

03.

# Procesos de sublimación biográfica e historiográfica: las fotografías paradigmáti- cas de Pávlova, Nijinsky, Duncan y Graham

Biographical and historiographic sublimation processes:  
paradigmatic photographs of  
Pávlova, Nijinsky, Duncan, and Graham

recepción: 1 de febrero de 2017  
aceptación: 28 de julio de 2017

ALBERTO DALLAL  
Universidad Nacional  
Autónoma de México



## Resumen

El prestigio y las cualidades básicas de los bailarines y bailarinas famosos se hacen elocuentes en el arte de la fotografía, aun cuando el fotógrafo no se percate, aparentemente, de ello, puesto que él sólo registra, en la foto, aun sin buscarlo, ciertos aspectos del intérprete: talento, presteza, singularidad, intensidad física, trascendencia histórica, etcétera. Los grandes bailarines, en contubernio con un fotógrafo operativo y sensible, permiten o suscitan que queden registrados en ciertas fotos rasgos, porciones y extensiones de sus habilidades y cualidades. Es decir, los bailarines más talentosos y trascendentes históricamente *subliman* sus características básicas en ciertas fotos notables.

Famous dancers' prestige and core qualities become eloquent in the art of photography, even when the photographer is apparently unaware, supposedly inadvertently recording some of the interpreter's characteristics: talent, swiftness, singularity, physical intensity, historical transcendence, and so on. Great dancers, conspiring with skilled and sensitive photographers, allow or provoke certain photos to record some of their qualities' and abilities' features, portions and extensions. In other words, the most talented and historically transcendent dancers *sublimate* their core characteristics in some remarkable photographs.

*Palabras clave:*  
*bailarines, fotografía, sublimación,*  
*biografía, historiografía*

*Keywords:*  
*dancers, photography, sublimation,*  
*biography, historiography*

En el arte de la danza, la realidad siempre resulta más elocuente que las imágenes (fotografías, cine, pinturas) que se forjan alrededor de sus protagonistas y de sus obras porque la danza es, antes que nada, vitalidad inmediata. Su inmediatez se resguarda siempre en el movimiento o movimientos del cuerpo, dominando y guardando siempre una relación consciente, voluntaria, con el espacio e impregnando, llenando de significación, el acto o acciones que los movimientos desatan. El fenómeno resulta tan inmediato e identificado con cualesquiera partes del cuerpo humano, que históricamente ha afectado y se ha impuesto a las construcciones biográficas e historiográficas, ya sea en el sentido de la descripción y la reconstrucción coreográficas, ya sea en la *visión* que se construya o guarde en torno de las cualidades físicas y/o interpretativas del bailarín o bailarina que se halle literalmente “bajo la lupa”. Ello ocurre, en última instancia (así lo va señalando la historia de la danza escénica), porque el bailarín o bailarina resulta siempre el protagonista central de la experiencia dancística.

Los registros del arte de la danza siempre poseyeron serias dificultades y limitaciones de apreciación por el enorme caudal de gérmenes e ilación de imágenes que este arte posee. El fenómeno ha ocurrido incluso ante la aparición del cine. El desenvolvimiento de los cuerpos en el espacio resulta complejo, complicado, vertiginoso y múltiple para los observadores legos, los especialistas y aun para los observadores acuciosos y para los aparatos;

en esa exigencia de atención o de entrega visual para el que “ve” danza radica uno de los principales atractivos de este arte: constituye un fenómeno casi inasible para aquellos que han detectado ya sus características y cualidades, y que “se entregan” y se deleitan ante la experiencia orgánica, ante esa relación espectador-bailarín que jamás ha podido ser sustituida a partir de los lazos biológicos que establecen ambos personajes a lo largo de la historia. Esta situación hace más evidentes los logros que en las reproducciones de “imágenes de danza” han producido y producen tanto pintores, como fotógrafos, video-técnicos, cineastas, etcétera, en torno a danzas y bailarines concretos.

