





## LAS DANZAS DEL MAL

### IDEOLOGÍA Y RACISMO A TRAVÉS DEL CUERPO

Juan Francisco Maldonado

*Alimentado por el viento, por bidones de nafta y por bombas incendiarias, el fuego redujo en poco tiempo el espléndido edificio a un enorme brasero, alrededor del cual los fascistas trezaban, como atacados de delirio, una danza infernal.*  
Domenico Saudino, *Sotto il segno del littorio: La genesi del fascismo*

Es la madrugada del 6 de abril de 1953 y Sally McCloskey, junto con un fotógrafo y un equipo pequeño, va subiendo a la cima del Angel Peak, Nevada, un monte ubicado a unos setenta kilómetros de Las Vegas. Caminan con dificultad, aún a oscuras y a temperaturas cercanas a los 0°C, con el propósito de ganarle al amanecer. Llegando a la cumbre, Sally comienza a calentar y a estirar sus articulaciones mientras el fotógrafo busca en la oscuridad, quizá con ayuda de una brújula y un mapa, el emplazamiento perfecto para el *shooting*. Sally viene preparada: peinado y maquillaje perfectos para no perder tiempo y, apenas clarea el día, se ajusta sus zapatillas de punta y se deshace de su ropa de trabajo para revelar un leotardo de terciopelo negro, manga larga y cuello alto. Ha ensayado su coreografía hasta el cansancio, sabe que solamente tendrá una oportunidad para lograr las fotos perfectas, así que, una vez ubicada entre la cámara y el paisaje, espera ansiosa su tercera llamada. Ante la señal, comienza una especie de ballet *pin-up*. Pasa por un *grand battement* en *relevé* que cae a *tombé* en cuarta posición y remata con un *cambré* profundo en puntas, en quinta posición. Sus brazos se mueven etéreos en armonía con sus larguísimas piernas, que terminan en una

Fotografías del performance *Ballet atómico*, de Sally McCloskey, en el Angel Peak, el 6 de abril de 1953, día de prueba de la bomba atómica en Nevada, EUA. Fotografías de Donald English. LVCVA Archive.



zapatilla de satén. Tras ella, en el fondo del valle, un estruendo irreconocible y un destello enceguedor dan paso a una brisa cálida y a la formación de una nube en forma de hongo: es una explosión atómica.

No hay mucha información sobre esta sesión fotográfica, salvo la denominación del programa de pruebas atómicas del que fue parte, Operation Upshot-Knothole, el nombre de la bailarina y algunos otros detalles. La serie de fotografías circuló en el periódico *Oakland Tribune* el 28 de junio de 1953 con el título "Angel's Dance" y con una nota que reza:

A más de 6 mil pies de altura sobre los cañones del oeste, una joven bailó recientemente lo que podría ser el baile del siglo. Su nombre: Sally McCloskey, corista del lujoso Hotel Sands de Las Vegas.

El lugar: la cima pedregosa del Angel's Peak. Su tarea: interpretar el mayor drama de nuestro tiempo a ritmo de danza. Sobre su forma sinuosa y saltarina se alzaba un símbolo que nadie podía pasar por alto: la nube pálida y creciente de una bomba atómica que acababa de explotar a 40 millas de distancia.

El periódico también nombra los cuatro pasos retratados (aunque seguramente hubo más): Aprensión, Impacto, Sobrecogimiento y Supervivencia.

\*\*\*

Podemos decir sin ninguna sorpresa que, al menos en Occidente, la danza y el baile se perciben como espacios de libertad, de alegría, de encuentro comunitario; son espacios en los que podemos dejar atrás nuestros problemas cotidianos y entregarnos a la abstracción del cuerpo, en los que podemos entrar en contacto con un ser más primordial, más puro, más primitivo y más libre de la opresión que implica la vida moderna. La danza, ya ocurra en un teatro, en la cima de una montaña o en una fiesta, es el camino a la alegría y también una de sus manifestaciones más directas.

Pero esta representación no está libre de problemas. Entender la danza exclusivamente como un espacio para la libertad, la alegría y la belleza es verla con condescendencia. Verla como la encarnación de un estado más puro y primitivo del ser es comparable al reduccionismo que en su momento se hizo del "buen salvaje": un campo (o un pueblo) que sólo es capaz de bondad en su primigenia inocencia y que hay que proteger, educar y guiar. Por un lado, esta simplificación le resta al baile la fuerza que debe reivindicarse —quienes nos dedicamos a la danza sabemos que la posee—

y, por otro, la absuelve de lo nefastos que pueden llegar a ser sus efectos. En gran parte este relato, disminuído y paternalista, es el que permite instrumentalizarla con fines funestos: moldearla como una herramienta de la opresión, la homogeneización o la espectacularización del poder.

