al desnudo, no se ilustra en ninguna parte mejor que en las figuras que la bailarina iletrada traza con sus pasos, o incluso como Loie Fuller, con los movimientos de su falda. Mejor que la música, más precisamente que ella, la danza instituye el lugar puro de una idealidad” (Rancière 2005b, p. 92; traducción personal). Pero para conseguir esto, la imagen de la bailarina debe estar limpia de signos, disponible para ser interpretada libremente, “adivinada”: “Lo que ella dibuja es el puro trayecto entre un aspecto virtual y un espíritu que puede “adivinarlo”, reconocerlo como análogo a los tipos y acordes de su teatro interior” (Rancière 2005b, p. 93; traducción personal). Loie Fuller inventó la *danza serpentina*, espectáculo en que el cuerpo desaparecía entre medio de largas telas en perpetuo movimiento, y que iba acompañado de innovadores juegos de luces. Gracias a este baile de cuerpo invisible Mallarmé concibió su famoso “axioma” sobre la danza:

A saber, que la bailarina *no es una mujer que baila*, por los motivos yuxtapuestos de que *no es una mujer*, sino una metáfora que resume uno de los aspectos elementales de nuestra forma, espada, copa, flor, etc., y *que ella no baila*, sugiriendo por el prodigio de atajos e impulsos, con una escritura corporal, algo que necesitaría párrafos en prosa dialogada y descriptiva para expresarse en forma redactada: poema desligado de todo aparato de escriba (Mallarmé 1897, p. 173; traducción personal).

La lectura mallarmeana de Loie Fuller será crucial para el trato posterior de Rancière con la danza. La pareja Mallarmé/Fuller volverá a aparecer en *El destino de las imágenes* (2003), específicamente en el texto “la superficie del *design*”, donde compara a Mallarmé con el ingeniero y diseñador Peter Behrens. Allí aparece Fuller como una figura de reunión entre los dos: los *tipos* mallarmeanos, puras líneas de abstracción trazadas en el aire por la bailarina, se reencuentran con los *tipos* de Be-

hrens, formalizaciones de las posibilidades gráficas en el diseño publicitario, cuando Loie Fuller aparece en afiches que promocionan la marca de gárgaras ODOL. Los movimientos de la bailarina se vuelven, para el poeta simbolista tanto como para el ingeniero, trazos dispuestos en una superficie. Otra aparición de esta pareja aparece en medio de la crítica que Rancière le hace a Badiou en *El malestar en la estética*. Allí se le impugna a Badiou el uso que hace del texto mallarmeano sobre la danza, reduciéndolo a algunos pocos elementos argumentativos y sonsacando de allí una imagen tergiversada de su poética:

Dirigiéndose a su doble, el espectador soñador, Mallarmé le mostraba cómo la escritura de los pasos de la bailarina analogizaba la “desnudez de *tus* conceptos”. Badiou transforma esta relación analógica de dos pensamientos en metáfora de *el* pensamiento “sin relación a nada más que a sí mismo”. La danza expresa, dice, la desnudez de *los* conceptos: no ya, como en Mallarmé, el esquema propio del *sueño* singular del espectador poeta, sino el modo mínimo de existencia sensible de las Ideas en general (Rancière 2011b, pp. 96-97).

Sabemos que el platonismo de Badiou resulta irritante para el sentido común contemporáneo, por lo cual no sorprende que Rancière lo critique de esta forma. Pero lo interesante de este pasaje es que hay una apelación a la posición del espectador, el soñador que Mallarmé sueña: este personaje será central para el pensamiento de Rancière, porque su fórmula adivinatoria (*combinatoria* podríamos también decir) de acercarse al espectáculo es un modelo perfecto para lo que entendemos como régimen estético de las artes. Hay que salvar a este espectador ideal, que mira una danza de la idealidad, de caer en la generalidad de la Idea platónica.

Por fin, en 2011, Rancière le dedica un texto completo a la danza de Loie Fuller, llamado “La danza de luz”. Allí, por supuesto, vuelve a ocupar a Mallarmé como guía, pero de forma más desarrollada. Puntúa la lectura mallarmeana en torno a tres nociones: figura, sitio y ficción. “La figura es el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y su desvanecimiento. La ficción es el despliegue regulado de esas apariciones” (Rancière 2013, p. 118). Fuller encarna, para Mallarmé-Rancière (que ya casi se confunden), “la embriaguez del arte”, que se relaciona paradójicamente con una “virginidad de sitio”. Pero esta embriaguez no es un delirio sin forma, sino que “consiste simplemente en que un cuerpo produce por sí mismo el espacio de su aparición” (Rancière 2013, p. 122) Por lo tanto, la danza serpentina no requiere de decorado: he allí la virginidad de sitio. La danza de Fuller instaura un espacio puro a su alrededor, un espacio de pura aparición:

Remedar el aparecer en vez de remedar la apariencia de personajes a quienes sucede tal o cual historia o que experimentan tal o cual sentimiento es la embriaguez de arte. La embriaguez consiste en suprimir la distancia entre la voluntad y su realización, el artista y la obra, la obra y el espacio de su producción (Rancière 2013, p. 123).

De este modo podemos comprender de otro modo la ficción, ya no sometiéndola a un relato o a relaciones simbólicas preestablecidas sino asumiendo que cada símbolo, cada aspecto de la danza o de la escritura (o del arte en general), no remite a lo simbolizado como algo externo sino que lo realiza en su mismo despliegue. “El poder simbolizado no es entonces diferente del poder ejercido. El movimiento mismo se presenta en todo movimiento [...], el movimiento de los velos no es una parte del movimiento: es su poder en acción.” (Rancière 2013, p. 123) Este despliegue de la potencia de las apariciones en la ficción, sin embargo, tiene como condición el establecimiento previo de una figura y de la disposición de un sitio, como ya se ha dicho.

