

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO GENERADORA DE SUJETOS POLÍTICOS

Una lectura de Jacques Rancière

María Carolina Escudero

El propósito de este texto es presentar las tesis de Jacques Rancière en torno de la estética política, entendida como un modo de composición del orden social situado sobre una distorsión y, a partir de ella, analizar la práctica de creación y composición de la Wuppertal Dance Theatre de Pina Bausch. Esto, con el interés de mostrar cómo esta compañía de danza logra poner en cuestión, a partir de nuevas formas de composición, los modos de percepción hegemónicos de las sociedades contemporáneas. Quisiera referir, también, cómo la puesta en evidencia de la distorsión a partir de la generación de nuevas composiciones deviene en la construcción de sujetos políticos al poner en relación nuevas formas de visibilidad y organización con la crítica a los modos de experiencia del hombre contemporáneo.

Palabras claves: estética política, subjetividad, Wuppertal Dance Theatre.

ABSTRACT

The aim of this text is to present the thesis of Jacques Rancière around the political esthetic, understood as a way of social order composition situated on a distortion. About this conception I am going to analyze the practice of creation and composition of the Wuppertal Dance Theatre of Pina Bausch.

This, with the interest of showing how this dance company manages to put in question, starting on new forms of composition, the hegemonic ways of perception in the contemporary societies. I want to refer how the evidence of distortion became the construction of politic subjectivity. This is possible after making acquaintance of new forms of visibility and organization with the critic of the contemporary man's experience modes.

Key words: political esthetic, subjectivity, Wuppertal Dance Theatre.

LA POLÍTICA Y LA ESTÉTICA EN JACQUES RANCIÉRE

De manera preliminar podemos decir que Jacques Rancière entiende y define la política a partir de una distinción,¹ la que se refiere a la pareja política/policía, la cual, podemos agregar, se compone a partir de la existencia y puesta en evidencia de un desacuerdo o litigio.²

La policía se inscribe en el registro del orden y la reproducción, con el interés de mantenerse y reproducirse como orden hegemónico, que cristaliza e inmoviliza una manera de aparición de lo *sensible*, de visibilidad y decibilidad del *común*. En tanto, la política, que se inscribe en el registro de la verificación de la igualdad, lo hace desde una posición de litigio, abriendo y activando el espacio inmovilizado por la policía. El autor sostiene esto a partir de dos argumentos centrales, el primero es el que vincula la actividad política con las figuras de la comunidad y, por tanto, con los modos de visibilidad que las maneras de ser y hacer *común* adquieren; el segundo, es el que conecta las prácticas de verificación de la igualdad, supuesta en la comunidad, con la constitución de subjetividades políticas. El vínculo entre estos dos argumentos se arma en “la partición de lo *sensible*” y en la existencia del litigio respecto de esa partición, del reparto del *común* de la comunidad. En el *Desacuerdo*, Rancière define qué entiende por ello e indica:

Concierne menos a la argumentación, que a lo argumentable, la presencia o ausencia de un objeto común entre un x y un y. Se refiere a la presentación sensible de ese carácter común, la calidad misma de los interlocutores al presentarlo.

Y más adelante

Las estructuras del desacuerdo son aquellas en las que la discusión de un argumento remite al litigio sobre el objeto de la discusión y sobre la calidad de quienes hacen de él un objeto.³

El *común* siempre aparece en la forma del reparto y la división, el modo correcto de hacer la política de la comunidad —en un sentido clásico— estaría orientado a armonizar las partes según las proporciones. Esta idea de armonizar las proporciones para el

¹ Jacques Rancière, “El uso de las distinciones”, en <http://www.scribd.com/doc/9986485/Jacques-Ranciere-El-Uso-de-Las-Distinciones>; y “Política, identificación y subjetivación”, en Ardití (ed.), *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Caracas, Nueva Sociedad, 2000.

² Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007; *En los bordes de lo político*, Buenos Aires, La Cebra, 2007; y “La división de lo sensible”, en <http://mesetas.net/?q=node/5>.

