

ALBERTO DALLAL

La fotografía de la danza o el sometimiento de la forma

IDEAS GENERALES

La danza es el arte más antiguo. Aunque no podemos, ni histórica ni antropológicamente, localizar el momento exacto en que surgió, inferimos su nacimiento: la materia prima del arte de la danza es el cuerpo y, por tanto, la sola presencia de uno o varios cuerpos humanos que desataron la experiencia dancística con la voluntad de hacerlo produjo danza. Esto pudo ocurrir aun antes de la invención del lenguaje discursivo.

Como en todas las artes, la invención de un nuevo lenguaje (que horadaba el espacio mediante una carga o acento nuevo en los movimientos del cuerpo: la estructura de un arte inesperado) se halla presente y de manera obvia en esa experiencia primigenia en la que se acogen al acto creativo nuevas e intuitivas tensiones, intensidades, claves, invenciones, desplazamientos... (Sachs, 1994).

Cualquier expresión artística implica la elaboración de un lenguaje concreto que puede expresarse en la realidad objetiva al comunicarnos, y para comunicarnos, con otro u otros seres humanos, por medio de la organización de uno o varios elementos expresivos y específicos, así como de las vías de comunicación propias de éstos; se trata de un ofrecimiento hacia los demás. La música, por ejemplo, es un lenguaje artístico que organiza sonidos y silencios, estructuras y espacios sonoros que se combinan gracias a un objetivo concreto, a un proyecto que proviene de la cabeza y de los talentos y sentidos del compositor, dueño de las formas de notación básicas para registrar sus acciones y descubrimientos; así

LA COLMENA 77 • enero-marzo de 2013



Epicentro (1977), Guillermina Bravo (coreog.), Ballet Nacional de México. Foto: Renzo Góstoli.



Antonia Quiroz y Jesús Romero en *Cuatro relieves* (1984), Guillermina Bravo (coreog.), Ballet Nacional de México. Foto: archivo de Alberto Dallal.

como para interpretarlos. O bien, dueño de los instrumentos para generar dichos sonidos. De la misma manera, la arquitectura requiere la habilidad para el arreglo de espacios concretos en los que se erige una determinada estructura que dará pie o servirá de albergue a actividades o funciones específicas del ser humano. El tratamiento de ese espacio deviene en arte de la composición, mediante el cual surge, aún como proyecto, la obra arquitectónica. El arquitecto no sólo diseña la división de estos espacios, sino que les concede una carga racional o emocional que convierte a esa estructura arquitectónica en una obra de arte, su obra de arte.

Todo artista realiza una descarga de intensidades en la creación de las estructuras de las que toma parte. Durante su proceso creativo, el artista domina y manipula los elementos que componen su obra, no obstante que también interviene la 'inspiración': la inclusión inesperada, momentánea, súbita, de una actitud u objeto que se une al proceso de estructuración de la obra. A estas sucesivas etapas de la creación puede adherirse, incluso, el deseo. "Desear bien es... un gran arte o, mejor, un don" (Kierkegaard, 1967: 47).

Estos conceptos y explicaciones pueden aprovecharse para entender cómo surge la danza, ya que ésta se constituye mediante “el movimiento de uno o varios cuerpos en el espacio, movimiento o conjunto de movimientos que han de realizarse acompañados de una carga o significación” (Dallal, 2007: 19); la experiencia dancística puede y debe ser ‘leída’, detectada o recibida por el espectador, quien se incorpora también como un elemento básico de este arte (Dallal, 2007).

Esa carga o significación, a lo largo de la historia de la danza, desde tiempos ancestrales, no surgía ni era desatada a causa de los meros objetivos funcionales del movimiento, sino que, en todas las culturas del mundo, la significación estaba impuesta como una dosis o sobredosis de ideas, imágenes, elementos objetivos y subjetivos de carácter ritual, mágico, espiritual, místico, sagrado, etc. Sólo hasta que en la danza contemporánea surgen los conceptos, propuestas y experimentos de Cunningham, en el siglo XX, aparecerá la idea de que cualquier movimiento de los cuerpos en el espacio puede convertirse en danza: subir una escalera, cargar un bulto sobre los hombros o martillar sobre un objeto



Sonia Castañeda (ca. 1950), Ballet Concierto de México.
Foto: Rafael.



Victoria Camero y Miguel Ángel Añorve en *El llamado* (1983), Guillermina Bravo (coreog.), Ballet Nacional de México. Foto: archivo de Alberto Dallal.