Cuando Sally McCloskey embelleció con su danza una prueba atómica en medio de la Guerra Fría, estaba otorgándoles con su cuerpo, su conocimiento y cierta carga ideológica, la pátina de la libertad, la alegría y la belleza a dos de los instrumentos más crueles y terribles jamás creados por la humanidad: la bomba atómica y el imperialismo estadounidense. Cuando Sally McCloskey subió al Angel's Peak a bailar su *Angel's Dance*, estaba bailando una danza del mal.

\*\*\*

Las coreografías de masas de los nazis son, por supuesto, la muestra de la capacidad que tiene un régimen para simbolizar la homogeneidad social bajo un líder supremo. Es importante recordar, por ejemplo, que Rudolf von Laban, conocido por sus composiciones multitudinarias, cumplió un papel importante en el gobierno de Hitler al estandarizar la educación y la estética de la danza a lo largo y ancho de Alemania. En 1933, aún antes de cualquier directriz nazi, Laban expulsó a todos los niños "no arios" de la escuela de ballet de la Ópera del Estado de Berlín para mantener la danza moderna como un género específicamente germano.<sup>1</sup> En *Fascismo fascinante*, Susan Sontag sugiere la importancia de la coreografía para Leni Riefenstahl (quien, por cierto, empezó

su carrera como bailarina): en la producción de la película *El triunfo de la voluntad*, ese infame y aún celebrado producto de la propaganda nazi, la coreografía fue central no solamente para la organización corporal de las multitudes, sino para la construcción misma del set (diseñado por Albert Speer) y para los emplazamientos y movimientos de cámara. Al régimen nazi le interesaban la danza y la coreografía como especialidades capaces de influir positivamente sobre grandes cantidades de personas.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Susan Sontag, "Fascinating Fascism", *The New York Review of Books*, vol. XXII, núm. 1, 1975.



<sup>1</sup> Lilian Karina y Marion Kant, *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, Berghahn Books, New York, 2004, p. 16.

Luce Fabbri, en su importantísimo *Fascismo: definición e historia*, cita un testimonio de Domenico Saudino sobre las masacres perpetradas por los “camisas negras” en Turín en 1922 (dos meses después de la “marcha sobre Roma”).<sup>3</sup> Después de asesinar a varios socialis-

momento, y de TikTok, en el suyo—. La segunda es que rescata danzas tradicionales o periféricas a través de un proceso de exotización, blanqueamiento y estandarización, con el fin de crear imágenes nacionales y espectáculos turísticos.<sup>5</sup> La tercera, quizá la más cruel, es

## Ni qué decir, entonces, de los videos subidos a TikTok por los soldados israelíes bailando al ritmo del psytrance sobre las ruinas de Gaza, como una especie de preparación ritual antes de otra incursión para continuar el genocidio.

tas de forma individual, las milicias entraron a la Casa del Pueblo y la atacaron con bombas de mano hasta convertirla en “un enorme brasero, alrededor del cual los fascistas trenzaban, como atacados de delirio, una danza infernal”.<sup>4</sup> Ni qué decir, entonces, de los videos subidos a TikTok por los soldados israelíes bailando al ritmo del psytrance sobre las ruinas de Gaza, como una especie de preparación ritual antes de otra incursión para continuar el genocidio. En estos casos, la alegría, la libertad y la belleza atribuidas a la danza cobran tintes explícitamente inhumanos, pero no por eso dejan de estar ahí: son celebraciones fascistas y el baile es parte central de ellas.

La danza también ha servido de instrumento para la divulgación de la ideología de Occidente en el resto del mundo, función que opera de varias maneras. La primera es que establece como única danza legítima la suya, lo que puede apreciarse en la proliferación mundial de escuelas profesionales durante los siglos XX y XXI —así como en la fuerza de MTV, en su

la lógica del zoológico humano e implica una descontextualización total para permitirle a un grupo “civilizado” contemplar una *danza salvaje*.<sup>6</sup>

Pongamos un ejemplo: el 19 de abril de 1989, Xuxa, la cantante y presentadora brasileña, conocida mundialmente por su música infantil, “invitó” a su programa matutino a un grupo de indígenas amazónicos, niños y adultos, para que bailaran con ella su nueva canción, “Brincar de índio”, una caricaturización humillante de los pueblos indígenas, en general, y de estas invitadas, en particular. La canción decía cosas del tipo: “el indio hace ruido, el in-

<sup>3</sup> Domenico Saudino, *Sotto il segno del littorio: La genesi del fascismo*, citado por Luce Fabbri, *Fascismo: definición e historia*, Tenda de livros, Microutopías, Montevideo/Sao Paulo, 2019, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> La etnografía y la antropología han rescatado danzas tradicionales (e incluso las han llevado a su folclorización), lo cual no está exento de problemáticas. Por ejemplo, han formado parte de las políticas de homogeneización de los Estados nación, pero también les han otorgado herramientas a los pueblos para defender su autonomía y mantener vivas sus culturas. En este sentido, no querría, de ninguna manera, equiparar estas prácticas, en general, con las danzas del mal, aunque pudiera haber casos frontera.