Detendremos aquí la revisión de textos respecto a esta primera hebra. Aunque podría continuarse, complejizándose un poco más. En los ensayos sobre la pantomima acrobática de los Hanlon-Lees y el teatro de súper-marionetas de Edward Gordon Craig (presentes también en *Aisthesis*) podemos encontrar también material para nuestros propósitos. A grandes rasgos, sin embargo, el esquema mallarmeano persiste. “El *clown* acróbata realiza literal, materialmente, lo que sigue siendo un ideal y una metáfora para el fabricante de versos” (Rancière 2013, p. 101), dice Rancière a partir de la lectura que hace Banville sobre los Hanlon-Lees: las técnicas y artificios de los mimos logran dar la imagen de que están haciendo lo imposible, deshumanizando sus cuerpos (imagen que nos recuerda inevitablemente a la “bufonería trascendental” de la ironía en F. Schlegel). Respecto a Craig, la súper-marioneta se presenta como “el cuerpo teatral asemejado a la escultura y el espacio arquitectónico donde esta tiene su lugar y su vida”. Los cuerpos se someten al principio arquitectónico, que abstrae los cuerpos de sí mismos y los lleva a un plano de líneas, movimientos, estructuras y luces: “el teatro es un ritual en cuanto es una organización del espacio” (Rancière 2013, p. 206). Así, en la lectura sobre los mimos se mantiene el carácter de idealidad de la imagen presentada; en la lectura sobre Craig se le agrega a esta idealidad la preeminencia del espacio ante el cuerpo en movimiento. Tememos estar siendo descuidados con estos dos ensayos, sin embargo; encontrarán en otro texto un trato más justo.

III

La segunda hebra que puede reconocerse es más corta y está tratada con menos amor. Parte en *El reparto de lo sensible* (2000) y llega también hasta algunas notas de *Aisthesis*, pasando por *El espectador emancipado* (2009). Se trata de lo que podríamos llamar un “régimen ético de la danza”, opuesto al régimen representativo que opera en el ballet clásico y romántico y al régimen estético que opera con Duncan o Fuller. Lo tratamos aparte no por un capricho sino porque en la obra misma de Rancière aparece separado, como un espacio incluso peligroso. Pareciera que los usos éticos de la danza tienen mayor alcance que los usos éticos de la pintura o la literatura, porque de otro modo no se explica la atención especial que reciben por parte del autor.

Todo parte, como es de esperar, con quien es para Rancière algo así como el padre del régimen ético de las imágenes: Platón. Su filosofía le da un uso tan estrictamente ético a las prácticas artísticas que sirve como *modelo* o *paradigma* de todas las demás formas del régimen ético. Es también a partir de él que Rancière toma la idea de no definir a este régimen como de “identificación del arte”, sino de “indistinción del arte”: la unión de las artes (técnicas de hacer) en un “arte” resulta indiferente, porque lo que importa son sólo sus efectos, las funciones que toman las imágenes. En palabras del autor, “en este régimen se trata de saber en qué medida la manera de ser de las imágenes concierne al *etbos*, la manera de ser de individuos y de colectividades.” (Rancière 2009, p. 21). Por lo tanto, nos estamos moviendo en el nivel más básico de operación de lo que Rancière llama *reparto* [*partage*] de lo sensible. “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas.” (Rancière 2009, p. 9).

El concepto de reparto de lo sensible tiene su origen en *El desacuerdo* (1995). Allí designa, en primer lugar, un fenómeno que se da a ver en el episodio de diálogo en el monte Aventino entre patricios y plebeyos romanos. Este encuentro de dos partes, independientemente del contenido de la conversación, ya redefine las posiciones tal como estaban antes de la constitución de este espacio común y antes, sobre todo, de la constitución de ambas partes. El objeto de esta redefinición es el reparto o partición de lo sensible:

La palabra por la cual hay política es la que mide la distancia misma de la palabra y su cuenta. Y la *esthesis* que se manifiesta en esta palabra es la disputa misma acerca de la constitución de la *esthesis*, acerca de la partición de lo sensible por la que determinados cuerpos se encuentran en comunidad. Partición se entenderá aquí en el doble sentido del término: comunidad y separación. Es la relación de una y otra la que define una partición de lo sensible (Rancière 1996, 41).

Volviendo a lo que por ahora es nuestro tema, diremos que el reparto de lo sensible es algo que concierne a los tres regímenes por igual. Cada uno de ellos tiene sus propias formas de reparto. Pero el régimen ético es el que opera más directamente sobre el reparto, definiendo las posibilidades de las artes antes de que estas artes estén constituidas. Es por ello que Platón sirve para ejemplificar ambos conceptos. En su esquema habría dos modelos principales de reparto. El primero es el democrático, que involucra la libre circulación de las imágenes mediante el teatro y la escritura: “un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de posiciones de palabra, de desregulación de repartos del espacio y del tiempo” (Rancière 2009, p.11). El segundo es el que conviene al orden de la polis, “una buena *forma del arte*, la forma *coreográfica* de la comunidad que canta y danza su propia unidad” (Rancière 2009, p. 11). El primero se corresponde con el régimen estético y con la

lógica política; el segundo con el régimen ético y la lógica policial. Más adelante desarrollará mejor este cruce entre danza y policía:

Pensemos incluso en los destinos contradictorios del modelo coreográfico. Trabajos recientes han recordado los avatares de la escritura del movimiento elaborada por Laban en un contexto de liberación de los cuerpos y convertida en el modelo de las grandes demostraciones nazis, antes de encontrar, en el contexto contestatario del arte performativo, una nueva virginidad subversiva. La explicación benjaminiana por medio de la estetización fatal de la política en “la era de las masas” quizá olvida el lazo muy antiguo entre el unanimismo ciudadano y la exaltación del libre movimiento de los cuerpos. En la *polis* hostil al teatro y a la ley escrita, Platón recomendaba mecer sin tregua a los niños de pecho (Rancière 2009, p. 11).

Se sabe que las cosas en Platón son más complejas de lo que Rancière nos quiere hacer ver. En *Las Leyes* se distinguen distintos tipos de danzas y se señala cuáles se permiten y cuáles no¹: no hay un “libre movimiento de los cuerpos” ni nada parecido. El reparto de lo sensible es concomitante con la coreopolicia. Sin embargo, se entiende perfectamente el punto de Rancière: hay una relación intrínseca entre coreografía y dominación, entre coreografía y policía. Pero el planteamiento presentado se hace insostenible si consideramos algunas cosas. Primero, que no toda danza implica una coreografía; segundo, que la coreografía puede perfectamente funcionar sin dominación, por mutuo acuerdo; y tercero, que el principio coreográfico está muy conectado con aquello que llaman ideología, palabra con la que Rancière tiene problemas. Luego veremos esto con más detalle; por ahora, hay que quedarse con la imagen de danza que aparece aquí.