³ J. Rancière, *El desacuerdo...*, op. cit., pp. 10 y 11.

justo reparto implica una cierta idea de lo *sensible*, en tanto que, a determinadas formas de ser le corresponden determinados modos de hacer y posibilidades de decir, de tener y hacer uso de la palabra.

Jacques Rancière advierte que la lógica de las proporciones se articula al régimen de la propiedad e indica que quienes no poseen más que la palabra —e incluso por el hecho de poseer la palabra sólo bajo la forma del ruido—, participan de la vida política de la comunidad, del reparto del *común*, bajo la lógica de la pura facticidad. Ésta aparece a partir de un acto de verificación de la condición de “ser hablante” del sujeto que lo sitúa en pie de igualdad con cualquiera; luego, dejando ver que en los modos de decir la palabra se esconde una modalidad de la cuenta de las proporciones. Se pone en evidencia, también, que las maneras de composición que resultan del reparto del *común* responden a un principio arbitrario que denota un modo de visibilidad legítima en el orden de los cuerpos, a partir de su captura por los dispositivos policiales.

Poner en evidencia la ausencia de fundamentos en el reparto del *común* es una práctica de verificación de igualdad, y es un acto político, en la medida en que manifiesta como posibles otros modos de repartir el *común*, otros modos de componer y repartir el *sensible* y por tanto otras formas de hacer visible la vida política de la comunidad.

Es, entonces, en la aparición del litigio y del desacuerdo, en la puesta en marcha de acciones que tiendan a proponer y verificar otros modos de partición y reparto, junto con otros modos de visibilidad de los cuerpos, donde podemos situar el registro de la práctica política. Tenemos aquí una cadena que articula la práctica política con la puesta en cuestión y reorganización de una partición sensible. La práctica política reparte y compone *espacios sensibles*, los nombra y les asigna visibilidad. En esta cadena, al situar la política en el ámbito de manifestación y aparición sensible de la experiencia, es donde Rancière nos propone pensar una estética primera en la política (aun cuando la lógica sea la lógica de las proporciones armoniosas). Aquí cabe destacar que el momento de la política, el instante de emergencia del litigio y de propuesta de un nuevo reparto, es fugaz y eventual, propone un reordenamiento que, una vez puesto en escena, pierde la condición de acto político.

Esta estética no debe entenderse en el sentido de una incitación perversa de la política por una voluntad de arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos ceñimos a la analogía, puede entenderse en sentido kantiano —en su momento revisitado por Foucault—, como el sistema de las formas *a priori* que determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de la experiencia.⁴

⁴ J. Rancière, “La división...”, *op. cit.*, p. 3.

La experiencia y práctica política como acto de composición, de creación de nuevos órdenes de decibilidad y visibilidad remiten, en su forma, al estatuto contingente de todo orden anterior. El objeto de litigio por el que se organiza la experiencia y práctica política es esta *esthesis*,⁵ en tanto composición de elementos. La puesta en cuestión de cierta composición estética de la experiencia muestra: la ausencia de principio —*arkhé*— de la política, la arbitrariedad del orden y el estatuto de distorsión que tiene. Esta idea de distorsión cuestiona el vínculo entre política y verdad; la composición de la *esthesis* de la comunidad es una entre varias, y es justamente esto lo que posibilita la existencia de la política, “no hay la apariencia de un lado y la realidad del otro. La apariencia no es una máscara de la realidad. Es una configuración efectiva de lo dado...”.⁶ La *esthesis* como composición y modo de aparición del sensible común es siempre una cierta configuración entre un sentido y otro, es un cierto sentido del *sensible*. No hay posibilidad de percepción y experiencia sensible sin la dimensión del sentido y por tanto, sin la mediación simbólica de la palabra, sin una puesta en forma que permita la inteligibilidad misma del *sensible*.

