




revista
brasileira
de estudos
em **dança**



Ballets Russes y *blackface*

Hanna Järvinen

JÄRVINEN, Hanna. Ballets Russes y blackface. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, v. 2, n. 3, p. 418-458, 2023.



Ballets Russes y *blackface*¹

Hanna Järvinen ²

Traducción: Eugenia Cadús, Sofía Rypka, Ana Pellegrini, Ayelen Clavin,
Aldana Iglesias, Belén Arenas Arce, Irene de la Puente.
Corrección de la traducción: Alejandro Coello Hernández

¹ Artículo originalmente publicado en inglés en *Dance Research Journal*
<https://www.cambridge.org/core>

<https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal>
Järvinen, H. (2020). Ballets Russes and Blackface. *Dance Research Journal*, 52(3), 76-96. doi:10.1017/S0149767720000352

² La Dra. Hanna Järvinen dirige el Centro de Investigación de Artes Escénicas de la Academia de Teatro de UNIARTS Helsinki, Finlandia. Asimismo, es Investigadora Visitante Honoraria en el Centro de Investigación Interdisciplinaria en Danza de la Universidad De Montfort, Leicester, y tiene el título de Docente en Historia de la Danza en la Universidad de Turku. Es autora de *Dancing Genius* (Palgrave Macmillan 2014) y editora de otros ocho libros, así como de varios artículos y capítulos de libros. Su investigación combina los estudios de danza con los estudios de performance, la historia, los estudios culturales y la investigación artística. En particular, se ha interesado por el tema de la autoría y el canon, el poscolonialismo y la decolonización, y las cuestiones de la materialidad y la contemporaneidad en la práctica artística. Le gusta hacer performances y colaborar con artistas, y sus proyectos de investigación recientes incluyen el proyecto de taller del Swedish Research Council, Spectral Collaborations (2019-2020), y el proyecto de la Academia de Finlandia, How to Do Things with Performance (2016-2021).

Sobre presuposiciones e invisibilidad

Aunque tengamos buenas intenciones, todos somos cómplices. En una mirada retrospectiva, cuando en 2014 se publicó mi libro sobre el bailarín ruso Vaslav Nijinsky, pienso que no debería haber aceptado la portada que reproducía una ilustración del ballet *Schéhérazade* (representado por primera vez en 1910) del artista francés Georges Barbier³. En mi opinión, la imagen de Barbier evidenciaba cómo los Ballets Russes son representados hasta el día de hoy. Es decir, como un legado de lecturas orientalistas que interpretaban a los rusos como representantes de su propia identidad mientras que creían que estaban representando a otredades culturales a través de estereotipos ampliamente aceptados. Sin embargo, para alguien no versado en la temática, la imagen simplemente reproduce un estereotipo racista de un hombre con la cara pintada de negro (*blackface*)⁴ arrodillado frente a una mujer blanca.

El hombre de la imagen es Nijinsky, el bailarín polaco-ruso emblema de la compañía, y conocido por su virtuosismo. La mujer es Ida Rubinstein, la actriz judía más conocida por sus roles de *femme fatale*, antes que por sus habilidades dancísticas. En términos de las teorías sobre la raza vigentes en ese momento, hay una llamativa discordancia entre quién representa qué en esta imagen: Nijinsky es un hombre blanco actuando de no-blanco, Rubinstein es no-blanca interpretando a una mujer blanca. Sin embargo, aunque el judaísmo de Rubinstein se menciona con frecuencia en los estudios académicos (por ejemplo, Vertinsky

³ He solicitado explícitamente que no se incluyan imágenes en este texto. En su lugar, se proporcionan enlaces externos a imágenes específicas, pero se advierte al lector que su contenido es bastante perturbador. La imagen de Barbier (Barbier 1913a, s.p.; 1913b), utilizada para la portada de Järvinen (2014), había sido previamente utilizada como portada de al menos otro libro sobre los Ballets Russes e incluida como ilustración en varios de estos.

⁴ Si bien la traducción literal de *blackface* es “cara negra”, elegimos dejar –en adelante– el término en inglés porque refiere a la tradición racista de los *minstrels* o *minstrelsy*. Este género teatral estadounidense del siglo XIX consistía en espectáculos musicales, danzados, y con diálogos cómicos, que caricaturizaban, por medio de hombres blancos con los rostros pintados de negro (*blackface*), a los afrodescendientes de modo denigrante, reforzando estereotipos racistas. N. de las T.

2014), el hecho de que Nijinsky esté haciendo *blackface* nunca se menciona como un tópico fundamentalmente racista. Del mismo modo, los investigadores de la danza han señalado repetidamente el prejuicio antisemita en la recepción del orientalismo de los Ballets Russes, dirigido contra el diseñador de *Schéhérazade*, Léon Bakst, pero también contra los destacados judíos franceses que financiaban la empresa de Diaghilev⁵. Es llamativo el hecho de que el “Esclavo de oro”, así como muchos otros personajes haciendo *blackface* y *brownface* [referida a la pintura de color marrón en la piel] en el repertorio de los Ballets Russes, pasen constantemente desapercibidos. Esto puede deberse a la falta de interés por la recepción de la compañía, como puede verse en investigaciones en las que los materiales en idioma ruso están notoriamente ausentes. El poder del canon radica en forzarnos a la complicidad frente a contenidos ofensivos.

Mi interés en la formación del canon me llevó originalmente a consultar fuentes en ruso, ya que cuentan una historia de los Ballets Russes notablemente diferente de aquella que se repite una y otra vez en la bibliografía de danza e incluso en gran parte de la investigación académica. En una reseña de la primera temporada de los Ballets Russes en París en mayo de 1909, el crítico de uno de los principales periódicos teatrales de Rusia escribió: “No he encontrado una sola crítica en la que, entre todos los cumplidos, no apareciera de repente ‘furioso, ronco, salvaje, exótico, bárbaro’ o alguna expresión similar” (Anónimo 1909, 359). Además de la insinuación de que estas no eran palabras para referirse a los rusos, el crítico también llamó la atención sobre el hecho de que no se había hablado del mismo modo sobre la ópera rusa del año anterior. Luego, cuando los críticos rusos cuestionaron tanto la estética como la publicidad de los Ballets Russes, la camarilla de Diaghilev solo estaba interesada en aceptar la retórica orientalista occidental de la compañía. Lo hicieron con determinación, denigrando las críticas rusas como meras opiniones pasadas de

⁵ Sobre este antisemitismo, véase, por ejemplo, Garafola (1989, 284, 476 n. 80). Sin embargo, como en el caso de las disconformidades ante el erotismo de los espectáculos, la mayor parte de estos prejuicios antisemitas nunca se plasmaron por escrito.

moda de un pueblo atrasado que no entendía la modernidad radical de los artistas involucrados en esta campaña de exportación del arte ruso⁶. Esta última versión es lo que gran parte de los trabajos académicos posteriores repiten acriticamente.

Tras una lectura más atenta de las críticas de la preguerra, en Francia y Gran Bretaña específicamente, el crítico de *Teatr i iskusstvo*⁷ fue más que profético; desde el principio, algo en los Ballets Russes atendió al sentido occidental de supremacía cultural sobre Rusia. Una y otra vez, uno se encuentra con comentarios supuestamente elogiosos en los que los rusos son los últimos bárbaros de Europa, tal como los caracterizó el novelista Jean-Louis Vaudoyer (1910): *segúan siendo bárbaros*, abandonados en el tiempo, tal como su calendario juliano (literalmente “detrás” del gregoriano, en el siglo XX, por trece días). Los rusos eran *infantes*, eran *primitivos*, eran *lo opuesto a Occidente*, y su danza estaba simplemente *en su naturaleza*, y como tal, por fuera de la posibilidad del análisis⁸. Peor aún, son precisamente aquellos críticos mayormente citados en las investigaciones quienes se refieren a los bailarines rusos de este modo, usando casi las mismas expresiones que habrían usado con cualquier persona no europea.

Ese “casi” es significativo. En las teorías de la época sobre la raza, los rusos eran definitivamente blancos. Incluso cuando el prejuicio antisemita contra los diseños de Bakst demostró las tendencias asiáticas de los rusos, también enfatizó que la mayoría de la compañía era aceptablemente blanca, casi tan blanca como su audiencia (por ejemplo, *Current Opinion* 1913). El racismo de principios del siglo XX en Europa se basaba en la combinación biologicista de etnia, nación y raza, y la consiguiente jerarquización de las razas blancas, en plural, como superiores a otras (por ejemplo, Dyer 1997 11-13). Rusia estaba en el Este, y por lo tanto,

⁶ En particular, el más acérrimo defensor ruso del proyecto de Diaghilev, Valentin Svetlov –véase, por ejemplo, Reynaldo Hahn citado en Svetlov (1911)–.

⁷ *Teatr i iskusstvo* (Teatro y arte) era una revista semanal rusa (1897-1918). N. de las T.

⁸ Vaudoyer (1910). Del mismo modo, W. R. T. (1912); Hamilton (1916).

era factible de ser incluida en Oriente, especialmente dada su masa continental tan diferente de los imperios de Europa Occidental.

Como súbditos de un imperio, solo superado en tamaño por el británico, los creadores rusos de los espectáculos de preguerra de los Ballets Russes sin duda pensaban que con obras como *Schéhérazade* simplemente estaban participando de la corriente del orientalismo: representación fantasiosa de Oriente, distante en tiempo y espacio, incluso si la ubicación de su Oriente difería de los respectivos Orientes de Gran Bretaña o Francia⁹. Pero, como revelan las palabras de Vaudoyer (1910), con frecuencia eran leídos como *orientales*, es decir, como si fueran de Oriente en lugar de representarlo. Como nos recuerda Edward Saïd ([1978] 1994, 56-57), la característica clave del oriental en el orientalismo es ser silenciado, llamado al silencio y tratado como objeto exótico en exhibición antes que sujeto con agencia. En los roles corporales de un arte silencioso como la danza, los rusos podrían enmarcarse como cuerpos “auténticos”, expresando con precisión su orientalidad. Por esta razón, la opinión de los críticos rusos no importaba y no ha importado desde entonces.

Por medio de referencias selectivas de la prensa del momento y de la exclusión absoluta del discurso de la danza rusa, los académicos han reproducido una jerarquía de poder en la que Occidente habla por el resto. Con frecuencia se nos dice que los críticos más perspicaces son aquellos que atribuyeron los procesos creativos de los rusos a la diferencia racial, como algo que no podía ser emulado por las mentes occidentales y, por lo tanto, estaba separado del desarrollo del arte occidental (tal es el caso del frecuentemente alabado Jacques Rivière, ver 'JR' 1913). El discurso está sobredeterminado por aquellas voces –autores que también tendían a condenar cualquier desviación de este (1912b)–

⁹ El “Oriente” ruso incluía, por ejemplo, a las colonias caucásicas del imperio, pero como ha analizado Kemper (2018), el orientalismo ruso y la retórica orientalista estaban matizados más allá de la simple alterización de los pueblos no rusos ya durante el período imperial tardío. Véase también Lieven (2000, 216-217); Saïd ([1978] 1994, 9-10); Petrone (2002, 178-179). Para cualquier persona sensible a esta distinción, son bastante evidentes las reacciones contradictorias de los creadores de los espectáculos del ballet ruso sobre cómo fue la recepción de los mismos como “asiáticos” u “orientales”: por ejemplo, Nijinsky (1916); Benois ([1941] 1945, 150).

para quienes el ballet ruso era infantilidad, crueldad, lujo bárbaro, gestos extranjeros y flexibilidad felina en colores violentos y pura locura, parafraseando las descripciones de Camille Mauclair (1912a). Durante el siglo pasado, esta preferencia orientalista por la exotización ha resultado en una verdadera reescritura de la historia del arte que rompe los estrechos lazos de los Ballets Russes con el ballet de los espectáculos de variedades europeos de la época, en favor de establecer endeble conexiones con las llamadas pioneras estadounidenses de la danza moderna. Esta reescritura resulta un movimiento que posiciona a los Estados Unidos como el futuro de la danza¹⁰.