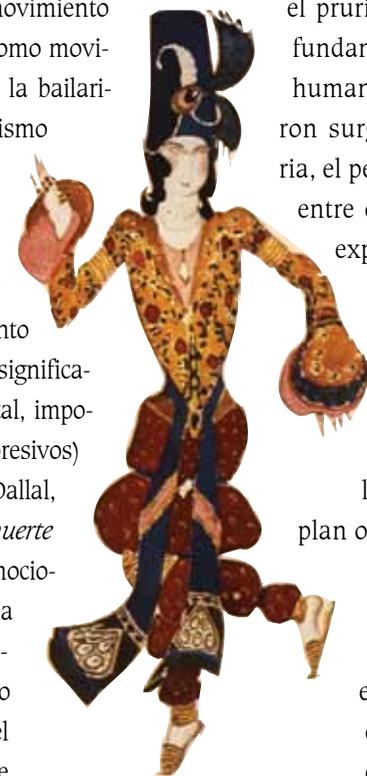
cualquiera, siempre que los seres humanos (los coreógrafos o bailarines) le otorguen o alcancen a imponerle la categoría de danza. O sea, sólo hasta la aparición de la danza contemporánea, la significación de uno o varios cuerpos coincidió con las meras funciones y movimientos utilitarios del cuerpo humano, siempre que involucren la intencionalidad en este



Bailarina egipcia en *Scherezade* (1911).
Ilustración: León Bakst.

sentido. De nueva cuenta se abrieron las puertas para que en la época actual observemos cómo ‘bailan’ los toreros, las modelos o algunos deportistas. Aun así, la creación de una estructura coreográfica —como ocurre con las maniobras de algunos coreógrafos de la danza contemporánea— asume entre sus objetivos coreográficos particulares crear o negar una significación específica que consista en incluir movimientos comunes, funcionales. Surge el movimiento también como no-movimiento o como movimiento imperceptible (los ojos de la bailarina balinesa, por ejemplo). Del mismo modo en que sabemos desde tiempo inmemorial que la música existe también gracias al silencio.

Podríamos entonces afirmar que la danza surgió desde el momento en el que un ser humano le otorgó significación (emoción, funcionalidad mental, imposición de conceptos, objetivos expresivos) a los movimientos del cuerpo (Dallal, 2007). En *La danza contra la muerte* (1993) planteé que fue una carga emocional amorosa del varón, después de la cópula con su pareja, como una sobrecarga o sobrecarga emocional, lo que constituyó o puso en marcha el primer momento dancístico. Pero se trata de una mera hipótesis.



Adolescente en *Scherezade* (1910).
Ilustración: León Bakst.

Desde tiempos antiguos, cada cultura del mundo ha creado, practicado, conocido o desarrollado el arte de la danza, y ha construido géneros específicos; del mismo modo ha desarrollado sus propias vetas y su propia creatividad dancística, porque la danza es un arte autogestivo. Esto ha ocurrido desde tiempos prehistóricos, desde que la danza era una invocación a los dioses locales y desataba actos sagrados que se convertían en los rituales propios y propicios de la comunidad. Poco se ha estudiado del surgimiento del arte coreográfico en estos rituales ancestrales: arreglo y composición de los actos corporales en espacios particulares, consideración de dioses o costumbres concretas, objetivos guerreros y de conquista en las coreografías, etcétera. Sin embargo, algunos estudiosos de la danza, así como antropólogos y sociólogos, han detectado la proliferación de las experiencias de la danza en las costumbres básicas, secundarias y supraestructurales de todas las culturas (Sachs, 1994). En la actualidad podemos percibir y estudiar el arte coreográfico que sobreviene en los conciertos de rock.

Este artículo no es el lugar para hacer una glosa o un registro aun rápido de la historia de la danza o el transcurrir de la danza en el mundo. Lo que interesa aquí es reconocer el prurito de su registro como actividad histórica fundamental en las costumbres de todos los seres humanos, quienes mediante sus registros hicieron surgir como ‘ciencia’ o ‘narración’, la historia, el periodismo, la crónica literaria, la sociología, entre otros. La danza no puede alejarse de esta experiencia, pues ya en las pinturas antiguas, desde la prehistoria, el ser humano plasmó cuerpos en movimiento a través de imágenes que denotan un deseo o intención de establecer significaciones y objetivos mediante el encauzamiento de los movimientos del cuerpo, o sea, con el plan o proyecto de hacer danza.