Esta relativa multiplicación de condiciones difíciles de sortear para registrar los ejercicios de los bailarines fue resuelta solo por muy acuciosos y hábiles historiadores, narradores y críticos, siempre aplicando reglas muy creativas pero sumamente objetivas y productivas en sus lenguajes, vías de acción periodísticas e historiográficas; estos observadores hubieron de atender e interpretar a fondo las presencias reales de los ejecutantes de la danza y de sus obras: describirlas mediante elementos radicalmente objetivos que poseyeran, simultáneamente, específicas características teóricas, toda vez que se trata, en el arte de la danza, de una “iconografía en movimiento”. En este sentido, los registros e interpretaciones en torno de la danza se hallan más ligados al cine que a cualquier



otra actividad artística.<sup>1</sup> Con todo, el tema aparece como enormemente complicado en el plano de las teorías que atañen al surgimiento y desenvolvimiento de la danza.

En el caso de las numerosas fotografías de bailarines (ejecutantes) surgidas desde finales del siglo XIX hasta la fecha, los especialistas y críticos se han visto obligados a establecer ciertas reglas de interpretación cuyos límites se hallan (una vez “salvados” los escollos que produce la clasificación de *género* dancístico) en sus mismos criterios de ubicación y análisis y, como fue el brillante ejercicio de Roland Barthes ante las fotografías de su predilección, se vieron obligados, ante todo, a “argumentar sus sensaciones y a ofrendar de este modo su individualidad” (1992:12), sobre todo ante figuras paradigmáticas del profundo y a la vez ducho dueño de alcances antropológicos denominado *arte de la danza*.

En efecto, el mismísimo arte de la fotografía, sin contar los requerimientos de su clasificación básica, como afirmó Barthes, “se escapa” y crea un “desorden”. ¿Por qué ocurre este fenómeno aparentemente contradictorio? El mismo Barthes nos contesta: “La fotografía reproduce mecánicamente al infinito (lo) que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa” (1992: 31). Es decir, estamos hablando de los límites de la objetividad si la consideramos como aquella “capacidad que posee el investigador, el historiador, el *veedor* ducho, para permitir que sea solo y concentradamente

ese objeto de investigación el que le proporcione todos los datos de *su* realidad posibles” (Dallal, 2003: 69).

Esa es precisamente la razón por la que cada nueva fotografía resulta un inesperado sujeto de la historia, puesto que las imágenes que contiene no pueden ser, ni mucho menos, la repetición del sujeto o el objeto “objetivado”. Puede o no ser que nosotros, los seres humanos, los sencillos observadores, le asignemos tal definición; con todo, el fenómeno acaecerá como una nueva obra de arte, la cual, por razones de naturaleza y de confección, conlleva determinados, específicos elementos que la convierten en una representación o en una reproducción de alguien o de algo que existe en la realidad por sus propios medios.

Una foto de un artista de la danza, en acción o no, es sin duda una especificación: hay señales dentro de ella que determinan y de alguna o muchas maneras expresan su naturaleza, su *ser novedoso*, las características de su ubicación en la existencia y, por ende, en la historia. Estas señales son legibles, interpretables: son ejecuciones de una especie de guía o argumento que pre-existe o ha pre-existido en la realidad real, en el mundo. Una sola fotografía de algo o de alguien ha detenido la historia

---

<sup>1</sup> Este aspecto del tema me fue revelado por Guillermina Bravo en torno a los avatares propios del arte de la coreografía.



dentro de su imagen: es el instante helado, preciso o no, comprensible o no, de una secuencia de acontecimientos. A diferencia del cine (siempre una sucesión de imágenes, de *formas* que se siguen una a la otra vertiginosamente), una sola foto es un nuevo ser cuya imagen ha de pulular por el mundo en busca de una interpretación o de una descripción. Por lo menos de una nueva *contemplación*. Una foto es un objeto-objetivo helado, una especie de nuevo personaje en busca de intérprete y de argumento, en busca de historiador; un personaje de posible “vida atribuible”. Un ensanchamiento, aun minúsculo, del mundo conocido. Para el universo de la danza en acción es solo uno de los múltiples instantes que le dieron y le siguen dando vida en la realidad: una *forma* única e irrepetible que ahora pertenece al fotógrafo... y, sí, al posible narrador o historiador.

