

# LOÏE FULLER

## ESTÉTICA Y POLÍTICA



# 2 / Pulsos de una escena  
en movimiento

**Marcela Masetti**

Universidad Nacional de Rosario,  
Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

### RESUMEN

Este artículo presenta un recorrido por la vida y obra de la artista Loïe Fuller, una creadora fuera de las normas de la época. Su innovación marca un quiebre con el ballet narrativo e irrumpe con una potente poética de la imagen, donde se conjuga un vestuario particular con los efectos lumínicos y musicales que contribuyen a la creación de una práctica artística inclasificable. Proveniente del teatro y el vodevil, su producción se sitúa en el área de la danza, pero propone algo por fuera de las narrativas del ballet y del virtuosismo técnico del cuerpo, omnipresente en la danza clásica. Desarrolla múltiples roles como escenógrafa, vestuarista, ingeniera, iluminadora, al mismo tiempo que una fértil relación con artistas y científicos de su época, convirtiéndose en el emblema del Art Nouveau.

Palabras clave / artes escénicas, danza, Loïe Fuller, Art Nouveau, corporalidades, movimiento, subjetividades

### ABSTRACT

*Loïe Fuller. Aesthetics and politics /*  
This article presents a journey through the life and work of the artist Loïe Fuller, a creator outside the norms of the time. His innovation marks a break with the narrative ballet, and bursts through with a powerful poetics of the image, where a particular wardrobe is combined that, added to the lighting and musical effects, contributes to the creation of an unclassifiable artistic practice. Coming from theater and vaudeville, his production is located in the area of dance, but proposing something outside the narratives of ballet and the technical virtuosity of the body, omnipresent in classical dance. She develops multiple roles as set designer, costume designer, engineer, lighting designer, as well as a fertile relationship with artists and scientists of her time, becoming the emblem of Art Nouveau.

Keywords / performing arts, dance, Loïe Fuller, Art Nouveau, corporalities, movement, subjectivities

### RESUMO

*Loïe Fuller. Estética e politica /* Este artigo apresenta um percurso pela vida e obra da artista Loïe Fuller, uma criadora fora das normas da época. A sua inovação marca uma ruptura com o balé narrativo, e rompe com uma poderosa poética da imagem, onde se combina um guarda-roupa particular que, somado à iluminação e aos efeitos musicais, contribui para a criação de uma prática artística inclassificável. Oriundo do teatro e do vaudeville, sua produção se situa na área da dança, mas propondo algo fora das narrativas do balé e do virtuosismo técnico do corpo, onipresente na dança clássica. Ela desenvolve múltiplos papéis como cenógrafa, figurinista, engenheira, iluminadora, além de uma relação fértil com artistas e cientistas de sua época, tornando-se o emblema da Art Nouveau.

Palavras chave / artes cênicas, dança, Loïe Fuller, Art Nouveau, corporalidades, movimento, subjetividades

## Introducción

Loïe Fuller es autora de una gran cantidad de creaciones que se extienden entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, y en ese itinerario se relaciona con muchos artistas y científicos de su tiempo, entre otros, con los creadores del arte cinematográfico, los hermanos Auguste y Louis Lumière. Momento iniciático del cine, las primeras imágenes y experiencias acerca de cómo las imágenes fijas proyectadas en forma sucesiva sobre una pantalla son vistas en movimiento. Imágenes de una artista renovadora, una de las pioneras de la danza moderna o contemporánea, según distintos criterios de los historiadores de la danza. Pero también artista no demasiado reconocida en parte quizás a una producción escénica difícilmente clasificable. Asimismo, encuentro potente entre dos disciplinas que plantean una paradoja: la danza como efímera, que desaparece al instante de su producción, y el cine como la posibilidad de la reproductibilidad técnica de lo mismo.