La puesta en orden o en cuestión del sentido implica cierta toma de posición como sujeto político implicado en el *común*. Ranciére menciona el acto de composición política como un proceso de desidentificación; esto, en la medida en que en el orden policial, de lo que se trata es de fijar, reproducir e identificar visibilidades y decibilidades,⁷ en tanto que, en el momento de la política el asunto es introducir un litigio en cuanto a esas formas fijas, tomar distancia y desidentificarse de ellas a partir de la construcción del yo como un otro. El sujeto del acto policial es un yo que no reconoce la posibilidad del otro, en tanto el sujeto de la política se constituye como un yo, en la medida en que se construye como un otro. En este sentido, la práctica política propone una identificación imposible. La experiencia política es, necesariamente, una experiencia subjetiva de desclasificación, es un corrimiento respecto de identidades asignadas. Es, también, un movimiento de implicación subjetiva, de composición de subjetividad y se construye como lugar de enunciación, como un acto de toma de palabra en ciertas condiciones de experiencia. Esta aparición o emergencia subjetiva propone un nuevo reparto del *común*, una nueva forma de representación y la construcción de una *esthesis* distinta.

En “Política, identificación, subjetivación” Ranciére define la subjetivación política como una heterología e indica tres razones: porque es rechazo de una identidad asignada por un otro, dada por el orden de la policía; porque la construcción del lugar de enun-

⁵ La idea de *esthesis* remite a dos cuestiones centrales: de un lado a la composición y organización de elementos en un espacio compartido —el *común*, en tanto espacio y elementos, en términos de Ranciére—, y de otro a la percepción que se tiene de ese espacio configurado, en tanto realidad compartida.

⁶ J. Ranciére, “El uso de las...”, *op. cit.*, p. 2.

⁷ J. Ranciére, *En los bordes...*, *op. cit.*, y “Política, identificación...”, *op. cit.*

ciación como puesta en juego de un litigio implica una demostración o verificación, y esta escenificación sugiere, también, la existencia de un otro, y porque propone una identificación imposible en el orden dado, propone una nueva composición estética, una nueva manera de tomar parte, lo cual en sí mismo trastoca los nombres y regímenes de identificación dados en un campo de experiencia. “La vida de la subjetivación política depende de la diferencia entre la voz y el cuerpo, del intervalo entre identidades”.⁸ En la “Partición de lo sensible” retoma esta idea de la diferencia y distancia entre la voz y el cuerpo y su diferencia como marca de la posibilidad de la política. Indica que, a partir de la enunciación poética o política, se definen variaciones de intensidades sensibles, de las precepciones y las capacidades de los cuerpos.

Pero los enunciados se apoderan de los cuerpos y los apartan de su destino en la medida en que no son cuerpos en el sentido de organismos, sino cuasi-cuerpos, bloques de palabras que circulan sin padre legítimo que las acompañe a un destino autorizado [...] Es cierto que la circulación de estos cuasi-cuerpos determina modificaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de espacios y ocupaciones. Dibujan, así, comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que vuelven a poner en cuestión la distribución de papeles, territorios y leguajes —en suma, de esos sujetos políticos que vuelven a poner en tela de juicio la división predeterminada de lo sensible. Pero, precisamente, un colectivo político no es un organismo o cuerpo comunitario. Las vías de la subjetivación política no son las de la identificación imaginaria, sino las de la desincorporación...⁹

Podemos sintetizar, entonces, la perspectiva del análisis político de Rancière en los siguientes términos: habría un movimiento de desidentificación respecto de ciertos espacios de enunciación dados, correspondientes a diversos modos de hacer. Tal movimiento se entiende en términos de acción política, en la medida en que implica un cuestionamiento de los modos de experiencia existentes, determinados por una cierta partición de lo sensible y reproducidos por la lógica policial, es decir, por un modo anterior de enunciar y hacer visibles las maneras de hacer de la comunidad.