Aun con la idealización, incluso lo más “objetiva” posible, que producen los fotógrafos del arte de la danza, en las acciones o en los retratos de los bailarines y bailarinas, la invención de la fotografía marcó un hito en el arte de la danza. La fotografía vino a captar “la naturaleza y el desarrollo de los movimientos del cuerpo humano” pues entre otros aspectos y elementos, la fotografía de danza registraba, “aun involuntariamente”, “los espacios circundantes, claroscuros, formas diseminadas, nubosidades”, escenarios, gestos, formas claras o difusas que la fotografía, como varita mágica, “hacía surgir y hacerse atractivamente evidentes durante los procesos de revelado” (Dallal, 2013: 9-19). Se

trata de un fenómeno nuevo e irrepetible, único, toda vez que dentro de ella se lleva a cabo un claro y contundente “sometimiento de las formas”. “La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un *doble* de la realidad” (Sala-Sanhuja, en Barthes, 1992: 12).

Sin embargo, como ocurre con la lectura de los libros, las fotografías revelan nuevos elementos según se les hagan nuevas visitas, renovadas observaciones. En las fotografías de los ejecutantes y hacedores del arte de la danza estos análisis van descubriendo características y rasgos que permanecían ocultos, a veces de una manera sorpresiva e inesperada. Por ello el escudriñamiento de las fotografías constituye para el historiador, aún más que para otro tipo de estudiosos, una vía de investigación difícilmente superable por otras acciones puesto que en la observación de cada foto de danza ocurre y acude, aun momentáneamente, el fenómeno de la *sublimación*.<sup>2</sup> En el arte de la danza, por un contenido singular que incluye la situación específica, el movimiento de los cuerpos, la fisonomía de los acentos y las formas en el espacio, la naturaleza de la expresividad coreográfica y, además, otros elementos singulares a los

---

<sup>2</sup> “This capacity to exchange its originally sexual aim for another one, which is no longer sexual but which is psychically related to the first aim, is called the capacity of sublimation” (Laplanche y Pontalis, 1973: 432)..



que ya me he referido, como esos juegos a veces ocultos a primera vista de las luces y sombras del escenario, una sola fotografía va revelando episodios enteros, naturalezas humanas, especificidad de calidad y cantidad en los movimientos, etcétera. En general, los lectores comunes y corrientes de los libros de historia completan mediante las fotografías lo expuesto en los relatos historiográficos; sin embargo, el historiador avezado aprende, o bien a completar su interpretación de las acciones y los hechos de sus personajes fotografiados, o bien a descubrir e interpretar en dichos personajes características del hecho y la situación históricos que, aun sin desearlo o buscarlo, el fotógrafo ha captado en sus impresiones.

La vida artística de Anna Pávlova puede ilustrarse de lleno gracias a la importancia que la artista, desde pequeña, le concedió al arte de la fotografía, es decir, a las fotografías que de ella se hacían. No solo tuvo conciencia siempre de las *tomas* realizadas por los fotógrafos sino de aquellos elementos que aún para ella permanecían ocultos hasta ser *revelados* por una fotografía. Sabía posar y aun bajo el influjo del movimiento le ofrecía a la lente una posición estable, segura. En la lectura de sus apuntes autobiográficos resulta fácil descubrir lo que exclaman sus fotos: padecía una obsesión extraordinaria, excepcional en torno a su arte: había nacido para convertirse en la bailarina más extraordinaria de su época y aun en situaciones supuestamente domésticas o “prácticas” no puede uno sino percibir su plena concien-

cia del relato en torno a ella que cada foto conlleva. No puede uno percibir, si no hay gran esfuerzo de por medio, las diferencias entre las fotos tomadas en sus actuaciones y las fotos “posadas”. Asimismo, como fue su propia administradora (de ella y de sus sucesivas compañías), resulta precursora de lo que más tarde sería la fotografía empresarial o publicitaria, dando pie a que, mediante el envío prematuro de sus fotos, los públicos de los variados países que visitaba estuvieran esperándola en las estaciones y los muelles. En la visita que emprendió a México en 1918, el presidente Carranza ordenó que a ella y a su compañía las acompañara un batallón entero en el trayecto del tren de Veracruz a la Ciudad de México. Pávlova, por su parte, tuvo a bien pedir que le enseñaran a bailar en puntas el *Jarabe tapatío*, pieza que incluyó en los sucesivos programas que ofreció en otros países.