## Loïe, su vida y su obra

Nacida en una granja de los Estados Unidos, elige Nueva York como lugar más propicio para seguir adelante con su vocación artística. Allí nace la primera danza serpentina, la que perfecciona y desarrolla cuando se muda a París. Hace su debut en escenas de cabaret y teatro en 1892; presenta *Danza Serpentina*, la que la hace rápidamente famosa, y crea luego *Danza de la noche* y *Danza del Fuego*. Además, empieza a frecuentar los círculos intelectuales y artísticos de la Belle Époque. En muchos aspectos, Loïe Fuller es una creadora fuera de la norma. Irrumpe desde el teatro y el vodevil tradicionalmente dentro del campo de lo popular y su producción se sitúa en el área de la danza, pero propone algo por fuera del desarrollo y del virtuosismo técnico del cuerpo, omnipresente en la danza clásica, y de las narrativas que acompañan al ballet. Al mismo tiempo, su corporalidad, regordeta y pequeña, está fuera de lo canónico y considerado adecuado o bello en las mujeres que protagonizan la danza de esa época.

¿En qué consistían sus obras? En el despliegue del encuentro entre la luz y su cuerpo–telas en movimiento, posteriormente acompañadas de música. Su cuerpo envuelto en las formas del vuelo de las telas se convierte en una pantalla que receptiona, refleja, se impregna de distintos colores, y evoca imágenes que mutan y se transforman. Asimismo, como realizadora encarna múltiples roles de las artes escénicas desempeñándose como bailarina, coreógrafa, vestuarista, diseña-

dora de luces e inventora de sus propios artefactos lumínicos en los albores de los comienzos de la luz eléctrica.

Como nos comenta el investigador Kong Aranguiz, la *Danza Serpentina* oculta y vela el cuerpo de la ejecutante entre telas que prolongan sus brazos y que inspiran a Mallarmé a concebir su 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 del autor). (Kong Aranguiz, 2015, p. 4)

“Poema desligado de todo aparato de escriba”

o, en todo caso, una escritura que crea *un espacio*, un diseño dentro del mismo, un movimiento que va escribiendo en el aire. Importante innovación desde el punto de vista conceptual de un arte que ya no depende de una estructura literaria (narración del ballet) y que plantea una poética de las imágenes, de lo sensible, de los colores y de las emociones que *con-mueven* estas imágenes.

Georges Rodenbach, crítico de la época, escribe: “El cuerpo encantaba por inhallable” (Antacli, 2020, p. 21). Cuerpo escondido, página en blanco sobre la cual mágicamente se imprime, se traza de un nuevo modo, siendo a la vez figura y fondo de su aparición y desaparición a partir de la luz que hace cobrar vida a esas imágenes.

Su innovación marca un quiebre con el ballet narrativo e irrumpe con una potente poética de la imagen, donde se conjuga un vestuario particular con los efectos lumínicos y más tarde musicales; no construye ninguna narrativa significativa más allá de la percepción de esos efectos de movimiento y luces. Dice en su diario: “intentemos olvidar lo que se entiende por coreografía en nuestros días”, y en este sentido pone en crisis lo que se entiende hasta ese momento por danza y su armado argumental, su orden jerarquizado de solistas, primeras figuras y cuerpo de baile. Inaugura solos que no vienen a enfatizar un despliegue técnico particular

Su innovación marca un quiebre con el ballet narrativo e irrumpe con una potente poética de la imagen, donde se conjuga un vestuario particular con los efectos lumínicos y más tarde musicales; no construye ninguna narrativa significativa más allá de la percepción de esos efectos de movimiento y luces.



Loïe Fuller en un retrato de 1902 de Frederick Glasier.



ligado a las posibilidades y destrezas físicas del cuerpo del bailarín en escena, sino a “eso indefinible” que se mueve y que danza frente a nuestros ojos, y al que las luces aportan un escenario onírico.

Olvidémonos de la coreografía, ya que, como nos recuerda André Lepecky:

La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos o muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización de un conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer *espontáneos*. (2006, p. 26)

Pareciera decir: ¡Dejemos de lado la coreografía como coreopolicia y empecemos a bailar!