El registro de la política implica un proceso de subjetivación, que supone la posibilidad de ordenar de otro modo los espacios de experiencia común; es, en este punto, en que se articulan estética y política, ya que ellas no son otra cosa que modos de la experiencia sensible que implican un ordenamiento de partes, entre otros. Tanto la estética como la política suponen un desacuerdo y distorsión, y estos elementos aparecen en el análisis de Rancière como las condiciones de posibilidad de emergencia del sujeto.

⁸ J. Rancière, “Política, identificación...”, *op. cit.*, p. 150.

⁹ J. Rancière, “La división...”, *op. cit.*, p. 18

LA ESTÉTICA POLÍTICA

Con el concepto de régimen estético el autor se refiere al menos a tres cuestiones, por momentos distinguibles entre sí y por momentos indiferenciadas: de un lado, una manera de identificar los objetos del arte que no se cierre a las formas de aprehensión características de los regímenes éticos y representativos —ligados al problema de la mimesis, la jerarquía de los temas y los medios y el valor de verdad de las imágenes u objetos—; por otro, una forma del pensamiento, en general, orientada a aprehender modos de composición de visibilidades y decibilidades que pueden no estar situadas en el subsistema del arte. Por último, un modo específico de hacer visible y establecer un lugar de enunciación propio de los objetos de arte, una manera específica de práctica social que Jacques Rancière llama, práctica estética.

En cuanto al régimen de identificación de los objetos de arte, el autor nos dice que ellos son productos de unas determinadas maneras de ser que se hacen visibles, y en este punto introduce al arte como una de las partes del *común* que forman a la comunidad como tal. Reconocer esos modos de hacer, como prácticas estéticas, y no como prácticas representativas o como prácticas situadas en la moralidad de las imágenes, supone reconocerlas como parte de una experiencia sensible que remite ya a una partición de lo *sensible*. Esto es así porque el orden policial también remite a una distribución de lo *sensible*, que se reproduce como hegemónica y en el cual se ocupa un lugar. Situar los productos del arte en la experiencia sensible del hombre permite inscribir la experiencia estética en el marco de la construcción de subjetividades políticas, ya que en el encuentro con el objeto estético se evidencia una cierta posición dentro de la partición, y un modo de visibilidad del *común* del orden en que se inscribe. Este orden y esta posición, son las que, se supone, se ponen en cuestión y se espera redistribuir en el acto estético.

Este ámbito sensible, sustraído a sus conexiones corrientes, contiene una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño respecto de sí mismo: producto idéntico al no producto, saber transformado en no saber, *logos* idéntico a un *pathos*, intención de lo no intencional, etcétera.¹⁰

Un objeto estético tiene la facultad de volver bello lo corriente “como rastro de lo verdadero” y en esa instancia, cuestionarlo. Vuelve composición artística/estética el *común* para mostrar la lógica de la partición de la experiencia y, con ello, mostrar también el carácter de creación o producto humano que esas particiones y composiciones tienen.

¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

Esta manera de ser de los objetos del arte implica una modalidad del pensamiento, en la medida en que hay también una forma de decibilidad estética. Ranciére propone asumirla como forma de pensamiento, y es este modo de pensar el que le permite decir que hay una estética primera en la política. La estética es política, no porque de manera explícita ofrezca sus productos a tales o cuales posiciones dadas en el orden social, la estética es política porque propone un modo distinto de repartir el espacio sensible y en este punto es política al interior del campo del arte, tanto como en relación con el todo de la comunidad. La experiencia estética, en tanto situada en lo sensible, puede traducirse como tal en una experiencia de construcción de subjetividad localizable en diversos órdenes de las prácticas sociales. También a la inversa, la estética primera de la política indica una instancia sensible, de reparto, visibilidad y decibilidad que en la comunidad se da, y que no es la que está garantizada en su reproducción por el orden policial, sino que es, al menos en el momento de irrupción, una “otra forma”. El pensamiento estético, como modalidad del pensamiento, se refiere no tanto al objeto, como a la lógica de aprehensión y decibilidad de unos objetos cualesquiera, siempre que estén situados en el orden de lo sensible, “el modo estético del pensamiento es mucho más que un pensamiento del arte. Es una idea del pensamiento, ligada a una idea de división de lo sensible”.¹¹ Y si la política es un desacuerdo respecto de los modos de repartir el *común* a partir del cual se desarrollan modalidades de la experiencia, el pensamiento estético es político porque sitúa su lógica de análisis en el eje en el que se arman las formas de la experiencia sensible.