La danza se halla representada en murales y códigos de la historia prehispánica mexicana: allí encontramos modelos y ejemplos de las danzas de esas culturas, así como en los monumentos egipcios, fenicios, asiáticos... Las esculturas alusivas no son otra cosa que registros de cuerpos de

bailarines, sacerdotes, soldados, hombres y mujeres en general, realizando las rutinas y ejercicios propios del arte dancístico. También hallaremos la expresión de este arte en las leyendas y narraciones referidas a los grandes o pequeños acontecimientos de las culturas antiguas. La necesidad de ubicar el hecho —la experiencia de la danza— en el contexto histórico también resulta evidente en todas las culturas y grupos sociales. Y podemos, mediante la observación y el estudio de estos registros, entender cabalmente cuáles eran las características y los requisitos de las variadas y diferenciadas formas de hacer danza en las diversas regiones y épocas del acontecer social. El ser humano es un ente prolífico en la danza y en la generación de imágenes que de ella dan cuenta.

Han surgido notables dificultades para registrar de manera realista las danzas del mundo. No obstante, el ser humano siempre se las ha ingeniado para utilizar procedimientos técnicos y artísticos que permitan dejar asentado el paso de los actos y obras de la danza a lo largo de la historia. Encontramos la reproducción de los cuerpos en movimiento —incluso con elementos y detalles que permiten localizar la carga artística— en cavernas, pinturas, murales, estelas, relieves, esculturas, pinturas al óleo, dibujos, grabados y hasta en narraciones y poemas. En todas estas

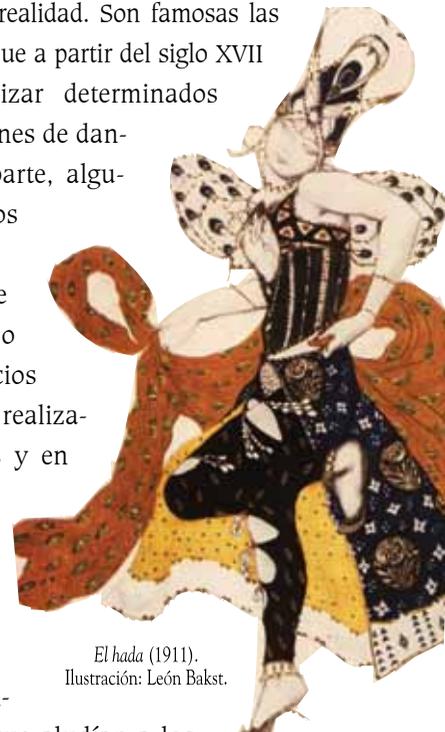
reproducciones y descripciones se ha tenido que desplegar una enorme habilidad para ofrecer los elementos necesarios y suficientes para que el observador perciba las características primordiales del arte específico, universal, que denominamos 'danza'.

Como ocurre en otros casos —en la arquitectura, por ejemplo—, la ilustración o reproducción del momento dancístico ha desatado o puesto en marcha otras artes: sus registros han dependido de la agudeza de otros artistas, distintos del bailarín y del coreógrafo, para describir el acto de la danza de

manera cercana a la realidad. Son famosas las pinturas y estampas que a partir del siglo XVII comenzaron a realizar determinados artistas sobre bailarines de danza clásica. Por su parte, algunos artistas plásticos del impresionismo pintaron cuadros de funciones de danza o en torno a los ejercicios que los bailarines realizaban en los estudios y en las escuelas.

De igual forma, algunos pintores del Renacimiento, como Botticelli, crearon figuras dentro de sus cuadros que aludían a los movimientos de la danza o, bien, describían posiciones y movimientos de cuerpos humanos interpretables como hechos de danza.

Sin embargo, no es sino con la invención de la fotografía que puede reproducirse de manera realista, lo más objetivamente posible, la naturaleza y el desarrollo de los movimientos del cuerpo humano. Desde los primeros productos de esta nueva técnica, los cuerpos humanos y los movimientos que éstos realizaban se convirtieron en importantes vetas de estudio, análisis y expresión. Podemos, asimismo, considerar que en esas fotografías se llegaba a registrar involuntariamente los espacios circundantes, claroscuros, formas diseminadas, nubosidades, escenarios que podían surgir y hacerse atractivamente evidentes durante los procesos de revelado. En este sentido, también es válida la idea de que el acto dancístico es lo más cercano al acontecimiento histórico y social: se crea una estructura hecha de tiempo y espacio, que incluye a los personajes o protagonistas que toman



El hada (1911).
Ilustración: León Bakst.