Sin embargo, al elegir la portada de mi libro, no pude darme cuenta de que el racismo manifiesto en el personaje de Nijinsky caracterizado con *blackface* no puede disimular este orientalismo porque ninguno de estos fenómenos está alojado en el pasado, sino que siguen presentes a través de la canonización de la compañía. A continuación, describo cómo los personajes en *blackface* aparecen en dos obras utilizadas como ejemplos del repertorio de los Ballets Russes en la narrativa canónica, y cómo estas figuras se conjugan con el orientalismo y la orientalización de Rusia. El “Esclavo de oro” en *Schéhérazade* y “El Moro” (*Blackamoor*)¹¹ en *Petrouchka* se destacan como personajes centrales en torno a los cuales giran las tramas de estos célebres ballets. Sin embargo, estos son solo los ejemplos más destacados de *blackfacing*, una práctica que era tan común en los espectáculos de los Ballets Russes que es llamativo que las investigaciones no hayan

¹⁰ Como ha demostrado Sarah Gutsche-Miller (2015), no hubo realmente un “declive” del ballet en Francia antes de Diaghilev. Sobre la similitud entre la iniciativa de Diaghilev y estos ballets de teatro de variedades, véase Järvinen (2008). Sobre el “nuevo ballet” precedente a las visitas de Duncan a Rusia, véase, por ejemplo, Krasovskaia (1971, i, 110-111, 116-128).

¹¹ Literalmente “moro negro”. Si bien en castellano el personaje es llamado “el Moro” (también con connotaciones peyorativas) y respetaremos esta denominación en el texto, nos parecía importante destacar el significado literal que redobla la racialización de dicho personaje. Asimismo, el término *Blackamoor*, que alude a las personas árabes negras del norte de África, proviene de la tradición de las artes decorativas. Las figuras denominadas *Blackamoor* son características del arte decorativo europeo que surgió ante la ocupación morisca, es decir, por parte de los moros, musulmanes negros del Magreb y el Mashrek, que llegaron a ocupar varias partes de Europa durante la Edad Media. Comúnmente son representados en estas figuras en posiciones de servidumbre, personificando fantasías de conquista racial. N.de las T.

abordado el tema en profundidad¹². Basándome en la teoría poscolonial, especialmente en el análisis de Achille Mbembe (2017, 66-70) de las tres formas en que funciona la asignación racial, sostengo que el simple reconocimiento del *blackfacing* como una práctica racista del pasado es insuficiente para contrarrestar los efectos del canon en el presente. Debido a que los cánones se mantienen a través de la repetición y la reperformance, la legitimación incondicional de ballets con personajes principales estereotipadamente racistas también reproduce su racismo como desmarcado y neutral, lo que hace que la investigación científica sea cómplice de perpetuar la aprobación silente (blanca) de tales estereotipos hostiles. Al final del artículo, propongo tres estrategias de resistencia como puntos de partida para el compromiso crítico: nombrar la ignorancia deliberada por lo que es; llamar a los escenarios de autenticidad y modernidad por las ficciones que son; y reconocer que las historias, en plural, son inestables y son declaraciones políticas en el presente para el futuro.

Sobre justificar el *blackface* I: el blanqueamiento de Oriente

El poder detectar el *blackface* ciertamente no requiere de la capacidad de hablar o entender ruso. Como los Ballets Russes emplearon solo bailarines blancos, los personajes negros como el “Esclavo de Oro” de *Schéhérazade* o el “Moro” en *Petrouchka* fueron interpretados por bailarines blancos en *blackface*. Sin embargo, cuando, en 2013, le señalé a un colega con experiencia (senior) que nadie había hablado de *Schéhérazade* como una performance de *blackface*, desestimó mi preocupación: “¡Pero ya nadie representa *Schéhérazade*!”. Su argumento era que la obra es demasiado racista para ser puesta en escena, lo que ciertamente

¹² Por ejemplo, Johnson (1913, 68) sobre el esclavo negro de *Cleopatra* (1907/1909) y Johnson (1913, 216-219) sobre los “Negroes” (lit. negros) de *La Tragédie de Salomé* (1913) ilustrada en Debey (1913). Los esclavos negros también aparecen en *La Légende du Joséph* (1913) custodiando a la mujer de Putifar y en la reposición de *La bella durmiente* en 1921. En 1926, Danilova bailó un papel en *blackface* en la coreografía de Balanchine *Jack in the Box*; al año siguiente, *El triunfo de Neptuno* incluía un papel en *blackface* llamado “Snowball”. El *blackface* fue una constante en el repertorio de los Ballets Russes.

debería ser el caso: el ballet gira en torno a la amenaza del mestizaje y el contacto físico ilícito de mujeres blancas por parte de hombres negros, que culmina con la muerte de los transgresores. Desafortunadamente, es una obra fundamental del repertorio, en especial para las compañías rusas; el Mariinsky, por ejemplo, realiza actualmente este ballet en una velada de obras en un acto de Mikhail Fokine¹³.

Sin embargo, incluso si *Schéhérazade* no estuviera presente en los escenarios, su condición de obra maestra le da vigencia en la narrativa de la danza, en la medida en que se hace referencia a ella, acriticamente, en trabajos actuales¹⁴. Tales reperformances se basan en el estatus canónico que tiene la obra en el discurso general de la danza. Además de los críticos de danza que hacen referencia a estas obras como obras maestras canónicas, las numerosas celebraciones del centenario de los Ballets Russes desde el 2009 han reproducido los diseños y fotografías de la producción de 1910 a través de conferencias y simposios académicos, en exhibiciones y catálogos de museos, en indumentaria, carteles y postales, en anuncios publicitarios, materiales de prensa, reseñas y *puff pieces* (expresión que se refiere a una reseña o artículo en un medio de comunicación, que es extremadamente elogioso). El ciclo de reproducción del canon constantemente vuelve a poner en acto a los personajes en *blackface* como aceptables, incluso como representaciones ejemplares en obras consideradas “maestras” para el canon de la danza. Durante más de un siglo, estas reperformances han establecido a *Schéhérazade* como el epítome del ‘orientalismo

¹³ Véase Teatro Mariinsky (2020a): se anuncian representaciones de *Schéhérazade* para el 16 de octubre de 2020 y el 29 de noviembre de 2020; Teatro Mariinsky (2020b): *Petrouchka* se anuncia para el 19 de mayo de 2020 y el límite de edad se sugiere como “para mayores de 6 años”. No hace falta decir que el coreógrafo Mikhail Fokine también interpretó papeles en *blackface*: véase Michel Fokine y Vera Fokina en *Schéhérazade*, s.d.

¹⁴ Entre otras, la coreografía de Jean-Christophe Maillot para Les Ballets de Monte Carlo (2009); la versión del English National Ballet de 2009; o la coreografía de Kenneth Greve para el Ballet Nacional de Finlandia en 2010; en danza contemporánea, *Schönheitsabend* (2017) de Florentina Holzinger y Vincent Riebeek. Me gustaría señalar que también es completamente posible referirse a la obra de forma crítica como en la versión de *Scheherazade* de la compañía LINES Ballet de Alonzo King de 2009. Sobre esta compañía véase Jensen (2005, 220-289).

parisino' de los Ballets Russes. Cada retorno (cada vuelta a poner en acto) de una supuesta obra maestra vuelve a escenificar su racismo inherente como parte integral del canon de la danza, precisamente porque las reperformances guardan silencio sobre este aspecto desconcertante de lo que está siendo reproducido.

Debido al estatus de los Ballets Russes en los cánones de la danza, las bellas artes y la música, el *blackface* es más que “un mal necesario” en una obra pasada o un signo de “una época diferente”. En el mejor de los casos, tanto las reseñas como las investigaciones excusan a las reperformances de *blackface* como restos, como documentos históricos de una obra por demás ejemplar de la estética de los Ballets Russes de preguerra. Sí, sin la figura en *blackface* del “Esclavo de oro” la historia no sería representativa de la compañía; pero ¿por qué el hecho de nombrar la figura como un estereotipo del *blackface* resulta aparentemente imposible? Después de todo, tanto los académicos como el público han criticado durante mucho tiempo los precedentes que emuló *Schéhrazade*: roles de esclavos “negros” poblaron *La Fille du Pharaon* de Marius Petipa (1862, ambientada en Egipto); *Le Roi Candaule* (1868, ambientada en Lydia [Turquía]); *La Bayadère* (1877, ambientada en India); y *Le Talisman* (1889, también ambientada en India), entre otros (ver, por ejemplo, Ziter 2003; Issiyeva 2013). Dado que la deuda formal de los Ballets Russes con esta tradición (conocida como “ballet antiguo” en Rusia) se ha remarcado en profundidad en las investigaciones (por ejemplo, Scholl 1994), razonablemente, se podría esperar que cualquier análisis de la genealogía del orientalismo o referencias intertextuales en el repertorio de los Ballets Russes discutan también el legado del *blackface*. Durante la última década, los personajes estereotipadamente racistas de ballets como *El cascanueces*—el más popular en los escenarios estadounidenses, tal como ha atestiguado Jennifer Fisher (2003)— han sido repetidamente señalados por esa representación racista (por ejemplo, Angyal 2010; Robb 2014; Culp 2017), por lo que nos preguntamos: ¿Qué hace que los Ballets Russes estén exentos de críticas? ¿Por qué no se ha llamado la atención sobre las reproducciones de los diseños de Bakst o las fotografías de

bailarines en roles en *blackface* cuando se exhiben en muestras recientes?

Una de las razones de esta ausencia de críticas puede ser la aparentemente fácil distinción de *Schéhérazade*, tal como se presenta hoy, de la versión en *blackface* de 1910. Al igual que con las reperformances de *Les Danses Polovtsiennes* y otras obras orientalistas de Fokine con personajes en *brownface*¹⁵, la pintura corporal marrón oscura utilizada para el “Esclavo de Oro”, así como para el “Jefe Eunuco” y los demás esclavos negros en este harén imaginario, prácticamente ha desaparecido en las versiones actuales. Hoy en día, la piel más oscura del bailarín principal parece más similar a los cuerpos musculosos y bronceados de los fisicoculturistas blancos y las películas de péplum, como lo analizó Richard Dyer (1997, 48-51, 162-165), o a las representaciones de latinidad que Juliet McMains (2001) ha llamado *brownface* en las danzas de salón. Mediante una iluminación dura del escenario, los músculos masculinos bronceados (artificialmente) se ven favorecidos, aunque también se puede analizar como un énfasis en la “masculinidad” del bailarín en comparación con la blanquitud y la “fragilidad” de las mujeres guiadas o simbólicamente forzadas por estos estereotipos machistas.

Como señala Dyer (1997, 48-51, 70-80, 162-165), el cuerpo bronceado en las películas de péplum es análogo al proyecto colonialista en el que la blanquitud se atribuye a un cuerpo como un estado enrarecido y en peligro, amenazado por el Otro no blanco. Sin embargo, como el blanco es un no-color, su aplicación a la categorización racial da como resultado una gradación compleja, una multiplicidad que no solo refuerza la hegemonía del blanco sobre el no-blanco, sino que establece una jerarquía dentro de la blanquitud entre aquellos blancos y los no-tan-blancos. Esta

¹⁵ *Las danzas polovtsianas* es una danza orientalista de la ópera *El príncipe Igor* de Borodín, que representa a la salvaje tribu polovtsiana bailando ante los civilizados embajadores rusos. Fue una de las obras más exitosas y más frecuentemente copiadas de los Ballets Russes y formó parte de su repertorio a lo largo de los veinte años de historia de la compañía. Fotografías de los bailarines (ver *Adolph Bolm in The Polovtsian Dances from Prince Igor composed by Alexander Borodin*, s. d. ; *Bronislava Nijinska and V. Karnetzky in Polovtsian Dances from Prince Igor*, s. d.) los muestran usando maquillaje corporal y leotardos que oscurecen su piel.

multiplicidad de la blanquitud, a su vez, complejiza las categorías básicas de “raza” que todavía prevalecen en el discurso estadounidense, por lo que se llama atención sobre la “raza” como una fantasía de dominación fundamentalmente blanca (Gilroy 2000, 12-23; Mbembe 2017, 173-177). McMains (2001, 55) señala de manera similar cómo la danza de competencia está impregnada de “eurocentrismo y lógicas de dominación blanca mediante las cuales se estructura la industria”, incluyendo una especie de préstamo privilegiado de características afectivas asociadas con la etnicidad no-blanca.