Buscadora incansable de la utilización de nuevos recursos científicos y técnicos, se relaciona con Marie Curie y Thomas Edison para encontrar otras posibilidades en el despliegue de su dispositivo dancístico. Así, le crean un vestido con sales fluorescentes para acentuar los efectos de las luces. Inventa artefactos lumínicos que, cambiando de colores, son sostenidos por operadores (invisibles al público) que van siguiendo los movimientos de la bailarina y otras veces son proyectados desde los palcos del teatro o desde el suelo. En el Folies Bergère llega a usar hasta ocho proyectores en simultáneo, los que lanzan sus haces desde distintos espacios. En *Danza del Fuego* baila sobre una plataforma transparente para posibilitar la proyección de la luz desde abajo, a cuatro metros del piso. Es diseñadora de luces, artefactos, iluminadora e ingeniera. Quizás representante de esa ilusión del modernismo en el progreso indefinido de las ciencias, con las nuevas herramientas técnicas que permiten desplegar, motivo por el cual se transforma en el emblema del Art Nouveau.

Desarrolla una relación con potentes artistas de la época: con músicos como Debussy, Berlioz, con poetas como Mallarmé o Valery, pintores como Toulouse Lautrec, escultores como Rodin. Y su velo al viento se reproduce al infinito en los carteles y avisos de Toulouse Lautrec y Chéret en Francia, de Mose en Viena, y en estatuillas, cerámicas o lámparas del naciente Art Nouveau. Según Marie Bardet, Loïe comienza una primera relación lésbica con la pintora Louise Abbéma, quien era la examante de Sarah Bernhardt. “Ella le presentó una animada escena de relaciones sociales sáficas, en particular el círculo de amigas de Nathalie Barney, extraordinaria poeta lesbiana estadounidense, que reunió a su alrededor una pandilla de artistas *queer* en París” (Bardet, 2021, p. 22)

Conforme a Rancière, Mallarmé entiende la danza serpentina como un nuevo arte que

propone formular esa nueva estética alrededor de 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 las apariciones. (Rancière, 2013, p. 118)

Mallarmé llama *velo* a las telas de Loïe, como algo que muestra y esconde y que en este juego posibilita el despliegue del poderío “de un cuerpo al ocultarlo” (Rancière, 2013, p. 120).

Reflexionemos acerca del cuerpo modélico de la danza clásica organizado alrededor de líneas geométricas que el cuerpo debe encarnar, y que estructuran un lenguaje de movimientos y desplazamientos en líneas rectas, diagonales, propio de un espacio geométrico. Fuller propone líneas curvas imprecisas, que mutan constantemente inspiradas en la naturaleza, formas que también desarrolla el Art Nouveau en la arquitectura, el mobiliario, la cerámica, la rejería, y en todo tipo de objetos cotidianos. Y en este sentido, “es la invención de un cuerpo nuevo: ese cuerpo es el *punto muerto* en el centro de remolino que engendra formas al ponerse fuera de sí mismo” (Rancière, 2013, p. 120). Fuller se presenta en teatros y cabarets, comparte la programación con *monstruos*, como en Córdoba (Argentina), donde, según reseña el diario *La voz del interior*, el espectáculo se compone con las presentaciones del “enano indio Smaun Sing Hpod” y “la incomparable muñeca que baila, saluda y corre” (Antacli, 2020, p. 1).

Sus actuaciones redefinen aquello entendido hasta el momento como danza y encarnan múltiples roles escénicos.

Se trastocan tanto las ideas de lo que es la danza de espectáculo como las representaciones de lo que es “una bailarina” y las funciones atribuidas a la mujer. Ella desborda y redistribuye la repartición de los roles tradicionalmente atribuidos a su género en el ámbito artístico: coreógrafa proveniente del teatro y no de la danza, crea obras alejadas tanto de los códigos y las formas del ballet como de los del cabaret habitual, interprete de sus propias coreografías, inaugura el solo como forma autónoma de la danza (...), bailarina sin formación clásica y con un cuerpo fuera del canon. (Bardet, 2019, p. 29)

Figura no reconocida en las genealogías de danza por este aspecto inclasificable de su producción artística, que fluctúa entre lo culto o lo popular, sin embargo, tiene gran cantidad de imitadores. Fuller se hizo conocer primeramente en Argentina por alguien que la imitaba, Fregoli, artista italiano que realizaba imitaciones rápidamente cambiantes con distintos personajes a partir de transformaciones corporales, de voz y vestuario (Bardet, 2021, p. 37). Sus imitadores se presentaban como ella,

Fuller propone líneas curvas imprecisas, que mutan constantemente inspiradas en la naturaleza, formas que también desarrolla el Art Nouveau en la arquitectura, el mobiliario, la cerámica, la rejería, y en todo tipo de objetos cotidianos.

lo cual nos introduce en la discusión sobre el original y la copia, sobre la problemática de los derechos de autor y su lucha por el reconocimiento de sus creaciones.