Efebo en Narciso (1911).
Ilustración: León Bakst.



Miguel Ángel Añorve, Antonia Quiroz y Eva Pardavé en *Trifásico*, Guillermina Bravo (coreog.), Ballet Nacional de México. Foto: Renzo Góstiti.

parte en el fenómeno, en un lugar determinado, con la intervención de seres humanos que poseen, naturalmente, cuerpos que describen su propia biografía. Es decir, la danza, como acontecimiento histórico, es un hecho social que además produce sus interpretaciones y sus registros tal y como los generan las batallas, deportes, marchas, mítines, zafarranchos políticos o días de mercado.

ESPESA ENTRADA EN MATERIA

La fotografía, por tanto, trajo consigo la primera reproducción lo suficientemente objetiva como para registrar de cerca las características de los movimientos de cualquier ser humano. Pero adquirió una importancia básica para el registro de la experiencia o el acontecimiento dancístico. Aunque se atenía a retratar los límites de los cuerpos de los bailarines, algún gesto de sus rostros (las estelas y auras del espacio circundante), por primera vez en la

historia de la danza, la fotografía permitía a cualquiera no sólo intuir, revisar o registrar las características físicas de los bailarines, sino también observar sus estados de ánimo y las cualidades del movimiento, así como una gran cantidad de elementos, de modalidades, de procesos y de intenciones dentro del dibujo coreográfico, el cual también se desarrolla en un espacio captado, apresado por la foto.

En cierto sentido, cada fotografía de un acto dancístico debe hablar por sí misma, considerando que cuando se escribe sobre esta forma de registro, “la escritura se apodera aquí de la fotografía, la interroga, propone, anticipa provisionalmente ciertos elementos de ordenación del material fotográfico” (Barthes, 1992: 12). En este sentido, aunque el ‘texto’ que escribe el observador de una fotografía de danza en su cerebro es válido para asimismo ‘juzgar’ esa foto de danza, sirve simultáneamente para “argumentar sus sensaciones”, es decir, para “ordenar” pensamientos en torno al acto dancístico (Barthes, 1992: 12). Barthes explica qué ocurre en el cerebro del ‘veedor’ de una fotografía de danza cuando aduce que “lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1992: 31).

Resulta claro, entonces, que la fotografía de danza adquiere para el receptor una categoría relativa al arte de la danza que, sin embargo, asume una categoría propia de la obra de arte, ya que “aquí la fotografía se sobrepasa realmente a sí misma: ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como médium, no ser ya un signo sino la cosa misma?” (Barthes, 1992: 93).

No obstante, el cine surge a finales del siglo XIX y desarrolla procedimientos técnicos más completos para captar y analizar el arte de la danza, pues evidencia un elemento primordial de ella: el movimiento. Este medio se adecua mejor para registrar los movimientos de los bailarines y de los espacios que van ocupando. Incluso más tarde también surge y se desarrolla el video como contenedor del hecho dancístico completo. Sin embargo, a pesar de estos nuevos medios y sus nuevos desenlaces como obras de arte independientes, el cúmulo de sugerencias que brotan de una sola fotografía de

danza convierten ésta, como afirma Laura González Flores (2005), en una obra de arte dueña de categorías, valores y de todos los elementos subjetivos y objetivos que caracterizan el arte de la pintura.

La fotografía subraya la importancia fundamental del movimiento en el arte de la danza, porque lo destaca precisamente en su inmovilidad, en ese instante preciso en que pueden expresarse y exaltarse otros elementos. La fotografía utiliza, ofrece y aprovecha todas las características y sobre todo las cualidades de un ser en movimiento. Este proceso hace coincidir, como procedimientos, a la danza y el cine: ambas artes generan el movimiento ante los espectadores como estampas sucesivas, unas tras otras, como fotografías que, en su propia sucesión, crean el movimiento. Aparece y se 'congela', así, en la fotografía, otro elemento de la danza: la forma. La creación y construcción mediante una sola imagen de todo un hecho, episodio, proceso o acontecimiento constituyen el objetivo de todas las obras de arte estáticas y en dos dimensiones, desde las imágenes de la cueva de Altamira, pasando por los retratos del Renacimiento, hasta los murales de los Tres Grandes de la pintura mexicana. Por otra parte, ni el cine ni el video pueden sustituir a la obra de arte dancística porque las realizaciones de la danza y sus cuerpos en vivo van quedando, junto con el deporte, el teatro, la pantomima y la fiesta taurina, como elementos, acciones y medios en los que el ser humano se manifiesta directamente y contagia a los demás seres humanos de su energía, su experiencia o vitalidad (Dallal, 2011). El mensaje que un acto dancístico comunica a los espectadores es inmediato, de naturaleza biológica, orgánica. Y este fenómeno o hecho biológico no lo podemos hallar directamente ni en el cine ni en un video. La danza constituye un acto en contra de la muerte.