En ninguna de las biografías de Pávlova que yo escudriñé ávidamente para descubrir de dónde provenía la fortaleza de esos músculos que la convertirían en la gran bailarina de su época pude hallar, durante años, claves al respecto. Fue una niña tan pobre que su madre la inscribió a los diez años en la Academia Real de Ballet porque allí alimentaban bien a los niños bailarines. En las sucesivas fotografías que observé ante este misterio (por esos años no había partes médicos alusivos) admiré yo su fortaleza física hasta que la observación de una sola foto me hizo inferir la clave: Pávlova poseía coyunturas excepcionales, tan poderosas que se hizo tomar



un *close up* de una de sus piernas, con los músculos bien estirados, en la que luce esa firmeza, en muchos sentidos coyuntural, que habla por sí sola y nos hace saber de la misma fuerza en todas las coyunturas de su cuerpo. Sabiduría de la gran artista, puesto que no solo respondía a las incógnitas de sus contemporáneos, sino que parecía responder también, mediante esta fotografía, las preguntas que pudieran hacerse los historiadores en el futuro.

Nijinsky es el caso completamente opuesto. Al contemplar y estudiar sus fotos nos preguntamos si se trata realmente de un bailarín o más bien de una bestia o un duende o un ente que, tal como le ocurriría más tarde, ha perdido la razón. Él está, en las fotos, en un más allá o en un más acá que no nos permite ubicarlo, asirlo, estudiarlo. “La manera como el rostro de Nijinsky cambia —escribió un especialista— de un papel a otro es de inmediato impresionante. Se subraya gracias al maquillaje pero el maquillaje no lo crea. De hecho, un amigo mío señaló que el único papel en el que puede reconocerse el rostro humano de Nijinsky es el de Petrouchka, en el que se ha exagerado el maquillaje. Y no hay un misterio detrás de esta enorme capacidad de transformación” (Denby, 1977: 19). A su manera, Nijinsky, en el fondo de su mente, se detectaba a sí mismo *saliéndose al exterior de su ser* pero para efectuar la maniobra contraria: convertirse en *personaje*.

La gente no se da cuenta en gene-

ral lo que cambia cualquier rostro a lo largo del día ni qué tan seguido resulta irreconocible por instantes. Nijinsky parece haber dominado la capacidad de cambio que posee cualquier rostro. Y en su cuerpo resulta obvia esta misma capacidad. El Espectro, por ejemplo, no tiene edad ni sexo; el Fauno es un adolescente; el Héroe, en *Jeux*, posee un cuerpo maduro y experimentado. Til puede ser indistintamente un muchacho o un hombre. El Esclavo, en *Scherezade*, resulta obeso, y el Espectro, en cambio, es fino y delgado. El de Nijinsky no parece ser el mismo cuerpo. Y en este sentido puede uno afirmar que en las fotografías de Nijinsky no hay exhibicionismo. Jamás te muestra quién es él o bien una interpretación de sí mismo. Pero tampoco lo que te muestra resulta algo o alguien superficial. El público no puede verlo como a un bailarín profesional o como a un seductor profesional. Él desaparece por completo y su lugar lo ocupa en cambio un ser imaginario. Como un artista clásico, permanece apartado, no puede verse; no se impresiona, se desinteresa. Al verlo, penetra uno a un espacio ideal, completo y lleno de claridad; y entonces nuestras emociones no están dirigidas a ciertos objetos materiales, sino a obtener satisfacciones imaginarias. Como él mismo afirmó, Nijinsky baila con el amor (Denby, 1977: 20).



¿Puede detectarse la singularidad de un ser humano en una o varias de sus fotografías? Nijinsky no solo fue excepcional como bailarín; no solo transformó el arte de la coreografía para el ballet “clásico” (*La siesta de un fauno*, *Jeux*, *La consagración de la primavera*, etcétera), sino que, en el borde de la pérdida de la razón, comenzó a escribir un *Diario* cuya escritura suspendió solo al perderse definitivamente en ese abismo de la sinrazón que llamamos “locura”. ¿Podemos descubrir el destino de Nijinsky en las fotografías que le fueron tomadas?

En *La siesta de un fauno*, de 1911, Nijinsky introduce en el ballet los movimientos en ángulo recto, de brazos y piernas, erradicando la sensación de redondez y danza alada, ejercicios que más tarde serían asimilados por la danza moderna. Descubre para la danza una sensualidad animal, orgánica e impregna al desenvolvimiento de sus danzas de sentidos y visos de sexualidad jamás antes vistos en el ballet clásico. Según él mismo dice:

Me gusta Shakespeare porque amaba el teatro. Shakespeare entendía el teatro. Yo también he entendido el teatro vivo. No soy artificial. Yo soy vida. Conozco los disfraces del teatro. El teatro se vuelve costumbre. La vida, no. [...] La agonía mental es una cosa terrible pero quiero que la gente entienda que no es terrible la agonía del cuerpo (Nijinsky, 2003: 38).