Si su aparición en los escenarios desdibujaba los límites precisos entre técnica y estética, lo hace también entre los géneros, entre original y copia, y hasta vuelve borrosos los contornos de su figura como los límites de su identidad contenida en su nombre: en muchos afiches, artículos, anuncios, le erran el nombre y el apellido.

(Bardet, 2021, p. 39)

En este encuentro particular entre la danza y el cine, Loïe Fuller filmada es y no es ella, en tanto la técnica de la época nos entrega algunas imágenes grabadas a una velocidad de quince cuadros por minuto que le otorga el efecto de cámara rápida y, al mismo tiempo, la creación en vivo está mediada por la visión del cineasta.

Encuentro fecundo de la danza con el cine como posibilidad de su reproductibilidad técnica, y la danza mutando en aquello que se concibe como tal. Por otro lado, es una de las bailarinas más imitada y plagiada, ya que no le fue posible que reconocieran la autoría de su danza puesto que argumentaban que una danza sin historia, ni personajes ni dramaturgia, no podía ser objeto de autoría. E incluso con la ironía de que, al llegar por primera vez a alguna ciudad a actuar, le cuestionaran si era la verdadera que había estado antes. En este juego donde se mezclan originales y copias, Bardet, consultando el archivo de los hermanos Lumière, descubre que la primera filmación de la *Danza Serpentina* es la realizada por el artista Fregoli (un varón *velado* haciendo de mujer); la segunda, por una imitadora; y la tercera, por un perro (Bardet, 2021, p. 68). Original y copia, copia de copia de copia. ¡Imitada y reproducida en la “era de la reproductibilidad técnica”!

### **Estética y política**

Fuller desafía y reorganiza el conjunto de las experiencias sensibles definidas como arte y danza y transforma “un régimen de percepción, sensación e interpretación del arte al acoger las imágenes, los objetos y las prestaciones que parecían más opuestos a la idea del arte bello, incorporando escenas, o imágenes de la vida prosaica de los hombres” (Rancière, 2013, p. 10).

En este sentido, sus producciones escénicas cuestionan al conjunto de las experiencias que se organizan en torno a lo que se entiende por arte.

El término estética designa (...) un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento. (Rancière, 2009, p. 7)

De esta manera, podríamos considerar, con Rancière, que la estética recorta los objetos sobre los que trabaja dentro de un marco más general de distribución de lo sensible, trama dentro de la cual esos objetos son producidos, recibidos, leídos, en suma, fijan un horizonte de inteligibilidad de los mismos. En otro texto posterior, Rancière amplía esta idea:

En este sentido, sus producciones escénicas cuestionan al conjunto de las experiencias que se organizan en torno a lo que se entiende por arte.

No se trata de “recepción” de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales —lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción—, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican e interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas y movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. (2013, p. 10)

Tomando estas premisas fundamentales con relación a cómo la organización del espacio significa lugares experienciales, afecta nuestra sensibilidad, reflexionemos acerca de la danza y sus espacios de representación, la creación de esos espacios y, a su vez, el despliegue dentro de ellos.

Ha sido objeto de múltiples abordajes el espacio personal (esfera de Laban), el espacio social, aquel que se dibuja como itinerarios y/o trayectorias dentro del espacio escénico, y muy importante la organización escénica entre los distintos elementos (bailarines, objetos escenográficos situados). Espacio que implica niveles, focos, planos y distancias, y que puede transcurrir al aire libre, en el teatro, en el ojo de la cámara o en lo televisivo.