Al menos, dos cuestiones más a tener en cuenta para pensar la relación estética-política y la constitución de subjetividades; de un lado, la aceptación de que el espacio de la política nunca será un espacio de consensos o de integración de la totalidad de las partes: siempre hay un lugar de enunciación que queda fuera del reparto. La tarea del arte no es integrar, a través de una visibilidad exquisita, a quienes quedan fuera del orden. La política de la estética no es una política de integración o de cuidado de la víctima. Por el contrario, la política estética implica la puesta en escena del litigio, propone construir un espacio de ficción en el que se cuestione el orden de las distribuciones. Fuerza la construcción de un sujeto que se desidentifica del papel de víctima y no propone ser parte del orden de experiencia existente, sino mostrar su arbitrariedad y poner en juego nuevas visibilidades, potenciando la construcción de otros modos de distribución y reparto.

¹¹ *Ibidem*, p. 21.

PINA BAUSCH Y LA WUPPERTAL DANCE THEATRE, ESTÉTICA Y SUBJETIVIDAD

Ahora quisiera proponer una lectura general del repertorio de Pina Bausch y la Wuppertal Dance Theatre (WDT), a la luz de las categorías que nos brinda el análisis de Jacques Rancière. La interpretación del carácter político de la práctica estética de la WDT tiene doble inscripción, una en relación con el orden propio del campo de la danza y otra respecto del mundo contemporáneo occidental.

Podemos comenzar, situando de manera general la historia de Pina Bausch y su llegada a la WDT. Ella es alemana y nació en 1940, se formó, en danza, bajo un parámetro riguroso en la técnica del ballet clásico, asimismo, se forma en Alemania con Kurt Joos, uno de los practicantes del expresionismo alemán, luego, completa su formación bajo técnicas de danza moderna, tales como Tudor y Limón, en los Estados Unidos. Su producción coreográfica comienza hacia 1969, año en el que obtuvo el primer premio en una competencia coreográfica de la International Academy, en Colonia, acontecimiento que la sitúo como una de las jóvenes talento de la nueva danza alemana.

En la temporada 1973-1974 se hace cargo de la dirección de la compañía WDT luego de haber participado varias veces como coreógrafa invitada; desde entonces hasta la actualidad, la compañía de danza no ha dejado de producir, ni de causar, en cada una de esas producciones, efectos de sentido intensos en el público. Según Jochen Schmidt, “es imposible permanecer indiferente, o simplemente encogerse de hombros. Los trabajos de Pina Bausch nos fuerzan a tomar una posición...”.¹²

¿A qué obedece este efecto y esta imposibilidad de asumir una posición meramente contemplativa? Creo que la respuesta a estos interrogantes viene acompañada de la política inmanente a la producción coreográfica de Pina Bausch.¹³ Si entendemos con Jacques Rancière que los actos estéticos implican configuraciones de la experiencia que dan lugar a nuevos modos de sentir e inducen la construcción de nuevas subjetividades,

¹² Jochen Schmidt, Norvert Servos y G. Weigelt, *Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre. Or the Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*, Colonia, Ballet-Bühnen-Verlag, 1984.