La siguiente imagen del régimen ético de la danza es la de Rousseau, específicamente el Rousseau de la *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Rancière aborda este tema en *El espectador emancipado*, lidiando contra quienes pretendan menospreciar la capacidad y resistencia del espectador cualquiera. El texto de Rousseau es introducido positivamente, haciendo ver la crítica que éste hace al modelo representativo de eficacia política del arte: esto es, a la creencia de una continuidad entre los ideales valóricos del autor, la forma que toman en la obra y la forma en que se reciben. Esto funciona, particularmente, en el contexto teatral: las obras de Molière, por ejemplo, presentan distintos tipos humanos que pretenden dar una enseñanza valórica, pero cuyo mensaje se disuelve, según argumenta Rousseau. El problema, nos dice Rancière, es que el modelo que el ginebrino opone al representativo cae en errores peores: propone el fin de la representación, el desborde del arte en la vida.

¹ Platón distingue cuatro danzas y acepta sólo dos: la *pírrica*, de movimientos violentos, que sirve para el entrenamiento de los guerreros, y la *emmeleia*, de movimientos alegres y moderados, que sirve para honrar a los dioses en tiempos de paz. Por otro lado están las danzas báquicas, que no son ni pacíficas ni guerreras y “no convienen a los ciudadanos”; y las danzas cómicas, que imitan cuerpos feos y que sólo deberían ejecutarlas esclavos o extranjeros, por ningún motivo hombres y mujeres libres. (Cf. Platón 1923, pp. 91-97, 814e- 816e). Resulta curioso que haya una danza para la parte irascible del alma y otra para la concupiscente, pero ninguna para la parte racional: la danza del filósofo queda pendiente.

Rousseau retomaba así la polémica inaugural de Platón, oponiendo a la mentira de la mimesis teatral la mimesis correcta: la coreografía de la ciudad en acto, movida por su principio espiritual interno, cantando y danzando su propia unidad. Este paradigma designa el lugar de la política del arte, pero es para enseguida sustraer el arte y la política juntos (Rancière 2010a, p. 58).

Otra vez aparece la temible coreografía social, pero esta vez notoriamente modificada. Aunque Rancière enganche a Rousseau en la línea platónica, la fiesta comunitaria que este presenta se opone en muchos sentidos a la de Platón. Frente al rígido reparto de lo sensible platónico, Rousseau nos muestra su admiración por los habitantes de un “pueblito cerca de Neuchâtel” que realizan todos múltiples artes y oficios (Rousseau 1994, p. 43); frente a la racionalidad de la Idea, el desenfreno alcohólico de la fiesta de su infancia que recuerda al final del texto, y que lo hace exclamar: “No, no hay más alegría pura que la pública y los auténticos sentimientos de la naturaleza sólo reinan en el pueblo. ¡Ay! Dignidad, hija del orgullo y madre del aburrimiento, ¿acaso tus tristes esclavos tuvieron en su vida algún rato semejante?” (Rousseau 1994, p. 93n) Rousseau celebra la belleza desordenada y “natural” de la vida de los pueblos, la cual constituye el espectáculo más digno de todos. Los espectáculos teatrales simplemente nos distraen de las posibilidades creativas de los pueblos: son vistos como elementos extranjeros, invasores. Aunque al igual que Platón esté presente un claro interés por el sentido comunitario, en Rousseau esta comunidad no sólo se celebra a sí misma sino que se construye creativamente.

Por supuesto que Rancière no ve este potencial en Rousseau, sino que lo liga a una línea “archiética” que comienza en Platón y, teniendo su cumbre a comienzos del siglo XX (“la obra de arte total, el coro del pueblo en acto, la sinfonía futurista o constructivista del nuevo mundo mecánico”) se prolonga hasta nuestros días en “el modelo del arte que debe suprimirse a sí mismo, del teatro que debe invertir su lógica transformando al espectador en actor, de la performance artística que saca el arte del museo para hacer de él un gesto en la calle” (Rancière 2010a, p. 58).

Una tercera imagen aparece de una forma más sutil y ambivalente en *Aisthesis*, cuando distingue el trabajo de Loie Fuller de las obras más reconocidas de Isadora Duncan y Mary Wigman. Duncan ya ha aparecido en la obra de Rancière, en relación con la inspiración (muy del gusto del “régimen estético”) que encuentra en las vasijas griegas para su danza. Pero en el texto sobre Fuller sufre una lectura más crítica. A diferencia del cuerpo inhallable de Loie, soporte de las fantasías poéticas que el espectador proyecte sobre ella, en Duncan y en Wigman hay propuestas claras de acción para los cuerpos humanos en relación con el arte y la sociedad. Estas ideologías del cuerpo las rastrea Rancière hasta los maestros de las dos bailarinas, respectivamente Delsarte con su método tripartito de la expresividad total (alma, mente y vida; torso, cabeza y miembros) y Jacques-Dalcroze con la euritmia (principio del ritmo vital, presente en la danza tanto como en la música).

En esta doble descendencia, vinculada a la manifestación de la expresión total o el ritmo primordial, el arte moderno de la danza afirma su autonomía, sin perjuicio de instalarse en la tensión de esta, que significa a la vez la autonomización de las partes del cuerpo y de sus movimientos específicos, y la afirmación holística de una energía global de los cuerpos en movimiento, eventualmente identificable con la de la revolución soviética (Duncan) o del pueblo alemán regenerado (Wigman) (Rancière 2013, p. 130)

Podemos ver la continuidad que tiene este pasaje de Rancière con lo que ya había hablado sobre Platón y Rousseau. El tercer nombre para este episodio moderno del régimen ético de la danza sería Laban, el que ya fue mencionado cuando se hablaba de la coreografía platónica. La moraleja global que podríamos sacar es: la danza mezclada en la vida, ya sea como coreografía civil (Platón), como fiesta comunitaria (Rousseau) o como liberación de los movimientos y sus energías (Duncan/Laban/Wigman), corre el grave peligro de eliminar tanto el arte como la política. Para Rancière, el punto no es tanto que desde la policía haya un interés en coreografiar los movimientos de los cuerpos (algo que ya está implícito en su noción de *reparto de lo sensible*), sino que en la danza misma hay una posibilidad de devenir policía, un riesgo que debe evitarse. Y la forma de evitarlo es reclusando a la danza al espacio teatral, para que cuerpos evanescentes y casi invisibles sirvan de soporte al libre juego estético de los espectadores.