La resbaladiza pluralidad de lo que cuenta como blanquitud, abordada por Dyer y McMains, advierte sobre cómo el blanqueamiento del “Esclavo de Oro” no ha afectado a la otredad escénica de este tipo de roles. Aunque los problemas con la fotografía de danza de principios del siglo XX son bien conocidos, una comparación de las producciones del siglo XXI con las imágenes que aún se conservan, muestra dónde la otredad coreografiada —marrón o negra, oriental o morisca— es efectivamente independiente del tono de piel y del vestuario. La otredad creada por la coreografía tiene lugar mediante lo grotesco en la interpretación en la danza (el movimiento *en dehors* exagerado, las líneas “rotas” del cuerpo), en un rechazo deliberado a los ideales clásicos. Los dedos extendidos o la gesticulación exagerada (incluidas las expresiones faciales como las miradas lascivas), también evidentes en las reperformances de estas escenas, son del mismo modo transgresiones de lo que se considera estéticamente apropiado en el ballet¹⁶. En otras palabras, es tal la alterización de estos roles creada por la coreografía, a través del gesto y la composición, que ningún blanqueamiento o cambio en el vestuario la pueden eliminar. Esta alterización es

¹⁶ Por ejemplo, *The Kirov Celebrates Nijinsky* (2002). La versión de *Schéhérazade* de Liepa, que reclama su prestigio genealógico a través de las correcciones realizadas en la coreografía por Isabelle Fokine, nieta de Mikhail Fokine, es, en todo caso, más racista que las versiones basadas en la memoria.

particularmente evidente en obras como *Schéhérazade* en las que la música no acompaña el argumento del ballet¹⁷.

Elogiar tal gestualidad como particularmente verosímil para el personaje, o porque requiere de excelentes habilidades de actuación, simplemente refuerza el argumento formal subyacente por el cual estos gestos, expresiones y cualidades de movimiento son “inadecuados” para este arte —razón por la que se utilizan para los personajes en *blackface* con la finalidad de representar la máxima Otredad del ballet—. Al fin y al cabo, en la década de 1910, lo opuesto al ballet en el discurso de la danza no era la danza moderna, sino los ritmos sincopados afrodiaspóricos del *ragtime*. En la época, la distinción retórica creada entre el modo “natural” (apropiado para la raza) de bailar en escena —especialmente el modo en que interpretan los blancos a la alteridad cultural, es decir el ballet— y el sórdido bajo de la metrópoli regido por el *ragtime* (como se describe en, por ejemplo, Caffin y Caffin 1912, 259-278) plantea la cuestión de en qué medida los *Ballets Russes* recurrieron a los roles en *blackface* para enfatizar el compromiso con una estética racializada de la blanquitud y distinguirse de la cultura de la danza popular del momento¹⁸.

Históricamente, el aclaramiento de la piel del “Esclavo de Oro” comenzó en 1916 cuando los *Ballets Russes* realizaron una gira por los Estados Unidos. En el argumento de *Schéhérazade* se castiga el sexo ilícito entre el “Esclavo de Oro” y la Sultana, Zobéide —el Sultán, Schahriar, mata al esclavo y la Sultana se suicida para

¹⁷ El argumento del poema tonal de Rimsky-Korsakov constituye un imaginario orientalista diferente, que describe escenas narradas por *Schéhérazade* en *Las mil y una noches*. Este conflicto entre la trama oída y la trama escenificada fue a menudo señalado negativamente en las críticas de la época —para una visión general, ver “Sheherazada Rimskago-Korsakova b’obrabotke’ Diagileva” (1910)—.

¹⁸ Es especialmente peligroso leer las descripciones contemporáneas de la danza de Nijinsky como una reproducción de los movimientos de la danza popular afrodiaspórica. Apelar a los testimonios que recuerdan a Nijinsky girando sobre su cabeza (como Beaumont [1940] 1951, 36; y Morand 1952, 251) como evidencia de *breakdance* (Kopelson 1997, 72) no es solo subestimar la habilidad requerida en estas formas de danza, sino minar el modo en que estos recuerdos posicionan el movimiento que describen. Al preguntarse “si esa tremenda tensión en su columna vertebral podría haber afectado a su cerebro”, Beaumont ([1940] 1951) plantea al giro poco balletístico de Nijinsky como la posible causa de su posterior internación psiquiátrica. En una línea similar, sugerir la orientalización deliberada de Rusia por parte de la camarilla de Diaghilev “prácticamente... negrificó a Rusia” (Taruskin 2017, 430) es equiparar al opresor con el oprimido.

privar a su marido del placer de asesinarla—. La trama era provocativa no solo por equiparar a Oriente con el sexo, la violencia y la *femme fatale*, sino por reproducir la amenaza del mestizaje entre públicos casi exclusivamente blancos —y lo hizo de tal manera que no se ajustaba a las características del *minstrelsy*¹⁹ estadounidense, que protegía del traspaso de “la línea de color”—. En un país segregado racialmente, *Schéhérazade* era una obra demasiado indecente e incendiaria, incluso para los defensores de la compañía; a los pocos días de sus primeras presentaciones, la dirección tuvo que ceder y cambiar el tono de color del maquillaje de los personajes en *blackface* a un marrón más claro (ver Järvinen 2010, 84–85, 100 nn. 25–27).

Sin embargo, no hay evidencia de que el cambio fuera permanente, ni de que el público hubiera dejado de ver al “Esclavo de Oro” como algo más que un estereotipado rol masculino en *blackface*. A pesar de que el orientalismo de *Schéhérazade* pasó gradualmente de moda, las imágenes de bailarines interpretando estos roles durante las décadas de 1930 y 1940 todavía los muestran completamente en *blackface*²⁰. Resulta curioso que ahora que el racismo que implica esta práctica se ha vuelto menos aceptable, la pintura corporal de los personajes en *blackface* de los Ballets Russes se haya vuelto literalmente invisible; muchas descripciones del personaje que se encuentran recientemente afirman que está cubierto de “pintura corporal dorada”²¹, borrando la preeminencia de los roles en *blackface* en las producciones de los Ballets Russes y eliminando la conexión entre una práctica ofensiva y las reproducciones en blanco y negro de Nijinsky y otros bailarines célebres en *blackface*. Este es un indicio de cómo la

¹⁹ Si bien el término *minstrel* podría traducirse como “juglar” haciendo referencia al sentido medieval del artista itinerante, elegimos utilizarlo — en adelante— en inglés para dar cuenta de la especificidad del entretenimiento popular difundido específicamente en Estados Unidos al que hicimos referencia en la nota al pie N°2. N. de las T.

²⁰ Por ejemplo, Eglevsky, Dolin y Rubinstein, por nombrar sólo tres: véase *Jeanette Lauret y Andre Eglevsky en el ballet ‘Scheherazade’* (n.d.), *Anton Dolin como el Esclavo de Oro en Scheherazade, Covent Garden Russian Ballet Australian tour* (1938/1939), o *Martin Rubinstein en el traje del Esclavo de oro en Scheherazade, Ballet Borovansky* (1938/1939).

²¹ Esto parece surgir de la exposición virtual de la National Gallery of Australia (2010), posteriormente reproducida en un Google Doodle erróneo en 2017, así como en otros artículos que mencionan a *Schéhérazade* (por ejemplo, Molloy 2017).

canonización protege la 'fragilidad blanca' al silenciar y eliminar por completo las evidencias desconcertantes y la crítica de tal práctica.

Sobre excusar al *blackface* II: la obra maestra modernista

El hecho de excusar a *Schéhérazade* como un producto de su época se constituye como un indicio de cómo el *blackface* a menudo es analizado como antitético a la modernidad, como un remanente de épocas anteriores, incluso cuando los políticos contemporáneos son sorprendidos haciendo *blackface* "por diversión"²². Por eso, resulta curioso que otro ballet con un personaje principal en *blackface* sea central para el discurso de la modernidad de la compañía los Ballets Russes. A diferencia de *Schéhérazade*, que se basó en (fragmentos de) la obra sinfónica preexistente de Nikolai Rimsky-Korsakov, *Petrouchka* (1911) es canonizada como obra maestra del modernismo tanto en el ballet como en la música, dado que Diaghilev encargó la famosa partitura a Igor Stravinsky²³. En la historia canónica en la que *Schéhérazade* es representada como el mejor ejemplo del esplendor oriental propio de los Ballets Russes, *Petrouchka* constituye el epítome de la modernidad de esta compañía, puesto que la instala efectivamente en el ámbito de las vanguardias.

Tal como *Schéhérazade*, *Petrouchka* es un ballet rico en conexiones intertextuales, referencias a obras como *El Cascanueces* de Petipa-Tchaikovsky, al teatro popular y modernista ruso (en particular *Balaganchik* de Aleksandr Blok (Braun [1979] 1995, 61-68), posiblemente incluso a la *Commedia dell'Arte* (Bowden 1999). Especialmente, le roba a *Coppélia* de Saint-Léon-Nuittier-Delibes, la cual también tiene un personaje moro que empuña un sable en el segundo acto (Austin 2016, 75-

²² La autora se refiere a los escándalos en Estados Unidos de los últimos años, cuando salieron a la luz diferentes imágenes de políticos en *blackface*. N. de las T.

²³ Por ejemplo, para Jordan (2007, 30-32), "*Petrushka* es la mejor obra de Fokine" y un primer paso en el progreso de Stravinsky hacia la "danza pura" (término modernista por excelencia); igualmente, Taruskin (1996, 661-662) considera esta obra como la personificación de los ideales del círculo *Mir iskusstva*, una obra maestra que "merece la veneración [de ser] conservada intacta".

79). A diferencia de *Schéhérazade*, *Petrouchka* cumple las condiciones de una obra original en todos sus aspectos, desde la música y el libreto hasta los decorados, el vestuario y la coreografía, aunque la leyenda de cómo sus creadores unieron sus fuerzas para asegurar la creación de una obra de arte total es, en el mejor de los casos, una exageración. Sin embargo, como en el modernismo, a la obra se le atribuye atemporalidad: una obra maestra significativa en el “siempre cambiante ahora”, y no solo en el momento de su creación, o en el tiempo que representa como en el caso de *Schéhérazade*. *Petrouchka* ha sido valorada por tener una cualidad transtemporal que permite a los nuevos públicos apreciar la lucha del personaje principal que da nombre a la obra como “universal” (por ejemplo, Austin 2016, 81-82). A través de la asociación con el modernismo, *Petrouchka* se libera de ser considerado un mero producto de su tiempo tal como sucede con *Schéhérazade*.

Sin embargo, al igual que el “Esclavo de Oro” de *Schéhérazade*, en el centro del argumento de *Petrouchka* hay un personaje en *blackface* del tipo más racista: el “Moro” idiota, el estereotipado bruto negro estúpido. Si el “Esclavo de Oro” es la amenaza del negro hipersexualizado al que hay que matar al final de la obra porque ha mancillado a la mujer blanca, el “Moro” es la amenaza del asesino, el Otro primitivo, el esclavo rebelde que no se conforma con su suerte. Juntos, estos personajes son, como ha demostrado Stuart Hall (1997, 262-264), los dos estereotipos negativos más comunes sobre la masculinidad negra que aún acechan la vida de los hombres negros. Del mismo modo que la trama de *Schéhérazade* trata sobre la excitación erótica de un esclavo negro tocando a su amante blanca, la trama de *Petrouchka* gira en torno al comportamiento del “Moro” que es el objeto de deseo del personaje de la “Bailarina” y que mata al héroe homónimo por ella (la “Bailarina”, por supuesto, es el único personaje sin habitación propia y sin agencia más allá de desear al “Moro”). Desde la perspectiva del siglo XXI, si *Schéhérazade* encarna el

miedo supremacista blanco al mestizaje, el héroe homónimo de *Petrouchka* es un *incel troll*²⁴.

La forma en la que el “Moro” es analizado en las investigaciones evidencia cómo gran parte de la valoración del modernismo en la danza se basa en su presunta blanquitud —es decir, el modo en que la danza negra sigue siendo segregada de la blanca con matices decididamente racistas y la blanquitud se asume como desmarcada y neutral (por ejemplo, Manning 2004)—. El único libro dedicado exclusivamente a este ballet, *Petrouchka: Sources and Contexts*, editado por Andrew Wachtel, señala brevemente que tanto el “Moro” como el “Mago” (llamado en las fuentes inglesas el “Charlatán”) son personajes orientales (Wachtel 1998, 27). Sin embargo, dado el rol central del “Moro” en la obra, los autores guardan silencio sobre este personaje y, en consecuencia, sobre la celebración que hacen ellos mismos de una obra con un personaje en *blackface*. Tim Scholl (1998, 46-49) analiza la danza del “Moro” como una caricatura novedosa de los roles clásicos del ballet, pero *no* como una caricatura racista de los negros —simplemente no avanza en ese sentido—. Janet Kennedy (1998, 63) analiza la habitación del “Moro” como una referencia a Matisse, y considera que el hecho de que uno de los bocetos de Benois lo titule explícitamente como un “zoológico” es una alusión a las visitas que el artista hacía en su infancia a la feria de Shrovetide, ignorando por completo la asociación que se hace en la retórica racista entre los afrodescendientes y los animales, así como la exhibición de Otros exóticos en los recintos feriales europeos (cf. Eichberg 1990).