Este fenómeno propio de la danza, la forma, también nos sirve para exaltar las cualidades de la fotografía, ya que ésta debe contener todas las formas de comunicación y expresión posibles en una sola imagen, incluyendo la enorme y profunda subjetividad que acarrea una obra de arte, tanto en la mente del observador como en su cultura, así como en la cultura propia de su entorno social y de su época.



Roberto Iglesias (ca. 1953). Foto: Semo.

El fotógrafo especialista no tiene más remedio que aplicar en vivo el destino común de la fotografía: perseguir la realidad, el acontecimiento o el fenómeno para helarlo, descrito y a la vez elaborado, en su producto. Detener la historia. La observación más peliaguda para el ojo humano: la mirada, instantánea y, al mismo tiempo, analítica. ¿Es otra cosa la sensibilidad? Es, en todo caso, un gran logro, puesto que “la buena fotografía de danza contiene valores que le son propios y expresan su propia estética a los ojos del observador”. Una foto de danza “esbozará algunas de las características generales de la danza y del bailarín y sólo en un caso extremo de calidad y ‘perspectiva fotográfica’ integrará en su capacidad de expresión las características todas de la coreografía y de la interpretación”. Siempre permanecerán agudizadas, multiplicadas las tareas y los requerimientos para el buen fotógrafo de danza, toda vez que éste sea un conocedor (un buen observador) de la dinámica dancística, de las peculiaridades de la obra y los intérpretes, “deberá



Xenia Maklezowa en *El pájaro de fuego* (1911), Programa de lujo, Ballets Russes de Serge Diaguilev, Nueva York. Foto: archivo de Alberto Dallal.

percibir algo de la historia y de la dinámica de ese arte (ancestral) y de sus géneros, así como de la naturaleza de las obras que él contempla. En una palabra, deberá dejarse deslumbrar por el conocimiento de la danza antes que deslumbrarnos con sus fotografías” (Dallal, 1997: 129-135).

El fotógrafo debe ganarse su independencia: establece una persecución ávida, implacable, de los elementos de la danza, de cada danza; entra en sus dominios mediante la manipulación (como lo hace la danza)

del juego luz-oscuridad; hace que se desvanezca o se transforme el espacio o, mejor, que el espacio se haga tráfuga del cuerpo, al cual cubre antes de escamas como si fuera un mirón empedernido. Está pendiente del tiempo porque sabe que el tiempo no pasa en vano: el movimiento es asido y se agiganta con el movimiento. Pero al fin, al descubrir o presentir cada impulso, proveniente del centro del cuerpo, sabe producir el clic mediante el cual la forma queda insertada en el singular plano de la foto; sólo entonces el fotógrafo se hallará dentro, ahora sí, del acto de danza: será un espectador participante.LC