En otras partes de su *Diario* se autoubica dentro del fenómeno o del problema de Dios. Afirma: “Soy el sentimiento divino que me obliga. No soy un faquir. No soy un brujo. Soy Dios en un cuerpo. Todos tienen este sentimiento, solo que nadie lo utiliza...” (45). Y más adelante reconocerá: “Soy el *clown* de Dios...” (46), frase que le permitirá más tarde a Maurice Béjart montar una coreografía en su memoria.

Isadora es harina de otro costal. Vive y muere como incansable viajera de la vida, heroína de dos continentes, curioso eslabón entre el gran capitalismo norteamericano y esa Rusia revolucionaria a cuyos niños impregnó con sus nuevas ideas sobre las acciones libertarias de la danza. De *su* danza, naturalmente: una danza en la que los cuerpos, principalmente aquellos que aprisionaban al alma de las mujeres, se disuelven en el espacio otorgándole una nueva dimensión de acoplamiento con los ideales neorrománticos.

Por haberse inspirado en los dibujos de las antiguas vasijas griegas y ante el verdadero canto a la libertad de su cuerpo, de los cuerpos humanos que llevan túnicas y gasas y los pies desnudos, las danzas duncanianas son neo-clásicas: en las poses, en las secuencias enteras al amparo de las composiciones de Gluck, de Wagner, de *La Marsellesa*. Isadora jamás inventó una técnica para capacitar los cuerpos a tales evoluciones de libertad y de glorificación de sí mismos. Sin embargo, la época la hizo partícipe de sus necesidades de todo tipo de “precursoras” y su cuerpo fue claramente





aprovechado por los críticos y artistas de su época (como Rodin) para encumbrarla como la madre de la nueva danza, la *danza moderna*, género que habría de surgir impetuoso a partir, en realidad, de las proezas y mixtificaciones de las mujeres audaces de la danza escénica y teatral populares. En efecto, su contemporánea y paisana Loie Fuller, más apegada y sabia en torno a la danza teatral y a los cambios tecnológicos, y sus multiplicadas seguidoras del *music hall* y hasta del bataclán, habrían de ser las verdaderas guías de esa nueva danza que, ya en su dimensión escénica “seria”, habría de coincidir y aprovechar las enseñanzas y las cualidades del expresionismo. En Europa con Mary Wigman y sus discípulas y en los Estados Unidos con una numerosa pléyade de participantes que “decantaron”, por así decirlo, una nueva forma de danza teatral “seria” y, como la necesitaban los Estados Unidos y el mundo, una danza copiada y apegada a las culturas locales y populares.

Como gran protagonista de una obra de teatro neoclásica, Isadora Duncan vivió y murió como heroína de una película de Hollywood. En el fondo, dueña de un renovado ímpetu feminista, curiosamente jamás permitió que sus danzas fueran filmadas. Se dio a conocer siempre en salones sociales aristocráticos o en agrupaciones “cultas”. Fue exaltada por artistas e intelectuales. Creyó y practicó la libertad femenina en las propias decisiones y selecciones sexuales y mucho de feminismo libertario tienen las gesticulaciones, evoluciones, desplazamientos e improvisaciones

que sus danzas tuvieron en su cuerpo y en su momento, ejercicios jamás abrazados y secundados por bailarines varones. Su intensa y trágica biografía incluye la muerte de sus dos hijos (el padre era Craig, hombre de teatro) por ahogamiento en un accidente automovilístico, y su propia muerte, producida más tarde por estrangulamiento a causa de una enorme bufanda de gasa que se atoró en el eje de las ruedas de otro automóvil.