IV

La tercera hebra es extraña, poco definida, y no tiene una forma parecida a una línea sino que se estira hacia varias partes a la vez. De hecho se define más por un *campo de aparición* que por una continuidad argumentativa. Es la relación entre danza y cine. Consideramos aquí los libros *La fábula cinematográfica* (2001), *Las distancias del cine* (2011) y *Béla Tarr. El tiempo después* (2011). En el primero de ellos, la danza sólo se menciona anecdóticamente: son referidas algunas apariciones de la danza en ciertas escenas de películas, ya sea de forma central o periférica, como imágenes que sólo cobran sentido inscribiéndose en un sentido mayor. Por ejemplo, se nombra a “un remolino de bailarines” en una enumeración como muestra de “esos momentos de suspense que puntúan las películas de ficción, agregando a la verosimilitud construida de las acciones y los hechos la roma verdad, la verdad sin significación de la vida” (Rancière 2005a, pp. 27-28). Pero diez años más tarde, en los otros dos libros, estas apariciones anecdóticas se complementan con desarrollos más complejos. Hay principalmente tres figuras interesantes en esta relación de cine y danza: la “danza de las energías del mundo” en Vertov, la “gracia suspendida” del ballet en Minelli, la escena “casi obligada” de danza en las películas de Béla Tarr.

Rancière en *Las distancias del cine* afirma que la operación del cine-ojo vertoviano implica un doble estatus. Por una parte, este ojo-máquina es “un manipulador supremo que arrastra todas las cosas a la danza organizada por él” (Rancière 2012,

p. 34); por otra, el manipulador termina volviéndose pasivo, sustrayéndose a la organización de las acciones, entrando en un plano de puro movimiento:

Todos los movimientos son equivalentes, visto que puede ponérselos en comunicación con movimientos de forma análoga y de igual velocidad. El marxismo de Vertov parece ignorar cualquier oposición entre el movimiento real de las energías productivas y las apariencias de la sociedad de clase y sus espectáculos (Rancière 2012, pp. 35-36).

Lo interesante es que Rancière habla sostenidamente de este procedimiento vertoviano como de una *danza*, “la danza unanimista de los movimientos sincrónicos” (Rancière 2012, p. 38), o “la gran danza de las energías del mundo” (Rancière 2012, p. 41). Es decir, el comunismo cinematográfico de Vertov se corresponde con un plano de danza universal que parecía haber sido censurado por Rancière en la segunda hebra. Pero en el cine todo es distinto, las cosas permitidas y las no permitidas se modifican. La danza que antes se había relacionado con la archiética y la policía ahora es el mejor ejemplo del célebre concepto político rancieriano, el presupuesto de la igualdad: “la igualdad de cualquiera con cualquiera, vale decir, en última instancia, la ausencia de *arkhé*, la pura contingencia de todo orden social” (Rancière 1996, p. 30) que no constituye un fin de la política sino su principio. Asumir la igualdad como real es el primer paso para que haya política, más allá de las desigualdades económicas o políticas que estén presentes en cada caso. Rancière vislumbra la relación de la danza con la igualdad, aunque sea sólo cuando habla de Vertov. Y la fórmula que podría resumir esta vislumbre es la siguiente: “El comunismo cinematográfico es esa equivalencia generalizada y acelerada de todos los movimientos” (Rancière 2013, p. 279)

En Minelli, en cambio, la danza aparece de un modo más parecido al modelo mallarmeano. En la obra del padre del musical cinematográfico el ballet funciona como un elemento de la narración que, a pesar de ser interior a ella, suspende las acciones y los contextos para entrar en un espacio soñado:

La llama del ballet siempre disipa en Minelli el humo del sueño. Puesto que al anular la verosimilitud de los lugares, el ballet suprime los caracteres y sus estados de ánimo, y deja el terreno libre para la sola actuación. Así, en *An American in Paris* [*Sinfonía de París* o *Un americano en París*], luego de que Tommy recoja la rosa de Lise con un suspiro, Gene Kelly y Leslie Caron pueden pasar a lo único oportuno a partir de allí, que es bailar, hacer esos gestos que tienen su fin en sí mismos en un espacio de cuadros pintados desconectado de cualquier orientación realista. El paso de la “realidad” al “sueño” es de hecho un paso del elemento mixto de la ficción a la pura actuación (Rancière 2012, p. 76).

Aquí el nivel de pura actuación es a primera vista equivalente al nivel de puro movimiento en Vertov. Pero no es así: es preciso retirarse del espacio narrativo, saltar de un sueño verosímil a un sueño idealizado (como la “virginidad de sitio” de Mallarmé) para encontrar un espacio de danza que, sin embargo, sigue siendo

espacio de acciones codificadas. “Minnelli sabe que la pureza nunca va sola. El ballet sólo sería un número más si su gracia suspendida no suscitara la breve punzada de emoción provocada por la ficción” (Rancière 2012, p. 76). La fórmula del musical es la más similar a una *representación* de lo que pasa en los espectáculos de danza inmersos en el régimen estético del arte: hay un aislamiento, un salto cualitativo desde el movimiento común, impuro, a un espacio de movimiento puro que está ligado a un sitio virgen, ideal. Pero lo que Minnelli gentilmente nos muestra es la impureza del paso, un mínimo de continuidad irreductible entre una zona y otra.

Finalmente está Béla Tarr, a quien Rancière le consagró recientemente un libro completo. La danza aparece en toda la obra de este cineasta, algo que está a plena vista para cualquiera que vea sus películas: “El baile, o por lo menos la escena de danza, es un episodio casi obligado en los filmes de Béla Tarr” (Rancière 2011a, p. 35; traducción personal). Rancière destaca algunos de estos episodios, como la danza lluviosa de *Damnation*, donde los movimientos del agua, de los cuerpos, de las miradas se confunden entre sí, dándole tensión a un espacio común que en este caso es la pista de baile inundada. Esta escena funciona como sinécdoque de la película entera: “Sin duda, en medio del baile, habremos visto anudarse y desanudarse las relaciones en los cuatro personajes que están en el corazón del film” (Rancière 2011a, p. 36; traducción personal). Pero también revela una relación más profunda: la danza en el cine es sinécdoque del cine, muestra el corazón dancístico del cine. El carácter cósmico de la danza dirigida por Janós en *Las armonías de Werckmeister*, que involucra a todos los clientes del local, es tal vez la imagen más convincente de la definición de cine que hace Rancière al comienzo de su libro, definición que está obviamente influida por el cine de Tarr en particular:

El cine es el arte del tiempo de las imágenes y de los sonidos, un arte que construye los movimientos que ponen los cuerpos en relación unos con otros en un espacio. No es un arte sin palabra. Pero no es el arte de la palabra que narra y describe. Es un arte que muestra cuerpos, los cuales se expresan entre otros cuerpos por el acto de hablar, y por la forma en que la palabra tiene efecto sobre ellos (Rancière 2011a, p. 12; traducción personal).