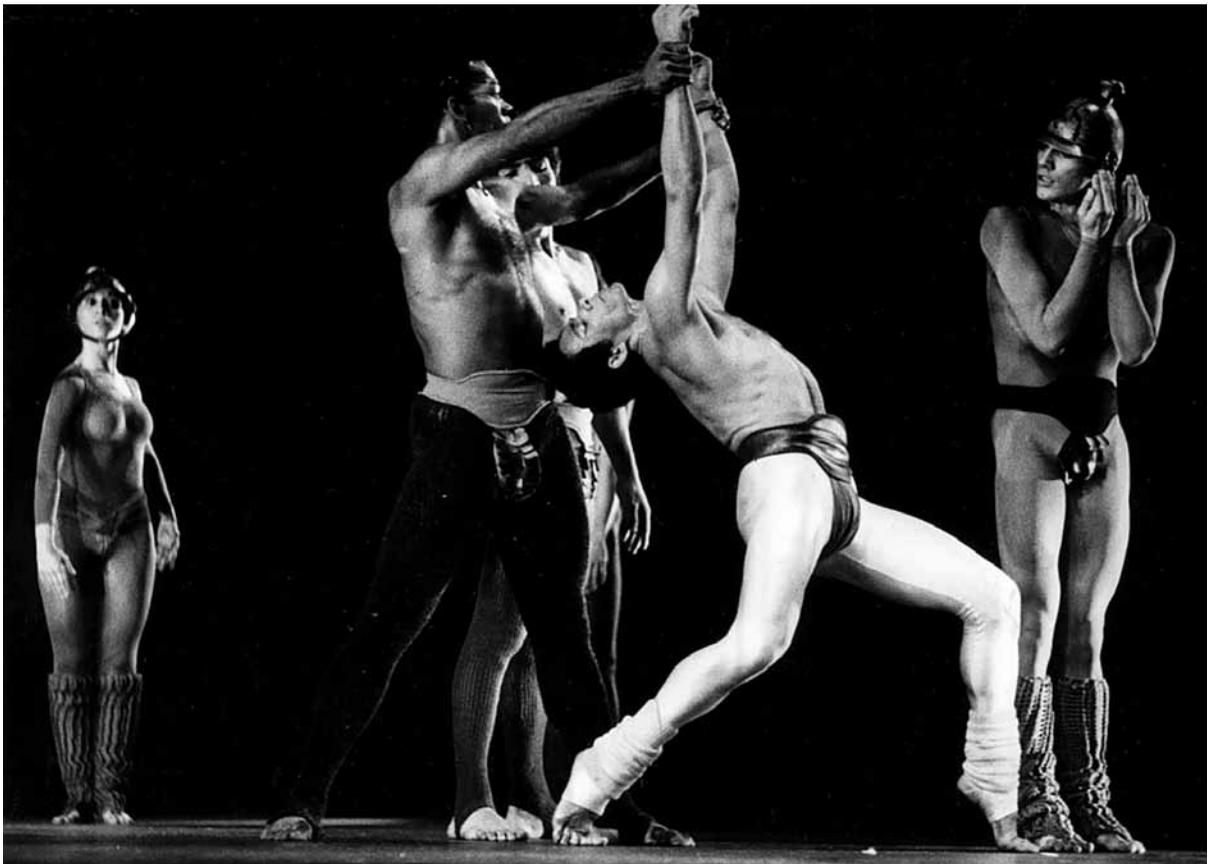
La tambora (1990), Guillermina Bravo (coreog.), Ballet Nacional de México. Foto: Fernando Maldonado.



Noche transfigurada (1983), Michel Descombey (coreog.), Ballet Teatro del Espacio. Foto: Juan Coria.



Jaime Blanc y Miguel Ángel Añorve en *Epicentro* (1977), Guillermina Bravo (coreog.), Ballet Nacional de México. Foto: Renzo Góstiti.



Visión de muerte (1980), Guillermina Bravo (coreog.), Ballet Nacional de México.
Foto: Renzo Góstiti.



Orlando Scheker y Antonia Quiroz en *La tambora* (1990), Guillermina Bravo (coreog.), Ballet Nacional de México. Foto: Fernando Maldonado.

REFERENCIAS

Barthes, Roland (1992), *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, 2ª ed., Barcelona, Paidós.

Dallal, Alberto (1993), *La danza contra la muerte*, 3ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Dallal, Alberto (1997), "Aprehender el movimiento, no congelar un instante", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, vol. XIX, núm. 70, pp. 129-135.

Dallal, Alberto (2007), *Los elementos de la danza*, México, UNAM.

Dallal, Alberto (2011), *Curso: imagen, espacio, significación. Ver y estudiar el arte de la danza*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

González Flores, Laura (2005), *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, col. FotoGGrafía.

Kierkegaard, Sören (1967), *Los estadios eróticos del alma o lo erótico musical*, Buenos Aires, Aguilar.

Sachs, Curt (1994), *Historia universal de la danza*, Buenos Aires, Ediciones Centurión.

ALBERTO DALLAL. Crítico, historiador e investigador. Ha estado al frente de distintas instituciones de difusión de la cultura, como la Coordinación General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (1968-1969), Radio UNAM (1989-1991) y la *Revista de la Universidad de México* (UNAM, 1993-2001). Ha colaborado en importantes suplementos y revistas nacionales e internacionales. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores en 1963-1964. Obtuvo el Premio Magda Donato 1979, por su libro *La danza contra la muerte*, y el premio Xavier Villaurrutia 1982 de ensayo, por su libro *El "dancing" mexicano*. Tiene publicadas más de cuarenta obras de literatura, ensayo, crítica e investigación. Desde 1975 es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde también dirige la revista electrónica *Imágenes*. Está adscrito al Sistema Nacional de Investigadores y desde 2002 es miembro honorario del Colegio de Coreógrafos de México.