Tanto Isadora como las teatrales precursoras de la *danza moderna* establecían el punto y aparte en torno a la danza clásica, sus técnicas seculares, sus tragedias y fantasías, sus cuentos de hadas y sus ansias de anti-fuerza de gravedad terráquea. La danza moderna es producto de la primera guerra mundial: es liberación formal, incorporación del suelo y de la tierra a los espacios danzables, inclusión de técnicas nuevas (rutinas) para la novedosa preparación de los cuerpos, la amplitud temática y, sobre todo, la búsqueda de un nuevo universalismo cultural. Es el momento histórico en que los Estados Unidos llevan todas sus batallas literalmente a los cinco continentes e incorporan a su creatividad contundente, vía sus propios artistas y sus propias interpretaciones de las culturas del mundo, a sus *filmes* y sus escenarios. Una revisión aun superficial de la danza teatral estadounidense de las dos primeras décadas del siglo XX nos remite a un arte ecléctico, singularmente poblado por bailarines (especialmente mujeres) que imitaban los juegos epidérmicos y casi pirotécnicos de Loie Fuller y buscaban ejercitar con sus



cuerpos, bellísimos todos ellos, sus propias ideas, imágenes y sugerencias en torno a las danzas del mundo: chinas, indias, ancestrales, javanesas, aztecas y toltecas. Es el momento en que surge Denishawn, la escuela de danza de Ruth St. Denis y Ted Shawn, a la que acuden, entre otras muchachas de buen ver y aspiraciones artísticas, Doris Humphrey y Martha Graham. Era una escuela para capacitar bailarinas que fueran aprovechadas en los estudios de cine y en los números dancístico-mímicos (y podríamos decir *miméticos*) de un teatro que aún no incluía la danza de concierto en sus producciones. Hay pocas pretensiones y muchas interpretaciones superficiales: la bellísima Ruth St. Denis se inspiró en un anuncio de cigarrillos para montar su primera danza. Era una mujer que, como otras grandes bailarinas, solo tenía que pararse en el escenario iluminado para embelesar a toda clase de públicos.

Humphrey y Graham son las que aprovechan el momento histórico. Ambas crean más tarde sus propias técnicas de capacitación y entrenamiento y ambas penetran en ese mundo-otro de conocimiento y hasta de erudición creativa que es el arte coreográfico de la danza moderna. La técnica Humphrey hoy se llama técnica Limón porque así está registrada en los centros de *copyright* estadounidenses. La técnica Graham se ha universalizado tanto como las variadas escuelas de técnica clásica (inglesa, Vagánova, etc.) y se ha convertido, gracias a sus efectos únicos en toda la danza del mundo, en técnica “universal”. Estas dos tendencias y otras, varia-

das, que surgieron a partir de los veinte y treinta del siglo XX (por ejemplo, la expresionista escuela de Mary Wigman en Alemania) conformaron el género *danza moderna*. Pero es Martha Graham la que sienta las bases de una danza moderna de concierto, erudita, y, más tarde, establece las coreografías de gran formato, tal como las exige el repertorio clásico. Toda esta secuencia podemos apreciarla en las sucesivas fotografías tomadas a los artistas de los variados géneros de la danza en todo el mundo. Sin embargo, la apertura del arte fotográfico a ese nuevo gran género sobreviene mediante el libro de Barbara Morgan, titulado *Martha Graham*, cuya primera edición apareció en 1941. Las fotos re-crean, registran, a su manera interpretan, describen, ubican a la Graham bailarina, a la coreógrafa, la artista, la creadora, la ideóloga, la intérprete, “ejecutante” y sabia.

A principios de 1991, cincuenta años más tarde, Martha Graham publica su autobiografía: *Blood Memory*, un libro que, en contraste con los *Diarios* de Nijinsky, resulta de una sabiduría concentrada y única, pues posee no solo el ideario humano y creativo de Graham, sino su conocimiento de la naturaleza humana, los cuerpos y sus capacidades de movimiento, así como las bases de su técnica, las capacidades y transfiguraciones de los bailarines y las relaciones inteligentes de una coreógrafa con la historia del teatro, la danza y el mundo.

La primera presentación de Graham, ahora dueña de sí misma, se llevó a cabo



el 18 de abril de 1926 en un teatro pequeño del Greenwich. Fue tachada de “herética” al negar las enseñanzas de Ruth St. Denis y en 1929 ella misma tituló precisamente *Heretics* una danza coral. El análisis de las fotografías sucesivas de su obra y su mismos retratos dan fe de los avances que alcanzó, a través de su vasta y bien pensada coreografía, hasta hacer de la danza moderna y del género que le sigue, la danza contemporánea, paradigmas de la danza de concierto en todo el mundo.