Vemos que están los cuerpos y está el espacio: por sí solos no hacen nada. Es el cine el que construye los movimientos entre ellos, el que construye las danzas posibles que están en la base de cualquier acción y comunicación. Pero aquí el cine-danza funciona de un modo distinto al comunismo cinematográfico de Vertov. Mientras que este encadena acciones disímiles entre sí mediante el montaje, generando un continuo rítmico de puro movimiento, La operación fundamental de Béla Tarr es el *paseo*, que desarrolla la continuidad en un espacio finito, en un paraje determinado. Los planos-secuencia de Tarr no hacen una danza de imágenes compuestas, ni presentan un sitio idealizado y virgen: hacen danzar al espacio mismo en el acto de recorrerlo, convirtiéndose éste en un cuerpo singular entre otros, además de contener a estos otros.

En resumen, la cámara tiene el poder de hacer danzar las cosas, independientemente de la “danza” que haya representada en las escenas. El cine tiene la capacidad de presentar un plano de movimiento continuo, que difumina las diferencias entre cuerpos, acciones, percepciones, incluso palabras. Pero este plano de movimiento continuo es justamente lo que aparece negado en las otras dos hebras, las que hacen corresponder modos de danza a ciertos regímenes de identificación. Para cuidar la virginidad del sitio, es necesario mantener lejos de la danza estética a la danza disuelta en la vida; procedimiento que dentro del cine tal como lo piensa Rancière no tiene ningún sentido. Pero la continuidad de movimiento que opera en el cine sólo es posible porque el cine es la perfección de la virginidad de sitio, el arte del régimen estético por excelencia: la pantalla permite que la separación entre espectador y espectáculo sea totalmente efectiva. Al no haber peligro de que los movimientos del cine salgan del cine, dentro de él la continuidad del movimiento está plenamente aceptada.

V

Podemos, por fin, construir una imagen de la danza en el pensamiento de Rancière. Como hemos visto, esta imagen está compuesta de múltiples imágenes que generan distancias entre sí, un verdadero campo de tensión. Podríamos decir que nos enfrentamos a una *imagen pensativa* a un nivel conceptual, una imagen que por sus movimientos internos nos llama al pensamiento, una imagen que conserva en sí varias indeterminaciones y, sobre todo, un *parecido desapropiado* con la danza que busca figurar².

En un primer momento, vemos que la tensión principal se da entre las imágenes de danza ligadas al régimen estético y las ligadas al régimen ético. Podríamos decir, más burdamente: la danza del teatro y la danza de la vida. Pero esta oposición se perturba con la aparición de la tercera hebra de imágenes. El cine permite que la danza se presente disuelta en la vida gracias, precisamente, a que su dispositivo técnico es una especie de teatro perfeccionado. La superficie del cine funciona como un reflejo de la superficie mental de sensaciones, espacios ambos que el movimiento puede habitar a sus anchas. Pero desde la segunda hebra aparecen algunas preguntas importantes: ¿cuál es el sentido de no permitir la continuidad de movimiento entre estas superficies y lo que las circunda? ¿Qué tiene de censurable esta continuidad, si vemos que en el cine se representa como una danza universal, alcanzando todos los espacios de la existencia? ¿No está funcionando acaso una *policía* interior al régimen estético de identificación del arte?

Responderemos que sí, que existe un carácter policial del régimen estético. Pero no lo decimos en un tono de denuncia anarquistoide que detesta toda forma de policía, ni tampoco en un tono de suspicacia derrideana que hace ver la irreductibilidad de la policía en cualquier cosa. Los *regímenes de identificación* del arte

2 Cf. Rancière, J. (2012), “La imagen pensativa”, en *El espectador emancipado*.

son policiales simplemente porque sirven para *identificar*. Recordemos que en *El desacuerdo* el asunto de la identificación es característico de la lógica policial, así como la desidentificación lo es de la lógica política. Para que haya política hay que desprenderse de la identidad otorgada policialmente, produciendo una subjetivación contingente que no puede definirse por una correspondencia con identidades. Esto bien lo ve Rancière cuando analiza el régimen ético y el régimen representativo, pero no así cuando habla del régimen estético. Podríamos decir que cada régimen tiene un principio policial de identificación que lo caracteriza. El régimen ético tiene como principio el fin social de las imágenes, sus efectos directos, negando la posibilidad del establecimiento de un campo del arte autónomo. El régimen representativo tiene como principio la poética, entendida esta como una legislación interna al campo del arte que rige sobre sus posibilidades. Y el régimen estético, por su parte, tiene como principio la *doble suspensión* kantiana, que Rancière define así:

Una suspensión del poder cognitivo del entendimiento que determina los datos sensibles según sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad que impone objetos de deseo. El “libre juego” de las facultades —intelectual y sensible— no es solamente una actividad sin objeto, es una actividad equivalente a una inactividad. De entrada, la “suspensión” que el jugador efectúa, en relación con la experiencia ordinaria, es correlativa con otra suspensión, la suspensión de sus propios poderes frente a la aparición de la obra “ociosa”, la obra que, como la diosa, debe su perfección inédita al hecho de que la voluntad se ha retirado de su apariencia (Rancière 2011b, p. 41).

Al leer este alegre elogio del libre juego estético parece bastante desubicado relacionar la doble suspensión con una operación policial. Queda claro que en el esquema kantiano este procedimiento desactiva ciertos canales semiautomáticos de la subjetividad, en particular los que conciernen al entendimiento y a la sensibilidad. De este modo se abre un espacio de libre relación, no sólo al interior de cada facultad sino también entre las facultades. Para Rancière, la posibilidad de la experiencia estética se vincula con el nacimiento de una forma nueva de entender la política y la emancipación, lo que no se cansa de dejar claro. De hecho, su “giro estético” después de su libro *El desacuerdo* tiene todo el sentido del mundo si vemos la centralidad que tiene la estética para la política en esa obra:

La aparición moderna de la estética como discurso autónomo determinante de un recorte autónomo de lo sensible, es la aparición de una apreciación de lo sensible que se separa de todo juicio acerca de su uso y define así un mundo de comunidad virtual —de comunidad exigida— sobreimpreso al mundo de los órdenes y las partes que da su uso a todas las cosas. [...] Así autonomizada, la estética es primeramente la liberación con respecto a las normas de la representación, en segundo lugar la constitución de un tipo de comunidad de lo sensible que funciona de acuerdo con la modalidad de la presunción, del *como sí* que incluye a quienes no están incluidos haciendo

ver un modo de existencia de lo sensible sustraído a la repartición de las partes y sus partes (Rancière 1996, pp. 78-79).