Este borramiento del lugar que ocupa el “Moro” en la narrativa es también llamativamente evidente en los estudios musicales. En *Stravinsky and the Russian Traditions*, de Richard Taruskin, no solo no se aborda la negritud del “Moro” (Taruskin 1996, 678-681), sino que a la música del tercer cuadro se le dedica solo una mención, aislada del análisis de esta composición musical

²⁴ Se trata de una referencia a la subcultura de internet que promueve la misoginia y el racismo como derecho de los “involuntariamente célibes”, predominantemente hombres blancos. Varios terroristas blancos se han auto-identificado como *incels* en los últimos años. Véanse, por ejemplo, Ging (2019); Beauchamp (2019).

(Taruskin 1996, 1447). Esto se lee como una evasiva, porque cualquier persona formada en música clásica entiende que el tema característico del “Moro” ejecutado por vientos bajos y címbalos, sobre todo en el tercer cuadro, lo identifica como un oriental y como un simplón —de manera tan audible como el oso que baila (lentamente) en el cuarto cuadro—. La marca acústica de similitud entre el “Moro” y el oso es tan deliberada como las serpientes en las paredes de la habitación del primero. De hecho, al ver las versiones de Tero Saarinen (2001) o Mauro Bigonzetti (2005), me ha sorprendido hasta qué punto la música narrativa de Stravinsky condiciona la lectura de la coreografía; la música llama la atención sobre cómo los bailarines varones ocupan el espacio, sobre cuán claramente se interpretan sus masculinidades en movimiento, y en la versión de Bigonzetti, sobre cómo se utilizan los pasos de danza latina para distinguir los dos roles masculinos²⁵.

La manera en que el tema musical del “Moro” contrasta con los metales agudos y militaristas de la “Bailarina” durante su breve dúo ilustra la incompatibilidad mutua de los personajes. Sin embargo, el tema también subraya la función del “Moro” como todo lo que “Petrouchka” no es: no es Otelo, un hombre decente a pesar de ser negro, ni es Arlequín, travieso e ingenioso (como afirma Bowden 1999, 37). Tanto en la música como en la narrativa, al “Moro” se lo presenta como lento, animal, es decir, no moderno. Mientras que se espera que el público se identifique con el sufrimiento de “Petrouchka”, al “Moro” se lo presenta risible mientras ataca a un coco y, al no conseguir abrirlo, se postra inmediatamente en una servidumbre supersticiosa.

Al igual que la figura del “Esclavo de Oro”, la caracterización del “Moro” no deriva de los estereotipos de la *minstrelsy* norteamericana, lo que no quiere decir que los *minstrels* en *blackface* no hayan operado en el imaginario de la representación racista en las coreografías de Fokine. En definitiva, los *minstrels*

²⁵ Fokine (1961, 183) afirma que la música era “no agradable” para el “Moro”, sin embargo, creó una “imagen magníficamente completa” del personaje. Como señala Jordan (2007, 130), “Nuevos coreógrafos, con raras excepciones, han respetado las historias originales” tanto de *El Pájaro de fuego* como de *Petrouchka* en parte porque “la música es programática e ilustra ampliamente las fuerzas en juego”. Para algunos de esos ejemplos, véase Jordan (2007, 132–134, 138–140).

norteamericanos, especialmente los dúos cómicos, habían actuado en las principales ciudades europeas, al menos desde la década de 1870, como parte de la adaptación más amplia del circuito internacional de espectáculos de variedades (Gerstner 2017, 183-191). Como consecuencia de la presencia de tales representaciones racistas en los escenarios de la época, las mismas se normalizaron para el público de 1910. Sin embargo, es notable que antes de la Primera Guerra Mundial, los Ballets Russes no hacían referencia a las narrativas estereotipadas del “África profunda”, comunes tanto en los *minstrelsy* como en el *ragtime* afroamericano, y todas sus obras, excepto una (Nijinsky-Debussy *Jeux*, 1913), estaban explícitamente ambientadas en un pasado lejano²⁶. Tal como sugiere el nombre del personaje, el “Moro” de *Petrouchka* se construyó sobre una tradición islamofóbica europea de *blackface* mucho más antigua y este contexto orientalista es lo que hizo que la figura se asemeje al “Esclavo de Oro”.

En la Europa moderna temprana, los “moros” y los negros africanos se representaban en los pesebres católicos y se escenificaban como oficiales venecianos celosos y feroces piratas sarracenos. A lo largo de los siglos, esta tradición escénica del *blackface* ha colonizado incluso algunas de las representaciones de los pueblos africanos y afrodiaspóricos²⁷. Para los rusos, el “moro” (apan) era literalmente un árabe y se asociaba principalmente a la lucha de los cristianos (ortodoxos) contra el Islam —una Reconquista española imaginaria sobre los conflictos contra los turcos otomanos en la península de los Balcanes que continuó hasta bien entrado el siglo XX—. En la década previa a la Primera Guerra Mundial, el interés de Rusia por el acceso del Mar Negro al Mediterráneo contribuyó a la Guerra de los Balcanes, escenificado por los paneslavistas como una defensa rusa de los eslavos del sur

²⁶ *Petrouchka* se ubica en San Petersburgo en la década de 1860, aunque algunos críticos (por ejemplo, Tøye 1913) la interpretaron como una representación de la Rusia del siglo XX.

²⁷ Por ejemplo, Goldberg (2014, 86-88) y Cole (2012, 224-225). “Moro” se deriva de Mauritania, la provincia romana que denota partes del norte de África de ese imperio. En la tradición católica europea, uno de los tres Reyes Magos, Gaspar, era moro (véase por ejemplo, van Bijlert 1640-1650), y en las tradiciones de representación de los “misterios”, las cuales continúan al día de hoy, como las obras de los Star Boys nórdicos, este personaje es representado en *blackface*.

y por los observadores occidentales como una prueba del expansionismo ruso —o de la tendencia oriental al belicismo, en la que rusos y turcos son pintados con el mismo pincel orientalizante (Hobsbawm [1987] 1989, 312-315; Kern [1983] 2000, 252; Lieven 2000, 128-130, 134, 228)—. La retórica de “la conquista” de Occidente por los Ballets Russes y su apoyo estatal original de las arcas del imperio predispusieron a los críticos a ver correspondencias entre la compañía de Diaghilev y las acciones rusas en los Balcanes, aunque solo fuese en términos de referencias militares y de sátira²⁸. Para los rusos, la guerra ruso-turca de 1768-1774, durante el reinado de Catalina II la Grande, tuvo una importancia simbólica como precedente de la actual política imperialista en esta parte de Europa. Considerada como la Ilustración en Rusia, la era de Catalina también fue difundida por el círculo alrededor la revista de Diaghilev, *Mir iskusstva*, como ejemplo de nacionalismo *zapadnik* (occidentalizante); la emperatriz apoyaba tanto las artes y las ciencias, incluido el ballet, como la expansión colonialista²⁹. El orientalismo de la Ilustración también sirvió como modelo para las dos figuras en *blackface* que se analizan en este artículo.

Tal como ha analizado Achille Mbembe (2017, 66-70), la lógica de la asignación racial funciona de tres formas interrelacionadas: primero, a través de la ocultación y la negación que emergen como ignorancia deliberada por parte del espectador blanco; segundo, a través de la restauración y el disfraz que relegan la otredad del Otro al reino de lo impresentable; y tercero, mediante la frivolidad y el exotismo que marginan al Otro como espectáculo por medio del disfraz. El ejemplo de Mbembe es el personaje de un esclavo negro con turbante de plumas, que es un elemento básico

²⁸ En la reseña del inicio de temporada de 1909, el crítico de *Le Figaro*, Miguel Zamacoïs, llamó al Théâtre de Châtelet el “hospicio” de este “ejército” ruso (“Un Monsieur de l’Orchestre” 1909). En respuesta a *La consagración de la primavera*, el editor del mismo periódico, Alfred Capus (1913), emuló el Tratado de Paz de los Balcanes del 30 de mayo de 1913. Samuel L. Bensusan (S. L. B. 1913) comentó de manera similar la música de Stravinsky, en términos de las partes beligerantes en este conflicto; cf. las metáforas militares que Benoís (1909) utiliza de la temporada.

²⁹ De las numerosas corrientes del nacionalismo ruso de finales del siglo XIX, los *zapadniki* u occidentalizadores trataron de emular a Rusia como una potencia europea, más allá de las tradiciones prepetrinas acogidas por los eslavófilos. Ver Järvinen (2014, 193-197, 202-208, 232-233) sobre cómo los Ballets Russes figuraron en estos discursos nacionalistas.

de la representación colonialista, especialmente a partir del siglo XVIII. Aunque Mbembe se centra en el proyecto colonialista francés, la nobleza rusa también adquirió esclavos negros como símbolos de estatus y signos de su propia blanquitud (Novikova 2017, 33-37). Una de estas representaciones que tanto Léon Bakst, el diseñador responsable de *Schéhrazade*, como Aleksandr Benois, el diseñador y libretista de *Petrouchka*, pueden haber visto es el retrato de la emperatriz Isabel de Rusia junto a un paje negro, pintado en 1743 por Georg Christoph Grooth —un cuadro de la colección del Museo Hermitage—.

Benois pintó una serie de imágenes de la emperatriz Isabel (véase, por ejemplo, Benois 1903), pero es la forma en que representó al Moro en sus dos cuadros de 1906, *El baño de la marquesa* (Benois [1906] e imagen en Mamedova, s.f.), ambientados en la misma época en que fueron pintados, lo que desestima cualquier pretensión de que los personajes de *Petrouchka* hubieran sido creados como una crítica o ironía de la *Schéhrazade* de Bakst. En ambos cuadros, un moro con una actitud lasciva se posiciona como *voyeur* entre los arbustos mientras una noble del siglo XVIII se baña en una piscina de un jardín formal francés. Incluso antes de estos cuadros que asocian explícitamente al personaje del Moro con la amenaza del mestizaje, Benois ya había utilizado la figura para vincular el racismo con la Ilustración y la educación de los niños; en su libro *Azbuka o El libro del ABC* de 1904, la letra A está ilustrada por un paje negro, *Arap* (Moro). El *Arap* es casi idéntico a los diseños posteriores de Benois para el Moro de *Petrouchka* (Taruskin 1996, 679; Kennedy 1998; Novikova 2017). Después de haber acompañado al lector durante todo el libro, al final de *Azbuka*, se muestra que el *Arap* no ha aprendido mucho, ya que garabatea con su mala caligrafía su poco aprendizaje de la lectura y la escritura del ruso³⁰. En el reflejo deformado del supuesto estudiante diligente, el juicio del *Arap* es

³⁰ «Д * выуч*ился ч*итать и* писать по русск*ий*», donde * indica una corrección: ““I * learn*ed how to re*ad and* write in Russ*ian.” (“Yo* apren*dí a le*er y* a escribir en rus*o”). Ver la reproducción en Stinchcomb (2014). Para un análisis detallado de la ideología elitista, sexista y colonialista que se manifiesta en las ilustraciones de Benois, véase Weld (2018, 36-42).

puesto en duda; no es “travieso” como afirma Kennedy (1998, 58), sino que es inconsciente de sus errores y engreído, personificado por su exagerada postura y gesticulación. Estos mismos gestos se repiten en la coreografía de Fokine para el Moro (Fokine 1961, 192).

Al igual que el Arap, el personaje en *blackface* del ballet es un no ilustrado, es decir, no está regido por la razón y el aprendizaje, sino por la violencia, el instinto y la superstición — según Benois ([1941] 1945, 326), “la encarnación de todo lo insensatamente atractivo, poderosamente masculino e inmerecidamente triunfante”—. A diferencia del rebelde “Petrouchka”, el “Moro” es un feliz esclavo del “Mago”, dispuesto a someterse si es derrotado, nada menos que por un objeto inanimado (un coco). Todo lo que pueda conseguir con su violencia es, según el diseñador, *inmerecido*. El coreógrafo Fokine (1961, 185) estaba de acuerdo: “El moro es la personificación de la estúpida autosatisfacción del extrovertido, la mascota feliz de la fortuna”. Junto con la total cosificación de la “Bailarina” (que está casi ausente en las palabras de Benois y Fokine), este énfasis en el éxito del “Moro” como algo que no le corresponde, pero que, sin embargo, enfatiza los fracasos del personaje insuficientemente masculino de “Petrouchka”, alinea la narración con la retórica de la supremacía blanca y del *incel* del siglo XXI.