¹³ En este punto cabe una aclaración: la contemplación no se abandona totalmente como posición subjetiva, sino que se complementa con cierto efecto o reacción al que nos fuerza, como espectadores, el modo en que la obra de arte nos interpela. Nos propone el esfuerzo de asignar sentido y de desnaturalizar sentidos dados, sin embargo, para ello es preciso contemplar el objeto estético. Demás está decir que no todo objeto de arte produce estos efectos políticos, sino sólo aquellos que se inscriben en lo que Rancière denomina régimen estético. Otra mención importante que se debe hacer es la de la relación de la estética con la belleza; la estética política no excluye la producción de belleza, sólo que entiende a la belleza, no en términos de armonía y proporción —como, por ejemplo, el clasicismo—, y tampoco en identidad con lo bueno, la concibe como “rastros de lo verdadero”, y lo verdadero situado en la experiencia común.

y que el registro de la política apunta a instaurar un orden de experiencia sensible en el que se define, de modo nuevo, lo que se ve y lo que se puede decir, las propiedades del espacio y los posibles del tiempo, podemos sostener que la obra de la WDT compone actos estéticos eminentemente políticos.

Algunas indicaciones en este sentido: por un lado, el género que desarrolla Pina Bausch y la WDT propone un nuevo nombre, con su “hacer arte” construyen un lugar de enunciación que no existía, componen una nueva decibilidad: el *Dance Theatre* (la danza teatro). Esto obedece, en cierto sentido, a la construcción estética de nuevas formas de visibilidad del cuerpo en movimiento, ya no un medio exclusivo de representación de temas jerarquizados y prescritos como legítimos sino como un modo de ser del hombre que reclama su parte en la escena de la danza. No se cuestiona el carácter de medio del cuerpo, sino que se amplían sus posibilidades expresivas y de construcción de comunicabilidades y enunciados. Se reconoce la capacidad de lenguaje y de palabra que tiene el cuerpo y se utiliza como recurso compositivo válido. Se incluyen elementos de no-danza y se amplía el repertorio técnico a modalidades ligadas al teatro de revistas y *music hall*.

No se emplean simulaciones estilísticas, se ve el creciente agotamiento de los bailarines y se escucha el *crescendo* de la respiración, el esfuerzo no se enmascara. Se franquea el límite entre arte y vida y se crea una nueva arbitrariedad, para entender esta forma de danza que se da en llamar “danza teatro”. Son decisiones de composición y de producción, son modos de poner en juego las formas convencionales de aparición escénica y construcción de la figura del bailarín. Proponen otros modos de visibilidad para los cuerpos danzantes, una “sensualidad visceral”.

La mayoría de las decisiones vinculadas con poner en entredicho los modos legítimos de hacer danza se sitúan en el orden de la experiencia sensible inmediata, vemos esto incluso en los recursos escenográficos tales como la tierra fértil y fresca, los claveles reales y los perros atados, la mayoría de los cuales no resultan de utilidad para una nueva función. Esto hace visible el carácter efímero del arte de la danza, así como la finitud de las formas de vida.¹⁴

En relación con la estructura dramática, es difícil encontrar una trama narrativa lineal en la que el comienzo y el final marcan límites temporales en la evolución psicológica de los personajes, sin embargo, esto no implica el rechazo a la simbolización, a la figuración o la construcción de sentido. Lo que propone su principio de montaje, ligado a la asociación libre, es hacer visibles otros modos de construir sentidos —en plural—, lo que supone, entre otras cosas, interpelar al espectador y comprometerlo con la composición

¹⁴ Esto puede verse especialmente en *Claveles* (1982) y *Barba Azul* (1977). De igual modo, encontramos algunas de estas cuestiones en *Bandoneón* (1980), *Café Müller* (1978), *Vollmond* (2006) y *Ten Chi* (2004). También puede verse esto en la película dirigida y escrita por Pina Bausch: *Die Klage der Kaiserin* (1989).

del acto estético, asignarle un lugar activo y no contemplativo. Esto lo logra a partir del recurso al orden de la experiencia sensible; la danza de la WDT no es una composición de ilusiones bellas sino un reenvío mediado a la realidad cotidiana, y es la mediación estética la que logra poner en cuestión ese orden de lo cotidiano. Esto promueve ciertos movimientos de identificación, sustracción y subjetivación; a partir de los recursos como la repetición o la yuxtaposición, que permiten sugerir, en la espacialidad escénica, por ejemplo, la indistinción de los espacios públicos y privados, o poner atención con los recursos de lo cómico o coreico, el quietismo o el conformismo, traducidos al lenguaje del movimiento en un registro de automatización y autorregulación física.