Es difícil negar el potencial político que la estética inaugura, especialmente en contraposición con las policías artísticas del régimen representativo y las policías sociales del régimen ético. Pero el régimen estético en cuanto régimen de identificación necesita límites, puntos de discernimiento para llevar a cabo el proceso identificador. Estos límites son precisamente las coerciones de las que la doble suspensión intentaba salvarnos: las formas de la experiencia ordinaria y la imposición de objetos de deseo. La experiencia estética peligra si esta doble suspensión se agujerea, si la “actividad equivalente a una inactividad” se ve invadida por la siempre impura experiencia ordinaria y la interesada imposición de objetos de deseo. Es por ello que el régimen estético necesita salvaguardarse en el concepto de autonomía, un espacio que se da su propia ley y que puede subsistir sólo a condición de rechazar constantemente las amenazas de la heteronomía. De allí la comodidad de Rancière en los escenarios y los museos, espacios pretendidamente neutros, y la definitiva holgura en la que se mueve en el mundo del cine, donde la superficie de pura luz realiza el ideal de la autonomía; de allí su incomodidad ante el arte de acción, las “estéticas relacionales” y en general todas las “disoluciones” del arte en la vida.

No podemos negar, sin embargo, que la policía del régimen estético es preferible a las de los otros dos regímenes. De hecho, podría decirse que ésta sólo existe por ellos, por el peligro de caer en ellos: es una contra-policía, o una policía de “resistencia”. Pero considerada en su inmanencia, es una policía como cualquier otra: estructura de orden y de identificación con un principio de temor respecto a lo otro. En la época de *El malestar en la estética* este miedo no está aún tan instalado, y de hecho se define al régimen estético como un campo de tensión entre dos “metapolíticas” del arte: la de la forma resistente y la de la mezcla del arte en la vida. La primera “le atribuye al arte la finalidad de construir nuevas formas de la vida común, y por ende de autosuprimirse como realidad separada”, mientras que la otra involucra “la promesa política de la experiencia estética en la separación misma del arte, en la resistencia de su forma a toda transformación en forma de vida” (Rancière 2011b, p. 58). Rancière no prefiere ninguna de las dos, pero aun así afirma que “La tensión de las dos políticas amenaza el régimen estético del arte. Pero es esa tensión, asimismo, la que lo hace funcionar” (Rancière 2011b, p. 58)

Una actitud más dura tomará en sus textos posteriores, donde se remitirá a estos intentos de politizar el arte al proyecto platónico, como ya hemos hecho ver en el tercer apartado. De esta forma se cierra la posibilidad de un espacio fuera de los tres regímenes: si las propuestas artísticas no son compatibles con el régimen estético, se les achacará su complicidad con uno de los otros dos. Pareciera que a cada régimen sólo se lo puede enfrentar con argumentos venidos de otro régimen. El ejemplo más claro es la metapolítica artística, que surge a partir del régimen estético y que será más tarde exiliada al régimen ético, perdiendo su conexión

funcional con el primero. Podemos detectar que Rancière usa principalmente tres argumentos para realizar esta toma de distancia desde el régimen estético hacia los otros dos: los llamaremos el argumento democrático, el argumento de la pretensión y el argumento de la no-necesidad. En cada uno de ellos se ven algunos temblores interesantes, propios de cualquier policía que vacila antes de ejercer su poder, como revisaremos a continuación.

El argumento democrático está fundamentalmente ligado al concepto de reparto de lo sensible. Si entendemos a los regímenes ético y representativo en su sentido histórico, podemos ver que cada uno se corresponde con cierto tipo de reparto policial en circunstancias sociales efectivas. El régimen ético constituye un reparto centralizado de las posibilidades de creación y circulación sensible, no permitiendo la existencia del arte como esfera separada y controlando la forma en que las imágenes y más en general los efectos de las creaciones artísticas chocan con la vida social. No sólo cada persona está en su lugar, haciendo exclusivamente lo que debe hacer, sino que también cada imagen está donde debe estar: es el modelo platónico clásico, que se replica también en los totalitarismos modernos. En el régimen representativo, en cambio, existe el arte como esfera separada que se autorregula por una poética determinada. Los jueces de esta poética constituyen órdenes académicos que restringen o autorizan las formas de circulación de las creaciones artísticas: es una policía interior al arte. El régimen estético, en cambio, no está ligado a un reparto de lo sensible constituido. Su emergencia histórica hace posible el establecimiento de un plano de igualdad entre todas las sensibilidades, una democracia de lo sensible. Así planteado, el argumento tiene todo el sentido del mundo. Pero sólo mientras consideremos a los regímenes como estructuras de sensibilidad, “tejidos de la experiencia sensible” (Rancière 2013, p. 10) ligados a épocas y sociedades constituidas. Si consideramos que los regímenes pueden coexistir (en una misma época, pero también en un mismo artista o en un mismo crítico) veremos que no necesariamente hay connivencia entre ellos y un reparto de lo sensible efectivamente existente. Rousseau, los dadaístas o los situacionistas pueden pretender un arte que se borre a sí mismo en dirección a la vida: pueden concentrar sus energías en los efectos extra-artísticos de las creaciones y desconfiar de la idea de autonomía. Pero no por ello están planeando un reparto archiético de lo sensible o la “obra de arte total” de los totalitarismos. Lo mismo pasa con el régimen representativo: un arte puede centrarse en su poética y ser incondicionalmente obediente a ella, sin que esta poética tenga el poder de influir en la circulación del arte de los demás. La democratización generada por la estética no se opone al elitismo de los otros dos regímenes, sino que, más bien, se amplía a ellos, haciendo posible la multiplicidad de los efectismos y de las poéticas.