Pero aún más relevante, en los '60 del siglo XX comienza a ser puesta en cuestión esta gramática arquitectural de lo teatral del escenario a la italiana: un espacio escénico con tres paredes y la cuarta pared abierta a un auditorio con butacas y palcos, donde hay una perspectiva desde la cual mirar, un centro, un adelante y un atrás del espacio escénico. Todavía en muchos teatros europeos se conserva en el primer piso, en el centro, el palco real donde se ubicaban el rey y la corte. El ballet clásico tiene un ordenamiento; en la Ópera de París hay cinco rangos: *étoiles* (estrellas), *premiers danseurs* (primeros bailarines), *sujets* (protagonistas), *choryphées et quadrille* (corifeos y cuerpo de baile), desde lo más alto a lo más bajo, ordenamiento jerárquico y piramidal de roles protagónicos y solistas hasta otros indiferenciados y colectivos. Esa jerarquía se refleja en el lugar que cada uno utiliza en el espacio escénico: adelante, atrás, centro, lateral derecho, lateral izquierdo. Recordemos que la danza clásica surge ligada a compañías creadas al amparo de las casas reales europeas. La fundación de la Real Academia de Francia (1661) estructura un lenguaje de movimientos y de formas que acelera un camino de profesionalización y separa el baile de la corte (social) del baile escénico (realizado por bailarines entrenados). En los ballets clásicos canónicos se reproduce un orden social, una estructura de poder alrededor del rey, la corte y la aristocracia.

La danza moderna/contemporánea estalla el espacio escénico tradicional. Rancière destaca cómo Loïe Fuller crea un nuevo paradigma, una danza de luz, “una escritura de las formas que determina el espacio mismo de su manifestación” (Rancière, 2013, p. 128), y al mismo tiempo sustrae el cuerpo a la mirada y marca “una ruptura al desahuciar historias y decorados, fragmentar el cuerpo danzante, y hacerlo engendrar formas fuera de sí mismo” (Rancière, 2013, p. 129). Cunningham democratiza el espacio al no fijar un punto privilegiado desde el cual mirar la obra, la que puede ser apreciada desde distintos lugares y, por lo tanto, descentra la visión, no hay un adelante y un atrás.

Esta perspectiva que estalla el espacio implica una mirada crítica y cuestionadora de lo escénico, pero también de lo social y cultural en su conjunto. Un replanteamiento político del cuerpo “no como una entidad autónoma y cerrada sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencias y devenires” recuperando el planteo de Spinoza y Nietzsche de ¿Qué puede un cuerpo? Camino que supone para los estudios de danza “la ampliación de su objeto privilegiado de análisis, supone reclamar que (...) se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades

para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento” (Lepecky, 2006, p. 20).

Así, la danza como práctica artística interviene en la esfera pública, no solo por lo que dice sino por cómo lo dice, expresa nuevas distribuciones de lo sensible e interviene en los órdenes simbólicos, sensoriales y afectivos, que instalan un “sentido común” en una determinada sociedad, proponiendo nuevas articulaciones entre cuerpos, subjetividades y movimiento. ~

### Referencias

- Antacli, P. (2020).** Loïe Fuller: la danza serpentina en “la Docta” y sus avatares. *Avances*, (29), 13–29. CePIA, Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28732/30078>
- Bardet, M. (2021).** *Una paradoja moviente: Loïe Fuller*. Eduvim.
- Kong Aránguiz, F. (2015).** Policías del movimiento. Una imagen de la danza en Jacques Rancière. *Revista de Teoría del Arte*, (27). Universidad de Chile.
- Lepecky, A. (2006).** *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors. Universidad de Alcalá.
- Rancière, J. (2009).** *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom.
- Rancière, J. (2013).** *Aisthesis. Escenas del régimen escénico del arte*. Manantial.

### Marcela Masetti

Psicóloga, profesora y magister en Estudios Sociales Aplicados, Universidad Nacional de Rosario (UNR). Bailarina y coreógrafa. Rectora (2002-2015) y profesora del Instituto Superior Provincial de Danzas de Santa Fe. Investigadora de Artes Escénicas. Doctoranda en Artes, Universidad Nacional de las Artes (UNA-CABA). Integrante de la Red Descentradxs y Cuerpo Danza y Movimiento (Colombia).

Para citar este artículo:

Masetti, M. (2023). Loïe Fuller. Estética y política. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0022