<sup>6</sup> Muchos artistas han trabajado el tema, cabe mencionar la célebre pieza de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *The Couple in the Cage* (1992-93), en la que los artistas, dentro de una jaula, pretendían ser nativos de una isla nunca contactada. Muy pronto notaron que gran parte del público creía la ficción. Me parece importante referenciar esta obra por la cercanía temporal con la canción de Xuxa y, al mismo tiempo, la enorme lejanía discursiva.

dio es orgulloso". Xuxa y sus bailarinas, todas rubias, bailaban con pasos tipo Peter Pan y un penacho de utilería; usaban como estereotipo a los indios estadounidenses, mientras les invitadas eran forzadas a observar. Hoy el indignante video puede consultarse en Youtube ("Brincar de Índio" - Xou da Xuxa) se trata de una danza que ofendía a un pueblo que vivía un genocidio, que aún hoy continúa. Al final, Xuxa conduce a las niñas a hacer una especie de víbora de la mar, buscando imitar lo que probablemente ella consideraba "la danza del indio". Les niñas la siguen claramente asustadas e incómodas, caminando torpemente en el set de televisión y mirando hacia todos lados, como pidiendo ser sacadas de ahí, al tiempo que les adultos observan inmovilizadas desde la orilla del círculo, sin poder hacer nada, con

su indumentaria convertida en disfraz por el resplandor televisivo.

Sabemos que durante el periodo del comercio triangular del Atlántico, en las galeras esclavistas, hubo una costumbre conocida como "bailar a los esclavos", que consistía en obligar a las personas secuestradas a bailar, con los dolorosos grilletes en los pies, al ritmo de algún violín o un tambor. La idea era mantenerles ejercitadas, musculosas, para conseguir un buen precio y divertirse viéndoles sufrir. Geneviève Fabre, en su ensayo "La danza del barco esclavista",<sup>7</sup> explica que el limbo —la danza que consiste en pasar bailando por de-

<sup>7</sup> Geneviève Fabre, "The Slave Ship Dance", en María Diedrich, Henry Louis Gates y Carl Pedersen (eds.), *Black Imagination and The Middle Passage*, Oxford University Press, New York, 1999.



bajo de un palo arqueando la espalda—, fue concebido por personas esclavizadas como un ejercicio ritual de renacimiento para darle sentido al trauma de la travesía del Atlántico. El objetivo era resignificar el baile que, a latigazos y encadenades, fueron obligadas a interpretar una y otra vez sobre la cubierta de un barco que les estaba quitando absolutamente todo.

Ahora, el limbo es una danza tradicional de Trinidad y Tobago y ha ido perdiendo su carácter ceremonial para convertirse en bandera de la identidad nacional y en un divertimento turístico. Tal vez sea, incluso, su rasgo cultural más reconocible a nivel mundial. De este modo, ese baile dejó de hacer referen-

cia al dolor, la crueldad y el desarraigo y se transformó en un rito de sanación política y, más tarde, en una apropiación turística difundida por la maquinaria de entretenimiento hollywoodense en los años cincuenta. Finalmente, terminó volviéndose parte de la cultura popular, vaciado de sentido y convertido en un mero juego tropical que se ejecuta mientras se beben margaritas. La televisión, las estructuras gubernamentales y la publicidad han hecho uso incansable de prácticas como ésta, que van de la apropiación a la divulgación ideológica. Estos bailes pueden ser ejercicios despectivos y racistas, como en el caso de Xuxa, y, en el caso de otros, son asimilados y vaciados de su significado, como el limbo.

En fin, este texto no pretende ser un recuento exhaustivo de las danzas del mal, sino más bien un recorrido, quizá algo arbitrario, por algunas de sus manifestaciones. Tampoco busca, de ninguna manera, ser una acusación contra la danza, sino acaso un pequeño ajuste de cuentas con las condescendencias que la aquejan. La danza tiene un lugar privilegiado en las artes por el hecho de estar centrada en el cuerpo y poseer herramientas capaces de eludir la representación. En una modernidad tan centrada en lo lingüístico como único punto de acceso a la realidad, campos como la danza tienden a ser incluidos en el terreno de lo místico, lo infantil o lo primitivo. Pero hay ideas que son específicamente dancísticas y tensiones sociales que sólo pueden existir y resolverse desde el cuerpo; hay, pues, cosas que únicamente se pueden sentir en la pista e infernos que sólo en el baile se encienden. **U**

---

Este texto forma parte de una investigación en curso de Nadia Lartigue y Juan Francisco Maldonado.