Antes de volver al análisis de Mbembe, es crucial observar cómo significan estos personajes en *blackface* en la Rusia de hoy en día. El tono de la expansión imperialista, no ajeno a las creencias en el excepcionalismo ruso, ha hecho de los Ballets Russes un símbolo particularmente apto para el neonacionalismo ruso. Para los aficionados rusos al ballet de hoy, las coreografías de Fokine son una adición al canon oficial que forma parte del nuevo discurso postsoviético de la conquista de Occidente a principios del siglo XX por parte de la compañía de Diaghilev. En concreto, estas obras son una fuente de orgullo nacional porque se representan como una muestra de que el arte ruso se adelantó al resto de Europa, en su momento³¹. Mientras que la tradición del orientalismo de Petipa

³¹ Esto también es una distorsión del registro histórico. El argumento de que los Ballets Russes mostraban el arte ruso como “de avanzada

nunca se cuestionó en Rusia, la fama de Fokine y los Ballets Russes resurgió como parte de la reevaluación postcomunista del legado cultural ruso en la década de 1990. Las piezas de Fokine se convirtieron en el epítome de la llamada Edad de Plata de finales del siglo XX —artistas y obras que el Partido Comunista había visto con sospecha—.

La importancia de los Ballets Russes para la nueva ideología nacionalista acerca del papel de Rusia en la historia mundial nunca fue tan evidente como en la narrativa que enmarca los Juegos Olímpicos de Invierno de 2014 de Sochi, que se inauguraron con una película que mostraba el alfabeto ruso (véase Ernst 2014). En este alfabeto, la letra и (i) significa *imperiia* (imperio); y la letra р (r), *Russkii balet Diaghilevo*, la compañía de Diaghilev. La única referencia que la película hace a la danza propone a la compañía de Diaghilev como la representación de la danza y el ballet ruso por excelencia —la imagen incongruente de bailarinas en tutú que acompaña a la letra enfatiza esta reinterpretación—. Irina Anisimova (2018, 141-142) caracteriza acertadamente esta apropiación de artistas que hicieron sus carreras fuera de Rusia como representativa de la ideología conservadora e imperialista del “mundo ruso”, “una comunidad diaspórica imaginada unida por ideales de cultura e idioma”, que ha sido utilizada para justificar las intervenciones (militares) rusas más allá de su territorio.

Además, el alfabeto en torno al cual se cuenta la historia está explícitamente presentado como el del *Azbuka* de Aleksandr Benois, tal como se observa al principio, en las manos de una niña convenientemente rubia. Un ejemplar de este libro, ahora en la Biblioteca Houghton, pertenecía a la princesa Anastasia Romanova (Stinchcomb 2014). Tanto si la asociación con los Romanov es intencional en la película o no, saber que la conexión existe hace

respecto a Europa” se planteó en primer lugar para defender las coreografías de Nijinsky de 1912-1913, criticadas por la prensa francesa por no ser suficientemente exóticas y orientales. Por el contrario, muchos críticos de danza rusos de las décadas de 1900 y 1910 atacaron a los Ballets Russes como decadentes, lo que se evidenciaba en el hecho de que Rubinstein pudo protagonizar *Schéhérazade* sin apenas formación en ballet, y por el acento puesto en vestuarios reveladores y obras breves con coreografías repetitivas. Véase Järvinen (2008).

difícil no entender la palabra *Liubov* (Amor) como una connotación de la familia literalmente *canonizada* en Rusia en el año 2000. Posteriormente al Arap Benois coloca a la bruja de cuentos de hadas Baba Yaga, pero en la versión olímpica, el paje negro con turbante va seguido de ч por чучело, probablemente porque esta imagen incluye un oso (de peluche), símbolo de Rusia (como la mascota de los Juegos Olímpicos de Moscú de 1980). Entonces las páginas pasan rápidamente y aparece el alfabeto filmado, para concluir en я la última letra del alfabeto que también es la primera persona del singular en ruso. Visto por primera vez en la camiseta de Liubov, я se convierte en la última letra de Россия (Rusia) cuando la niña ocupa su lugar en un grupo de seis niñas igualmente blancas y rubias. Esta Rusia totalmente blanca, con jeans y camisetas, contrasta con las representaciones soviéticas de la comunidad imaginada multiétnica de la Internacional Comunista. En todo caso, este viaje al “yo” del “amor” recuerda la economía afectiva del amor supremacista blanco tal y como lo ha analizado Sarah Ahmed (2004). El modo en que los Ballets Russes figuran en el discurso neonacionalista explica algo sobre por qué las compañías rusas, en particular, siguen enalteciendo sin reparos obras con personajes en *blackface*. También, pone de manifiesto que los discursos sobre el ballet nunca se limitan a las características formales de la danza o a los saberes expertos de los críticos y académicos.

Sobre el Otro con turbante: asignación racial y disfraz

De las tres formas interrelacionadas de asignación racial que propone Mbembe, las reperformances de personajes negros y el discurso que los rodea ejemplifican la ignorancia deliberada por parte del espectador blanco. Las evasiones que se producen cuando los aficionados al ballet se enfrentan al hecho de que aprueban y propagan la normalidad del comportamiento racista (Fisher 2011, 58), son sintomáticas de este primer punto. Cualquier insistencia en la necesidad o importancia de la “precisión” y la “autenticidad” de la representación escenificada, o en las

excepciones a la regla que la hacen irrelevante (como en la versión de *Schéhrazade* de Frank de 1981 para The Dance Theatre of Harlem), funciona como excusa para sostener este *status quo*—una situación dictada por voces blancas para audiencias supuestamente blancas en instituciones dominadas por normas blancas (Tobías 1981)—.

Como han señalado las investigadoras feministas críticas del canon (Nochlin 1989b, 145-158; Citron 1993, 19-22; DeNora 1995, 5-8, 186-191), las hegemonías se perpetúan a sí mismas mediante la asimilación de interpretaciones alternativas tanto excluyéndolas como silenciándolas. Cualquier crítica postcolonialista de una obra colonialista, por ejemplo, tiende a ser descartada ya sea como irrelevante para el valor trascendente de la obra de arte o como mera opinión individual, en el mejor de los casos entendida como marginal y en el peor de los casos como una interpretación errónea de aquella narrativa maestra. Criticar el canon hasta el punto de denunciar el racismo o el sexismo es, por lo tanto, arriesgar la propia carrera y el puesto de trabajo, un panorama intimidante incluso para alguien con privilegios.

En la danza, las justificaciones conservadoras para sostener al canon radican en argumentos sobre custodiar la intención y el legado de los autores que buscan preservar para las generaciones futuras lo que se entiende como “obra auténtica y original”. Generalmente se dice poco sobre cómo tales esfuerzos enmarcan el *blackface* como una característica *formal*. La afirmación de que estas obras son, efectivamente, “clásicos” ajenos a la crítica, que deberían enseñarse por su valor estético inherente, normaliza el orden racista. El término “clásico” no refiere aquí a una oposición al modernismo como estilo o ideología, sino a una actitud según la cual ningún verdadero aprendizaje puede tener lugar sin aceptar la superioridad estética de determinadas obras maestras, consideradas particularmente características de un importante autor coreógrafo y/o de instrumentos para los desarrollos posteriores de la forma artística (Genné 2000, 133-134). Por otra parte, excusar la representación ofensiva recurriendo a la “tradicción” remite a argumentos similares utilizados en el caso holandés de Black Piter (ver Wekker 2016, 139-167) o en el

controversial personaje en *blackface* del “Rey de los Moros” en las obras nórdicas de Star Boys³², casos que se refieren fundamentalmente al poder de la representación.

“El Esclavo de Oro” y “El Moro”, el “Black Piter” y el “Rey de los Moros”, el “Sultán” de *Schéhérazade* y el “Mago” de *Petrouchka* están todos caracterizados de la misma manera: adornados con lujosas telas, turbantes y joyas, sobre todo perlas. Su repertorio de gestos y afectos se limita igualmente al imaginario colonialista en el que no se entiende que las representaciones del *blackface* tienen efectos sobre la vida de los negros y las comunidades negras (Hall 1997, 271-276; Wekker 2016, 153-157). Como tales, representan lo que Mbembe, en su tercer punto sobre la asignación racial, llama marginalización a través del disfraz. Al diferenciarse a través del vestuario orientalizado, el personaje se asemeja a las propiedades materiales del vestuario y es fácilmente objetivado. Sin embargo, el vestuario y el maquillaje de la figura en *blackface* son más significativos que el turbante del paje del siglo XVIII. Aquí, la vestimenta exótica trivializa al personaje, lo cual se evidencia en la forma en que todas estas figuras se representan como destinadas a las infancias, por lo que reproduce el entretenimiento infantil o exige una mentalidad infantil de alegría y deleite. En realidad, por supuesto, su propósito es adoctrinar a aquellos que aún no han aceptado el prejuicio como verdad, entrenar a padres/madres e hijos/as por igual en la respuesta esperada ante una figura (con pintura/*blackface*) negra –la deshumanización y la desestimación a través de la risa, el horror, o ambas prácticas (ver por ejemplo, Wekker 2016, 150-152 sobre la defensa del “entretenimiento infantil”)–. Lo que se hace impresentable –el segundo punto de Mbembe– es la humanidad del personaje despojado de agencia, en nombre de la “tradición” y la representación “verdadera” o

³² La procesión cantada de los Star boys está compuesta por niños y jóvenes caminando con una estrella móvil. Se realiza en diferentes partes de Europa, tanto católicas como protestantes, y en Rusia. El canto procesional y el drama popular tienen sus raíces en un antiguo drama eclesial medieval, centrado en los Reyes Magos del relato de Navidad, propio de la Epifanía. El drama litúrgico se desarrolló a partir del siglo XVI, interpretado por escolares de la catedral, pasando a convertirse en un misterio más secular que contenía canciones y villancicos navideños. N. de las T.

“auténtica” que nunca son tradiciones ni verdaderas ni auténticas desde la perspectiva de los individuos negros. De este modo, la ignorancia deliberada excusa esta degradación, lo que niega al Otro toda agencia y lo confunde con estereotipos preexistentes diseñados para centrar la atención en la excelencia de las personas blancas.

Salvaguardada a través de la ignorancia deliberada del espectador blanco, esta negritud irrepresentable y trivializada del personaje de “El Moro” es característica del racismo imperante en el canon de la danza. La coreografía de la otredad del cuerpo negro en relación con la blanquitud normativa que lo rodea en el escenario va más allá del vestuario o del tono de piel. Remarcar el colorido vestuario de “El Esclavo de Oro” o la decoración fantasiosa de la habitación de “El Moro” resulta efectivo para desviar la atención de la manera en que se coreografían los cuerpos para representar un estereotipo. Asimismo, en el caso de *Petrouchka*, es desde la música que se compone el estereotipo a ser interpretado de una manera, que niega la individualidad. El maquillaje marrón para oscurecer la piel del bailarín o, en ejemplos más recientes, seleccionar a partir del *physique du role* (*typecasting*)³³ a un bailarín no blanco (como el “Esclavo de Oro” de Carlos Acosta en las Classical Selection performances de 2013 de *Schééhérazade* en Londres o “El Moro” de Shevelle Dynott en el *Petrouchka* del English National Ballet de 2009) nunca podrá dismantelar el racismo arraigado en las dimensiones coreográfica y narrativa de estas obras. Por el contrario, el *typecasting* vuelve cómplice al bailarín de la representación racista y, peor aún, permite una lectura en la que el estereotipo racista puede ser atestiguado como “verdadero” dado el cuerpo no blanco que interpreta el papel³⁴.

³³ El término *typecasting* refiere en inglés al proceso que se da en cine, teatro y televisión, por el cual un actor o actriz se identifica fuertemente con un personaje o un rol particular, ya que tienen los mismos rasgos o provienen de los mismos grupos sociales o étnicos. Lo cual podríamos traducir como “encasillamiento”. Sin embargo, elegimos traducirlo como una selección por el *physique du rol*, para su comprensión en el contexto. *Physique du rol* (francés) se refiere a su vez a la misma idea, ya que significa tener la fisonomía o el aspecto físico para un rol o personaje determinado. N. de las T.

³⁴ Sobre bailarines negros de ballet y *blackface*, véase Bourne (2017, 93-95, 278); también Brown (2018) sobre el racismo institucional.