El argumento de la pretensión tiene dos formas que a simple vista son compatibles entre sí. Su primera forma tiene que ver con que la aparición del régimen estético libera a la obra de su artista, cosa que no pasa en los otros dos regímenes. Dice Rancière: “las obras de las artes no se relacionen más con quienes las habían comandado, cuya imagen ellas fijaban y cuya grandeza ellas celebraban. Ahora se

relacionan con el “genio” de los pueblos y se ofrecen, al menos legalmente, a la mirada de cualquiera” (Rancière 2011b, p. 23). Por lo tanto, los juicios y pretensiones del artista quedan fuera de su propia obra, de tal modo que podemos enfrentarnos a cualquier creación sin importarnos “la idea” del creador. La pretensión, si es que existe, no tiene ninguna importancia: no aparece, no se adhiere a la obra. Pero la segunda forma de este argumento apela a una crítica de la intención pedagógica del creador. Dice Rancière que el artista:

supone siempre que aquello que será percibido, sentido, comprendido, es aquello que él ha puesto en su dramaturgia o en su performance. Presupone siempre la identidad de la causa y el efecto. Esta supuesta igualdad entre la causa y el efecto reposa a su vez sobre un principio no igualitario: reposa sobre el privilegio que se otorga el maestro, el conocimiento de la distancia “correcta” y del medio de suprimirla (Rancière 2010a, p. 21).

Así, el pretencioso artista quiere *siempre* que su idea se traspase en la obra, porque de esa forma establece una relación didáctica con el espectador la que finalmente constituye una relación de poder. Aquí se habla de los artistas en general, pero suponemos que existen excepciones, artistas respetuosos de la doble suspensión estética que la llevan a cabo en el proceso mismo de creación, y logran separarse de su obra y de sus efectos. Pero si el régimen estético ya elimina *de entrada* el lazo entre el creador y su obra, ¿qué nos importa toda esta serie de pretensiones en el momento de entrar en experiencia estética con una creación artística? La ilustración de los regímenes del arte en *El malestar en la estética* consiste en presentarlos como tres perspectivas distintas de mirar a la Juno Ludovisi, escultura clásica usada por Schiller en la exposición de su teoría estética. Suponemos a partir de ello que, sin importar la obra que se le presente, el régimen estético podrá operar del mismo modo. Pero en sus obras posteriores, principalmente en *El espectador emancipado* y *Aisthesis*, las obras “estéticas” son elegidas con pinzas, mientras que las que operan más cerca de los otros dos regímenes no son leídas “estéticamente” como podría esperarse, sino que dejadas a un lado, criticadas por sus pretensiones. Pero si toda pretensión es irrelevante para la obra, la mirada del régimen estético tendría que ir por igual hacia Homero y Leni Riefenstahl, hacia Boticelli y Joseph Beuys.

El argumento de la no-necesidad, por último, es más un recurso retórico que un verdadero argumento. Consiste en una apelación subrepticia a una especie de economía, de navaja de Occam estético-teórica: *no es necesario* imaginar, buscar o incitar tal cosa, porque ya hay otra cosa en su lugar que funciona mejor. Hay una especie de recato neoclásico en Rancière, un refugio en lo finito que puede deberse tanto a su admiración por Schiller y Kant o por su oposición a la histeria vanguardista. Daremos un ejemplo doblemente ilustrativo, porque justamente concierne al límite y lo sobrelimitado: “No es necesario buscar en la experiencia sublime de la grandeza, de la fuerza o del temor, el desacuerdo entre el pensamiento y lo sensible, o el juego de atracción y repulsión que funda la radicalidad moderna del

arte” (Rancière 2011b, p. 122). En este caso, no es necesario porque la estética de lo bello es suficiente. Apelar a una estética de lo sublime, como hace Lyotard (con él discute en el pasaje citado), implica un exceso de razón, un rodeo, una especulación vana. Pero el ejemplo más claro está nuevamente en *El espectador emancipado*. Aunque Rancière critique la pedagogía “embrutecedora” del teatro vanguardista, él mismo no sale de una lógica didáctica cuando apela a Jacotot: maestro ignorante y emancipador, pero maestro al fin. Cuando busca “revocar el privilegio de vitalidad y de potencia comunitaria concedido a la escena teatral para ponerla a igual nivel frente a la narración de una historia, la lectura de un libro o la mirada puesta en una imagen” (Rancière 2010a, p. 27), está a su vez privilegiando ciertas capacidades del espectador por sobre otras: especialmente, sus capacidades ligadas al libre juego de las facultades del entendimiento y la sensibilidad, si nos atenemos al esquema kantiano. El espectador ideal de Rancière “observa, selecciona, compara, interpreta” (Rancière 2010a, p.19), opera traduciendo y retraduciendo, como los alumnos del maestro ignorante. La vitalidad y la potencia no son necesarias para este proceso, y por tanto pueden ser dejadas afuera. Es interesante ver la sutileza con que se desliza esta posición en frases como esta: “[El espectador] participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado” (Rancière 2010a, p. 20). El “por ejemplo” busca atenuar su crítica a una estética de la intensidad, la potencia, la vida, la pasión. En otra parte afirmará que “la emancipación no es una intensificación de la vida” (Rancière 2010b), sino una respuesta ante la oposición entre dos tipos de vida: la de los trabajadores y la de las clases dominantes. Pero ¿no hay una intensidad en ese choque también? ¿O es innecesario hablar de ello? Estos elementos “innecesarios” pueden perfectamente sustraerse de la experiencia estética y ésta seguiría sosteniéndose como tal. Pero no lo hacen: la experiencia estética sigue mezclada con los elementos “no necesarios” que la perturban, arriesgándola a caer en desvaríos propios de los regímenes ético y representativo.

Estos tres argumentos blindan a la doble suspensión para mantener el régimen estético a salvo, como una democracia protegida. El primero mantiene afuera los efectismos y las poéticas, aunque no estén vinculadas a una policía efectiva. El segundo se cuida de las pretensiones de los artistas, aunque éstas, por definición, no toquen en nada a la obra. El tercero se protege contra los elementos innecesarios de la experiencia estética, principalmente los ligados a la intensidad, aunque estos estén siempre irremediabilmente mezclados con el juego sensorio-intelectual. La pregunta que nos hacemos es, ¿cómo cabe la danza en un escenario así? Pareciera no haber proporción entre la danza de Loie Fuller, la fiesta popular de Rousseau y las danzas cinematográficas de Vertov o Tarr. Habrá que mantener esa desproporción si nos mantenemos en el esquema de Rancière, o bien postular un “escenario común” para las tres hebras, pero dejando de respetar la policía estética del autor.