En relación con el régimen estético, Jacques Rancière nos dice que éste no implica decisiones de ruptura artística, sino “decisiones de reinterpretación de qué hace el arte o de quién hace arte”. La lógica compositiva de Pina Bausch y la WDT hace “carne” esta pregunta. Esto demanda un movimiento de desidentificación por parte del público en cuanto al lugar de espectador, propone otra lógica para mirar una obra que no está situada en el desciframiento de un sentido —oculto o no— del producto terminado con el que se enfrenta. Por el contrario, fuerza a la construcción de un sentido singular de la obra que recibe, lo arrastra a situarse en la distancia o en la torsión que existe entre el artista y la obra, la cual se presenta siempre por la WDT como un *work in progress*. Otra referencia a Rancière es la que define al régimen estético como una copresencia de temporalidades heterogéneas, las obras de la WDT implican la historicidad de cada hombre, intérprete, público o creador según su singularidad y sin jerarquía. Opera, en este sentido, una múltiple desidentificación subjetiva, no sólo el público compone la obra, sino que los bailarines realizan escenas fragmentadas sin la necesidad de asignar un sentido único a la interpretación (cuestión elemental en obras de ballet convencional).

Este situarse en la torsión o en el litigio respecto de modos de hacer y de entender, en este caso, una obra de danza, es el que le confiere al hombre el carácter de sujeto activo, el que promueve procesos de subjetivación políticos en el sentido de que su aparecer como sujeto implica necesariamente un corrimiento respecto de los sistemas de clasificación prefijados convencionalmente, porque implica tomar una decisión en cuanto a componer un sentido estético frente a una obra que no es propia, pero que podría serlo, y en esa decisión verificar la igualdad de “cualquiera con cualquiera”, de la que habla Rancière al definir el acto político. Esta construcción de subjetividades políticas claras de referir al interior del orden de la danza, se amplifican respecto de los modos de experiencia del mundo contemporáneo, sobre todo si tenemos en cuenta el recurso a lo cotidiano con el que trabajan Pina Bausch y la WDT. Cuando Rancière nos dice que lo real debe ser ficcionado para ser pensado, evoca con fuerza a la crítica, a la puesta en cuestión de lo común/cotidiano y de las formas visibles que tiene este común. La conversión de lo cotidiano en bello como rastro de lo verdadero, implica una mediación, una puesta en acto

de una interpretación nueva respecto de formas dadas, implica una ficcionalidad. Y, necesariamente, una composición diferente de las cosas del común/cotidiano. Las obras de Pina Bausch ficcionan las experiencias comunes, logra nombrar de otro modo, y hacer visible de otra manera, el amor, el miedo, la pareja, el juego, la soledad.

Cabe destacar que, no por definición, las obras de Pina Bausch generan efectos políticos, si bien en cada obra es puesto en duda el lugar del espectador, no debemos olvidar que los efectos de construcción de subjetividad con el público se proponen como modos de dialectizar unos lugares predeterminados, y esta puesta en cuestión, no sólo presenta el carácter de irrupción sino que no siempre es tomada como una posición posible de ser tomada. Es importante indicar esto en relación con dos cuestiones fundamentales: por un lado, es imposible separar el objeto estético y la práctica que lo produce de su contexto o lugar de emergencia, sólo así cobra sentido y se hace inteligible el cuestionamiento de algo dado, y sólo así se puede comprender la experiencia estética. Por otro lado, no debemos perder de vista que la práctica política, y la práctica estética como forma de práctica política, son momentos fugaces, instantáneas que cuestionan un modo determinado de ver y decir, pero que conforme toman la palabra, muestran y dicen, no hacen otra cosa que fijar otro modo de experiencia, lo cual, en sí mismo, deja de ser político.