En el análisis de Mbembe, cualquier canon del arte funciona para negar su racismo inherente y su dependencia en el Otro colonial como proveedor de materialidad exótica que todavía no está dotada de agencia. Como en el retrato de la emperatriz Isabel (Growth 1743), el cuerpo del esclavo es un símbolo de estatus, una propiedad sin nombre propio –es decir que no es casual que “el Esclavo de Oro” y “el Moro” no tengan nombre, sino que resulta definitorio–. El esclavo, como señala Mbembe (2017, 36, 153), nunca tiene derecho a un nombre. Definido exclusivamente por su papel, por su relación con la blanquitud, ninguno de los personajes esclavos de las obras de preguerra de los Ballets Russes tenían nombre (en *Petrouchka*, “Petrouchka” es, de hecho, el único personaje con nombre). A diferencia de “Zobéïde” y de “Petrouchka”, “el Esclavo de Oro” y “el Moro” están clara y fundamentalmente privados de agencia en la narrativa, incluso en los programas de mano; no actúan sino que reaccionan a su entorno.

Si las fuentes contemporáneas naturalizan el personaje en *blackface* como un personaje negro –en el sentido de que en el programa³⁵ de mano y las críticas no se hace distinción entre el personaje y el epíteto racial– en los trabajos académicos, el borramiento del *blackface* radica en la omisión de la supuesta raza del personaje o peor, en la fusión del personaje con el bailarín blanco. Las investigaciones actuales están pobladas por las metáforas usadas en las fuentes primarias y en las memorias que describen la representación de la otredad negra de Nijinsky u Orlov –bestialidad, peligro, falta de refinamiento y de control–. Las caracterizaciones de Nijinsky como “la personificación del sexo, (...) erótico primitivo” (Garafola 1989, 32, 33) “salvaje e incontrolable” (Bellow 2013, 38) atribuyen al rol el carácter de ilustración del “yo” de su intérprete original al igual que el escrito de Fokine (1961, 155-156) copiando a Beaumont (1913, 1-3). El caso más evidente de esta fusión del papel con el yo del bailarín es la lectura *queer* de la

³⁵ Véase, por ejemplo, Théâtre National de l'Opéra 1910. Sobre las diferencias sutiles entre caracterizaciones respetables e insultantes de personas no blancas en (la recepción de) los Ballets Russes, véase, por ejemplo, Järvinen (2014, 256 n. 18).

compañía de Diaghilev, donde la interpretación de Nijinsky de “El Esclavo de Oro” se convierte en una performance que nos habla sobre la masculinidad no hegemónica³⁶. Está de más mencionar que el personaje es también una representación estereotipada de la masculinidad negra, ya que los fans alaban lo que sea que imaginen de Nijinsky arriba y fuera del escenario. Para Kevin Kopelson (1997, 61), “el Esclavo de Oro” es Nijinsky, “una muerte gay, trágica y prematura” en lugar de una espectacularización de un asesinato violento a un personaje negro. En una línea similar, Michael Moon equipara a Nijinsky con sus personajes, representando al bailarín como esclavo de Diaghilev, y a su enfermedad mental como causada por el secreto a viva voz de vivir en el closet:

Los intentos de Nijinsky por llegar a ser igualmente autónomo fueron un fracaso desastroso por diversas razones, entre las cuales estaba, sospecho, la relación entre su fama y la especularización de la presunta “falta de masculinidad” que lo restringía a los márgenes identitarios en los que la “masculinidad ordinaria” era un componente indispensable. (Moon 1989, 28-29)

Mientras que en las fuentes primarias Nijinsky es el juglar (*minstrel*) por excelencia –supremo en su canalización de la masculinidad no blanca–, en memorias e investigaciones académicas se lo confunde con el esclavo y, específicamente, con el esclavo de Diaghilev (un tropo que se debe, en gran medida, a Grigoriev 1953, 32). “Nijinsky” se convierte así en un mero material para la fantasía erótica, un objeto que se puede utilizar o desechar a voluntad. Con la persona histórica inarticulada, tan silenciosa como su forma artística³⁷, cualquier deseo puede proyectarse sobre su cuerpo ausente, lo que Kopelson (1997, 66), en un movimiento característico orientalista, reclama a la vez como “ultra natural” y “ultra artificial”, la quintaesencia de lo gay, lo balletístico, y –a modo

³⁶ Gran parte de esta interpretación se basa en la introducción de Cyril Beaumont al libro de Robert Montenegro de 1913 sobre Nijinsky, en el que Beaumont afirma que Nijinsky es incapaz de bailar papeles masculinos convencionales (1913, 1-3). Después de la internación psiquiátrica del bailarín en 1919, los detractores de su fama lo presentaron como una prueba del afeminamiento del bailarín, utilizado como un eufemismo para la homosexualidad. Véase Järvinen (2014, 125-132) sobre el afeminamiento, la “afectación europea” y el erotismo.

³⁷ Sobre Nijinsky silenciado deliberadamente para convertirlo en su objeto artístico, véase Järvinen (2014, 173-182).

de ejemplo de la jerarquía dentro de la pluralidad de la blanquitud—lo ruso. La piel oscurecida artificialmente de este supuestamente bailarín innato (natural) entrenado en el artificio del ballet, es totalmente invisible, borrada del análisis de una puesta en escena que el investigador imagina a través de fotografías de dicho personaje en *blackface*. Sin embargo, el ruso exótico y danzante constituye un noble salvajismo que se asoma bajo las capas de seda, es el esclavo por excelencia sometido a la mirada dominante y a la imaginación sexual del investigador, ya que, una vez más, la artificialidad del ballet enmascara a la bestia hipersexual que hay dentro.

¿Estrategias para la resistencia?

El borrar los cimientos racistas de las obras célebres es violencia epistemológica. Este hecho sugiere la pregunta: ¿qué es aquello tan aterrador de las figuras en *blackface* de “El Esclavo de Oro” y “el Moro” que no son abordados críticamente en la investigación académica? Fundamentalmente, lo que está en juego aquí es lo que los Ballets Russes representan en el canon de la danza, esa lista de “obras que todo el mundo debería conocer” en la que la naturaleza de este saber es enciclopédico y no epistemológico. La obra canónica es considerada como tal a través de un argumento circular que explica cómo la obra (y quien fuera señalado como su autor) merece atención precisamente porque hace referencia a obras canónicas anteriores y luego es referenciada por otras obras canónicas. Así, se produce un silenciamiento de quien selecciona aquello que se considera digno de inclusión y/o cuándo y por qué dicha inclusión se lleva a cabo. Aunque normalmente se representan como tales, los cánones no son neutrales, ni homogéneos, ni inmutables. Por el contrario, como Linda Nochlin (1989a, xvi, 33-59) ha señalado, la canonización es fundamentalmente un empeño colonialista que busca legitimar el imperialismo cultural. Por lo tanto, el mero engrosamiento del canon no puede contrarrestar las jerarquías de poder que producen y sostienen la canonicidad de unos pero no de otros, ya que encubre

cómo el canon refleja las estructuras discriminatorias del quehacer profesional del arte y las suposiciones ideológicas que lo acompañan –decencia, creatividad, genio, etc.– (Nochlin 1989a; Battersby [1989] 1994, 10-13).

En la danza en su forma artística, el canon dicta qué se recuerda del pasado, qué se vuelve a ensayar y qué se vuelve a representar (*re-performed*). Es decir, qué obras reciben el espacio y la financiación necesarios para preservarlas en el repertorio y qué obras se convierten en puntos de referencia en las historias del arte. Al respecto, lo que sostiene a los Ballets Russes como “vanguardia” y justifica su importancia es la exclusión de la narrativa de las coreógrafas de ballet de la época, por medio del mito de que el ballet anterior a Diaghilev estaba en “decadencia” y que solo esta compañía hizo del ballet nuevamente un arte, en un momento en el que el futuro de la danza escénica estaba personificado por las pioneras estadounidenses como Isadora Duncan. Tal como Sarah Gutsche-Miller (2015) ha demostrado, las fuentes históricas no corroboran en ningún sentido este mito; la danza escénica por fuera del ballet no fue un invento estadounidense, y el ballet no era visto como en decadencia por los críticos que eran concedores de la danza. De hecho, los críticos rusos rápidamente señalaron que los franceses seguidores de los Ballets Russes eran autores sin interés por la danza como forma de arte. Por el contrario, el impacto de la compañía en el extranjero se mantuvo marginal, precisamente porque su arte era visto en términos raciales, puesto al final de la temporada teatral regular, y por fuera del discurso local sobre la danza (Järvinen 2008).

La razón por la que este último argumento es en especial pertinente es que, tal como Thomas DeFrantz ha expuesto, alrededor de la última década hemos visto “un retiro burgués a festivales de danza y galerías de arte como estándar de la investigación en danza, y un desplazamiento de las prácticas performáticas progresistas y minoritarias en pos de un nuevo canon de la danza artística blanca (sin explicitarlo)” (2007, 189-190). Si se considera aquello que el eurocentrismo califica como “vanguardia” en el arte y la manera en que esta performance vanguardista se apoya en la tradición filosófica (masculina, blanca y europea) en la

bibliografía académica de la danza, la descolonización del discurso y de la práctica es más que urgente. Es crucial que notemos los prejuicios que hay en cómo, tanto en las representaciones como en los textos, se interpelan los cánones y, a través de este constante guiño, refuerzan el estatus canónico de las obras anteriores fijándolas como construcciones que no deberían ser desmanteladas críticamente. La Academia tiene que ir más allá de la lectura de nuevos trabajos como una referencia a la vanguardia blanca ya hegemónica de la danza y reconocer cómo el valor estético se vincula al valor económico y social —no “neutral”, sino profundamente arraigado en tradiciones formalistas de exclusión de aquello “no-tan-blanco”— (véase por ejemplo, Jackson 1999; Seetoo 2013, X, 28, 44; Gutiérrez 2018).

Revelar cómo no solo la representación, sino también la investigación académica, se caracteriza por la ignorancia deliberada es solo un primer paso para resistir el canon. Trazando el largo linaje del racismo enmascarado como ingenio ruso, el orientalismo de Bakst o Benois convertido en una representación de la autenticidad oriental y el genio artístico, y un repertorio que sigue poniendo en circulación representaciones racistas como naturales y no cuestionadas —en conjunto reflejan una cuestión más amplia acerca de cómo son representados los cuerpos blancos en el ballet como neutrales y de alguna manera “sin marcar”³⁸, al igual que en la filosofía, en la que el cuerpo masculino blanco es el estándar por el cual se mide a todos los demás (Dabashi 2015, 30-36)—. Debido a la prevalencia de los modos de pensamiento conservadores “clásicos”, las historias hegemónicas de la forma de danza hegemónica que recibe la mayor parte del patrocinio y la financiación pública necesitan reescribirse y reescenificarse urgentemente: una práctica descolonizadora que, por ejemplo,

³⁸ En inglés, “unmarked” es un término comúnmente utilizado en la teoría de la raza. Proviene de la lingüística y la teoría de la marcación. La marcación es la condición de sobresalir como atípico o divergente en oposición a lo común. La forma predeterminada dominante se conoce como sin marcar, mientras que la otra, corresponde a lo marcado. Así, se pueden distinguir dos significados de un mismo término, donde uno es de uso común (sentido no marcado) y el otro es específico a un determinado contexto cultural (sentido marcado). En una relación marcado-no marcado, uno de los términos de la oposición es el dominante. N. de las T.

combata el borramiento constante de historias ya existentes de cuerpos negros danzantes (por ejemplo, Howard 2015; Bourne 2018) o las barreras institucionales (Brown 2018) que contribuyen a la blanquitud de la forma.

Para contrarrestar el ocultamiento y la negación es necesario, por lo tanto, hacer visible cómo la “modernidad” es definida en la danza y en el ballet de una manera que representa al Otro racializado como mero material para los autores blancos al estilo eurocentrista. El modo en que las obras pasadas que representan la vida del momento o futuros imaginados han sido representadas como no merecedoras de una atención seria, mientras que los repertorios producen nuevas versiones de la tradición fantástica, exótica y retrospectiva en apoyo al colonialismo o al “mundo ruso”. Las referencias y narrativas históricas se consideran con frecuencia como condicionantes de lo que se puede y no se puede reclamar del pasado cuando, en realidad, la historia siempre se escribe en el presente para el futuro. En formas eurocentristas como el ballet, es el archivo, no el repertorio, el que puede disputar el canon.