Las actuales obras escénicas de gran formato, sean de teatro, de danza, circo, conciertos de *rock*, espectáculos de masas, *performance* o instalación, proporcionan a los espectadores imágenes totales que, en la mente de cada uno, se convierten en “imaginarios”, en visiones, y hasta en idearios. Los grandes artistas del espectáculo impregnan a los espectadores de una imagen generalizada en la mente, en cada mente, que se convierte hasta en ideario personal único y compacto alrededor de un género o de arte. En algún texto mío sobre escenografía he llamado a este fenómeno “los ojos del escenario” (Dallal, 2010: 55): la manera en que los acontecimientos artísticos y políticos, los rituales y las batallas, en fin, todo espectáculo, se da a sí mismo como un todo que nosotros, a lo largo de la vida, vamos desmenuzando, interpretando, entendiendo. Aceptamos esos fenómenos inasibles como espectáculos. Los grandes espectáculos nos miran a nosotros, no nosotros a ellos. Por tanto, el historiador profesional debe aprender a “saber” a través de las imágenes, a asimi-

lar mediante repetidas observaciones y análisis, aun sobre las mismas imágenes, a descifrar la verdadera historiografía que llevan las imágenes dentro. Barthes lo explica con claridad meridiana: “No se halla un sentido de cualquier modo (en caso de duda, inténtese hallarlo): la sanción del crítico no es el sentido de la obra, sino el sentido de lo que dice de ella” (2010: 68). En química existe un experimento que se llama “sublimación” que consiste en hacer transitar de un estado de la materia a otro sin necesariamente pasar por los estados intermedios. Sublimar significa hacer pasar el hielo directamente al estado de vapor sin pasar por el estado líquido. Eso es lo que logran para la historia y sobre todo para la historia del arte los artistas paradigmáticos. No son *sublimes* por su grandeza o por los acentos de sus personas, sino que *subliman* en la mente de cualquier observador libre y atento sus razones de ser en el mundo *dentro* de un arte que a la vez sitúan y hacen existir para todos los mortales. El término *sublime* también evoca e invoca una transformación instantánea y, en cierta medida, completamente natural: “Evoca el sentido que de ‘sublimación’ funciona para la química: el procedimiento por el cual se hace que un cuerpo transite directamente de un estado sólido a uno gaseoso” (Laplanche y Pontalis, 1973: 432).

En este sentido, no en el sentido romántico de “transformar algo en sublime”, es que yo he tratado el término en el presente estudio: los cuerpos de bailarinas y bailarines proceden siempre de una realidad



tangible e inmediata en la que el arte de la danza los sumerge<sup>3</sup> ■

---

<sup>3</sup> Para una selección de fotografías que ilustran las reflexiones planteadas en el presente trabajo pueden consultarse, por ejemplo, los siguientes libros, señalados en la bibliografía: Béjart (1973), Chujoy y Manchester (1967), Goode (1939) y Graham (1973).

## Referencias

- Barthes, Roland, 1992. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Prólogo de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_, 2010. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI.
- Béjart, Alain, 1973. *Nijinsky, clown de Dieu*. Prefacio de Maurice Béjart y Vaslav Markevitch. París: Éditions Corps.
- Chujoy, Anatole, y P.W. Manchester (eds.), 1967. *The Dance Encyclopedia*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Dallal, Alberto, 2003. *Lenguajes periodísticos*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_, 2010. “Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXII-96: 55-76.
- \_\_\_\_\_, 2013. “La fotografía de la danza o el sometimiento de la forma”. *La Colmena* 77: 9-20.
- Denby, Edwin, 1977. “Notes on Nijinsky photographs”. En Paul Magriel (ed.), *Nijinsky, Pavlova, Duncan. Three lives in Dance*. Boston: Da Capo.
- Goode, Gerald (ed.), 1939. *The Book of Ballets. Classic and Modern*. Introducción de Leonide Massine. Nueva York: Crown Publishers.
- Graham, Martha, 1973. *The Notebooks of Martha Graham*. Introducción de Nancy Wilson Ross. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- \_\_\_\_\_, 1991. *Blood Memory. An Autobiography*. Nueva York: Washington Square Press.
- Laplanche, Jean, y J.B. Pontalis, 1973. *The Language of Psycho-analysis*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Morgan, Barbara, 1941. *Martha Graham. Sixteen Dances in Photographs*. Nueva York: Duell, Sloan and Pearce.
- Nijinsky, Vaslav, 2003. *Diario*. Traducción de H. D. Moradell. Barcelona: Acantilado.