VI

Lo que nos exige la danza, antes que un pensamiento de la sensación y sus repartos, antes que un pensamiento del arte y sus condiciones, es un pensamiento del movimiento. No importarán tanto las condiciones del movimiento como su incondicionalidad, la continuidad irreductible de sus múltiples apariciones. Rancière intuyó a partir de la obra de Vertov una idea polémica: la del comunismo cinematográfico. La equivalencia de todos los movimientos en escena sería el gesto sumo de la posibilidad de otro mundo, o de otros mundos. Pero Rancière solamente ve esta continuidad gracias al poder de la máquina-ojo (poder que equivale a una impotencia, como le gusta decir), lo que finalmente es: gracias a la doble suspensión del régimen estético. Fuera de este plano ideal, la continuidad de movimientos pareciera algo peligroso, que amenaza la existencia tanto del arte como de la política: algo propio de las ensoñaciones comunitarias, vitalistas o vanguardistas. Pero no tiene por qué ser así. Tomaremos uno de los casos clave en este asunto: la distancia o no distancia entre actores y espectadores. Para Rancière, la distancia es necesaria para que tanto el artista como el espectador puedan entrar en relación con un tercer elemento, a saber, la obra (Rancière 2010a, pp. 21-22). Para los artistas que piensan en el teatro como un espacio comunitario, esta distancia es un efecto de un reparto malicioso y habría que suprimirla. Rancière argumentará que los espectadores no tienen ninguna inferioridad por no actuar: internamente sí están actuando, porque recrean y reinterpretan la obra en el momento en que la sienten. Pero lo que no se pone en juego es la continuidad entre las dos posiciones. No hay una separación discreta entre la acción del actor y la mirada del espectador: si el actor también contempla y el contemplador también actúa, esto implica que podemos establecer una doble línea de movimiento entre ellos, de tal forma que cualquiera de los dos puede situarse en algún grado de la acción y algún grado de contemplación. No hay pecado en la estructura clásica de escenario y público, pero tampoco lo hay en el intento de quiebre de esta estructura: todo lo que hay son movimientos de cuerpos, imágenes, acciones, intensidades. Los problemas del teatro son para la danza falsos problemas.

Lo que Rancière encuentra en Vertov no logra sacarlo del espacio estético. Las policías ya están muy bien instaladas. Pero el comunismo cinematográfico de este cineasta involucra uno de los posibles puntos límites del régimen estético. En Vertov se cruza un interés ético y uno estético, y terminaría predominando este último (según Rancière), a pesar de la constante presión de las eticizantes autoridades soviéticas. Pero sería poco cauto afirmar que los intereses de Vertov no incluyen una gran pretensión ética, así como también los poemas de Whitman o los reportajes de Agee y Evans³. Puede ser una ética *de* la estética, que la tenga a ella como único contenido: pero hay un pulso de esta estética, una intensidad que tiene la forma de una tarea extra-artística. Sin duda el espacio estético de la doble suspensión tiene

3 Todos estos artistas tienen dedicados sus ensayos (muy bellos, por cierto) en *Aisthesis*.

lugar, pero existe una fuerza débil que mantiene algo de la pretensión artística en los efectos de este arte. El carácter ejemplar de la danza de Fuller leída por Mallarmé está en que tal cruce permite pensar un espacio estético puro, pero sólo a condición de mantener el carácter “iletrado” de la bailarina: ella sabe lo que ejecuta, pero no lo que provoca. Más allá de lo que el feminismo pueda criticarle a Mallarmé, que borra a la mujer de su bailarina ideal, pretender la no pretensión del artista implica imaginarlo en una especie de inocencia originaria, una zona de ingenuidad genial. Poco importa si este carácter artístico se piensa democráticamente, como una propiedad de cualquiera; porque la pretensión ética y la obediencia representativa también están, en cuanto facultades, igualmente repartidas.

Los regímenes del arte, si es que existen, siempre estarán en impureza. Esta impureza puede ser reducida por la acción de las policías internas a cada régimen, pero nunca será eliminada del todo, porque en eso consiste el arte: es el reino de lo impuro. Y la experimentación artística consiste justamente en mezclar no sólo sensaciones, sino también efectos y poéticas. Hay tanta experimentación en el estético Proust como en el ético Debord o en el representativo Noverre, pero la hay precisamente porque ninguno de ellos permanece en un solo régimen. Los movimientos del arte incluyen tanto la pretensión, la charlatanería, la solemnidad, la bajeza moral o la violencia como el desinterés, la elegancia, la crítica, la justicia o la pensatividad. El arte entendido como espacio de experimentación opera en un espacio ampliado de libre juego que no está limitado por la doble suspensión: el plano estético puro que ésta crea sólo existe como abstracción, extraído de una impureza que comparte con los otros dos regímenes. Podemos pensar que los elementos del régimen ético se autonomizan también en su plano propio, donde hay efectos, intenciones, proyectos de reparto; y así también con el representativo, en un plano de reglas, directrices y esquemas. Pero estos elementos no tienen por qué ser coherentes entre sí: son tomados como fragmentos que, cruzados con otros, pueden ser parte de distintas composiciones.

Finalmente, una conjetura entre otras conjeturas. Si asumimos que los regímenes de identificación operan policialmente, ¿cuál sería la política que les correspondería? Tendría que funcionar en cada caso como la irrupción del no-arte en el arte: la irrupción del “arte de los sin arte”. Para el ético, esta irrupción está dada por la autonomía artística en sí misma. Para el representativo es la disolución o pérdida de autoridad de las poéticas establecidas. Y para el estético sería el quiebre de la doble suspensión, la irrupción de un plano de movimiento que establece continuidad entre lo suspendido y lo no suspendido, y finalmente entre los elementos de los otros regímenes también, desligados eso sí de la necesidad de una coherencia. La irrupción política ante el régimen estético sería, básicamente, el establecimiento de un plano coreopolítico de experimentación, esto es: experimentación con lo múltiple del movimiento en su relación de resonancia con las acciones, sensaciones, cuerpos y obras que constituyen sus formas.

Bibliografía

- Mallarmé, S. (1897). *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle.
- Platón (1923). *Laws*. Londres: William Heinemann.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Rancière, J. (2005a). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Rancière, J. (2005b). *Mallarmé. La politique de la sirène*. Paris: Hachette.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Lom.
- Rancière, J. (2010a). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2010b). “La emancipación pasa por una mirada del espectador que no sea la programada” Entrevista realizada por Amador Fernández-Savater en revista *Público*. Recuperado de <http://blogs.publico.es/fueradelugar/140/el-espectador-emancipado>.
- Rancière, J. (2011a). *Béla Tarr, le temps d'après*. Nantes: Capricci.
- Rancière, J. (2011b). *El Malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rancière, J. (2012) *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Rousseau, J-J. (1994). *Carta a D'Alembert sobre los espectáculos*. Madrid: Tecnos.