Si la primera estrategia es nombrar, la segunda estrategia podría ser señalar los escenarios de autenticidad y modernidad como ficciones tóxicas. La “autenticidad etnográfica” utilizada con regularidad como justificación para la canonización de obras de arte que ejemplifican actitudes racistas, sexistas y colonialistas hacia el Otro, solo excusa las actitudes racistas, sexistas y colonialistas. Por ejemplo, Fokine es elogiado por la “autenticidad etnográfica” de las danzas que compuso: “En estos ballets, Fokine trabajó principalmente como etnógrafo”, escribe Garafola (1989, 12) sobre el trabajo del coreógrafo en danzas de carácter de entre 1906 y 1918. Al igual que con anécdotas similares contadas sobre la Denishawn (Shawn 1929, especialmente XI), las historias de los viajes de Fokine (incluyendo Fokine 1961, especialmente 56-59) no solo reproducen con precisión las estructuras de poder que las teorizaciones etnográficas recientes han tratado de cuestionar, sino que también marcan las danzas del Otro como algo que se aprehende en cuestión de días, a menudo en contraste con los años de arduo entrenamiento requeridos para comprender las

formas blancas de danza como el ballet. Como tales, tratan todos los conocimientos corporales como subconjuntos del paradigma del ballet europeo o de la danza moderna estadounidense y, al mismo tiempo, relegan todas las demás formas de danza como tema de la etnecoreología, no del arte.

A través de la idea de modernismo se produce un mayor ocultamiento del racismo en el discurso porque la modernidad está, históricamente hablando, interrelacionada con el colonialismo europeo; las colonias posibilitaron la modernidad europea, a la vez que se justificaron por la necesidad de modernización (como llevar esta modernidad europea a las colonias). El modernismo como paradigma estético, aunque aparentemente sobre la estética de la forma, está igualmente en deuda con el colonialismo. La reapropiación de ukiyo-e, el Mundo Flotante, por parte de pintores impresionistas; el Otro exótico del Tahití de Gauguin; o las llamadas máscaras primitivas tan elogiadas en las pinturas de Picasso que, sin embargo, son simultáneamente relegados como meros objetos etnográficos, no como arte –la innovación formal es el Otro colonial regurgitado por los autores singulares europeos–. Estos ejemplos de la pintura bien podrían ser de otras artes; los arabescos de Debussy o *El corazón de las tinieblas* de Conrad (1899) no podrían haber surgido sino de este encuentro; como señala Mbembe (2017), una fascinación por lo exótico que sigue siendo un tanto frívola, algo prácticamente olvidado en nombre de la originalidad; como ha argumentado Rosalind Krauss (1988), otra característica ficticia de la vanguardia.

Si la primera estrategia fue nombrar el problema y la segunda hacer visibles y sujetos de crítica a los escenarios que se repiten, la tercera estrategia podría denominarse una estrategia de resistencia activa que implica un cuestionamiento epistemológico y ético del yo. Cualquier investigador/a, en su elección de tema, está ligado/a al canon por hilos a menudo demasiado invisibles e indiscutibles, como mi desacertada elección de una imagen de portada. Esto es lo que quise decir con “ser cómplice”; tomar conciencia de las complejidades involucradas en la formación de puntos de vista, el doloroso reconocimiento de años de

adoctrinamiento, es tan crucial para entender el privilegio como lo es para cualquier resistencia.

Como muestra Dabashi (2015, 24-26), es importante no reclamar para el Otro un papel hegemónico en nombre de la justicia, porque esto sería simplemente reemplazar una estructura de poder malhumorada con más de lo mismo. Más bien, todos deberíamos resistir la herencia colonial del canon a través de la toma de conciencia de nuestra propia formación como sujetos, incluida, como han atestiguado Linda Tuhiwai Smith (1999) y Boaventura de Sousa Santos (2018), la superioridad posicional del conocimiento occidental y de las disciplinas académicas. Cuanto más arraigada y hegemónicamente blanca sea nuestra disciplina, más llamados estamos todos/as y cada una/o de nosotros/as a interpelar esa epistemología, a negarnos a perpetuar los cánones sexistas y racistas, a citar también a quienes no son los citados de siempre, y a aprender a despedir a los hombres blancos muertos que rondan nuestra formación como sujetos. No hay contraargumento para justificar la representación racista. No estoy afirmando que nada de esto sea fácil. Los críticos francos rara vez son promovidos en el sistema, especialmente cuando pertenecen a pequeñas minorías o provienen de fuera del mundo anglófono hegemónico. Casi parece que cualquier intento de cuestionar las disciplinas existentes más grandes imbuidas de un sentido de la historia y la autovaloración recae en uno de los departamentos “interdisciplinarios” marginales fundados más recientemente, que cumplen la doble función de un refugio seguro para los inadaptados y una salvaguarda contra cualquier necesidad de cambio de las disciplinas más antiguas y establecidas. Sin embargo, debido a que todos/as somos cómplices, el cambio no requiere excelencia individual, sino fuerza colectiva, una alianza interseccional entre posiciones minoritarias, con experiencia compartida en todos los frentes posibles. Una revolución que reconoce, en palabras de Emma Goldman, “el derecho de todos a cosas bellas y radiantes” como bailar (1931, 42).

Referencias

Adolph Bolm en *The Polovtsian Dances from Prince Igor composed by Alexander Borodin*. n.d. [Escaneo de una fotografía en blanco y negro, 30 x 40,4 cm.] Alamy. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.alamy.com/stock-image-adolph-bolm-in-the-polovtsian-dances-from-prince-igor-composed-by-164627191.html>.

Ahmed, Sara. 2004. "Affective Economies". *Social Text* 79, 22 (2): 117–139.

Angyal, Chloe. 2010. "The Nutcracker: A Beloved Holiday Tradition and a Refuge for Racism." *Feministing* (blog). Diciembre 9. Consultado el 13 de mayo de 2020. <http://feministing.com/2010/12/09/the-nutcracker-a-beloved-holiday-tradition-and-a-refuge-for-racism/>.

Anisimova, Irina. 2018. "E' for Empire: Postmodernism and Imperial Ideology in the Context of the Sochi Olympic Games." *Studies in Russian and Soviet Cinema* 12 (2): 136–152.

Anton Dolin as the Golden Slave in *Scheherazade*, Covent Garden Russian Ballet Australian tour. 1938/1939. [Escaneado de fotografía en blanco y negro, 15,9 x 20,7 cm.] Trove. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://nla.gov.au/nla.obj-142945051/view>.

Austin, Linda M. 2016. "Elaborations of the Machine: The Automata Ballets." *Modernism/modernity* 23 (1): 65–87.

Barbier, George. 1913a. *Nijinsky*. Traducido por C. W. Beaumont. Londres: C. W. Beaumont & Co.

_____. 1913b. "Vaslav Nijinsky & Ida Rubinstein in 'Schéhérazade,' Paris 1910." [Escaneo de la página del libro.] *Wikimedia Commons*. Consultado el 13 de mayo de 2020. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinsky,_Vaslav_\(1890-1950\)_e_Rubinstein,_Ida_\(1880-1960\)_-1913_-_Barbier,_George_\(1882-1932\)_-Nijinsky_\(in_Sch%C3%A9h%C3%A9razade,_Paris,_1910\)_-1913_6.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nijinsky,_Vaslav_(1890-1950)_e_Rubinstein,_Ida_(1880-1960)_-1913_-_Barbier,_George_(1882-1932)_-Nijinsky_(in_Sch%C3%A9h%C3%A9razade,_Paris,_1910)_-1913_6.jpg).

Battersby, Christina. (1989) 1994. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Londres: Women's Press.

Beauchamp, Zack. 2019. "Our Incel Problem.", *Vox*, Abril 23. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.vox.com/the-highlight/2019/4/16/18287446/incel-definition-reddit>.

Beaumont, Cyril W. 1913. *Introduction to Vaslav Nijinsky: An Artistic Interpretation of His Work in Black, White and Gold, by Robert Montenegro*, 3–4. Londres: C. W.

Beaumont & Co. (1940) 1951. *The Diaghilev Ballet in London: A Personal Record*. 3rd ed. Londres: Adam and Charles Black.

Bellow, Juliet. 2013. *Modernism on Stage: The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*. Londres: Ashgate.

Benois, Aleksandr. 1903. *Progulka imperatritsy Elizavety*. [Escaneo de témpera.] WikiArt. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.wikiart.org/ru/aleksandr-benua/progulka-imperatritsy-elizavety-1903>.

_____. [1906]. *The Bathing Marquise*. [Escaneo de la pintura.] Russian Art Gallery. Consultado el 13 de mayo de 2020. http://russianartgallery.org/famous/benois_bain.htm.

_____. [1909]. "Khudozhestvennyia pisma. Russkie spektakli v Parizhe." *Rech*, June 19/Julio 2.

_____. [(1941) 1945]. *Reminiscences of the Russian Ballet*. Traducido por Mary Britnieva. Londres: Putnam.

Van Bijlert, Jan. 1640–1650. *Caspar*. [Óleo sobre tabla, fotografía escaneada.] Wikipedia. Consultado el 13 de mayo de 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_by_Jan_van_Bijlert.jpg.

Bourne, Sandie Mae. 2017. *Black British Ballet: Race, Representation and Aesthetics*. PhD diss., Department of Dance, University of Roehampton. https://pure.roehampton.ac.uk/portal/files/823538/Sandie_Bourne_PhD_Dance_Studies_2017.pdf.

_____. 2018. "Tracing the Evolution of Black Representation in Ballet and the Impact on Black British Dancers Today." en *Narratives in Black British Dance: Embodied Practices*, editado por Adesola Akinleye, 51–64. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Bowden, Sally. 1999. "The Avant-Garde Politics of Petrouchka." en *Dancing Text: Intertextuality in Interpretation*, editado por Janet Adshead-Lansdale, 26–53. Londres: Dance Books.

Braun, Edward. (1979) 1995. *Meyerhold: A Revolution in Theatre*. Rev. ed. Londres: Methuen.

Bronislava Nijinska and V. Karnetzky en *Polovtsian Dances from Prince Igor*. n.d. [Escaneo de una fotografía en blanco y negro.] Library of Congress. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.loc.gov/item/ihas.200156308/>.

Brown, Lauren Erin. 2018. "As Long as They Have Talent': Organizational Barriers to Black Ballet." *Dance Chronicle* 41 (3): 359–392.

Caffin, Caroline, and Charles H. Caffin. 1912. *Dancing and Dancers of Today: The Modern Revival of Dancing as an Art*. Nueva York: Dodd, Mead and Company.

Capus, Alfred. 1913. "Courrier de Paris." *Le Figaro*, June 2.

Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Cole, Catherine M. 2012. "American Ghetto Parties and Ghanaian Concert Parties: A Transnational Perspective on Blackface." en *Burnt Cork: Traditions and Legacies of Blackface Minstrelsy*, editado por Stephen Johnson, 223–257. Amherst: University of Massachusetts Press.

Culp, Jennifer. 2017. "How to Look Like a Non-Racist Production of *The Nutcracker*." *The Establishment*, Diciembre 21. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://medium.com/the-establishment/how-to-look-like-a-non-racist-production-of-the-nutcracker-40194af68243>.

Current Opinion. 1913. "Léon Bakst and the Renaissance of Color." *Current Opinion* 55 (5, Noviembre): 350–352.

Dabashi, Hamid. 2015. *Can Non-Europeans Think?* Londres: Zed Books.

Debey, Jacques. 1913. "La Tragédie de Salomé." *Comoedia illustré*, Julio 5.

DeFrantz, Thomas F. 2007. *Review of Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement, by André Lepecki*. TDR: *The Drama Review* 51 (3): 189–191.

DeNora, Tia. 1995. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792–1803*. Berkeley: University of California Press.

Dyer, Richard. 1997. *White*. Londres: Routledge.

Eichberg, Henning. 1990. “Forward Race and the Laughter of Pygmies: On Olympic Sport.” en *Fin de siècle and Its Legacy*, edited by Mikuláš Teich and Roy Porter, 115–131. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Ernst, Konstantin, prod. 2014. *Sochi Olympics Russian Alphabet Opening Ceremony* (video 00:03:24). Junio 2. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=vw9QrMpWP30>.

Fisher, Jennifer. 2003. *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*. New Haven, CT: Yale University Press.

_____. 2011. “Interview Strategies for Concert Dance World Settings.” en *Fields in Motion: Ethnography in the Worlds of Dance*, editado por Dena Davida, 47–66. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.

Fokine, Michel. 1961. *Memoirs of a Ballet Master*. Traducido por Vitale Fokine, editado por Anatole Chujoy. Boston: Little, Brown and Co.

Garafola, Lynn. 1989. *Diaghilev’s Ballets Russes*. Nueva York: Oxford University Press.

Genné, Beth. 2000. “Creating a Canon, Creating the ‘Classics’ en Twentieth-Century British Ballet.” *Dance Research* 18 (2): 132–162.

Gerstner, Frederike. 2017. *Inszenierte Inbesitznahme: Blackface und Minstrelsy in Berlin um 1900*. Stuttgart, Alemania.: J. P. Metzler Verlag.