La WDT instauro al espectador como sujeto político en la medida en que propone otro modo de disponerse a mirar el objeto estético danza, y esto lo alcanza constituyéndose a sí mismo como sujeto político al interior de la comunidad de la danza, esto especialmente hacia la década 1970. Luego, la WDT reproduce, en su modo de creación de objetos de arte, el orden por ella creado, sus formas de visibilidad y decibilidad. En este sentido, restablece su lugar determinado y reafirma su identidad.

CONSIDERACIONES FINALES

Los bailarines salen a escena y cuentan fragmentos de su vida, sueños y fantasías [...] Y la realidad adquiere el significado de un gigantesco “sin sentido” cuyo extravagante reconocimiento golpea al espectador como una revelación.¹⁵

El carácter político de la estética de la WDT de Pina Bausch se sitúa, entonces, respecto del propio orden de la danza, en la puesta en cuestión de modos convencionales de componer la estructura dramática, en la incorporación de recursos provenientes de otros lenguajes artísticos y no artísticos, en la promoción de la palabra hablada. En la elaboración de un nuevo género y la consecuente creación de una palabra específica para

¹⁵ L. Bentivoglio, *La danza contemporánea*, Italia, Manual Longanesi & Milano, 1985.

nombrarlo, en la escenificación de nuevos modos de visibilidad del cuerpo en escena, el recurso a varias técnicas, y la evidencia del carácter humano y finito del bailarín. En la negativa a establecer personajes identificables, y jerarquías entre ellos y, especialmente, en su método de montaje situado en el terreno de la asociación libre y no en una estructura narrativa lineal.

En cuanto al orden de experiencia de la sociedad contemporánea, en la puesta en cuestión del funcionamiento autómatas cotidiano, en la promoción de otros modos de decir y entender el acto de la vida privada, en la inquisición de la distinción pública y privada como modalidad de división de lo sensible, en la búsqueda de espectadores activos en la construcción del sentido estético de la obra de arte, lo que demanda un lugar activo, una toma de posición y de decisión posible de resonar en el cotidiano que sus producciones cuestionan en escena. Develando en el *común* del hombre cierta densidad política y capacidad creativa, suspendiendo un modo de división sensible entre el que contempla pasivamente y crea activamente con su pensamiento. Esto cuestiona, también, un modo de entender el orden social que tiende al sometimiento pasivo de los hombres a las diversas tecnologías, al automatismo irreflexivo en los hábitos cotidianos, y al consumismo ilimitado.

La estética política de Pina Bausch ahonda la tensión, la distancia o el litigio entre la potencia múltiple de significación inherente a toda obra y la desmultiplicación de los modos de palabra que la reciben y los niveles de significación que crea. La cosa y la palabra, la relación de sentido y significado entre la cosa y la palabra, allí sitúa Ranciére el meollo de la política y allí sitúa la WDT de Pina Bausch el *leit motiv* de su producción dancística.

BIBLIOGRAFÍA

- Bentivoglio, Leonetta, *La danza contemporánea*, Italia, Manual Longanesi & Milano, 1985.
- Ranciére, Jacques, “El uso de las distinciones”, en <http://www.scribd.com/doc/9986485/Jacques-Ranciere-El-Uso-de-Las-Distinciones>.
- , “La división de lo sensible”, en <http://mesetas.net/?q=node/5>.
- , “Política, identificación, subjetivación”, en Arditi (ed.), *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Caracas, Nueva Sociedad, 2000.
- , *El desacuerdo. Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- , *En los bordes de lo político*, Buenos Aires, La Cebra, 2007.
- Schmidt, Jochen, Servos, Norvert y Weigelt, G., *Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre. Or the Art of Training a Goldfish. Excursions into Dance*, Colonia, Ballet-Bühnen-Verlag, 1984.



Disyuntiva - 2005