Gilroy, Paul. 2000. *Against Race: Imagining Political Culture beyond the Color Line*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.

Ging, Debbie. 2019. “Alphas, Betas, and Incels: Theorizing the Masculinities of the Manosphere.” *Men and Masculinities* 22 (4): 638–657.

Goldberg, K. Meira. 2014. “Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco.” *Dance Chronicle* 37 (1): 85–113.

Goldman, Emma. 1931. *Living My Life*. New York: Alfred A. Knopf. The Anarchist Library. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://theanarchistlibrary.org/library/emma-goldman-living-my-life.pdf>.

Google Doodle. 2017. “Sergei Diaghilev’s 145th Birthday.” Google. Marzo 31. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.google.com/doodles/sergei-diaghilevs-145th-birthday>.

Grigoriev, Serge. 1953. *The Diaghilev Ballet 1909–1929*. Traducido y editado por Vera Bowen. Nueva York: Dance Horizons.

Grooth, Georg Christoph. 1743. *Konnyi portret Elizaveti Petrovny s arapchonkom*. [Escaneado de óleo sobre lienzo, 85 x 68,3 cm.] Muzei mira. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://museumsworld.ru/rossik/gr2.html>.

Gutierrez, Miguel. 2018. “Does Abstraction Belong to White People?” *BOMB*. Noviembre 7. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://bombmagazine.org/articles/miguel-gutierrez-1/>.

Gutsche-Miller, Sarah. 2015. *Parisian Music-Hall Ballet, 1871–1913*. Rochester, Nueva York: University of Rochester Press.

Hall, Stuart. 1997. "The Spectacle of the Other." en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, editado por Stuart Hall, 223–279. Londres: Sage Publications, Open University.

Hamilton, Clayton. 1916. "The Greatest of the Three Arts of Russia." *Vogue*, Abril 1.

Hobsbawm, E. J. (1987) 1989. *The Age of Empire 1875–1914*. Londres: Sphere Books.

Howard, Theresa Ruth. 2015. "The Misty-rious Case of the Vanishing Ballerinas of Color: Where Have All the Others Gone?" *My Body My Image* (blog). Consultado el 13 de mayo de 2020. <http://www.mybodymyimage.com/the-misty-rious-case-of-the-vanishing-ballerinas-of-color-where-have-allthe-others-gone>.

Issiyeva, Adalyat. 2013. *Russian Orientalism: From Ethnography to Art Song in Nineteenth-Century Music*. Tesis doctoral., Schulich School of Music, McGill University.

'J. R.' [Jacques Rivière]. 1913. "Le Sacre du Printemps." *La Nouvelle revue française*, Agosto.

Jackson, Naomi M. 1999. "Jewishness and Modern Dance in Sophie Maslow's The Village I Knew." en *Dancing Text: Intertextuality and Interpretation*, editado por Janet Adshead-Lansdale, 83–103. Londres: Dance Books.

Jeanette Laure y Andre Eglevsky en el ballet 'Scheherazade.' n.d. [Escaneo de una postal autografiada, 19 x 31,3 cm.] Alamy. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.alamy.com/stock-photo-jeanettel lauret-and-andre-eglevsky-in-the-ballet-scheherazade-autographed-83291834.html>.

Jensen, Jill Nunes. 2005. *Re-Forming the Lines: A Critical Analysis of Alonzo King's LINES Ballet*. Tesis doctoral., University of California, Riverside.

Johnson, A. E. 1913. *The Russian Ballet*. Londres: Constable & Co.

Jordan, Stephanie. 2007. *Stravinsky Dances: Re-Visions across a Century*. Alton: Dance Books.

Järvinen, Hanna. 2008. "The Russian Barnum': Russian Opinions on Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1914." *Dance Research* 26 (1): 18–41.

_____. 2010. "Failed Impressions: Diaghilev's Ballets Russes in America." *Dance Research Journal* 42 (2): 76–108.

_____. 2014. *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Kemper, Michael. 2018. *Russian Orientalism*. Oxford Research Encyclopedia of Asian History. Consultado el 13 de mayo de 2020. doi: 10.1093/acrefore/9780190277727.013.297.

Kennedy, Janet. 1998. "Shrovetide Revelry: Alexandre Benois's Contribution to Petrushka." en *Petrushka: Sources and Contexts*, editado por Andrew Wachtel, 51–65. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Kern, Stephen. (1983) 2000. *The Culture of Time and Space 1880–1918*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

The Kirov Celebrates Nijinsky. 2002. *Théâtre musical de Paris*, producción Châtelet. Reconstrucción coreográfica de Isabelle Fokine & Andris Liepa. Con Svetlana Zakharova, Farukh Ruzimatov,

Vladimir Ponomarev, Andrei Yakovlev, Igor Petrov. Diseño de Bakst Anna Nezhny & Anatoly Nezhny (DVD 1:50:00).

Kopelson, Kevin. 1997. *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Krasovskaia, Vera. 1971. *Ruskii baletnii teatr nachala XX veka*. Vol. 1, Khoreografy; Vol. 2, Tanchovschiki. Leningrado: Iskusstvo.

Krauss, Rosalind E. 1988. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA: MIT Press.

Lieven, Dominic. 2000. *Empire: The Russian Empire and Its Rivals*. New Haven, CT: Yale University Press.

Mamedova, Viktoriia. n.d. *Kupalnia markizy. Sochinenie po kartine A. Benua*. [Artículo con escaneo de la pintura de Benois.] Diseño-KMV. Consultado el 13 de mayo de 2020. <http://design-kmv.ru/zhivopis-2/russkaya-zhivopis/kupalnya-markizy-sochinenie-po-kartine-a-benua.html>.

Manning, Susan. 2004. "Danced Spirituals." en *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, editado por André Lepecki, 82–96. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Mariinsky Theatre. 2020a. *Playbill: Petrouchka*. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/ballet/petrsh>.

_____. 2020b. *Playbill: Schéhérazade*. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.mariinsky.ru/en/playbill/repertoire/ballet/sheher>.

Martin Rubinstein con vestuario para el *Golden Slave in Scheherazade*, Borovansky Ballet. 1938/1939. [Escaneado de fotografía en blanco y negro, 15,9 x 20,7 cm.] Trove. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://trove.nla.gov.au/work/20886344?q&versionId=24799575>.

Mauclair, Camille. 1912a. "Karsavina et Mallarmé." *Le Courrier Musical*, Junio 1.

_____. 1912b. "Nouvelles et familières Réflexions: A Propos des Ballets Russes." *Le Courrier Musical*, Junio 15.

Mbembe, Achille. 2017. *Critique of Black Reason*. Traducido por Laurent Dubois. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.

McMains, Juliet. 2001. "Brownface: Representations of Latin-Ness in Dancesport." *Dance Research Journal* 33 (2): 54–71.

Michel Fokine and Vera Fokina en *Schéhérazade*. n.d. [Escaneo en línea de la fotografía.] Wikimedia Commons. Consultado el 13 de mayo de 2020. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michel_Fokine_Vera_Fokina_Sc_heherazade_1910.jpg.

Molloy, Mark. 2017. *Sergei Diaghilev: "What You Need to Know about the Trailblazing Ballet Pioneer"*. *The Telegraph*, abril 1. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://www.telegraph.co.uk/technology/0/sergei-diaghilev-trailblazer-visionary-ballet-pioneer/>.

'Un Monsieur de l'Orchestre' [Miguel Zamacoïs]. 1909. "La Soirée." *Le Figaro*, Mayo 20.

Moon, Michael. 1989. *Flaming Closets*. Octubre 51 (Winter): 19–54.

Morand, Paul. 1952. "Souvenirs sur la danse." en *L'Art du Ballet des origines à nos jours*, 249–254. Paris: Éditions du Tambourinaire.

Galería Nacional de Australia. 2010. *Ballets Russes: The Art of Costume*. [Exhibición en línea] Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://nga.gov.au/exhibition/balletsrusses>.

'N. N.' [N. D. Noskov or N. I. Nikolaev]. 1909. "Russkie spektakli v Parizhe". *Teatr i iskusstvo*, Mayo 17/30.

Nijinsky, Warlav [sic]. 1916. "How I Conceive My Roles." *Musical Courier*, Diciembre 7.

Nochlin, Linda. 1989a. *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. Nueva York: Harper & Row.

_____. 1989b. *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nueva York: Harper & Row.

Novikova, Irina. 2017. "Russian Blackamoors: From Grand-Manner Portraiture to Alphabet in Pictures." En *Migrating the Black Body: African Diaspora and Visual Culture*, editado por Leigh Raiford y Heike Raphael-Hernandez, 30–51. Seattle: University of Washington Press.

Petrone, Karen. 2002. "Masculinity and Heroism in Imperial and Soviet Military-Patriotic Cultures." En *Russian Masculinities in History and Culture*, editado por Barbara Evans Clements, Rebecca Friedman y Dan Healey, 172–193. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan.

Robb, Alice. 2014. "Sorry, 'The Nutcracker' Is Racist." *The New Republic*, Diciembre 24. Consultado el 13 de mayo de 2020. <https://newrepublic.com/article/120640/nutcracker-racist-chinese-tea-arabian-coffee>.

Saïd, Edward W. (1978) 1994. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books.

"Sheherazada Rimskago-Korsakova b 'obrabotke' Diagileva." 1910. *Rampa i zhizn*, Agosto 1, 14.

Scholl, Tim. 1994. *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernisation of Ballet*. Londres: Routledge.

Scholl, Tim. 1998. "Fokine's Petrushka." In *Petrushka: Sources and Contexts*, editado por Andrew Wachtel, 41–50. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Seetoo, Chia Yi. 2013. *The Political Kinesthetics of Contemporary Dance: Taiwan in Transnational Perspective*. Tesis doctoral, University of California, Berkeley. Consultado el 26 de marzo de 2018. <https://escholarship.org/uc/item/5gg5d9cm>.

Shawn, Ted. 1929. *Gods Who Dance*. Nueva York: E. P. Dutton.

S. L. B. [Samuel L. Bensusan]. 1913. "Nijinsky and the Dancing Revolution." *The Sketch*, Julio 23.

de Sousa Santos, Boaventura. 2018. *The End of the Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.

Stinchcomb, Dale. 2014. "Benois' Russian Alphabet." *Houghton Library Blog*. Febrero 24. <https://blogs.harvard.edu/houghton/benois-russian-alphabet/>.

Svetlov, V[alentin]. 1911. "Pisma o balete." *Teatr i iskusstvo*, Septiembre 18/Octubre 1.

Taruskin, Richard. 1996. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*. 2 vols. Nueva York: Oxford University Press/Berkeley: University of California Press.

_____. 2017. "Plenary Essay: Resisting The Rite." en *The Rite of Spring at 100*, editado por Severine Neff, Maureen Carr, Gretchen Horlacher, Stephen Walsh y John Reef, 417–446. Bloomington: Indiana University Press.

Théâtre National de l'Opéra. 1910. "Les Ballets Russes." [Programa de la representación de *Cleopatra*, *Les Sylphides* y *Schéhérazade* del 9 de julio de 1910.] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8415104w/f1.item>.

Tobias, Tobi. 1981. "Dance: Exotica Revisited." *New York Magazine*, enero 26.

Toye, Francis. 1913. "Norwegian Tragedy and English Comedietta: The New Plays of the Week: Something for Everybody." *The Graphic*, febrero 22.

Tuhiwai Smith, Linda. 1999. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Londres: Zed Books/Dunedin, NZ: University of Otago Press.

Vaudoyer, Jean-Louis. 1910. "Variations sur les Ballets Russes." *Revue de Paris*, Julio 15.

Vertinsky, Patricia. 2014. "Ida Rubinstein: Dancing Decadence and 'The Art of the Beautiful Pose.'" *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 26 (primavera): 122–146.

Wachtel, Andrew. 1998. "The Ballet's Libretto." en *Petrushka: Sources and Contexts*, editado por Andrew Wachtel, 11–40. Evanston, IL: Northwestern University Press.

Wekker, Gloria. 2016. *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.

Weld, Sara Pankenier. 2018. *An Ecology of the Russian Avant-Garde Picturebook*. Ámsterdam: John Benjamins.

'W. R. T.' [W. R. Titterton]. 1912. "The Russian Ballet." *Pall Mall Gazette*, Junio 24.

Ziter, Edward. 2003. *The Orient on the Victorian Stage*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Recibido el 16 de mayo de 2023.
Aprobado el 09 de junio de 2023.

REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN
UFRJ

Anda
associação nacional de
pesquisadores em dança